

Pronunciación y registros lingüísticos en la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza*

Santiago VICENTE LLAVATA

Universitat de València

Santiago.Vicente@uv.es

Introducción

El objetivo fundamental de esta aportación consiste en intentar ofrecer algunas notas descriptivas, desde una perspectiva reconstructora, sobre cómo se pronunciaba en el español cuatrocientista. Para llevar a cabo tal estudio, partimos de la hipótesis de que algunas de las obras señeras de la extensa producción literaria de don Íñigo López de Mendoza, como las *serranillas* y los *sonetos*, en función de sus destinatarios potenciales, podrían reflejar diferentes patrones de pronunciación en el marco de la norma lingüística del español del siglo XV.

Ciertamente, la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza presenta un interés especial por diferentes motivos, pero quizá uno de los motivos más sobresalientes reside en la propia personalidad política y literaria del Marqués de Santillana, expuesta de manera constante a cambios y experimentaciones a lo largo de su vida. Todo ello constituye, en verdad, un terreno abonado para el estudio de cualquier fenómeno lingüístico en su perspectiva histórica. El fenómeno lingüístico que nos ocupa —el examen grafémico desde el punto de vista histórico—, se revela como un ámbito especialmente fructífero con vistas a interpretar ciertos hábitos gráficos en clave de pronunciación.

En definitiva, la propuesta de estudio delineada en esta comunicación pretende conformarse como una aportación singular al conocimiento de la pronunciación de la lengua española a través de los tiempos. Con ello se pretenderá, asimismo, actualizar, a la luz de renovados puntos de vista, el conocimiento general de la fonética histórica desde una perspectiva iberorrománica.

1. Descripción literaria y valoración crítica sobre la transmisión textual de las “serranillas” y de los “sonetos al itálico modo”

Gracias a las descripciones literarias de santillanistas ilustres como Rafael Lapesa¹, Miguel Ángel Pérez Priego², Maxim. P. A. M. Kerkhof o Ángel Gómez Moreno³, entre otros, hoy sabemos que la colección literaria de las serranillas de Santillana se conforma como poesía de circunstancias en el marco de las cortes señoriales de la Edad Media, y que su función principal consistía en ser testimonio de hechos singulares en el transcurso de un viaje. Pero las serranillas, aparte de ser poesía de circunstancias, se conforman como valioso recuerdo vivo de las sucesivas tradiciones literarias del solar hispánico. Así, la lírica medieval gallego-portuguesa, la tradición literaria ultrapirenaica o la tradición literaria castellana inmediata, con Juan Ruiz como precursor, se concitan de manera armónica en el texto literario de las *serranillas*.

* Esta comunicación se inscribe en el proyecto de investigación *Historia de la pronunciación de la lengua castellana: de la Edad Media a nuestros días*, dirigido por la Dra. M^a Teresa Echenique Elizondo y subvencionado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (FFI2009-09639, subprograma FILO). Asimismo, la versión definitiva de esta comunicación se ha enriquecido gracias a las aportaciones valiosas de la Dra. M^a Teresa Echenique Elizondo, del Dr. Francisco Javier Satorre Grau, del Dr. Miguel Ángel Pérez Priego y del Dr. Mariano de la Campa Gutiérrez. Agradezco a todos ellos, pues, su inestimable ayuda, sin dejar de advertir que las posibles inconsistencias se deben en exclusividad al autor de esta comunicación.

¹ Rafael LAPESA MELGAR, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

² Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (ed.), Marqués de Santillana, *Poesías completas*, 2 vols., Madrid, Alhambra, 1983-1991.

³ Ángel GÓMEZ MORENO y Maxim. P. A. M. KERKHOF (eds.), Marqués de Santillana *Poesías*, Madrid, Castalia, 2003.

Por su parte, los sonetos, intrépido experimento literario, con carácter inédito hasta aquel momento en el conjunto de las Letras Hispánicas, constituyen una de las formas posibles de la poesía culta en el marco de la lírica europea. En ellos se despliegan los motivos temáticos más diversos, si bien los de temática amorosa comprenden la mayor parte de la serie. Precisamente los sonetos de temática amorosa retoman tópicos, motivos y formas de la poesía del amor cortés, como el motivo de la *ferida* de amor o el de la prisión amorosa, entre muchos otros.

Descritas brevemente cada una de las formas poéticas, debemos centrar nuestra atención ahora en un aspecto fundamental en el estudio comparado de la pronunciación de estas dos obras poéticas. Es especialmente importante, pues, considerar el alcance cultural y literario que estas dos modalidades poéticas tuvieron a partir del estudio de la transmisión textual. Pérez Priego nos ofrece un panorama general lo suficientemente ilustrativo tanto de las particularidades de esa transmisión textual como de la personalidad literaria del Marqués:

el estudio atento de la transmisión de su obra descubre a un Santillana insólitamente preocupado por la fijación definitiva de sus textos. Preocupación que le lleva tanto a ejercer una meditada selección de su obra y a eliminar parte de ella, como a someter lo dado por bueno a una afanosa labor de lima y corrección⁴

Asimismo, aparte de esta generalidad en torno al carácter de la transmisión textual, existe otro aspecto referido a ésta que nos hace considerar una situación verdaderamente paradójica:

Ahora bien, hay que apuntar que esas segundas versiones, mejoradas mediante la corrección, quedarán relegadas prácticamente a sus cancioneros individuales, mientras que las versiones más primitivas, previas a esa labor de corrección, sí que se difundieron ampliamente en los varios cancioneros colectivos de la época⁵

Teniendo presentes estas características generales en torno a la transmisión textual, describiremos los avatares de difusión textual tanto de las serranillas como de los sonetos. Para empezar, hay que apuntar que estas dos formas literarias presentan un punto en común: los dos tipos de composición poética no se prodigaron en exceso en forma de copias manuscritas en los sucesivos cancioneros colectivos de la época⁶, sino que tanto las *serranillas* como los *sonetos* limitaron prácticamente su aparición al cancionero de escritorio del Señor de la Vega, datado hacia 1456, esto es, el manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (**SA8**)⁷, y a una copia tardía de éste mismo, datada hacia finales de siglo XV y principios del XVI, el códice de la Biblioteca Nacional (**MN8**)⁸. Así pues, esa parca presencia en los cancioneros colectivos de la época constituye una diferencia notable respecto a otras obras como los decires narrativos *Comedieta de Ponza*, el *Infierno de los enamorados* o el *Triunphete de Amor*.

Este hecho presenta una repercusión importante en relación con el propósito de dilucidar la

⁴ PÉREZ PRIEGO, ed. cit., p. 3.

⁵ PÉREZ PRIEGO, ed. cit., p. 9.

⁶ Para una visión historiográfica de conjunto sobre el estudio de la poesía cancioneril del siglo XV, véase el trabajo de Mariano de la CAMPA GUTIÉRREZ, "Los inicios modernos en los estudios de cancionero, 1850-1865", en *Cancionero General*, 4 (2006), pp. 21-79.

⁷ Ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Uso las siglas fijadas por Brian DUTTON, *El cancionero del siglo XV ca. 1360-1520. Cancioneros musicales al cuidado de Jineen Krogstad*, 7 vols., Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1990-1991.

⁸ Ms. 3677 de la Biblioteca Nacional de España. Sobre estos dos cancioneros, afirma PÉREZ PRIEGO, ed. cit., p. 9: «Si no siempre casos de doble redacción, lo que sí podemos constatar, al confrontar los textos definitivos de *SA8* y de *MN8* con los de los demás cancioneros, es la existencia de una muy nutrida serie de "variantes de autor"; esto es, la presencia de numerosas lecciones características y comunes, en ambos códices —y por tanto en su antígrafo, como dijimos, dispuesto por el propio Santillana— que, sin embargo, no se registran en ninguna de las otras fuentes de la tradición manuscrita».

pronunciación subyacente, pues los testimonios escritos son mínimos. Esto resulta mucho más evidente en el caso de las serranillas, conservadas tan solo en el cancionero individual y en su copia posterior⁹. Con todo, hay que tener presente que, de acuerdo con la valoración crítica de Rafael Lapesa¹⁰, las serranillas, a juzgar por el gran influjo inmediato que tuvieron en los imitadores del género en cuestión, debieron de disfrutar de una transmisión formidable en la época, aunque, eso sí, no por vía escrita, sino por transmisión oral, a la manera de la poesía tradicional.

No ocurre así con los sonetos. Esta creación literaria, insólita hasta el momento en el panorama histórico-literario de las Letras Hispánicas, sufrió el celo excesivo de un autor que mantuvo, en palabras de Pérez Priego, «una vacilante y casi incomprensible actitud de reserva»¹¹. Es más: de un total de 42 sonetos, solamente los diecisiete primeros reciben una difusión relativa, gracias a su inclusión tanto en los cancioneros de escritorio mencionados, como en cancioneros colectivos. Algunos de estos últimos cancioneros pertenecieron, con toda probabilidad, a la subtradición textual vinculada al cancionero que don Íñigo López de Mendoza mandó compilar con algunas de sus obras para doña Violante de Prades, condesa de Módice y Cabrera; cancionero que no se ha conservado sino en copias posteriores. Así, el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar (MN6)*¹², el *Cancionero de San Román o Gallardo (MH1)*¹³ y los códices parisinos **PN4**¹⁴, **PN8**¹⁵ y **PN12**¹⁶ parecen relacionarse con la citada subtradición textual. Asimismo, dicho sea de paso, hay que apuntar también que en el cancionero de escritorio del Marqués —el códice salmantino **SA8**— faltan los últimos seis sonetos, pues, con toda seguridad, el cancionero se compiló antes de que éstos fueran compuestos.

En definitiva, la difusión de las serranillas y de los sonetos se vio limitada, prácticamente, a los cancioneros individuales que dispuso el Marqués. No entraremos a valorar las razones por las que tales composiciones —tan atendidas por la crítica literaria ya en época moderna— no se difundiesen con la misma profusión que otras de sus obras, puesto que tal discusión, a pesar de su interés y de su vigencia todavía hoy, supera con creces los cometidos de esta investigación.

Por otra parte, en el marco de esa subtradición textual protagonizada por esos dos cancioneros de escritorio (**SA8** y **MN8**), hay que recordar que es precisamente en estos cancioneros en los que se agazapan las soluciones enmendadas y definitivas de la obra literaria de don Íñigo, mientras que en el conjunto de los cancioneros colectivos de la época se multiplican las soluciones más primitivas de cada una de sus obras.

Conviene, pues, que fijemos nuestra atención ahora en esos testimonios mínimos tanto de las *serranillas* como de los *sonetos*, con el fin de poder extraer resultados que conduzcan a atisbar patrones de pronunciación en la época histórica delimitada.

2. ¿Pueden considerarse las serranillas escenario privilegiado para el estudio histórico de la pronunciación?

En un estudio publicado recientemente sobre cómo debía de pronunciar Nebrija según su *Gramática*, afirma M^a Teresa Echenique:

⁹ Únicamente la serranilla III se compiló en un cancionero colectivo de la época, el *Cancionero de Palacio (SA7)*.

¹⁰ Rafael LAPESA MELGAR, “Las ‘Serranillas’ del Marqués de Santillana”, en *De Berceo a Jorge Guillén. Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1997, pp.21-54: p. 46.

¹¹ Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp.189-197: p. 194.

¹² Ms. 2882 de la Biblioteca Nacional de España.

¹³ Ms. 2 de la Real Academia de la Historia, Madrid. Tal como señala PÉREZ PRIEGO, “Transmisión y recepción” cit., p. 194, en este códice tan solo se registra un grupo de ocho sonetos (del XIII al XX).

¹⁴ Ms. 226 de la Biblioteca Nacional de París.

¹⁵ Ms. 230 de la Biblioteca Nacional de París.

¹⁶ Ms. 312 de la Biblioteca Nacional de París.

lo cierto es que los textos de más difícil interpretación en su lectura para los historiadores de la lengua son, precisamente, los contemporáneos a Nebrija. En efecto, no hay grandes problemas con los medievales en sentido lato (hasta poco antes de finales del XV), tampoco con los del XVII en adelante: el escollo está en el español preclásico, seguramente por la variedad de soluciones existentes en los varios procesos fonéticos entonces en marcha [...] Pero también es cierto que variedad debió de haber en todas las épocas, lo que no nos impide extraer un estándar que nos deja más o menos felices para el castellano medieval, el español clásico o el moderno, mientras que en la época de Nebrija ese estándar se nos escurre de entre las manos. No es sólo un problema nuestro: debía estar igualmente turbio en aquel momento¹⁷

Tomando como referencia esta afirmación, y de acuerdo con la descripción codicológica esbozada, se puede considerar la idoneidad de las serranillas como marco privilegiado para el estudio histórico de la pronunciación en el segmento conocido como español preclásico.

A pesar de que esta es una investigación que persigue comparar los hábitos grafémicos entre las formas poéticas descritas, hemos creído conveniente centrarnos de manera unilateral, como paso previo a esa comparación, en el estudio de las serranillas, por un lado, y en el de los sonetos, por otro. El motivo de esta decisión se sustenta precisamente en la configuración tan particular de la transmisión textual de estas composiciones. En efecto, el hecho de que las serranillas presenten prácticamente dos únicos testimonios manuscritos, y que a su vez uno de esos testimonios se haya datado hacia finales del siglo XV o principios del siglo XVI, convierte a estas breves composiciones en escenarios privilegiados para tratar de dilucidar aspectos de la pronunciación de la época. Es decir, entre el cancionero de escritorio y su copia existe una distancia temporal de medio siglo en una época crucial en términos de cambio lingüístico, por lo que el contraste entre una y otra fuente textual se hace más que necesaria.

La edición crítica que publicó Rafael Lapesa en su día¹⁸ fija el texto a partir del manuscrito procedente del escritorio de don Íñigo, el códice **SA8**. Asimismo, en esa edición se detalla un valioso cuerpo de variantes textuales en el que se suceden las variantes del códice de la Biblioteca Nacional (**MN8**), junto a un número mucho menor de variantes de autor, pertenecientes al códice salmantino **SA8**. Esta edición será nuestro instrumento de trabajo, junto con la edición de Pérez Priego¹⁹.

Así, en el estudio detenido de las variantes textuales que ofrece la fuente manuscrita **MN8**, lo primero que nos ha sorprendido es la ausencia generalizada de la grafía <ç> en comparación con la fuente manuscrita **SA8**. Los casos más evidentes de esa ausencia se concentran en unas cuantas lecciones que se dan en **MN8**. Así, la voz locana, frente a la lección loçana de SA8 o la voz bras, como forma constitutiva de la unidad fraseológica a bras partido, frente a braz en SA8. Pero no son ejemplos aislados: también se encuentra *proceso* (frente a *proçesso*), *excesso* (frente a *exçesso*), *acerca* (frente a *açerca*), *gracias* (frente a *graçias*) o *Manzanares* (frente a *Mançanares*). El único contraejemplo que se documenta en **MN8** se refiere a la lección *Andaluçía* (frente a *Andaluzía*, que lee **SA8**). Tales hábitos gráficos referidos a la fuente manuscrita datada hacia finales del siglo XV o principios del siglo XVI, esto es, **MN8**, nos hace pensar inevitablemente en la posibilidad de que tales decisiones gráficas reflejen precisamente

¹⁷ María Teresa ECHENIQUE ELIZONDO, “¿Cómo debía de hablar Nebrija según su *Gramática castellana*?”, en *El castellano y su codificación gramatical, I, de 1492 (A. de Nebrija) a 1611 (John Stanford)*, Salamanca, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp.413-434: p. 416.

¹⁸ Rafael LAPESA MELGAR, “Las Serranillas del Marqués de Santillana”, en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 243-276. Esta edición crítica se reprodujo también en LAPESA, *Serranillas* cit., pp. 21-54. Asimismo, con anterioridad a esta edición, Rafael Lapesa preparó en el año 1958, a instancias de Pablo Beltrán de Heredia, una edición no crítica de las *serranillas* con un bello prólogo explicativo.

¹⁹ PÉREZ PRIEGO, ed. cit.

un proceso de sustitución en ciernes en la pronunciación de la consonante predorsodentoalveolar africada sorda, con evolución fonética de [ʃ]. A este respecto, interesa destacar las siguientes afirmaciones de Echenique:

Alarcos sostiene, muy atinadamente a mi juicio, que nada excluye la posibilidad de la existencia real de la articulación interdental mucho antes del siglo XVII, fecha en que Amado Alonso la estableció²⁰

Sin embargo, no hay que olvidar que Nebrija nos dice que «en castellano “decimos” *lazrado* por *lazerado*», indicando, seguramente, que una articulación cercana a [θ] existía ya desde fines del siglo XV; lo que no aparecería aún sería el fonema /θ/, tal como expone Alarcos, pero la pronunciación debía existir incluso de tiempo atrás²¹

En fin, es posible que los sucesivos copistas de **MN8** reflejasen en el texto de las serranillas ese proceso de sustitución en marcha²².

Aparte del fenómeno descrito que, sin duda, constituye la tendencia más relevante, hay otros aspectos de pronunciación que se dejan ver en **MN8**. Así, otro punto interesante en este contraste lo constituye el timbre vocálico. En un rápido examen de las diferentes soluciones gráficas, se puede observar que **MN8** presenta una estabilización del timbre vocálico, frente a algunas de las soluciones de **SA8**: *lugar* (frente a *logar*), *vbe* (frente a *hove*), *supiera* (frente a *sopiera*). Existe, como en el caso anterior, el contraejemplo *vistía* (frente a *vestía*). Otra tendencia interesante en **MN8** consiste en seleccionar, casi de forma sistemática, la grafía <s> para el sonido áptico-alveolar en posición intervocálica. Así, encontramos: *Trauesaña* (frente a *Trauessaña*), *ese* (frente a *esse*), *proceso* (frente a *proçesso*), *pasar* (frente a *passar*) o *fuese* (frente a *fuisse*). La indistinción fonológica entre el fonema bilabial oclusivo /b/ y el bilabial fricativo /v/ se hace patente en casos como *bodas* / *vodas*, *bella* / *uella*, *conviene* / *conbiene*, etc. Asimismo, una tendencia curiosa en **MN8** consiste en habilitar algunas consonantes dobles, como *uffana* o *all*; tendencia que, dicho sea de paso, se repetirá en la transmisión textual de los sonetos. Finalmente, como característica compartida entre **SA8** y **MN8**, se registra el uso de la grafía <j> con valor vocálico en voces como *comjgo*, *Mjgayo*, *canjino* o *malenconja* y, en cambio, la grafía <y> con valor de semivocal en voces como *penseýs*, *desgayre*, *donayre*, aunque los entrecruzamientos son constantes (*oýdo*, *yrá*, etc.).

3. Los “sonetos al itálico modo” como testimonio de la subtradición textual vinculada al área catalanoaragonesa

Al igual que en el estudio de las serranillas, también en el análisis grafemático de los sonetos se repiten algunas de las tendencias ya descritas. En todo caso, hay que volver a insistir en el carácter restringido de la difusión de los sonetos durante la época en la que fueron creados. Al mismo tiempo, hay que incidir también en que las soluciones gráficas que se encuentran en la práctica totalidad de los testimonios manuscritos se conforman como las decisiones definitivas adoptadas por el propio Íñigo López de Mendoza.

Para empezar, tal como se ha avanzado, se repiten algunas de las tendencias descritas en las serranillas. Así, la tendencia de **MN8** a prescindir de la grafía <ç> se repite: I, 12²³ *servicio* (**MN8**, **PN4**, **PN8**); II, 6, *zelar* (**MN6**), *cellar* (**PN8**); II, 8, *ceso* (**PN8**); III, 2, *laurencia*

²⁰ ECHENIQUE, “¿Cómo debía de hablar Nebrija” cit., p. 421.

²¹ ECHENIQUE, “¿Cómo debía de hablar Nebrija” cit., p. 424.

²² Para un análisis detallado de los diferentes sentidos de la voz *ceceo*, cfr. FRANCISCO JAVIER SATORRE GRAU, “Evolución de los sentidos de una palabra. El caso de «ceceo»”, en *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, eds. JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR y JOSÉ LUIS GIRÓN ALCONCHEL, Madrid, Arco/Libros- Universidad Complutense de Madrid-Asociación de Historia de la Lengua Española, 2006, pp. 1705-1716.

²³ Para la numeración de cada uno de los sonetos y cada número de verso, cfr. PÉREZ PRIEGO, ed. cit.

(MN8, PN4, PN8); III, 4, *femencia* (MN8, PN8); III, 5, *pareisce* (PN4), *pareice* (PN8); III, 6, *florencia* (MN8, PN4, PN8); III, 8, *presencia* (MN8, PN4, PN8); IV, 3, *cesan* (PN12); V, 13, *dulce* (PN4, PN8); V, 14, *incessante* (PN4, PN8); *acerbo* (PN4, PN8); VI, 6, *faze* (MN6); *faze* (PN4, PN8, PN12); VI, 8, *cessa* (MN8, PN4, PN8); VII, 8, *faze* (PN4, PN8, PN12); VII, 10, *sincera* (MN8, PN4), *synçera* (MN6), *cincera* (PN8); VII, 11, *feroze* (MN8), *feroce* (PN4, PN8); VIII, 1, *dulce* (MN8, PN4, PN8); IX, 1, *luciente* (MN8), *lusiente* (MN6); IX, 4, *gema destupaza* (MN6, PN12), *gema de estupaza* (PN4, PN8); IX, 5, *placiente* (MN8), *plasiante* (MN6); IX, 14, *merced* (MN8, PN4, PN8); X, 1, *lanza* (MN8); X, 4, *tardanza* (MN8); *nose* (PN4, PN8); X, 5, *esperanza* (MN8); X, 7, *justicia* (PN4, PN8); X, 8, *ordenanza* (MN8); XI, 6, *vexaciones* (MN8); XI, 10, *dolencia* (MN8, PN4, PN12); *dolentia* (PN8); XI, 12, *resistencia* (MN8, PN4, PN8, PN12); XI, 14, *sicencia* (MN8, PN4, PN8) XII, 5, *cercana* (MN8, PN8); XII, 12, *placiente* (MN8), *plasiante* (MN6); XIII, 3, *excellencia* (PN8); XIII, 6, *eminencia* (PN4, PN8, PN12); XIV, 9, *dulce* (MN8, PN8); XIV, 10, *ciertamente* (MN8, PN8); XV, 11, *narración* (MN8, PN8, PN8); XVI, 8, *celeste* (MN8, PN4, PN8), *carcel* (PN8); XVII, 2, *menacas* (MN8), *menasas* (MN6), *amenazas* (PN4, PN8, PN12); XVII, 4, *audaces* (MN8, PN8); XVII, 5, *ciuiles* (PN4), *ceuiles* (PN8); XVII, 9, *scipiones* (PN4), *çipiones* (PN8); *decios* (PN4, PN8); XVII, 10, *ciertamente* (MN8, PN4, PN8); XVII, 14, *nusiente* (MN6), *noziante* (PN4, PN8); XIX, 1, *cerca* (MN8); XXII, 13, *ceres* (MN8); XXIII, 1, *cazadores* (MN8); 2, *padezer* (MN8); XXIII, 8, *forçiori* (MN8); XXV, 2, *ciubdad* (MN8); XXVIII, 8, *corazones* (MN8); XXVIII, 12, *entristeze* (MN8); XXXII, 5, *edeficios* (MN8); XXXII, 11, *brazo* (MN8); XXXIII, 13, *gracias* (MN8); XXXV, 6, *ymuenzible* (MN8); XXXV, 14, *precedente* (MN8).

Con todo, también se registran, si bien en menor número, soluciones gráficas que adoptan la grafía mencionada, quizá a causa de la intervención de otros copistas: II, 13, *plaçe* (MN8); III, 5, *pareçe* (MN8); IV, 3, *çesan* (MN6); IV, 8, *pienço* (PN8); V, 14, *ynçensante* (MN8), *ynçesante* (MN6), *inçesante* (PN12); VI, 8, *çesa* (MN6); VII, 10, *synçera* (MN6); X, 4, *nuçe* (MN8); X, 6, *alferçe* (MN8); XI, 14, *sciencia* (PN12); XIII, 1, *luçe* (MN8); XIII, 3, *exceleñcia* (MN6, PN12), *exceleñcia* (Mha); XVI, 2, *ffaçen* (MN8); XVII, 5, *çeuiles* (MN8, MN6, MH1, PN12); XVII, 9, *çipiones* (MH1, PN12); XVII, 14, *nuçiente* (MN8); XVIII, 4, *laçerio* (MN8); XVIII, 12, *tenplança* (MN8); XX, 2, *çiubdad* (MN8); XXI, 2, *reşçelando*; XXVI, 2, *encantación* (MN8); 3, *exçelente* (MN8); 8, *ofiçios* (MN8); XXVII, 3, *çesare* (MN8); XXVII, 9, *pereça* (MN8); XXVII, 14, *yaçija* (MN8); XXVIII, 14, *crueça* (MN8); XXX, 1, *vençio* (MN8); XXX, 10, *perseverança* (MN8); XXXI, 10, *rreşçebistes* (MN8); 12, *visançio* (MN8); XXXII, 1, *çiubdades* (MN8); XXXII, 6, *apareñcia* (MN8); XXXII, 12, *naçiones* (MN8); XXXIII, 2, *façed* (MN8); XXXIII, 8, *mereçer* (MN8); XXXV, 3, *dapnaçion* (MN8) y XXXV, 10, *exçellente* (MN8).

Otra de las tendencias de MN8, basada en doblar la consonante, también se registra en los sonetos: I, 10, *achilla* (MN6, PN4, PN8, PN12); III, 3, *sollemnisaúan* (PN8); V, 7, *fferrino* (MN8); VII, 4, *afflito* (MN8); VII, 12, *neffanda* (PN8); IX, 2, *fillos* (PN4, PN8); X, 1, *ffiera* (MN8); X, 12, *soffrides* (PN8); XIII, 3, *excellencia* (PN8); XIII, 10, *fortalleza* (MN8); XVI, 2, *ffaçen* (MN8); XVI, 14, *alliuiio* (PN4); XVIII, 9, *ffe* (MN8); XXV, 9, *ffue* (MN8); XXXV, 10, *exçellente* (MN8) y XXXVI, 9, *ffablaron* (MN8).

Asimismo, la tendencia basada en la estabilización del timbre vocálico presente en las serranillas, no se cumple de manera clara en el conjunto de los sonetos. Así, la práctica totalidad de las fuentes textuales (MN8, MN6, MH1, PN4, PN8 y PN12) registra casos de desestabilización del timbre vocálico, especialmente en el vocalismo átono: I, 1, *creatura* (PN4, PN8); I, 7, *equal tristeza* (MN6, PN4 y PN8); II, 1, *enamiga* (PN8); II, 4, *freternal* (PN8); II, 5, *hermono* (PN8); III, 2, *tiemplos* (PN4); IV, 1, *artellería* (MN6, PN12); IV, 6, *defienso* (PN4); IV, 12, *ercoles* (MN6); IV, 13, *resestir* (PN8), *regestir* (PN12); *prison* (PN8); IV, 14, *defiensear* (PN4); V, 1, 1, *tiemplo* (PN4); V, 6, *siguiria* (PN12); VII, 4, *efflicto* (PN8); VIII, 5, *presionero*

(MN6); IX, 6, *jassemin* (PN4), *jausamin* (PN8), *jansomín* (PN8); IX, 12, 12, *rrobi* (PN4); X, 4, *nose* (PN4, PN8); X, 9, *beuides* (MN6), *veuides* (PN12); X, 12, *soffrides* (PN8); XI, 7, *pre-siones* (PN12); XI, 8, *fuerces* (PN8); XII, 9, *tiemplo* (PN4, PN8); XIII, 8, *veuientes* (PN12); XIII, 11, *omillan* (Mha, PN12); XIV, 2, *sujugo* (PN8); XV, 4, *enpediere* (MN6, PN8), *empediere* (MN8), *inpediere* (PN12); XV, 12, *olixes* (MN8); *fraudalento* (MH1); XVI, 3, *pene* (PN8); XVI, 4, *tormienta* (PN4); *vostra* (PN8); XVI, 13, *seruiendo* (MN6, MH1, PN4, PN8); XVII, 3, *veriles* (MN6); XVII, 5, *çeuiles* (MN8, MN6, MH1, PN12), *ceuiles* (PN8); XVII, 6, *vertuosos* (MH1); XVII, 7, *feminiles* (MN6, MH1, PN8, PN12); XVII, 14, *noziente* (PN4, PN8); XVIII, 4, *leserio* (MH1); XVIII, 5, *vitoperio* (MH1); 6, *ascuresa* (MH1); XVIII, 14, *foy-das* (MH1); XX, 9, *enpida* (MN8); XX, 11, *veniere* (MH1); XX, 13, *morio* (MH1); XXVIII, 11, *formosura* (MN8); XXXI, 4, *infenito* (MN8); 10, *rresçebistes* (MN8); XXXII, 3, *formosa* (MN8); 5, *edeficios* (MN8) y XXXII, 6, *aparençia* (MN8).

En relación con el mantenimiento o simplificación de los grupos consonánticos cultos, se ha de afirmar que, en líneas generales, las soluciones gráficas fijadas en SA8 conservan el cuerpo fónico propio de las agrupaciones consonánticas provenientes del latín: -CT- *actor*, *acto* (I), *afflicto* (VII), *octavo*, *actor* (VIII), *delictos* (X), *actor* (XI, XII, XIII, XIV y XVI), *actos* (XVII), *recto* (XVIII), *afflicto* (XX), *jacta* (XXVIII), *sanctuarios* (XXIX), *conflicto* (XXX), *sancta*, *victoria* (XXXI), *sanctas* (XXXII), *actos* (XXXIII), *victorioso* (XXXV), *indocto* (XXXVI), *perfecto* (XXXIX). -PT- *receptada* (V)²⁴. -CS- + cons. *exçellençia* (XIII), *exçellente* (XXVI)²⁵. -ABS- *absentes* (XVIII), *absoluto* (XXIV), *absente* (XXVI). -GN- *indigno* (I, IV), *indignada* (II), *dina* (III), *digno* (IV), *benigno*, *maligno* (V), *benigna*, *maligna* (VII), *benigna* (IX), *digna* (XIII), *regno* (XVIII), *magno* (XXVIII), *digno*, *dignifique* (XXXV), *benigno* (XXXVI), *digno* (XXXVII), *insigne* (XXXVIII), *signo*, *digno*, *dignidades* (XXXIX). -MN- *inmenso* (XVIII), *inmensa* (XIX). Epéntesis consonántica: *solempnizavan* (III), *Dampne* (XII), *dampnaçión* (XXXV) y *dapnaçión* (XXXVIII). Mantenimiento de consonantes geminadas: *deffenso*, *deffensar* (IV), *gemma* (IX), *afflato* (XI), *exçellençia*, *emminençia* (XIII), *ell* (XIV), *flamma*, *inflamma* (XVI), *afflicto* (XX), *commo* (II, IX, XXI, XXXIII, XXXVI), *suffrençia* (XXV), *exçellente* (XXVI), *reffiriendo* (XXXII), *af-fán* (XXXVI). Restitución y generalización selectiva de grafías cultas: *non* (I, II, IV, VI, VII, IX, XV, XXIX), *grand* (II, V, VII, IX, XV, XXIX), *segund* (V, VII, XIII), *sinon* (XXIX), *sant* (XXXIX, XL), *segunt* (XLI), *quando*, *plango*, *Thereo*, *Achila*, *Ptholomeo* (I), *prompto* (III) / *prrompto* (XXVIII), *triumphante* (V, X y XXXIV), *plango*, *humilian*, *quasi* (XIII), *emisperio* (XVIII), *Thimoteo* (XXVIII), *mensura* (XXIX), *seráphico*, *triumphas*, *triumpho* (XXXIV), *choro* (XII, XXXV), *theología* (XXXVI), *seráphico* (XXXIX), *Christo* (XLI), *gerarchía* (XLII) y *nin* (I, II, IV, VI, VII, IX, XV, XXIX). Con todo, hay que destacar el diferente tratamiento presente en la copia manuscrita del XVI, el códice MN8. Así, se pueden registrar en esta fuente textual las soluciones simplificadas de las voces anteriormente mencionadas: I, 12, *indino*; III, 3, *solenizauan*; III, 11, *prompto*; IV, 12, *dino*; IV, 14, *indino*; V, 10, *triumfante*; VII, 4, *afflito*; VII, 12, *malina*; IX, 7, *perfeta*; XXVIII, 12, *pronto*; XXIX, 1, *santuarios*; XXX, 1, *confli-to*; XXXIV, 9, *triumfante*; XXXIX, 12, *comovieron*²⁶. No hace falta insistir demasiado, pues, en la relevancia de los resultados apuntados. Parece que la copia manuscrita, datada a partir del siglo XVI, apunta hacia la descripción panorámica de la norma lingüística del español áureo, basada en

²⁴ Con todo, se registran los contraejemplos siguientes: *sétimo* (VII), *cativador* (VIII), *cativa* (XII) y *catividad* (XIV).

²⁵ Del mismo modo, se documenta la representación gráfica *esplana* (XII).

²⁶ Aunque se registra en el soneto X, verso 14, la lección *triumphante*. También en el soneto XIV, verso 14, *captiuidad*; XV, 8, *dapno*; XVII, 5, *auctos*; XX, 14, *afflicto*; XXIV, 5, *dubdando*; XXV, 2, *ciudad*; XXVI, 9, *condenadme*; XXXII, 1, *ciudades*; XXXIV, 9, *triumpho*; XXXV, 3, *dapnaçión*; XXXVI, 7, *yndocto*; XXXVI, 10, *theología*; XXXVIII, 10, *insigne*; XXXVIII, 14, *dapnaçión*; XXXIX, 1, *signo*; XXXIX, 5, *digno*; XXXIX, 6, *seráphico*; XXXIX, 8, *triumphando*; XXXIX, 9, *dignidades*.

la sencillez y simplicidad formal. Tales soluciones gráficas, en fin, se traducen en probables patrones de pronunciación en el marco de esa norma lingüística evocada.

He querido reservar para el final el comentario crítico de los cancioneros colectivos que conforman, en el marco general de la transmisión textual de la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza, una subtradición textual verdaderamente singular. Así, esos cancioneros colectivos se corresponden con el *Cancionero de Juan Fernández de Ixar* (MN6) y la serie de los denominados manuscritos parisinos PN4, PN8 y PN12. Hay que empezar afirmando que los cancioneros colectivos mencionados provienen, con toda probabilidad, de la copia no conservada del cancionero individual que don Íñigo mandó compilar, hacia 1443 o 1444, para doña Violante de Prades, condesa de Módica y Cabrera. En ese cancionero de autor se incluye la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y un grupo de *sonetos* «que agora nuevamente he comenzado a fazer al itálico modo», además de una breve carta en prosa.

El análisis gráfico aplicado a las soluciones de los cancioneros descritos ofrece resultados poco usuales, si se tienen en cuenta los rasgos básicos de la configuración fonética del español. Así, uno de los rasgos que se repiten con mayor insistencia en cada una de las fuentes examinadas se corresponde con la representación gráfica del sufijo de cualidad abstracta *-ez*, *-eza* (<TIA) mediante el segmento *-esa*. Este último resultado, como se sabe, forma parte de la configuración idiomática del catalán actual²⁷. Así, se encuentran en las diferentes fuentes textuales I, 2, *naturalesa* (MN6, PN4); I, 4, *bellesa* (PN4); I, 6, *puresa* (PN4, PN8); I, 7, *tristesza* (PN4); I, 8, *cruesa* (PN4, PN8); XII, 6, *bellesa*; XII, 10, *destresa* (PN8); XIII, 10, *fortalesa* (MN6, PN4); XVIII, 6, *asacuresa* (MH1); XVIII, 7, *noblesa* (MH1); XVIII, 13, *fortalesa* (MH1); XIX, 6, *asperesa* (MH1); XIX, 8, *peresa* (MH1). XXVIII, 14, *crueça* (MN8). La consideración de este último ejemplo es importante, pues nos ofrece un margen interpretativo en relación con la posible pronunciación del sufijo de cualidad abstracta *-ez*, *-eza*. En todo caso, en la mayor parte de las fuentes textuales, pero especialmente en los denominados manuscritos parisinos²⁸, el resultado mayoritario es *-esa*. Con todo, este resultado gráfico no es la única representación gráfica que se aproxima al catalán. Así, en las fuentes manuscritas descritas y, de manera especial, en los manuscritos PN4, PN8 y PN12, se registran grafías como el dígrafo <ny>, representante del sonido palatal nasal, en voces como *planyir* (II, 7), *danyo* (XI, 3), *senyores* (XIII, 11) o *danyo* (XV, 8). También se registra la grafía <ll>, en posición inicial, para el sonido palatal lateral, como en el caso de *llengua* (VII, 2), o la grafía <x> para el sonido palatal fricativo sordo, como en el caso de la voz *xifra* (PN4, PN8). Asimismo, también se dan casos de monoptongación, propios de varias áreas románicas, peninsulares o no. Una de las voces que reproduce esta monoptongación de manera más recurrente es el adjetivo posesivo *nostra* y *vostra*, que se documentan en unos cuantos sonetos. La voz *pedra*, sin expansión silábica mediante diptongo, se documenta asimismo en el soneto VI. Y el manuscrito PN12 recoge la voz *truca* bajo la forma gráfica *troca*. La voz *doña*, tal vez más problemática en su interpretación por ser denominación genérica de la persona amada en la lírica medieval gallego-portuguesa, también se registra en el soneto XXIII. Finalmente, en esa relación sumaria de representaciones gráficas próximas al catalán, se encuentra otro sufijo de productividad creciente en la formación del léxico de las lenguas romances, esto es, el sufijo *-(e)dad*, *-(i)dad*, que se representan mediante *-dat* o *-tat*. Hay que volver a insistir en que la gran mayoría de estas soluciones gráficas se concentran en los denominados manuscritos parisinos. Así, en ellos se registran voces como *beldat* (VIII, 2), *volundat* (VIII, 4), *libertat* (VIII, 6),

²⁷ Desconocemos cuál es el resultado gráfico de este sufijo en otras *scriptas* peninsulares en el contexto de la Edad Media. En todo caso, sería de gran interés conocer los distintos resultados a los que ha llegado cada una de ellas.

²⁸ Aunque no exclusivamente en ellos, pues también se representa tal sufijo mediante *-esa* en el manuscrito MH1 (*Cancionero de San Román o Gallardo*).

captiuidat (VIII, 8), *humanidat* (XIV, 11); *captiuidat* (XIV, 14) y *voluntat* (XVI, 1)²⁹. En fin, en vista de tales resultados, parece que la apreciación de Pérez Priego referida a la difusión parcial de los sonetos circunscrita al área catalano-aragonesa³⁰, cobra especial sentido a la luz de los datos expuestos. En todo caso, la pregunta que debemos hacernos es si estos datos presentan relevancia en la delimitación de un estándar oral en el contexto del español cuatrocentista.

Por otra parte, tomando como referencia solamente los denominados manuscritos parisinos, hay que hacer referencia a una serie de fenómenos grafémicos que parecen apuntar todos ellos a una misma clave interpretativa: todos esos fenómenos, pues, parecen conformarse como ultracorrecciones gráficas. Así, en la serie de las consonantes sibilantes, se registran ultracorrecciones que remiten a formas ceceantes como *pienço* (IV, 8); *piences* (VII, 9), *cíncera* (VII, 10), *piences* (VIII, 7), *victoriozo* (X, 4); *dolorozo* (XI, 1), *congoxozo* (XI, 4), *fuerces* (XI, 8), *enoiozo* (XIII, 8) o *ciento* (XVI, 5)³¹. Asimismo, como rasgo complementario, en el sentido de interpretarlo asimismo como ultracorrección, se registran casos de diptongación extrema, como *tiemplos* (III, 2), *defienso* (IV, 6), *defiense* (IV, 14), *tiemplo* (V, 1), *piensat* (X, 12), *despiertat* (XI, 1), *tiemplo* (XII, 9) o *tormienta* (XVI, 4)³². Finalmente, otro fenómeno que parece constituir ultracorrección se basa en la simplificación gráfica del fonema palatal lateral: *lorar* (II, 7), *laga* (IV, 9), *loren* (V, 9), *lamo* (X, 10), *loro* (XIII, 5) y *lamo* (XV, 3).

En definitiva, este conjunto de datos contextuales, que se pueden interpretar como contrapuestos desde una perspectiva iberorrománica, suscitan dos claves interpretativas: por un lado, si la lectura se encamina hacia la consideración de tales soluciones gráficas como resultados próximos al catalán, tanto esas mismas soluciones como las ultracorrecciones descritas se han de interpretar como huellas que ha ido dejando el copista de tales fuentes, circunscrito al área catalano-aragonesa o con conocimientos avanzados de tales variedades románicas. Por otro lado, otra posible interpretación que cabe formular reside en el carácter “interno” de esos datos, en el sentido de considerarlos como resultados fluctuantes y necesariamente localizados en puntos geográficos precisos en el contexto del español preclásico. Con todo, no es necesario insistir en la provisionalidad de tales conjeturas.

4. ¿Existen patrones diferentes de pronunciación entre las “serranillas” y los “sonetos al itálico modo” en razón de registros lingüísticos diferenciados?

Teniendo en cuenta las descripciones particulares tanto de las serranillas como de los sonetos, nos queda responder a la pregunta que da título a este epígrafe. Así, en líneas generales, parece que algunos fenómenos grafémicos parecen asociarse con mayor facilidad a cambios de registro que otros. En este sentido, en el estudio comparado entre las dos formas poéticas analizadas, los fenómenos grafémicos en los que determinados fenómenos parece que propician un posible cambio de registro son los que siguen: epéntesis vocálica, aféresis, mantenimiento del grupo de desarrollo románico (-B'D-), posición medial explosiva (-CSC'-), seseo, <d> en posición implosiva, mantenimiento de grupos consonánticos cultos -CT-, -PT-, -CS- + consonante, ABS-, OBS-, -GN-, -MN- y epéntesis consonántica.

En primer lugar, los fenómenos de paragoge y de epéntesis vocálica se manifiestan en voces como *feroçe* (VII), *veloçe* (XX), *felice* (XXXVIII), *temperança* (XVIII), *quasi* (VII) y *honoramus* (XXXV). Una posible explicación de este fenómeno se podría encontrar en el intento

²⁹ Hay que señalar que, dentro del diasistema lingüístico actual de la lengua catalana, la pronunciación del segmento sufixal *-dat* se circunscribe al catalán insular. Desconocemos, por otra parte, la cronología relativa de esa pronunciación en tal variedad, pero sería interesante tenerla presente de cara a interpretar los datos descritos.

³⁰ PÉREZ PRIEGO, *Transmisión y recepción* cit., p. 193.

³¹ Todos estos datos contextuales se registran de forma exclusiva en la fuente textual **PN8**.

³² Del mismo modo que en el caso anterior, la mayor parte de los datos aducidos se concentra en el manuscrito **PN4**.

de reproducir un discurso poético próximo a la latinidad, en el que se produzca una ilusión de registro culto. No habría que descartar, con todo, la italianofilia desplegada por el marqués a lo largo de su fecunda vida de promoción cultural y literaria.

En segundo lugar, los casos de apócope vocálica son lo suficientemente numerosos y representativos como para tenerlos presente. Este fenómeno se documenta en las siguientes voces: *faz* (VI y VII), *d'* (IX), *qu'* (XI) y *só* (XL). Por otra parte, también son representativos los casos de aféresis: *comendada* (XIII), *tormenta*, *consejale* (XVI), *contesçe*, *menazas* (XVII), *quietar* (XXIX), *onde* (XXX), *comendamos* (XXXII) y *negar* (XXXVIII), así como los de síncope: *fallardes* (XXVI), *morré* (XXVII) y los de pérdida de consonantes en el margen implosivo de sílaba, como en los casos de *cativado* (VIII), *diminuye* (VIII) y *catividad* (XIV). En todo caso, en una gran parte de casos, hay que destacar que constituyen formas lingüísticas consolidadas a lo largo de la Edad Media.

El mantenimiento del grupo románico -B'D- también presenta un protagonismo especial en el caso de los sonetos. Así, se documenta en las voces siguientes: *debdo* (XVI), *dubda* (XVII), *çibdad* (XX), *dubdamos* (XXII), *dubdava* (XXX), *çibdades*³³ (XXXII) y *dubdar* (XXXVIII).

Frente a un solo caso en la colección literaria de las serranillas (*conoscades*), en el conjunto de los sonetos se registran multitud de casos de seseo, si bien todos ellos se concentran en las paráfrasis explicativas que encabezan la mayor parte de los sonetos, y que constituyen añadido posterior: *fasen* (I), *faser* (IV, VI), *dise* (V, VI), *fase*, *desir* (VI), *contradesir* (VI), *desir* (VII), *fiso* (VII), *dise*, *plasiante* (IX), *desir* (IX), *fasían*, *dise* (X), *plase*, *dise*, *onseno* (XI), *fasía* (XV), *conosco* (XVI), *fasían*, *fisieron* (XVII) y *padesco* (XXIV). Otro de los fenómenos diferenciadores se basa en el resultado de la <d> en posición implosiva; tal posición se documenta de manera recurrente en las formas flexivas de la voz *juzgar*³⁴: *judgues* (XII) y *judgo* (XIV, XXVII).

Por otra parte, de todos los fenómenos que indican diferencias de registro, el mantenimiento de los grupos consonánticos cultos presenta una gran importancia, pues en ellos se manifiesta de manera evidente la tentativa de reproducir un registro culto o elevado, propio de una forma artística de la poesía culta tan representativa como es el soneto. Por otra parte, los resultados referidos a la epéntesis consonántica también revelan una asimetría, en términos de reproducir registros lingüísticos diferentes, entre las serranillas y los sonetos. Así, a excepción de las formas lingüísticas *non*, *nin*, *grand* y *segund*, en los sonetos se puede observar claramente una tendencia orientada a reproducir un discurso próximo a las formas latinas³⁵.

Pero no todos los fenómenos gráficomicos actúan como elementos indicadores de registros lingüísticos diferenciadores. Así, en lo que respecta al uso de la <h> y de la <f> iniciales, en las dos formas compositivas se reproducen los usos etimológicos, excepto en algunos casos comunes, como *aver*, *oy*, *onesta*, etc. Asimismo, a modo de reflexión general en el marco estricto del Humanismo, parece que existen tradiciones escriturales compartidas entre diferentes espacios románicos que perpetúan una misma forma de representar voces tan representativas como *humanidad*, *honor*, etc., así como otras restringidas a la lírica del amor cortés, como *ferida*, *fablar* o *fermosa*, entre otras muchas.

³³ Respecto de esta forma, hay que destacar las variantes textuales *çibdad* / *ciubdad*, documentadas de forma exclusiva en **MN8** en los sonetos XX (v. 2), XXV (v. 2) y XXXII (v. 1).

³⁴ A propósito de la pronunciación de esta voz, afirma ECHENIQUE, “¿Cómo debía de hablar Nebrija” cit., p. 425: «Por otra parte, cabría preguntarse por la pronunciación de una voz como *judezno* (v. Corominas, s.v. *judío*) ya documentada en Berceo, y seguramente es *juzgar* palabra clave para toda esta cuestión. Corominas documenta todo un abanico de variantes: *judicare*, *jugar* o *julgar*, *judgar* y *juzgar*, *jubgar*, *julgar*, *jurgar*, aunque *judgar* todavía aparece en Santillana y en el *Cancionero de Baena*, la forma moderna está ya bien asentada a fines de siglo, y le da la preferencia Nebrija, a pesar de que éste suele escribir *-adgo*».

³⁵ Véanse los datos contextuales aducidos en el apartado 3, referido al análisis gráficomico-histórico de los sonetos.

Por otra parte, respecto de las grafías y <v>, tampoco se dan diferencias destacables entre unos datos y otros. Así, en la mayor parte de los casos se oscila entre los usos etimológicos y la naciente indistinción fonológica entre un sonido y otro, que traerá como consecuencia la confusión ortográfica entre ambas grafías.

Asimismo, respecto de las grafías en posición medial <-s-> y <-ss->, parece que, en general, opera, de manera exclusiva en el código escrito, la distinción del rasgo sonoridad / no sonoridad. Así, esa tendencia es visible en la representación gráfica del sufijo *-oso*, *-osa*. Con todo, también se repiten de manera intermitente a lo largo de las fuentes textuales casos de indistinción como *fuese* / *fuesse*, *deseo* / *desseo* o *así* / *assí*, principalmente.

Recapitulación final

A lo largo de estas páginas se ha abordado la relación entre determinados registros lingüísticos y posibles patrones de pronunciación. A partir del análisis contrastado entre ambas formas poéticas, se han podido identificar algunos fenómenos grafémicos como elementos indicadores de registros lingüísticos diferenciados. Así, la epéntesis consonántica, la ultracorrección o la realización de los grupos consonánticos cultos constituyen elementos propiciadores del proceso descrito. Parece plausible, pues, asociar algunos fenómenos fonético-grafémicos a determinados cambios de registro.

Con todo, en el marco particular de este análisis grafémico, parece claro que es difícil hablar de diferencias cuantitativas, puesto que la extensión diferente entre una y otra forma poética desaconseja tomar tales datos en sentido absoluto. En todo caso, esas diferencias que se han descrito sí que se han de tomar desde un punto de vista cualitativo.

Finalmente, en relación directa con todo cuanto se ha apuntado, hay que tener presente la gran aportación de la Crítica Textual al estudio histórico de la pronunciación, que se ha visto representada en forma de múltiples variantes, las cuales han podido confirmar o, en muchos casos, matizar las tendencias generales que se han ido formulando. En este sentido, su auxilio se revela fundamental en un estudio de estas características.

Resumen: En esta comunicación se aborda el estudio de la pronunciación del español cuatrocentista partiendo de la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza. Se centra, para tal finalidad, en el contraste de la variación textual en dos de sus creaciones literarias más célebres: las *Serranillas* y los *Sonetos al itálico modo*. Así, la hipótesis de trabajo ahonda en la tendencia asociativa entre unos registros lingüísticos determinados y unos posibles patrones de pronunciación. En definitiva, la propuesta de estudio descrita pretende conformarse, pues, como una aportación singular al conocimiento de la pronunciación de la lengua española a través de los tiempos.

Palabras clave: Fonética histórica; Grafémica histórica; Pronunciación; Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana).

Abstract: This study tackles the pronunciation of Spanish from the 15th century in accordance with the literary work of Íñigo López de Mendoza. The study is focused on the contrast of the textual variation in their most memorable literary works: *Serranillas* and *Sonetos al itálico modo*. In this respect, the hypothesis of the study deals with the association between certain linguistic registers and possible tendencies of pronunciation. In short, this study expects to form as a singular contribution to knowledge of the pronunciation of the Spanish language during of the history.

Keywords: Historical Phonetics; Historical Graphemics; Pronunciation; Íñigo López de Mendoza (Marqués de Santillana).