

Sobre la unidad y semejanza de las letras y los sonidos para hacer consonancia: el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo en la tradición prescriptiva española

Francisco Pedro Pla Colomer

Universidad de Jaén, España
fpla@ujaen.es ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7121-8910>

Enviado: 07/06/2024; Aceptado: 24/07/2024; Publicado en línea: 10/12/2024.

Cómo citar este artículo: Pla Colomer, F.P. (2024). Sobre la unidad y semejanza de las letras y los sonidos para hacer consonancia: el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo en la tradición prescriptiva española. *Loquens*, 11(1-2), e110. <https://doi.org/10.3989/loquens.2024.e110>.

RESUMEN: La presente investigación se centra en el estudio de los rasgos fónicos del español de la segunda mitad del siglo XVI apresados en el *Arte poética española* (1592) de Juan Díaz Rengifo (más concretamente en su *Sylva*), a la luz de las principales artes poéticas españolas: desde la *Gramática* de Antonio de Nebrija y el *Arte poética castellana* de Juan del Encina hasta las obras contemporáneas del autor abulense; es el caso del *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carballo. La conjunción de los estudios de carácter diacrónico, por un lado, y los tratados poéticos, por otro, conducirá a la obtención de resultados sólidos en lo referente a la descripción de una de las artes poéticas más completas en la historia de la lengua española.

Palabras clave: Arte poética; métrica; historia de la lengua española; fonética histórica; Rengifo.

ABSTRACT: *Concerning the unity and similarity of letters and sounds to make consonance: Juan Díaz Rengifo's Arte poética española in the Spanish prescriptive tradition.* The current research focuses on the study of the Spanish phonetic features on the second half of the 16th century based on Juan Díaz Rengifo's *Arte poética española* (1592) (more specifically in his *Sylva*), in the frame of the main poetic arts: from the *Gramática* of Antonio de Nebrija and the *Arte poética castellana* of Juan del Encina to the contemporary works of Rengifo; such as the *Cisne de Apolo* (1602) of Luis Alfonso de Carballo. The conjunction of the diachronic studies, on one side, and the poetic treatises, on the other, will lead to solid results regarding the description of one of the most complete poetic arts in the Spanish language history.

Keywords: Poetic Art; Metrics; History of Spanish Language; Historical Phonetics; Rengifo.

1. ARTE POÉTICA ESPAÑOLA DE DIEGO GARCÍA RENGIFO: A MODO DE INTRODUCCIÓN

Es de sobra conocido que Juan Díaz Rengifo (natural de Ávila) responde a un pseudónimo por parte del jesuita P. Diego García Rengifo, utilizado a la hora de publicar su *Arte poética española* (1592) con la finalidad de que los colegios de la Compañía contaran con un tratado básico dedicado a la métrica¹. Heredero de la tradición grecolatina, para Rengifo el arte poética se erige en un modelo de tipología de rimas, así como en una herramienta de enseñanza de las reglas de composición versal.

Con anterioridad a la aparición nebrisenense de las primeras obras codificadoras del castellano, la lengua empleada por los poetas constituía el reflejo unívoco de los rasgos propios de la lengua estándar más prestigiosa. El espacio cortesano representaba, en este sentido, el núcleo del cual emanaba el modelo ejemplar de la lengua estándar, materializado fundamentalmente en el proyecto alfonsí. Hasta entonces, las artes poéticas, estrechamente vinculadas a los espacios cortesanos, nacieron con la finalidad de comprender, describir y poner en práctica los nuevos modos de hacer poesía (Gómez Redondo, 2000, 2016 y 2020). De igual modo acaece hacia finales del siglo XV en lo referente a los tratados teórico-descriptivos destinados al estudio de la métrica y las figuras retóricas de las lenguas románicas² a imitación de los textos provenzales.

Si bien las artes poéticas tienen la función de describir los usos lingüístico-poéticos de los escritores canónicos (Pla, en prensa), no es menos cierto que, a su vez, coadyuvan a la constitución y fijación de un legado textual determinado. No es el caso de la obra de Rengifo, para quien la perspectiva descriptiva supera la de cualquier tipo de selección textual coetánea. Precisamente, además de encontrar entre sus páginas reminiscencias a modelos o géneros poéticos del seiscientos (piénsese en el caso de la eclosión del romancero nuevo y de su pronta consignación por parte de Rengifo y de otros autores como Luis Alfonso de Carballo en su

Cisne de Apolo de 1602), el jesuita se fundamenta en las teorías petrarquistas ya superadas por las corrientes manieristas y barrocas de su época (Pérez Pascual, 2011: 106), hecho que desembocó en una recepción textual de carácter plural: un éxito de ventas aplastante, como se infiere de las 7 ediciones entre 1592 y las impresiones del siglo XVIII hasta 1759, momento en que los cambios de rumbos culturales y los nuevos gustos literarios neoclásicos contribuyeron a sumir en el olvido la obra del autor abulense (no en balde, el *Arte* sufrió modificaciones significativas a partir de su quinta edición de 1703 por parte de Joseph Vicens con añadiduras laberínticas y otros ejercicios poéticos totalmente alejados del sentir manierista y barroco del autor).

Como ya he mencionado anteriormente, las fuentes clásicas (la *Poética* aristotélica), así como las medievales (las obras de San Agustín o el arte de metrificar compuesto por el venerable Beda, así como la *Summa* de Antonio da Tempo de finales del siglo XIII), conforman el corpus básico del que se nutre en buena medida Rengifo para complementarlo con la poética de Escalígero (de la segunda mitad del siglo XVI) y otras obras renacentistas como las de Antonio de Nebrija y Juan del Encina, las anotaciones a la obra de Garcilaso de Fernando Herrera o las propias de Francisco Sánchez de las Brozas.

Por ello, Rengifo decide escribir –para todos– un tratado sobre la dignidad y la excelencia del arte de metrificar y hacer versos y consonancias acorde, por supuesto, al contenido fónico del español desde una perspectiva más bien privativa de un modelo de lengua culto que se corresponde con la norma septentrional (aunque en ocasiones consigna casos de variación de gran interés tanto para el filólogo como para el dialectólogo). Entre las distintas ediciones conservadas de su obra, me he centrado en la copia impresa en el taller de Juan de la Cuesta (Madrid, 1606), conservada prácticamente en perfectas condiciones en la Biblioteca del Museo Lázaro Galiano (signatura R-16)³.

2. DE LA GRAMÁTICA NEBRISENSE AL ARTE DE RENGIFO

Tras la eclosión del primer movimiento cancioneril del círculo de Juan II, el entorno cortesano de Isabel la Católica representa el espacio idóneo para la génesis de las correspondencias crítico-poéticas materializadas en los cancioneros personales, como es el caso del *Cancionero de las obras* de Juan del Encina, en el que se encuentra uno

¹ En el prólogo deja clara constancia de su situación como docente de estas artes: “Auiendo pues yo exercitado muchos años esta arte, con la larga experiencia eche de ver las cosas que la hazen dificultosa, y fuy buscando todos los medios que me podían ayudar para vencerlas; y aunque para la poesía latina halle muchos y muy curiosos libros escriptos por autores antiguos y modernos, para la Española apenas hallé uno a quien me pudiesse arrimar” (Prólogo, al prvdente y christiano lector).

² Es el caso del rimario (c. 1474) de don Pedro Guillén de Segovia (además de otras obras parcialmente conservadas, como el *Arte de trovar* de don Enrique de Villena de 1433). Para todos ellos, la descripción del componente oral de la lengua constituía cuestión de primer orden a la hora de componer adecuadamente los textos poéticos.

³ Publicada en forma facsimilar en 1977 por el Ministerio de Educación y Ciencia en la colección Primeras Ediciones dirigida por Justo García Morales y Vicente Sánchez Muñoz.

de los tratados de mayor valía para la historia de la métrica y la pronunciación de la lengua castellana: el *Arte de poesía castellana* (Pla, 2022 y 2023).

Dedicado al príncipe don Juan, el *Arte de poesía castellana* se sitúa al frente del primer texto cancioneril impreso en la Península en el que se aprecian los cambios socio-culturales que acaecieron en Castilla durante el reinado de Enrique IV (1454-1474) hasta el gobierno de los Reyes Católicos (1474-1504). Esta obra versa sobre el elogio de la lengua, la poesía y la descripción histórico-práctica en torno a la poesía castellana, en la que sobresale una preocupación por fijar una teoría métrica basada en los preceptos lingüísticos configuradores de la lengua culta. Así lo muestran las continuas alusiones a Nebrija, así como el repertorio de *auctoritates* (que abarcan desde los poetas de la Antigüedad hasta sus contemporáneos) que le sirven al poeta salmantino de argumento concluyente para refrendar sus explicaciones de carácter teórico.

La adquisición de los nuevos modelos pedagógicos y el aprendizaje de la didáctica de la lengua latina delimitaron las líneas por las que, años después, Elio Antonio de Nebrija llevaría a cabo el primer proceso de codificación de una lengua románica. Decidido a apostar por una nueva tarea con aires reformistas, publica las *Introductiones Latinae* (1481, renovada en posteriores ocasiones), en calidad de réplica a los métodos escolásticos que, a su vez, fundamentaban el aprendizaje de las lenguas clásicas en la Universidad de Salamanca. A lo largo de la siguiente década, y bajo el auspicio del Maestre de Alcántara Juan de Zúñiga, reescribe las *Introductiones Latinae*, además de componer la *Gramática sobre la lengua castellana* (1492) –uno de los primeros intentos de aplicación a una lengua románica de las renovadas nociones gramaticales, junto a la *Grammatichetta Vaticana* de León Battista Alberti, publicada unos cincuenta años antes⁴–, caracterizada, además, por dos rasgos principales que la insertan en la corriente de mayor innovación en su época: hacer compatible el humanismo latino con la reivindicación del castellano y construir su *Gramática* en el marco de un proyecto político nacional (Martín Baños, 2019: 271-273 y 2022).

Si bien la labor de codificación lingüística por parte de Nebrija se enmarca en un contexto propio de corte italianista y de revalorización de los clásicos (Alonso, 1949), no es menos cierto que en las centurias precedentes existiera un modelo lingüístico

que emanara de los distintos entornos cortesanos y que se viera materializado en los testimonios conservados. Desde los innovadores tratados poéticos provenzales, desarrollados en los albores del siglo XIII, hasta los autores más sesudos de la corriente humanista castellana, la importancia de la poesía trascendía el valor meramente lúdico para llegar a emplearse con una finalidad nemotécnica⁵.

Desde este punto de vista, la *Gramática* de Antonio de Nebrija, en el marco de gestación de sus otros proyectos de codificación (el *Diccionario latino-español* de 1492, el *Vocabulario español-latino* de 1494 y las *Reglas de la orthographia en la lengua castellana*⁶ de 1517), supone la consolidación del habla cortesana, entendida como una suerte de estándar lingüístico en plena época tardomedieval, en la que se inserta la tradición poética de mayor prestigio en calidad de modelo ejemplar de lengua⁷ (en su dimensión tanto oral como escrita) que, a su vez, constituye un primer compendio de *auctoritas*⁸ que hereda la tradición literaria española (Tollis, 1994; Martínez Alcalde, 2010; Echenique, 2022).

Con la finalidad de arrojar luz a los rasgos conservados de la *Gramática* nebrisense y el *Arte* de Encina en la obra de Rengifo, se ofrece un estudio basado en los dos capítulos principales en los que el autor de Lebríja⁹ analiza los rasgos de la poesía castellana en estrecha relación con los fonético-fonológicos: el libro segundo (*En que trata de la*

⁵ Los preceptistas medievales seguían las teorías de Quintiliano, expuestas en sus *Institutiones Grammaticae*, en las que se promulgaba la conjunción del arte poético con el *recte loquendi scientia*.

⁶ “La composición de la *Ortografía* vino motivada por una charla de Nebrija con el jurista e historiador Lorenzo Galíndez de Carvajal, que se acercó hasta Alcalá para contratar con Brocar la edición de la *Crónica de don Juan II* que aparecería en Logroño en octubre de ese mismo año de 1517” (Martín Baños, 2019: 464).

⁷ “[...] la lengua estándar de época nebrisense en lo que a pronunciación se refiere queda envuelta de una cierta indefinición y no ofrece facilidades al detalle de la reconstrucción. Claro que no es solo un problema de reconstrucción de su momento histórico, sino de la complejidad en la que seguramente estaba entonces inmersa la lengua” (Echenique, 2019: 19).

⁸ “[...] la *auctoritas* es un patrón gramatical menor cuando se analiza una lengua de vigente uso común [...] el estudioso cuatrocentista del latín clásico tiene en la escritura de los *auctores* la principal fuente de información sobre la *consuetudo* antigua. [...] es necesario escrutar con mayor celo la función de las autoridades en la preceptiva gramatical de la lengua materna” (Casas Rigall, 2010: 24). No entraré en disquisiciones relativas al canon de autoridades nebrisenses en las *Introductiones Latinae*, entre los que destacan los poetas hispanorromanos Lucano, Séneca, Marcial, Quintiliano, etc., al lado de las principales figuras de la patrística grecolatina (Agustín, Ambrosio, entre otros). Al igual que en Quintiliano, el uso de las autoridades es, en la *Gramática sobre la lengua castellana*, un elemento secundario.

⁹ Se concentran en dos secciones: la prosodia, en tanto ámbito de estudio de la métrica, así como el conjunto de las licencias poéticas, metaplasmos, figuras y otros tropos.

⁴ “No es casualidad que el filólogo haya dedicado comentarios a Persio y Virgilio [...], pero no a Juan de Mena ni a Jorge Manrique: Nebrija es, ante todo, un *grammaticus*, un estudioso de los textos clásicos, en cuya producción las *Introductiones bilingües* y, sobre todo, la *Gramática castellana* son obras menores” (Casas, 2010: 97).

Prosodia i Síllaba) y el libro cuarto (*Que es de sintaxi i orden delas diez partes dela oración*).

Parece innegable el diálogo que se establece entre el *Arte* del poeta salmantino y la *Gramática* del maestro, hasta tal punto que, como colofón de sus anotaciones sobre métrica, Nebrija remite a la obra de su discípulo Juan del Encina: “[...] que con mucha copia i elegancia i elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende i en algún tiempo será nombrado” (Nebrija, 2011 [1492]: 75) y que suple lo que en su libro falta “[...] por esso el que quisiere ser enesta parte más informado, io lo remito a aquella su obra” (Nebrija, 2011 [1492]: 75).

A pesar del relativo éxito de estas publicaciones (si lo contrastamos, por ejemplo, con las obras latinas de Nebrija), la selección de un tipo específico de contenido (que abarca desde la historia de la poesía hasta las licencias empleadas por los poetas), su disposición estructural (en capítulos destinados a tratar la terminología específica, la síllaba, el acento, cuestiones relacionadas con la métrica, con la rima, así como los tipos de versos, estrofas y otros metaplasmos) y los ejemplos empleados constituyen los andamiajes –heredados de la tradición provenzal, así como de los tratados latinos– que fundamentarán los textos compuestos por los autores áureos, preocupados por la descripción del signo poético y su relación con la lengua española (Quilis, 1984).

3. EL CISNE DE APOLO Y EL ARTE DE RENGIFO: ESTRUCTURA Y ASPECTOS SOBRE PRONUNCIACIÓN

Con el objetivo de codificar los modelos admitidos de versos y estrofas, la estructura del *Arte* de Rengifo contempla la aplicación de los tratados preceptistas en una división tripartita:

En la primera parte, encuentra desarrollo un nutrido texto sobre la historia de las artes poéticas y otros capítulos preliminares donde se exponen las ideas poéticas de nuestro autor, la inclusión de la retórica como disciplina estrechamente relacionada con la poética, así como otros preceptos que no son objeto de estudio de la presente investigación. Sin embargo, existen descripciones de carácter lingüístico de gran interés para la historia de la fonética (y ortografía) de la lengua española insertas entre explicaciones más específicas sobre síllabas (sinalefa, sinéresis), acentos (primarios y secundarios), formas versales y una completa disposición de tipos de coplas distribuidas entre las compuestas por versos de arte menor, de arte mayor y un tercer grupo de esdrújulos, laberintos y ecos.

El buen conocimiento que el maestro de Salamanca tenía sobre la historia de la poesía española le permite confeccionar un rimario

completo de más de doscientas páginas en la línea de los que se encuentran en las publicaciones de cancioneros italianos, como el de Petrarca. Tras la descripción de lo que es *consonancia*¹⁰, Rengifo da cuenta en el capítulo III de su *Sylva* de una serie de preceptos sobre pronunciación que ponen de manifiesto algunos de los puntos principales que se abordarán en el siguiente análisis.

Tabla 1: Estructura del *Arte* de Rengifo por capítulos.

ARTE POÉTICA	Historia de las artes poéticas (I-VI) Cantidad de las síllabas (VI) Acento (VII) Tipos de versos (VIII-XV) Sinalefa (XVI) Sinéresis (XVII) Diptongos y otras uniones consonánticas (XVIII-XIX) Tipos de coplas - En verso de arte menor (XX-XXXVIII) - En verso de arte mayor (XXXIX-LXIV) - Esdrújulos, laberintos y ecos (LXV-LXXII)
ESTÍMULO DEL AMOR DIVINO	Modelo práctico de una composición poética en redondillas
SYLVA DE CONSONANTES	Preámbulo al lector Maneras de hacer los consonantes y sus equívocos (I-II) Escritura y pronunciación (III) Disposición de la Sylva y modo de uso (IV-VIII) Sylva de consonantes (resto del libro)

En 1602 veía la luz el *Cisne de Apolo* por Luis Alfonso de Carvallo, cuyo título rezaba: *de las excelencias, y dignidad y todo lo que al Arte Poetica y versificatoria pertenece. Los métodos y estylos que en sus obras deue seguir el Poeta. El decoro y adorno de figuras que deuen tener, y todo lo más a la Poesía tocante, significado por el Cisne, ynsignia preclara de los Poetas*. Este tratado, heredero de la ilustre tradición poético-conceptual latina y de las principales obras en lengua castellana sobre el arte de metrificar (incluidas otras obras de diversas tradiciones textuales en lengua castellana, como es el caso de las *Partidas* alfonsíes), está dispuesto en forma de diálogo propedéutico en el que, enmarcado en el método erasmista, Lectura, Carvallo y Zoylo

¹⁰ “[...] parece que lo esencial del consonante no consiste en la variedad de los significados, sino en la vnidad y semejança de las letras, que es la que haze consonancia al oydio quando se pronuncian” (Rengifo, 1606: 123)

reflexionan entorno a la naturaleza métrica de la lengua española en estrecha relación con su historia y sus rasgos lingüístico-literarios.

Basado en el valor de la poesía como herramienta nemotécnica, cada uno de los capítulos, escritos en una excelente prosa humanística, se cierra con una octava cuyo valor pedagógico radica en sintetizar en verso el contenido teórico dialogado. Tras la dedicatoria a don Enrique Pimentel de Quiñones, entre otros paratextos compuestos en prosa y verso, se incluye una tabla con la estructura de la obra, a partir de la cual es posible inferir la relación de los contenidos de cada uno de los cuatro diálogos.

A continuación, se muestra el contenido de los dos diálogos que atañen al objeto de estudio de esta investigación:

Tabla 2: Estructura y contenido del *Cisne de Apolo*.

DIÁLOGO SEGUNDO	Forma de la poesía (I-II) Estructura silábica y acento: Sinalefa y sinéresis (III) Definición de verso y tipos de versos ¹¹ (IV-V) Coplas y consonantes (clases de rimas y estrofas) (VI-XVIII)
DIÁLOGO QUARTO	Sobre el decoro poético (I-III) Barbarismos y solecismos (IV) Tropos y figuras de los versos (V-VI) Pronunciación y puntuación (VII) Sobre el plagio (VIII) Sobre el poeta y el furor poético (IX-XVI)

Con la finalidad de arrojar luz a estos aspectos, junto a otros que conciernen al estado fonético de la lengua española en el paso temporal entre la corte de Felipe II y la de Felipe III, centraré mi exposición en un análisis contrastivo de las principales cuestiones métricas en la obra de Rengifo que atañen de manera directa al componente fónico de la lengua española, en estrecha relación con la información contenida en las obras de Nebrija y Encina, como paradigmas del castellano tardomedieval, y el *Cisne de Apolo*, otra de las artes poéticas de comienzos del siglo XVII. El análisis conjunto permitirá situar correctamente la obra de Rengifo en la tradición de las artes poéticas y otros compendios de codificación de la lengua.

¹¹ La huella de Encina se hace patente en la concepción isométrica del verso de arte mayor (oóooóo | oóooóo): “El verso de arte mayor se compone de dos versos juntos en vno de los de redondillo menor, de modo, que viene a tener doze syllabas, y el mas perfecto es aquel q[ue] se compone de dos menores, que tengan las segundas syllabas largas” (Carballo, 1958 [1602], I: 187).

4. ESTUDIO CONTRASTIVO DE UNA OBRA INNOVADORA ANCLADA EN LA TRADICIÓN

Es pertinente mostrar una estructura coherente que permita articular un estudio conducente a resultados clarificadores; esta es la razón por la que se ha optado por ofrecer el mismo orden que el de la propia obra de Rengifo para atender a las cuestiones métrico-lingüísticas documentadas, sujetas a las limitaciones de espacio: se dará comienzo a los rasgos descritos en su *Arte poética* (4.1.), como el acento y la sílaba (4.1.1.) y los metaplasmos conocidos como sinalefa y sinéresis (4.1.2.) y una breve anotación sobre el capítulo XIX (4.1.3.) para continuar con los aspectos lingüísticos deducibles a partir del análisis de la métrica del *Estímulo del divino amor* (5.1.) y de las rimas de su *Sylva de consonantes* (5.2.), principalmente, el proceso de desfonologización de bilabiales (5.2.1.) y la articulación de las agrupaciones consonánticas (5.2.2.).

4.1. Arte poética

En esta primera parte de carácter preceptivo, Rengifo despliega sus conocimientos sobre historia de la poesía y las principales reglas de las que se sirven los poetas para hacer versos y coplas. No se atenderá, en este caso, ni a la historia de las artes poéticas (caps. I-VI) ni a los tipos de coplas (caps. XX-LXXII), tan solo aquellos capítulos que inciden directamente en cuestiones métrico-lingüísticas.

4.1.1. Acento y sílaba

“Accento es un sonido con que herimos, y leuantamos mas vna syllaba quando la pronunciamos, y nos detenemos mas en aquella, que en qualquiera de las otras de vn mismo vocablo” (Rengifo, 1606: 11). Con estas palabras, Rengifo da comienzo al capítulo VII de su *Arte*, en el que, de una manera muy tradicional, describe la naturaleza del acento de intensidad y el contraste que se deriva entre sílabas tónicas (denominadas por el autor como largas) y átonas (breves). Del mismo proceder es Carballo, pues en su *Cisne* se puede leer “Para bien entender señora lo que nos aueys dicho, es menester nos digays que es acento, y que syllabas en nuestra lengua seran largas, ò breues” (Carballo, 1958 [1602], I: 177).

Al lector avezado de la época no le será ajeno este empleo terminológico –tan alejado de la realidad fónica de su época como lo era en siglos anteriores– que arranca de la obra de Nebrija. El maestro de Salamanca, en el capítulo II de su segundo libro de la *Gramática*, si bien continúa con el uso conceptual dicotómico entre sílaba larga y breve, lo destierra en tanto principal diferencia entre la lengua

castellana y la latina: “Mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves” (Nebrija, 2011 [1492]: 50). En esta misma tradición terminológica, Encina (1996 [1496]: 20) se hace eco del mantenimiento de la noción de sílabas largas y breves: “Y si acabasse el pie en dos sílabas breves y estuviesse el acento agudo en la antepenúltima, entonces diremos que el consonante es desde aquella antepenúltima”.

En el mismo capítulo, Nebrija afirma que no son comunes en nuestra lengua las palabras con acento en la antepenúltima sílaba, por lo que no supone error alguno la dislocación acentual efectuada por los poetas en el paso de las lenguas clásicas a la castellana. Con la finalidad de ejemplificar este caso, Nebrija (2011 [1492]: 53) recupera la estrofa de la *Coronación* por parte de Mena donde rima *Penelópe* con *Liriópe* (acentuación que mantiene en el *Laberinto de Fortuna*: tú, Penelope, la qual en la tela: óooóo | oóooóo), así como el verso *con toda la otra mundana machina*: oóooóo | oóooóo.

La acomodación acentual al patrón métrico del verso de arte mayor, en este caso adónico doblado, no supone alteración del ritmo connatural de la lengua castellana del cuatrocientos, en tanto las voces esdrújulas de las lenguas clásicas se ajustaban, generalmente, al patrón acentual paroxítono en su evolución patrimonial. Así lo recoge Juan del Encina (1996 [1496]: 19): “Mas es en tanto grado nuestro común acentuar en la penúltima sílaba que muchas vezes, quando aquellas dos sílabas del cabo vienen breves, hazemos luenga la que está antes de la postrera, assí como en otro pie dize: ‘De la biuda Penelope’¹².”

De manera contraria, y alejado de la tradición poética, en el capítulo III de su *Sylva de consonantes*, Rengifo increpa a los poetas que modifican el acento propio de una palabra, “y hazen a, *Eolo*, *Eòlo*: a *Ocèano*, *Oceàno* [...] Lo qual he visto en poetas que son tenidos por primos: pero no lo son en esto, ni es esta licencia que deue tomar” (Rengifo, 1606: 125). Carballo, por el contrario, no ahonda en este aspecto.

No deja de ser interesante el final del capítulo VII por parte de Rengifo, momento en que describe la noción de acento secundario, muy poco atendida en la tratadística precedente: “[...] de parecer aquella mas breue que las otras, es el auer precedido inmediatamente la larga, en la qual como se subio la voz, quando baxa a la breue que se sigue, parece

que se despeña, y que corre mas por ella que por las otras” (Rengifo, 1606: 12).

Carballo, finalmente, parte de la noción de una estructura silábica fonológica, conformada por un núcleo vocálico. La confusión gráfica le obliga a especificar la diferencia de contenido fónico entre <v> vocálica y consonántica (que suena como , hecho que constata a comienzos del siglo XVII la generalización de la confusión entre bilabiales) e <i>, también, como consonante y vocal.

4.1.2. *Sinalefa, sinéresis y otros aspectos silábicos*

Tras la descripción de los distintos tipos de versos, en función de la disposición acentual (graves, llanos y esdrújulos), Rengifo llega al capítulo XV que trata “De las cosas que se han de procurar en la medida del verso”, donde tiene cabida una interesantísima reflexión sobre aspectos que atañen directamente a la evolución del componente fónico de la lengua a partir del estudio de metaplasmos como la sinalefa, la sinéresis y otras agrupaciones vocálicas.

Sobre la sinalefa¹³, anota las excepciones que impiden la unión de dos vocales de diferentes palabras: tras el elemento interjectivo, por causa de gravedad en el verso, así como cuando la vocal más cerrada es portadora de acento principal: “[...] especialmente quando la primera dición es de sola vna vocal, como en este verso, *O Alma desuventurada*. O quando el no hazerla es causa de mayor grauedad y ponderacion [...], como en este. *Dichoso hombre que uiues*. O quando se pone el accento en aquella vocal que auia de ser excluyda como en este. *De tu alma cuydadoso*” (Rengifo, 1606: 20). De igual modo atiende el presente fenómeno la obra de Carballo, para quien concurren tres excepciones fónicas que ocasionan dialefas métricas: cuando empieza el verso con una sola vocal, si la primera vocal del encuentro vocálico es tónica (o larga), como en *corrí a las montañas* (Carballo, 1958 [1602], I: 174) y, por último, cuando la segunda voz empieza por <h> (con valor fónico¹⁴).

¹³ Figura que “se haze dentro de vn verso, y no entre dos [...] aunque entre entero y quebrado algunas vezes e halla” (Rengifo, 1606: 19). Nótese que este tipo de indicaciones contribuyen a un mayor entendimiento de la métrica áurea, siempre en estrecha relación con el contenido fónico de la lengua española.

¹⁴ Si bien muchos de los estudios tradicionales sobre fonética histórica constatan la generalización de la ausencia de aspiración hacia principios del siglo xvii, la información apresada por Carballo resulta enriquecedora para esclarecer la supervivencia (seguramente en lo que atañe al nivel variacional diatópico –como así lo demuestra el análisis métrico de la obra de Góngora (Pla, 2024)– y diafásico) de una suerte de reducto aspirado conservado a comienzos de siglo: “[...] porque los que dizen que la h, es letra, y no señal de aspiracion, no esta[n] obligados a quitar la vltima vocal de la primera dición, pues la segunda a su opinion, no comiença en vocal, sino en h, que tiene fuerza de consonante algunas

¹² La lengua del cuatrocientos, en este sentido, gozaba de una rica variedad de formas fónicas, aceptadas muchas de ellas por el sociolecto de mayor prestigio, que, junto a las licencias poéticas, constituían herramientas de regularización métrica.

No es casual que el uso generalizado de la sinalefa se documente en la primera mitad del siglo XIV, momento en que tuvo lugar la consolidación de la estructura silábica castellana prototípica (tautosilábica y abierta), así como la introducción del verso octosílabo con el progresivo abandono de formas latinizantes de la centuria precedente. Nebrija aduce un ejemplo de las *Treientas* de Mena, donde la sinalefa es obligatoria por exigencias del metro¹⁵ entre <que> y <al> / <de> y <agora>: *hasta que al tiempo de agora vengamos* (óooóo | oóooóo), así como acaece en el verso octosílabo de la *Coronación*: *paró nuestra vida ufana* (oó óo óo óo).

Nebrija compara la sinalefa castellana con su uso por parte de los poetas clásicos a través de un verso de Juvenal y otro de Virgilio, al tiempo que la eleva a un estatus propio de lengua culta, en contraste con el rechazo manifiesto por parte de los poetas castellanos de centurias pasadas; es el caso de los poemas del primer ciclo del mester de clerecía (Pla, 2020).

Del mismo modo, Juan del Encina (1996 [1496]: 18) constata que “[...] podían a las veces llevar más o menos sílabas los pies: entiéndese aquello en cantidad o contando cada una por sí, mas en el valor o pronunciación ni son más ni menos” y añade más concretamente sobre la sinalefa: “[...] aunque son dos sílabas, no valen sino por una ni tardamos más tiempo en pronunciar ambas que una”. Desde Nebrija hasta Carballo la definición de sinalefa no varía en absoluto: dos vocales que cuentan como una y, por tanto, una de ellas (la vocal con la que acaba la primera palabra) no se pronuncia “[...] perdiendo el entero sonido que tienen de vocales” (Carballo, 1958 [1602], I: 172).

En cuanto a la sinéresis, en calidad de figura que agrupa en una sola sílaba dos vocales que debieran articularse como un hiato, Rengifo recoge los

ejemplos de <triunfo> y <diálogo> pronunciados como diptongos a comienzo de verso: [ˈtrjunfo] y [ˈdjaloyo] (Rengifo, 1606: 20). En esta misma figura, Carballo introduce la articulación de los diptongos decrecientes “[...] como son en nuestra lengua au, eu, ey, como en autor, Europa, ley” (Carballo, 1958 [1602], I: 176), en la misma línea que hiciera el maestro de Salamanca hacia finales del siglo XV en el capítulo VI de su libro IV.

Sin embargo, Rengifo se distancia de la obra de Carballo en cuanto desplaza al capítulo XVIII, alejado de la explicación sobre la sinéresis, dos aspectos que atañen al vocalismo y a las agrupaciones vocálicas (Rengifo, 1606: 20-21):

- La doble interpretación fónica¹⁶, como vocal (“quando suenan por si”) y como consonante (“quando tienen tras si otra vocal”), de las grafías <u> e <y> y
- la articulación de los diptongos decrecientes y su conocimiento para escandir con adecuación los versos. Para ello, introduce el ejemplo de la dialefa en <vitorio> [bitoriˈoso] con la finalidad de obtener un verso endecasílabo en *quien quisiere salir vitorio*.

En este sentido, Rengifo parece acercarse más al modo descriptivo de la gramática nebrisense en el segundo capítulo del libro II sobre las reglas de acentuación de las agrupaciones vocálicas (diptongos y triptongos), al que le sigue un tercer y cuarto capítulo sustentados en las excepciones habidas en formas verbales y otros sustantivos (propios y comunes) que mantienen la articulación proparoxítona.

4.1.3. Una adenda al capítulo XIX

Antes de dar comienzo a la larga descripción de los tipos de versos en los más de cincuenta capítulos siguientes, Rengifo (1606: 21) se centra en cuestiones sobre acomodación acentual y silábica según la tipología versal, al tiempo que, posteriormente, atiende a distintos aspectos de cacofonía de gran interés: “[...] especialmente aquellas que de suyo tienen dura pronunciación, como la, z, y la, x”.

veces [...] y en nuestra lengua es casi necessario confessarlo, y hazerlo así en las diciones en que la h, en que comiençan ahora, antiguamente fue f, que es consonante, como hecho, fecho, hacana, facana, hijo, fijo [...] Pero los que tienen la h, por nota de haspiracion, obligacion tendran a no constar dos syllabas, si no a quitar la primera por figura Synalepha” (Carballo, 1958 [1602], I: 174-175). Compárese con la siguiente descripción de Encina en lo referente al contenido fónico de <h>: “Avemos también de mirar que, quando entre la una vocal y la otra estuviere la h, que es aspiración, entonces a las vezes acontece que passan por dos y a las vezes por una, y juzgarlo hemos según el común uso de hablar o según viéremos qu’el pie lo requiere, y esto tan bien avrá lugar en las dos vocales sin aspiración” (Encina, 1996 [1496]: 18).

¹⁵ La influencia culta de la lengua latina, todavía imperante como rasgo de la lengua castellana del cuatrocientos, permitió el mantenimiento de las ya caducas estructuras heterosilábicas que, en el ámbito de la métrica, se traducían en la pervivencia de dialefas y otros hiatos en función de las exigencias métricas (y las posibilidades lingüísticas): “Nuestra lengua esso mesmo conla griega, así en verso como en prosa, alas veces escribe i pronuncia aquella vocal, aun que se siga otra vocal” (Nebrija, 2011 [1492]: 63).

¹⁶ Carballo también se hace eco del empleo de estos alógrafos para la representación tanto de la vocal como de la consonante (situación que no se resolverá hasta la aparición del primer tomo del *Diccionario de autoridades* por parte de la Real Academia Española, quienes proponen, en la misma línea que en la Gramática de Nebrija, el empleo de <v> para consonante y <u> para vocal): “Aunque se ha de advertir, que la i y la u quando hieren a otra vocal hazense consonantes, y assi no se cuentan por syllabas [...] porque la u, pierde su officio, y haze consonante como si fuera b” (Carballo, 1958 [1602], I: 172). Nótese el mismo empleo terminológico que el de Nebrija para el caso de los oficios de las letras.

No parece prudente confirmar la existencia de una articulación interdental y otra velar generalizadas en el norte peninsular a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI; sin embargo, no hemos de olvidar que César Oudin (Sánchez Regueira, 1979), así como Gonzalo Correas constatan, para los primeros decenios de la siguiente centuria dichas pronunciaciones. No sería imposible pensar que en el último cuarto del siglo XVI tanto el proceso de adelantamiento de la sibilante dorsodental, así como el retroceso de la antigua prepalatal fricativa, estaban ya cercanos a su culmen articulatorio, al menos lo suficiente como para considerar como “fuertes” ambos sonidos.

5. ESTÍMULO DEL DIVINO AMOR Y SYLVA DE CONSONANTES

Tras los capítulos correspondientes al arte poética, da comienzo el *Estímulo del divino amor*, una composición poética original que no tiene otra pretensión que la de dar ejemplo de todas las leyes expuestas con anterioridad. Dada la supuesta brevedad del *Arte*, Rengifo (1606: 101) se centra únicamente en ofrecer una muestra poética basada en la copla redondilla denominada “Estímulo del diuino amor, el qual compuso vn docto y religioso Poeta pocos dias ha: aunque por su humildad no quiso que saliesse en su nombre”.

5.1. El *Estímulo del divino amor*: métrica y agrupaciones vocálicas

El estudio de la métrica de los versos octosílabos de este poema permite corroborar variantes en convivencia de estructuras heterosilábicas y tautosilábicas en función del pie métrico en el que se insertan.

- Rengifo emplea el metaplasmo de la sinéresis para el mantenimiento de diptongos procedentes de hiatos latinos:

Tabla 3: Diptongos procedentes de hiatos latinos en el *Estímulo del divino amor*.

Verso	Escansión
Que de todas las <i>criaturas</i> [krja'turas] (p. 103) < CREATURAS	òò óó òò óó
A cada hermosa <i>criatura</i> [krja'tura] (p. 117) < CREATŪRA	óó óó òò óó

- Conviven formas patrimoniales con voces que mantienen el hiato etimológico:

Tabla 4: Mantenimiento de hiatos latinos en el *Estímulo del divino amor*.

Verso	Escansión
A la qual las <i>criaturas</i> [kria'turas] (p. 105) < CREATŪRA	òò óó òò óó
Todo el coro <i>glorioso</i> [glori'oso] (p. 107) < GLORIÖSU	óó óó òò óó
En estos ojos <i>suaves</i> [su'aþes] (p. 108) < SUAVE	óóó óó óóó

En posición de rima, de manera complementaria, la equivalencia de los sonidos que se ofrecen en la *Sylva* (5.2.) conducirá a la obtención de resultados de relevancia para abordar dos de los objetivos de esta investigación en torno a la obra de Rengifo: el proceso de desfonologización de bilabiales (5.2.1.) y la articulación de las agrupaciones consonánticas (5.2.2.).

5.2. La *Sylva de consonantes*: rimario y modelo poético ordenado por el abc

Tras la comparación con el rimario publicado en la obra de Petrarca, Rengifo desarrolla unos capítulos preliminares de gran interés anteriores a su *Sylva*:

En el primer capítulo aborda el concepto de rima consonántica.

En el segundo, afirma que, si bien no parece aconsejable la rima de voces homónimas con diferentes funciones gramaticales, en la lengua española “[...] más se busca y gusta de los sentidos y conceptos diversos debaxo de unas mesmas sílabas o dictiones” (1606: 123-124).

En el capítulo III, se ofrecen cuestiones relativas a usos gráficos y pronunciación: “Algunos consonantes se escriuen con diferentes letras, que en la comun pronunciacion hazen casi vn mismo sonido, como, *Hija, Fixa, Braua, y Caba, Iniquo, y Chico, Patmo, y Cadmo, Iosaphat, y Mirad*. [...] por vna parte no se guarda entre ellos la semejança de todas las letras que diximos ser necessarias: y por otra el sonido parece el mismo que fuera si las letras estuuieran todas vniformes. [...] si en la pronunciacion propia, o en el sonido huuesse variedad, no auria perfeta consonancia” (Rengifo, 1606: 124). De ello se colige que:

- Existen indicios sobre el estado avanzado del cierre del proceso de confusión de los fonemas bilabiales (ya documentado en las obras de Nebrija o Encina¹⁷).

¹⁷ “I aunque Juan de Mena en la Coronación hizo consonantes entre *proverbios* y *sobervios*, puòdese escusar por lo que diximos dela vezindad que tienen entre sí la *b* con la *u* consonante” (Nebrija, 2011 [1492]:

- Se constata el cierre de la oposición fonológica de las antiguas consonantes prepalatales sorda /ʃ/ y sonora /z/, así como
- la neutralización de las consonantes dentales en coda silábica y final de palabra.

Es en el capítulo IV donde se expone el orden de esta obra: “El orden que guardamos en esta Sylva es el que se suele guardar en los demás Diccionarios: pero ay una diferencia, que aqui no se pone el vocablo por el orden de la letra en que comienza, sino considerándolo desde la vocal en que se pone el acento y mirando las consonantes que tras ella se siguen” (Rengifo, 1606: 125). De esta manera, las voces terminadas en ABA preceden a las que tienen en su desinencia la forma ACA, de igual modo que las de ENTE se sitúan antes que las de ERRE.

Asimismo, explica en el capítulo V la disposición de las voces en tres columnas, en primer lugar, aquellas que considera más cultas y adecuadas para ser empleadas por los poetas para, en la última columna insertar las menos aconsejadas, acompañadas de derivados morfológicos¹⁸ (adjetivos y verbos).

Termina esta parte de la *Sylva* con la adición de tres capítulos sobre la disposición en columnas (capítulo VI), la explicación del uso como remisiones de los números y letras que en ocasiones acompañan a las palabras (capítulo VII) y la introducción de antropónimos en posición de rima (capítulo VIII).

5.2.1. Proceso de desfonologización de bilabiales

A lo largo de todo el período medieval, el par bilabial presentaba diferenciación fonológica en función de su étimo latino: el resultado oclusivo sonoro procedente de [p] latina intervocálica, frente a las derivadas de [b] o [β]. Será a partir del reinado de Alfonso XI (1312-1350) cuando se documente en los testimonios poéticos (Ariza, 2012; Pla, 2014 y 2022) una temprana confusión entre ambos

fonemas (/b/-/β/), por lo que en la época de Nebrija la confusión estaba ya arraigada en algunas zonas peninsulares¹⁹. Precisamente, Cuervo (1895: 9-11; véase también Cuervo, 1898 y Echenique, 2006 y 2013) ya constató a finales del siglo XIX: “Nebrija mismo en la *Ortografía* asienta que algunos de los nuestros apenas pueden distinguir las dos labiales, así en la escritura como en la pronunciación”.

De igual modo, Alonso (1972 [1962]), a partir del estudio de las rimas de las diferentes generaciones de poetas de cancionero consabidas en el reinado de Enrique IV y el de los Reyes Católicos ratificó, desde una perspectiva cuantitativa y cualitativa, una paulatina apertura del fenómeno de confusión (Alarcos, 1981 [1950] y Lapesa, 1985 [1953] y 1981), por lo que no es de extrañar que en época de Rengifo se documenten múltiples casos de coalescencia²⁰ que, sin embargo, todavía conviven con cierta resistencia de carácter culto que tiende a diferenciar los resultados españoles derivados de p latina intervocálica de los que proceden de v o b.

Todas las rimas agrupadas bajo la desinencia ABO proceden de un étimo latino con una oclusiva sorda intervocálica (*cabo* < CAPUT, *nabo* < NAPU, *alabo* < ALAPO, *rabo* < RAPU o *acabo* < der. CAPUT), así como las terminaciones en AVO derivan de una sonora aproximante latina (*esclauo* < SCLAVU, *clauo* < CLAVU, *brauo* < *BARBARU o *pauo* < PAVU), hecho que parece apuntar a unos usos de carácter culto, insertos en una tradición historiográfica que arranca desde Nebrija:

Figura 1: *Sylva de consonantes* (p. 131).

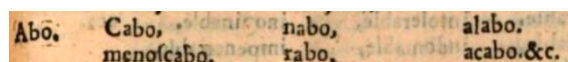
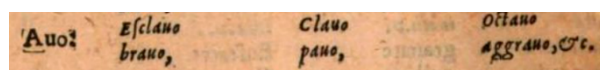


Figura 2: *Sylva de consonantes* (p. 160).



62). De igual modo lo recoge Juan del Encina (1996 [1496]: 20): “[...] así como Juan de Mena [...] acabó un pie en ‘proverbios’, y otro en ‘sobervios’, adonde passa una v por una b, y esto suélese hazer en defeto de consonante, aunque b por v, y v por b muy usado está, porque tienen gran hermandad entre sí, así como si dezimos *biva* y *reciba*”. La rima entre los resultados románicos de vivat y recīpat, respectivamente, constatan la articulación como bilabial aproximante sonora del antiguo fonema oclusivo sordo latino. A este tenor afirma Alonso (1972 [1962]: 241-242): “Encina es un rigurosísimo rimador; no hemos encontrado nunca en su *Cancionero* esas rimas imperfectas cuya tradición desde la Edad Media se prolonga hasta los primeros poetas italianizantes del siglo XVI”.

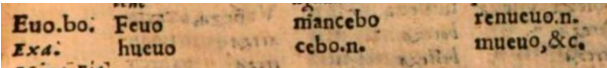
¹⁸ Incluye entre los rimantes propuestas colocaciones, compuestos e, incluso, locuciones, hecho llamativo que nos informa del grado de lexicalización o fosilización de estas estructuras fraseológicas (p. ej. En las rimas terminadas en ARA introduce *cara*, pero también *cara a cara* en convivencia con formas, introducidas más adelante, como *de repente* o *enfrente*).

¹⁹ Seguramente, la variación diatópica y diafásica ocasionó, bien la pervivencia de los dos fonemas diferenciados, bien la presencia de dos alófonos bilabiales como consecuencia del proceso anteriormente descrito, teoría que se ve refrendada por las siguientes palabras del propio Nebrija en su *Orthographia* (1977, fol. 7r: 137): “[...] por la mayor parte acontece a causa del parentesco i vezindad que tienen unas letras con otras, como entre la b y la v consonante, en tanto grado que algunos de los nuestros apenas las pueden distinguir, así en la escriptura como en la pronunciación, siendo entre ellas tanta diferencia quanta puede ser entre cualesquier dos letras”.

²⁰ Según Carballo (1958 [1602], I: 172), la grafía <v> con valor consonántico suena como , hecho que constata, de igual modo, la generalización del proceso de desfonologización de los antiguos pares fonemáticos bilabiales.

Los resultados del proceso de desfonologización, por el contrario, no son ajenos a nuestro autor: baste con observar la rima entre *mancebo* (< lat. Vulgar MANCIPO), que deriva de una consonante labial oclusiva sorda, y otras voces como *huevo* < ÖVU o *muevo* < MÖVO, que conservan desde el latín una consonante labial aproximante sonora:

Figura 3: Sylva de consonantes (p. 193).



De igual modo acaece en el espacio dedicado a las rimas en IVA, como se infiere de la semejanza articulatoria entre *oliva* < OLĪVA y *arriba* < AD RĪPA, o en OBA, VA entre *loba* < LŪPA, *escoba* < SCOPA y *roba* < RAUBA:

Figura 4: Sylva de consonantes (p. 214).

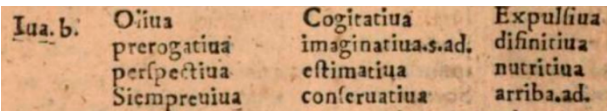
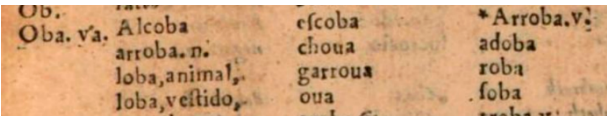


Figura 5: Sylva de consonantes (p. 217).



Si bien existen intromisiones de rimantes que justifican el avanzado estado del proceso de confusión de las consonantes bilabiales sonoras, en su *Estímulo del divino amor* no abundan las rimas que presentan confusión: de 18 redondillas en las que riman voces con bilabiales sonoras (bien intervocálicas, bien en posición posconsonántica), tan solo tres son los ejemplos que reflejan confusión:

La tendencia culta de la distinción etimológica todavía está más que patente en el paradigma fónico de Rengifo, si bien son innegables los variados ejemplos de confusión que pueblan su *Arte poética*, de igual modo que en las rimas de poetas como Baltasar de Alcázar, Lope de Vega o Luis de Góngora. El fenómeno estaba irradiado en toda la Península; si bien es cierto que Garcilaso de la Vega²¹ y Fernando

de Herrera representan dos modelos (Toledo y Sevilla) de rigurosa diferenciación en sus rimas.

Tabla 5: Rimas de confusión de bilabiales en el *Estímulo del divino amor*.

Rima
Desta luz su luz <i>recibe</i> , < RECIPET [...] y la vida lo que <i>vive</i> < VIVET (p. 108)
Y como todo lo <i>sabe</i> < SAPIT [...] con un gouierno <i>suave</i> < SUAVE (pp. 108-109)
Es el beso tan <i>suave</i> < SUAVE que de si el alma no <i>sabe</i> < SAPIT (p. 111)

De estos datos podemos concluir que el avance del proceso de desfonologización fue desigual en los territorios peninsulares debido a factores como la variación diatópica, el prestigio, el estrato social e incluso preferencias personales, como es el caso de poetas como Garcilaso de la Vega o Fernando de Herrera. No solo tendencias cultas, sino también la variación de tipo geoelectal afecta al desarrollo de este proceso tan complejo como antiguo.

5.2.2. Anotaciones sobre la articulación de agrupaciones consonánticas

Desde las primeras composiciones poéticas castellanas del mester de clerecía, los resultados obtenidos a partir del análisis de sus rimas confirman que las formas gráficas formadas por agrupaciones consonánticas de carácter culto tendían a simplificarse, incluso en los préstamos.

La presente tendencia fónica podría haber convivido con el mantenimiento articulatorio de los grupos cultos. Enrique de Villena afirma en su *Arte de trovar* (1993 [1433]: 79) que: “La *p* e la *b* algunas uезes fazen vn mesmo son, como quien dixese *cabdinal*, que también se puede dezir *capdinal*”, trueque articulatorio originado por la pérdida del rasgo de sonoridad en el margen implosivo de sílaba. No obstante, más adelante afirma el mismo autor (1993 [1433]: 84-85): “*psalmo* pónese *p* e no se pronunçia”²².

²¹ En relación con el presente par de fonemas bilabiales, dice Navarro Tomás (1935: 75) en la nota del verso 984 de la *Égloga II*: “[...] *nuevo* : *pruebo*: la ortografía actual hace que no parezcan consonantes estas palabras; lo mismo ocurre en el Son. VI, 6; *muevo* : *pruebo*, *nuevo* : *apruebo*; la escritura antigua usaba *prueuo*, *aprueuo* o *prueuo*, *aprueuo*,

provar, etc. [...] como la pronunciación no ha introducido diferencia entre *b* y *v*, *nuevo* : *pruebo*, etc., a pesar de la ortografía, siguen siendo fonéticamente consonantes”.

²² Resulta relevante señalar cómo a comienzos del siglo XIX, Andrés Bello (1890 [1835]: 7) registra el carácter variable de la pronunciación de estos grupos consonánticos: “Como, aunque dura, no es imposible la

En el capítulo III de la *Sylva*, Rengifo (1606: 124) afirma que entre “*Afecto*, y *Peto*: *Digno*, y *Diuino*: *Acto* y *Grato*, *Beneficio* y *Egipcio*, *Vna* y *Repugna*, *Antiguo* y *Enemigo*. Y entre otras dicciones semejantes no ay entera Consonancia porque no concuerdan ni en el sonido totalmente, ni en las letras”. Corrobora, al mismo tiempo, la licencia de los poetas a la hora de simplificar estas articulaciones en posición de rima, pese a que no responda a una “pronunciación perfecta”. De igual modo lo afirma Carballo (1958 [1602], I: 199): “[...] como quitar la c, de perfecta, para que sea consonante de discreta”, en tanto si no se elimina, existe diferencia articulatoria. El peso del cultismo en estos autores conlleva la selección de una pronunciación más cuidada que se caracteriza por la conservación de los grupos cultos.

En su texto poético asume esta licencia con rimas como las que ven en la diapositiva, algunas de ellas con mantenimiento gráfico del grupo [k.t]:

Tabla 6: Rimas que constatan la articulación de las agrupaciones consonánticas en el *Estímulo del divino amor*.

Rima
Este diuino <i>Arquitecto</i> < ARCHITECTU como suele a un <i>imperfecto</i> < IMPERFECTU (pp. 114-115)

Tabla 7: Rimas que constatan la simplificación articulatoria de las agrupaciones consonánticas en el *Estímulo del divino amor*.

Rima
Y la fuerça de tu <i>afecto</i> < AFFECTU para llegar a su <i>objeto</i> < OBIECTU (p. 103)
Pues es el que haze el <i>efeto</i> < EFFECTU tu pones solo el <i>sujeto</i> < SUBIECTU (p. 112)

En la *Sylva* existen entradas que hacen referencia exclusiva a la articulación de agrupaciones consonánticas como las rimas en EPTA, en convivencia con soluciones simplificadas, como así lo constata la rima de *texto* con *gesto* (si bien la introduce en la tercera columna de ESTO) o la inclusión de *perfeta* e *imperfeta* en la segunda

pronunciación de estas articulaciones iniciales, sorda a lo menos, cada cual podrá retener la primera de ellas o no, segun se lo dicte su oído o su gusto: el uso escrito es vario”. En su misma obra, se registra un criterio purista, por el que condena la articulación simplificada, como es el caso de la pronunciación [s] por [k.s]: “La sustitución de la s a la x ántes de vocal o h es intolerable” (Bello, 1890 [1835]: 8).

columna de las rimas en ETA. Nótese que todas estas soluciones simplificadas no las sitúa en la primera columna de sus ejemplos, en tanto, como se indica en la tradición gramaticográfica de esta época, es preferible el mantenimiento fónico de estos encuentros consonánticos:

Figura 6: *Sylva de consonantes* (p. 181).

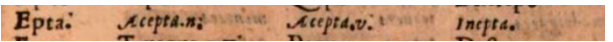


Figura 7: *Sylva de consonantes* (p. 200).

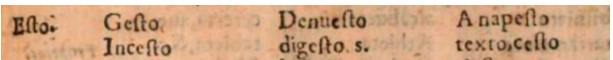
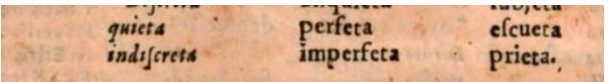


Figura 8: *Sylva de consonantes* (p. 192).



De igual modo ocurre con *Calixto* y *Sixto* en las rimas en ISTO, frente al mantenimiento de [k.t] en UCTA:

Figura 9: *Sylva de consonantes* (p. 213).

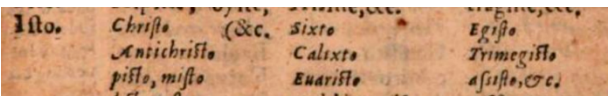
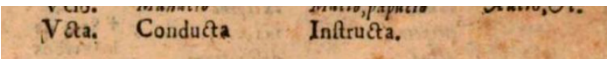


Figura 10: *Sylva de consonantes* (p. 240).



La variabilidad de las soluciones adoptadas responde a un doble criterio; a saber, el de las posibilidades fónicas subyacentes en el quehacer poético, por un lado, al tiempo que, por otro, persiste el deseo de conservar inalteradas las pronunciaciones de unas formas consonánticas que, incluso hoy día, perviven en nuestro imaginario panhispánico de manera plural, bien simplificadas –con resultados aspirados y geminados–, bien articuladas con el elemento implosivo inalterado.

6. CONCLUSIONES PROVISIONALES

La labor erudita de Rengifo se pone de manifiesto en la configuración de una obra hercúlea casi de carácter enciclopédico: un arte poética acompañada de unos preceptos para enseñar a metrificar, ligados con saberes transversales de ortología, pronunciación y ortografía. La *Sylva de consonantes* (a la que le

sigue la de esdrújulos, ecos y nombres propios, complementados con un glosario) constituye una herramienta lexicográfica en la que convergen fonética, morfología y léxico; la disposición en rimas permite estudiar la naturaleza de los sonidos en rima, así como otros fenómenos tales como la estructura silábica de las voces, que vienen acompañadas de unas interesantísimas glosas por parte del autor. Precisamente, el presente estudio ha permitido, si bien de manera somera, adentrarnos en el estudio de fenómenos métrico-lingüísticos a la luz de las tradiciones preceptistas en lengua española (Nebrija, Encina y Carballo), más concretamente, los aspectos relacionados con las agrupaciones vocálicas, el proceso de desfonologización de bilabiales, así como el mantenimiento y simplificación de las agrupaciones consonánticas.

El *Arte* de Rengifo se sitúa claramente en la línea demarcada por las ideas de Nebrija y Encina en lo que concierne al empleo de una terminología y una estructura en capítulos específica; la concepción de los rasgos que configuran la lengua culta (mantenimiento de estructuras heterosilábicas etimológicas, preferencia por una distinción articulatoria de los pares de fonemas bilabiales, así como la aceptación de la simplificación de grupos consonánticos en posición de rima) lo acerca a la concepción tradicional que arranca desde la época tardomedieval y continúa en su época, como en la obra de Carballo; sin embargo, y como humanista de su tiempo, Rengifo introduce novedades prescriptivas como la preferencia generalizada por la articulación de las consonantes en posición de coda o el rechazo a las dislocaciones acentuales²³.

La lengua poética, todavía en vías de estudio, es reflejo de una suerte de estándar lingüístico en el que la oralidad se funde con el supuesto artificio poético y se erige, a su vez, en modelo de lengua cuidada en el proceso de codificación lingüística, tanto en gramáticas como en las tradicionales artes poéticas: “así como en el Latín ay vocablos que no los admite el Orador y los usa el Poeta: así también en el romance ay términos de que huye el que habla en prosa: los quales el Poeta usa y tiene por elegantes en el verso. Pero si con todo esto alguno pareciere muy latino, mas facil será dexar el que no contentare, que buscar el que venga a cuento” (Rengifo, 1606: 292).

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Francisco Pedro Pla Colomer: Conceptualización, Gestión de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Redacción – revisión del borrador original, Redacción – revisión y edición.

REFERENCIAS

- Alarcos Llorach, E. (1981, [1950]). *Fonología española*. Madrid: Gredos, 4ª ed.
- Alonso, D. (1972 [1962]). Temas y problemas de la fragmentación fonética peninsular. *Obras completas: Estudios lingüísticos peninsulares*. Madrid: Gredos, 13-291.
- Alonso, A. (1949). Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 3(1), 1-82. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v3i1.142>
- Ariza, M. (2012). *Fonología y fonética históricas del español*. Madrid: Arco/libros.
- Bello, A. (1890 [1835]). *Principios de ortología y métrica en la lengua castellana*. Santiago de Chile: Imprenta de la Opinión.
- Carballo, L. A. de. (1958 [1602]). *Cisne de Apolo*. Edición de Alberto Porqueras Mayo. Madrid: CSIC.
- Casas Rigall, J. (2010). *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los autores en el canon de Nebrija*. Santiago de Compostela: USC.
- Cuervo, Rufino J. (1895). Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas. *Revue Hispanique*. 2, 1-69.
- Cuervo, Rufino J. (1898). Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas. *Revue Hispanique*. 5, 273-313.
- Echenique Elizondo, M.ª T. (2006). ¿Cómo debía de hablar Nebrija según su *Gramática castellana*? J. J. Gómez Asencio (dir.). *El castellano y su codificación gramatical. Volumen I: De 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Sanford)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 413-434.
- Echenique Elizondo, M.ª T. (2013). La obra de Nebrija como fuente para el estudio de la pronunciación castellana. M.ª T. Echenique Elizondo y F. J. Satorre Grau (eds.). *Historia de la pronunciación de la lengua castellana*. Valencia / Neuchâtel: Tirant Humanidades, 163-214.
- Echenique Elizondo, M.ª T. (2019). La huella de la oralidad en la obra de Nebrija. M.ª Rodrigo Mora (ed.). *Nebrija en Bolonia. V Centenario de las Reglas de orthographía de la lengua castellana (1517)*. Bolonia: Bononia University Press, 13-32.
- Echenique Elizondo, M.ª T. (2022). Fonética y oralidad en la obra castellana de Nebrija (contrapuesto el sonido a las letras). J. J. Gómez Asencio (coord.) & C. Quijada Van der Berghe (ed.). *Antonio de Nebrija, gramático en su medio milenio. Homenaje a José J. Gómez Asencio*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 143-166.
- Encina, J. del. (1996 [1496]). *Obra completa*. Edición de Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Biblioteca Castro.
- Gómez Redondo, F. (2000). *Artes poéticas medievales*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Gómez Redondo, F. (coord.) (2016). *Historia de la métrica medieval castellana*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

²³ Queda para una próxima investigación el estudio sistemático de fenómenos como la pérdida de la aspiración de f- latina o la caracterización de las sibilantes según el análisis de la obra de Rengifo.

- Gómez Redondo, F. (2020). *Historia de la poesía medieval castellana*, Tomo I: *La trama de las materias*. Madrid: Cátedra.
- Lapesa, R. (1985 [1953]). La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino. *Estudios de historia lingüística española*. Madrid: Paraninfo, 239-248.
- Lapesa, R. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 9ª ed.
- Martín Baños, P. (2019). *La pasión de saber. Vida de Antonio de Nebrija*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Martín Baños, P. (2022). En la médula del Humanismo: Nebrija como gramático y poeta. *Revista de Occidente*. 497, 55-68.
- Martínez Alcalde, M.ª J. (2010). *La fijación ortográfica del español: norma y argumento historiográfico*. Bern: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-0034-8>
- Nebrija, A. de. (1977 [1517]). *Reglas de orthographia en la lengua castellana*. Edición de Antonio Quilis. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Nebrija, A. de. (1990 [1492]). *Gramática sobre la lengua castellana*. Edición de Antonio Quilis. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Nebrija, A. de. (2011 [1492]). *Gramática sobre la lengua castellana*. Edición de Carmen Lozano. Madrid / Barcelona: Real Academia Española / Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Pérez Pascual, Á. (2011). *Juan Díaz de Rengifo y su Arte poética española*. Ávila: Diputación provincial de Ávila / Instituto Gran Duque de Alba.
- Pla Colomer, F. P. (2014). *Letra y voz de los poetas en la Edad Media castellana. Estudio filológico integral*. Valencia / Neuchâtel: Tirant Humanidades.
- Pla Colomer, F. P. (2020). Historia de la lengua y métrica medieval. Consideraciones en torno a la *Historia de la métrica medieval castellana*. *Boletín de la Real Academia Española*. 100 (322), 635-663.
- Pla Colomer, F. P. (2022). *Juzgar lo hemos según el común uso del hablar o según viéremos quel pie lo requiere*: métrica y reconstrucción del componente fónico de la lengua castellana. A. Arias (ed.). *Sistematicidad y variación en la fonología del español*. Lugo: Axac, 107-136.
- Pla Colomer, F. P. (2023). *En lengua antigua se hazen algunas comedias, y romances: la huella de Nebrija y Enzina en el Cisne de Apolo (1602) y el Arte poética española de Rengifo (1606)*. J. Arroyo Martín, I. Irimia Núñez, A. Ferrera Lagoa (coord.). *Philobiblion: Diez años de amor por los libros*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 379-399.
- Pla Colomer, F. P. (2024). Variación fonética y perdurabilidad de un modelo lingüístico: del canon poético cancioneril a la eclosión del romancero nuevo. *Anuario de Estudios Medievales*. 54/1. <https://doi.org/10.3989/aem.2024.54.1.05>
- Pla Colomer, F. P. (en prensa). *De la mudança de la acostumbrada manera de hablar que por alguna razón se puede sufrir*: lengua, métrica y auctoritas en la *Gramática* (1492) de Antonio de Nebrija. P. Martín Baños (coord.). *Antonio de Nebrija y la modernidad. Cinco siglos de espíritu crítico*.
- Quilis, A. (1984). *Métrica española*. Madrid: Ariel.
- Rengifo, J. D. (1977 [1606]). *Arte poética española*. Madrid: Juan de la Cuesta. Edición facsímil, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- Sánchez Regueira, I. (1979). La fonética en la obra y en la época de César Oudin. *Verba*. 6, 43-73.
- Tollis, F. (1994). La presentación de lo gráfico-fónico en la *Gramática* de Nebrija y en el *Arte de Trovar* de Enrique de Villena. R. Escavy et al. (eds.). *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística Nebrija V Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia. 3, 605-618.
- Vega, G. de. (1935). *Obras*. Edición de T. Navarro Tomás. Madrid: Espasa-Calpe.
- Villena, E. de. (1999 [1433]). *Arte de Trovar*. Edición de F. J. Sánchez Cantón, con un prospecto de A. Prieto. Madrid: Visor Libros.