

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANISTICOS

23



UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON

1990

que colocó precisamente en el punto culminante de su obra, porque toda ella es preparación para el momento trágico y sublime de la especie amorosa (una intención y dudar de que la posición misma) manifestada por el villancico en el mejor lugar, como disimula que sólo pueda bien encajarse en el momento en que se llega a América.¹² en Lloro y pluma de Santa Rosa (1586-1617) con sólo ponerle mayúscula a Esposo, la refirió a Cristo.¹³

Lamentablemente no la he podido encontrar en México, pero si alguien topa con ella, "sabedme si hay otra."

La importancia de la literatura popular es tan grande en España que no sólo marca el principio de la historia literaria de esta Europa, como es el caso de las jarchas.

Por su mérito no sólo se le ha dado un lugar de valor por sí misma, tanto que se halla incluido en el índice de las obras en el Libro de Buen Amor, en el índice de las obras de los literatos que al introducirlos en las universidades, necesariamente cultas, como la Celestina, consideraron su mérito.

En cambio a la literatura popular en su pequeñez, que sólo se me ocurre compararla con los cuentos populares. (Aunque entre ellos haya grandes diferencias).

Una nota característica de la literatura folklórica es su riqueza de formas: como el pueblo se siente dueño de ella, con la misma sabiduría y arte con que la inició, con esta misma la modifica, la adiciona o reduce. Sus derechos de autor sobre el folclore valen en sus múltiples variantes, que constituyen su vida.

El villancico de la Celestina no es más que un eslabón de la larga cadena que comienza no se sabe dónde, ni tampoco cuándo terminará, porque su perennidad es la del pueblo mismo.

Si pues estos versos no son originales del coautor de la Celestina, ¿cuál es su mérito? El haber descubierto esta piedra preciosa, haberla sacado del tesoro de lo folklórico y haberla engastado en la parte central de su joyel para que brillase y atrajese sobre sí la mirada de admiradores e investigadores, porque el poeta, "a mi entender divino" (Cervantes) realizó en el acto decimonono el climax de su obra no sólo argumental sino lírico, embellecido con la presencia de la música y la poesía por medio de este villancico popular.

¹² también llegó a Italia, como se deduce del artículo de N. S. E. "Un villancico della Celestina Popolare in Italia nel cinquecento" en Giornale Storico della Letteratura Italiana. CVI (1954) pp. 250-291.
¹³ Ver Sánchez Romeralo, Antonio, El villancico. Madrid, Gredos, 1975.

esta división de niveles nos permite conservar la claridad, aunque en otros aspectos limitó considerablemente las asociaciones que entre ellos guardan y que en momentos no podemos más que sugerir.

DESCRIPCIÓN LINGÜÍSTICA ESTRUCTURAL DEL SONETO II QUE DEDICARA PEDRO DE TREJO A LAS HONRAS FUNEBRES DE CARLOS V.

CARLOS ARREDONDO TREVIÑO.
 Facultad Filosofía y Letras
 U.A.N.L.

*Aquella Trinidad y es(s)encia pura,
 supremo Hacedor, Dios inefable,
 conmutador de todo incommutable,
 inenarrable poder y hermosura.
 Aqueste llevó a Carlos a l(a) altura,
 trocó lo transitorio por lo eterno,
 quitóle de ocasiones del infierno
 por ser el más subido de natura.
 En suelo fue monarc(h)a esta criatura
 y con eterno gozo es recibido
 en bienaventuranza colocado.
 Está en delectación que siempre dura
 con el que tiene su mismo apellido,
 por ser de los mortales el dechado.*

"Pedro de Trejo"

SIN PRETENDER UN TRABAJO TOTALMENTE CONCLUÍDO, presentamos a continuación una serie de apuntes sobre un posible análisis lingüístico del Soneto II que escribiera Pedro de Trejo en 1569 a las honras fúnebres de Carlos V. Se trabajaron los niveles simbólico, en el apartado I, semántico, en el apartado II, sintáctico, en el III, léxico, en el IV, y fonológico en el V. Y se siguió este orden por razones de facilidad expositiva.

Dentro de cada nivel se trataron aspectos que tuvieron que replantearse en varias ocasiones por su pertinencia para más de uno de los niveles. Sin embargo, no consideramos haber dejado de lado nada que realmente fuera relevante a tratar, sin que esto quiera decir que lo agotamos.

La división de niveles nos permitió conservar la claridad, aunque en otros aspectos limitó considerablemente las asociaciones que entre ellos guardan y que en momentos no pudimos más que sugerir.

El criterio predominante durante todo el trabajo fue el de presentar una descripción lingüística de este soneto, evitando hasta donde nos fue posible algunas observaciones menos objetivas y más intuitivas que acostumbran hacerse en el terreno de la estilística.

El trabajo, en su edición original va acompañado de una serie de cuadros y notas indispensables para esta descripción; aunque los datos del escrito no necesariamente se corresponden con ellos por haber sido modificados en el transcurso de la redacción y que ahora aquí presentamos.

I. A partir de la simbología cristiana del siglo XVI, Pedro de Trejo dedica, basándose de las "Dignidades de Dios" (como casi todo el arte de su época), este Soneto II como homenaje a la muerte de Carlos V.

Lo innombrable o absoluto se evoca de la misma forma en que se contraponen las figuras del triángulo, la esfera y el rectángulo, bases de la alquimia pre-cabálica de la época, y cuya finalidad fundamental radicó en la explicación que Raimundo Lulio diera a las tres culturas: española, árabe y judía, sobre el misterio de la Santísima Trinidad.

La alquimia elemental del "matrimonio de los opuestos" está presente: Carlos V y Dios unidos por la gracia y voluntad del segundo, mismo que premia al monarca y a sus terrenales virtudes con la gloria de la eternidad.

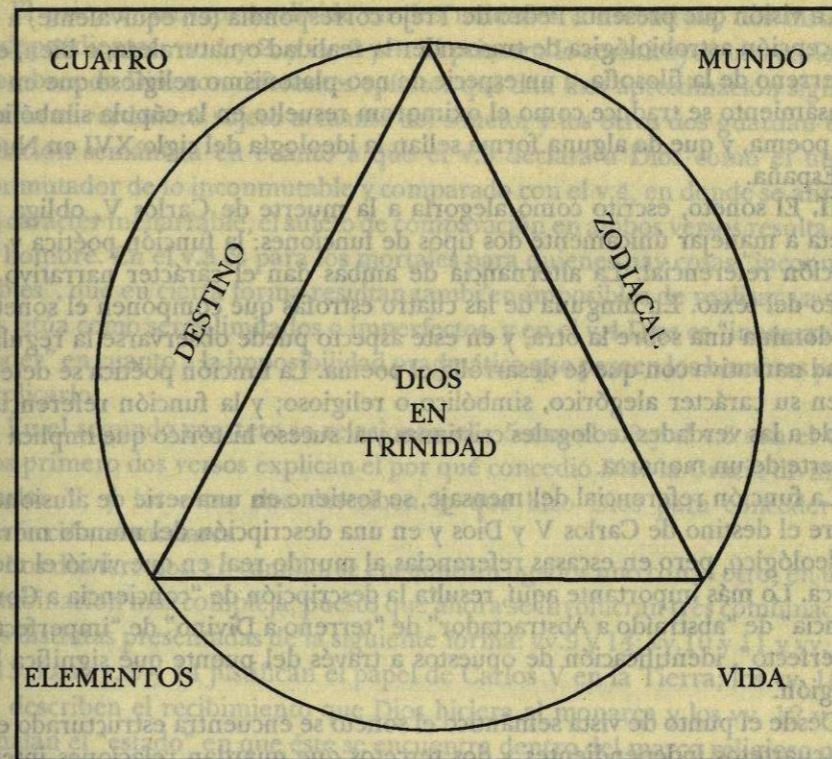
La trinidad es Dios (v.1), el Hacedor (v.2) Universal cuyos atributos sirvieron para el desarrollo de la filosofía ocultista del Renacimiento, así como para el nacimiento de la ciencia de la cábala. *Bonitas, Magnitudo, Eternitas, Potestas, Sapientia, Voluntas, Virtus, Veritas y Gloria*, forman el BCDEFGHIJ de la clave que explicaría parcialmente, o diera cuenta del misterio de Dios. Para Raimundo Lulio "A" quedaría para aquello que llamó innombrable o inefable absoluto.

El poder (v.4) divino (v.2) en la Trinidad (v.1) se presenta en su inenarrabilidad (v.4) y en su carácter de inefable (v.2). Lo absoluto "A" se define por sus atributos: Pureza (v.1), Superioridad (v.2), Hermosura (v.4) y Eternidad (vv. 10 y 12); única manera de definir al sujeto actuante del soneto.

El simbolismo de la Trinidad concuerda con el de los tres planos en que está manejado el poema y cuyo diagrama sería el siguiente:

El mundo de Dios es el de la Trinidad, figura por demás perfecta que por su carácter inombrable se define como inefable, o como absoluto. Pedro de Trejo describe al sujeto actuante del soneto por sus atributos en la primera estrofa del soneto, y mediante ello define con claridad su postura teológica: "Dios es Uno y Trino", como diría el propio autor en otro de sus poemas.

El destino de Carlos V, así, se ve señalado por la gracia de Dios en la segunda estrofa; recuperación del Paraíso perdido gracias a que en la tierra



fue ejemplo o modelo de la perfección. Al morir Carlos V, Dios aniquila las contraposiciones entre lo distinto (v.13) y lo cambiante (v.6), para igualar al monarca con su Gracia divina. La voluntad de Dios se presenta como una especie de "destino marcado" o zodiacal, Dios rige y determina el camino que debe seguir el monarca dotándolo de virtudes eternas (v.6) y alejándolo del pecado (v.7) por ser en entre "... los mortales el dechado" (v.14) o ejemplo.

El nivel de los Elementos naturales (el rectángulo) apenas se define vagamente: el poema anuncia a Carlos V como el monarca de España que fue ejemplo para sus súbditos y que ha muerto. Su poco desarrollo, se debe a que la vida o realidad a la que se quiere referir el poeta, es aquella que sin mayor justificación señala el paso de lo transitorio a lo eterno mediante el "trance" de la muerte; es el milagro divino que venturosamente elige al monarca y lo introduce de la mano de Dios en el terreno de lo Eterno.

La barca que conduce hacia el terreno de los muertos se sustituye por las acciones de Dios, y cuyos atributos, por estar alejados de las imperfecciones de la Tierra, hacen innecesaria una abundante información sobre el mundo de los elementos.

La visión que presenta Pedro de Trejo correspondía (en equivalente) a la concepción astrobiológica de trascender la realidad o naturaleza; o bien, en el terreno de la filosofía, a un especie de neo-platonismo religioso que en el pensamiento se traduce como el oximorom resuelto en la cúpula simbólica del poema, y que de alguna forma sellan la ideología del siglo XVI en Nueva España.

II. El soneto, escrito como alegoría a la muerte de Carlos V, obliga al poeta a manejar únicamente dos tipos de funciones: la función poética y la función referencial. La alternancia de ambas dan el carácter narrativo y épico del texto. En ninguna de las cuatro estrofas que componen el soneto predomina una sobre la otra, y en este aspecto puede observarse la regularidad narrativa con que se desarrolla el poema. La función poética se detecta en su carácter alegórico, simbólico o religioso; y la función referencial alude a las verdades teológicas cristianas y al suceso histórico que implica la muerte de un monarca.

La función referencial del mensaje, se sostiene en una serie de alusiones sobre el destino de Carlos V y Dios y en una descripción del mundo moral o ideológico, pero en escasas referencias al mundo real en que vivió el monarca. Lo más importante aquí, resulta la descripción de "conciencia a Conciencia" de "abstraído a Abstractador" de "terreno a Divino" de "imperfecto a Perfecto", identificación de opuestos a través del puente que significa la religión.

Desde el punto de vista semántico el soneto se encuentra estructurado en dos cuartetos independientes y dos tercetos que guardan relaciones internas de carácter significativo.

Aquella Trinidad y es(s)encia pura,
supremo Hacedor, Dios inefable,
conmutador de todo inconmutable,
inenarrable poder y hermosura.

Aqueste llevó a Carlos a l(a) altura
trocó lo transitorio por lo eterno,
quitóle de ocasiones del infierno
por ser el más subido de natura.

En suelo fue monarc(h)a esta criatura
y con eterno gozo es recibido
en bienaventuranza colocado.

Está en delectación que siempre dura
con el que tiene su mismo apellido,
por ser de los mortales el dechado.

El primer cuarteto se divide en dos unidades consecutivas, dos dísticos independientes: vv. 1 y 2; y vv. 3 y 4. El primero lo constituyen una serie de nombres de Dios con diferentes epítetos que dan una aproximación significativa al verdadero sujeto actuante del soneto; y los otros dos guardan una relación semántica en cuanto a que el v.3 declara a Dios como el único conmutador de lo inconmutable y comparado con el v.4, en donde se afirma su carácter inenarrable, el sujeto de comparación en ambos versos resulta ser el hombre. En el v.3 es para los mortales para quienes hay cosas "inconmutables", que en cierta forma resultan también imposibles de realizar ya que los sitúa como seres limitados o imperfectos, y en el v.4 Dios es "inenarrable poder" en cuanto a la imposibilidad pragmática que poseen los hombres para explicarlo.

En el segundo cuarteto se relacionan el v.5 con el v.8 y el v.6 con el v.7. Los primeros dos versos explican el por qué concedió Dios la Gracia divina a Carlos V; y los otros dos describen lo que hizo Dios para conceder la perfección al monarca.

Los dos tercetos, en cambio, se encuentran ligados uno con el otro; en una combinación más compleja, puesto que ahora se involucran tres combinaciones distintas presentadas de la siguiente forma: vv.9 y 14; vv.10 y 11 y vv. 12 y 13. Los vv. 9 y 14 justifican el papel de Carlos V en la Tierra; los vv. 10 y 11 describen el recibimiento que Dios hiciera al monarca y los vv. 12 y 13 señalan el "estado" en que éste se encuentra dentro del marco religioso que predomina en la descripción.

El léxico del poema está dividido en dos campos de significación. El primero, y más importante por su extensión y frecuencia, es el que se refiere al *Mundo divino*, y en el cual se agrupan los diversos nombres que se dan a Dios, sus atributos, la forma en que premió a Carlos V en el día de su muerte, y alusiones al Paraíso divino y al mundo terrenal.

Dios (v.2) en el Hacedor (v.2), es Trinidad (v.1), Es (s)encia (v.1), Conmutador (v.3) y Poder (v.4); nombres que aluden a la divinidad definida por sus atributos: *pura* (v.1), *supremo* (v.2), *inefable* (v.2), *inenarrable* (v.4), *hermosura* (v.4) y *eterno* (vv. 10 y 12)

El Paraíso se presenta mediante palabras típicamente de la ideología cristiana que sitúan espacial y temporalmente a este lugar, la *altura* (v.5) y la *eternidad* (v.6) son dimensiones significativas que alejan a sus moradores de la corruptibilidad de la vida terrenal. El Paraíso, a su vez, se define también mediante su oposición con la vida terrenal, *natura* (v.8) *transitoria* (v.6), *suelo* (v.9) donde moran los *mortales* (v.14).

El Señor *llevó* (v.5) a Carlos V a las "alturas", *trocó* (v.6) las imperfecciones del monarca en virtudes y lo *quitó* (v.7) del pecado, para con ello hacer al sujeto paciente del soneto en digno merecedor del premio divino.

En esta forma, Dios recibió a Carlos V con gozo (v.10) y lo dotó de bienaventuranza (v.11) eterna.

El segundo campo de significación es mucho más breve, se refiere al *Mundo terrenal*; a Carlos V, sus atributos y las acciones que recibiera de Dios.

Carlos (v.5) V es llamado *monarc(h)a* (v.9), *criatura* (v.9) y *dechado* (v.14). *Dechado* por su comparación con los demás criaturas terrenas; poseedor de *subditos* (v.8) atributos o virtudes que lo llevaron a ser *recibido* (v.10), *colocado* (v.11) y a *estar* (v.12) en "delectación" eterna

Podría decirse que globalmente el poema responde en su organización interna a una antítesis que enfrenta a su sujeto activo (Dios) frente a otro pasivo (Carlos V) y que repercute en la manera de definir algunos de los conceptos que se manejan; por ejemplo, en un mismo verso encontramos antinomias como las siguientes: *conmutador/inconmutable* (v.3), *transitorio/eterno* (v.6); o bien, recordemos que las alusiones al mundo terrenal sirven única y exclusivamente para contrastar y resaltar la significación de lo eterno, utilizando recursos metonímicos más que metafóricos.

Desde otro punto de vista, la última palabra de cada uno de los versos, guardan una relación semántica de tipo sinónimo interesante de señalarse.

El primer cuarteto agrupa en las rimas términos que nos hablan de los atributos de Dios: *pura/inefable/inconmutable/hermosura*, en donde la única palabra no conectada sintácticamente como atributo es "inconmutable", aunque por otro lado, útil para explicar la validez del misterio divino como universal y eterno.

Las rimas del segundo cuarteto se dividen en dos dísticos, vv. 5 y 6; y vv. 7 y 8: *altura/eterno e infierno/natura*. La asociación de las dos primeras pertenecen al ya conocido vocabulario de la religión cristiana, y las otras dos, aparentemente de un uso más arcaico, hacen referencia al mundo de los elementos como el lugar donde moran las imperfecciones o el pecado.

En los tercetos hay relación sinónimas entre los vv. 9 y 14 y entre los vv. 10 y 11. *Criatura/dechado* son usados de la misma forma que *recibido/colocado*. Los vv. 12 y 13 no guardan ninguna relación semántica en sus rimas.

III. Una vez descritos algunos aspectos de los niveles simbólico y semántico del poema, llegamos a su estructura sintáctica, en donde la característica más sobresaliente resulta el paralelismo o emparejamiento de algunas estructuras que trataremos de explicar a continuación.

En este nivel, nuevamente, el primer cuarteto parece coincidir en la unión de dos dísticos organizados mediante estructuras sintácticas muy semejantes:

FN(M+N)+Conj.+FN(N+M)

FN(M+N)+(,)+FN(N+M)

La estructura de los dos primeros versos mantienen un paralelismo sintáctico sorprendente. Cuatro frases nominales unidas las dos primeras por coordinación y las segundas por yuxtaposición. La manera de ordenar los elementos resulta armónica entre sí: los núcleos de las cuatro estrofas hacia el interior de los versos, y los modificadores en los márgenes: los núcleos corresponden a los nombres de Dios y los modificadores a sus atributos o cualidades.

Los siguientes dos versos de este primer cuarteto mantienen el paralelismo en una forma un poco más compleja:

FN(N)+Prep.+FN(N+M)

FN(M+N)+Conj.+FN(N)

Dos enlaces, una preposición y una conjunción, unen dos frases nominales con estructura exactamente inversa. Dos frases nominales formadas únicamente por un núcleo al inicio del v.3 y al final del v.4 y dos frases nominales formadas por un núcleo y un modificador al final del v.3 y al inicio del v.4. Los núcleos permanecen, en estas frases nominales, hacia el interior de los versos y se refieren a Dios nuevamente.

El segundo cuarteto está formado por tres oraciones que se corresponden con los tres primeros versos. La primera y segunda oración guardan un paralelismo estructural que se sintetiza en la estructura de la tercera oración.

O=FN(N)+FV(+FN OD+C. Lug.)

O= FN(N) +FV(N+FN OD+C. Tiem.)

O= FN(N) *+FV(N+FN OD+C. Tiem.+C. Lug.)

Aunque las estructuras del v.5 y v.6 son equivalentes en su estructura superficial, aparece una variante que afecta la estructura profunda de ambas oraciones. En las dos el sujeto actuante (que aparece en la primera oración v.5 y queda tácito en la segunda v.6) sigue siendo Dios, aludido mediante un pronombre demostrativo. La predicación en ambos casos resulta diferente: en el primero aparece un circunstante de lugar y en el segundo uno de tiempo. Sin embargo, las diferencias de estructura profunda se sintetizan magistralmente en la tercera oración, uniendo una estructura semejante a las anteriores pero con un circunstante de tiempo que conecta de inmediato esta estructura del v.7, con la anterior del v.6; seguida de otro de lugar que confirma y refuerza al v.5; u por si fuera poco, justifica las tres estructuras uniendo una frase nominal, que forma el v.8, de carácter explicativo, semejante sólo a la que aparece en el v.14 y con que termina el poema.

La regularidad sintáctico estructural de los tercetos, resulta bastante parcial en comparación con los dos cuartetos antes descritos.

Los vv. 9 y 10 están formados por dos oraciones coordinadas, la primera de predicado nominal (v.9) con un circunstante de lugar; y la segunda de voz

pasiva, con un circunstante de modo. La tercera oración que corresponde al v.11 también es de voz pasiva, y posee un circunstante que connotativamente podría interpretarse como de lugar. En esta dirección, el paralelismo sintáctico en estas tres oraciones del primer terceto, podría considerarse en la correspondencia o alternancia de circunstanciales, ya que "bienaventuranza" juega con la doble significación de modo y de lugar en este caso.

El segundo terceto es mucho más irregular: lo forman una oración de verbo de estado (v.12), seguido de una subordinación adverbial que nos describe la compañía de Carlos V después de muerto, y remata con una oración adjetiva explicativa de verbo de estado.

La función de esta última estrofa y su carácter conclusivo hacen de ella innecesariamente regular.

Los dos tercetos concuerdan en la colocación de los núcleos de frases nominales, colocándolos en los márgenes de versos, además de su referencia a Carlos V y no a Dios, como venía sucediendo en los cuartetos.

La división sintáctica del soneto guarda relación con su estructura obligatoria de dos cuartetos y dos tercetos, aunque bien podría señalarse la agrupación de un octeto y un sexteto, debido a la regularidad estructural que presentan. Diríamos que en el octeto (los dos cuartetos) se presentan una serie de paralelismos sintácticos que lo hacen mucho más armónico que el sexteto (los dos tercetos) en donde se concentran el mayor número de variantes sintácticas. En el octeto las regularidades son múltiples, por su colocación, tipo y vocabulario; mientras que en el sexteto la mayoría de las relaciones equivalentes son más de tipo funcional. O bien, repetimos, los modificadores del octeto se sitúan hacia el interior de los versos, mientras que en el sexteto se colocan en los márgenes.

Desde otro punto de vista, el octeto presenta el asunto del poema, y el sexteto describe su desarrollo: el octeto sitúa al lector en los antecedentes del suceso (las virtudes de Dios y lo que hizo con Carlos V), mientras que el sexteto describe lo que realmente sucede (la muerte del monarca). La temporalidad de los cuartetos se maneja en pretérito imperfecto, que dan un carácter menos definido que el uso de presentes con que están descritos los tercetos.

La tercera oración del segundo cuarteto se encabalga con la frase nominal que forma el v.8, subordinando y complicando esta estructura ya antes aludida. Los versos de los dos tercetos, en cambio, se encuentran encabalgados en ambas estrofas: en el primer terceto se unen dos oraciones coordinadas (vv.9 y 10) con otra, que por razones métricas, se encuentran yuxtapuestas, y en donde la oración principal es la que forma el v.9. El segundo terceto lo forman, en cambio, tres oraciones subordinadas, de las cuales el v.12 sería la oración principal. El v.9 lo forma una oración declarativa, y el v.12 una de verbo de estado, fenómeno que sugiere algunas relaciones semánticas que se corresponden con las estructuras gramaticales con que juega el autor.

El principio rítmico constructivo de los versos, por otro lado, guarda relación directa con las discrepancias estructurales sintácticas que forman cada estrofa, y crea una serie de paralelismos de otro orden (que pone en relación el ritmo con el significado de cada verso) y que da una dimensión distinta del soneto.

Aquella Trinidad y es(s)encia pura,	ENDECASILABO HEROICO
Supremo Hacedor, Dios inefable,	ENDECASILABO HEROICO
conmutador de todo inconmutable	ENDECASILABO SAFICO
inenarrable poder y hermosura	ENDECASILABO SAFICO
Aqueste llevó a Carlos a l(a) altura,	ENDECASILABO HEROICO
trocó lo transitorio por lo eterno,	ENDECASILABO HEROICO
quitole de ocasiones del infierno	ENDECASILABO HEROICO
por ser el más subido de natura.	ENDECASILABO HEROICO
En el suelo fue monarc(h)a esta criatura	ENDECASILABO HEROICO
y con eterno gozo es recibido	ENDECASILABO SAFICO
en bienaventuranza colocado.	ENDECASILABO HEROICO
Está en delectación que siempre dura	ENDECASILABO HEROICO
con el que tiene su mismo apellido	ENDECASILABO SAFICO
por ser de los mortales el dechado.	ENDECASILABO HEROICO

Los endecasílabos heróicos *describen* los acontecimientos que se narran, mientras que los sáficos se encargan de agregar un matiz lírico.

En el primer cuarteto encontramos nuevamente dos distintos que separan las diferentes estructuras con que está formado: A A/B B, en donde el cambio rítmico concuerda con la variación sintáctico-estructural.

El segundo cuarteto, en cambio, presenta una regularidad rítmica que refleja la continuidad oracional que lo forman: A A A A. Su dimensión semántica es más narrativa que descriptiva.

En los tercetos encontramos un juego interesante: A/B/A y A/B/A, en donde los endecasílabos sáficos (B) concuerdan sintácticamente por ser introductores de oraciones circunstanciales, además de dar una tonalidad lírica descriptiva a un soneto en donde predomina la dimensión narrativa alegórica.

IV. La frecuencia léxica es poco redundante, excepto en los casos de algunas preposiciones que se usan reiteradamente en el poema (*a*(2), *con*(2), *de*(5), *en*(3), *por* (3), o bien, algunos artículos, pronombres o conjunciones (*el*(4), *lo*(2), *y*(3)).

Las únicas palabras que destacan por su frecuencia, del resto de palabras, son el adjetivo "eterno"(2) y el verbo "ser"(2) que por sí solos resumen la idea global que plantea el poema. Ambas palabreas aparecen en un cuarteto y en algunos de los tercetos.

La unidad métrica de los endecasílabos fluctúa en períodos formados por 6, 7 u 8 morfemas, presentando una regularidad morfemática curiosa en un soneto que exige, como ya sabemos, once sílabas.

El primer cuarteto está formado por una serie de versos heptamorfemáticos, y el segundo por versos examorfemáticos.

El primer terceto, en cambio, una dos versos, vv.9 y 10, de ocho morfemas y otro, v.11, de seis. Mientras que el último terceto lo forman tres endecasílabos heptamorfemáticos, también.

Esta regularidad morfémica, no guarda relación directa con el ritmo, mientras que sí, obligatoriamente, con el metro. ¿Cómo mantener una regularidad métrica con versos de diferente composición morfemática? De ahí el equilibrio y la precisión con que está realizado; y sus paralelismo en este nivel resultan una muestra más del control que requiere la forma del soneto.

Otra variante en el léxico, digna de señalarse, es la que constituyen las palabras sobre las que descansa la rima. Las combinaciones categoréticas de la rima guardan una serie de paralelismo independientes de su estructura fónica.

Por ejemplo, el primer cuarteto está dormado por dos dísticos de la siguiente forma: ADJETIVO/ADJETIVO Y SUSTANTIVO/SUSTANTIVO. Y el segundo cuarteto: SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO.

En los tercetos hay una combinación encadenada: SUSTANTIVO/ADJETIVO/ADJETIVO/ADJETIVO y ADJETIVO/SUSTANTIVO/SUSTANTIVO, en donde se encabalgan las funciones gramaticales que desempeñan las palabras rimadas de ambas estrofas. Esta dimensión da una regularidad más, en otro nivel, a la estructura general del soneto.

V. Las rimas consonantes que forman el soneto se encuentran distribuidas de la siguiente manera: A B B A : A C C A : A D E : A D E. Y en donde predominan las vocales abiertas y medias; y las consonantes líquidas y oclusivas sonoras.

El primer cuarteto concuerda en el uso de rimas de carácter vocálico, y discrepa sólo en que en B aparece una consonante oclusiva sonora que comparte este último rasgo con la líquida r de la rima A.

En el segundo cuarteto, discrepa con A la rima C sólo en la aparición de la nasal n.

Y en los tercetos, la rima concuerda en el hecho de estar formadas por tres fonemas de los cuales dos son vocales y uno consonante.

Las rimas finales D y E, guardan, sin embargo, una similitud mayor, en cuanto a que ambas están formadas por los fonemas d y o aunque discrepan en su núcleo o vocal tónica.

En la fonología de las rimas podríamos decir que se presenta una confluencia de sonidos sonoros que realzan la significación del poema, además de darle una fluidez extraordinaria.

El ritmo, por otro lado, ofrece una serie de variantes nuevamente de interés para nuestra descripción.

El primer cuarteto está formado de dos versos vv.1 y 2 con período corto en anacrusis; mientras que los dos versos restantes vv.3 y 4 están marcados con un período largo.

El segundo cuarteto presenta una regularidad total en sus cuatro versos, en donde aparecen marcados con períodos cortos en anacrusis.

Los dos tercetos, en cambio, encadenan sus períodos rítmicos de la siguiente manera:

- é - - - á - - - ú -

- - - é - ó - - - í -

- é - - - í - - - á -

á - - - ó - - - ú -

- - - é - - - é - - - í -

- é - - - á - - - á -

en donde los vv. 10 y 13 concuerdan en períodos largos en anacrusis, mientras que los vv. 9, 11, 12 y 14 están formados por períodos cortos.

En la acentuación rítmica predominan las vocales media y palatales, y su distribución y contraste con las velares juega con la organización descriptiva semántica del poema.

En el primer cuarteto se presenta un fuerte contraste de las vocales anteriores con las de la serie posterior, produciendo una sensación de magnificencia ante el poder de Dios y sus atributos.

La empresa que tuvo Dios para con Carlos V, descrita en el segundo cuarteto, se destaca mediante un extraordinario juego rítmico fonológico, ya que aparecen igual número de vocales palatales que velares, y sólo una vocal media.

En los tercetos predominan las vocales media y las de la serie anterior. Así el soneto se ve enmarcado rítmicamente en una serie de tonalidades predominantemente claras (vocales a,e,i) sobre las oscuras (o,u) que sólo sirven para dramatizar el suceso que se describe.