

Estrategias textuales para la lectura en voz alta en *Amadís* (1508): la prosodia amorosa y bélica

Juan Pablo Mauricio García Álvarez
(El Colegio de México)

RESUMEN

El artículo estudia cómo la *performance* afecta a la composición textual y editorial de *Amadís de Gaula* (1508), y trata de demostrar cómo esta perspectiva de análisis se puede aplicar al discurso textual de otros libros de caballerías castellanos, en los que la conjunción entre autor e imprenta es fundamental para comprender su difusión. Las marcas textuales y gráficas de un impreso condicionan la composición de la obra, cuyo objetivo consistía en elaborar un texto para leerse en voz alta.

PALABRAS CLAVE

Lectura en voz alta, *Amadís de Gaula*, puntuación, imprenta, prosodia, composición estilístico-pragmática

ABSTRACT

This article studies how performance affects the composition and editorial testimony of *Amadis of Gaul* (1508), and tries to show how this analytical and critical slope can be applied to other Castilian romances, where the conjunction between author and printing is critical to understanding its dissemination. Textual and graphical marks conditioned the composition of the work, whose aim was to develop a text to be read aloud.

KEYWORDS

Reading aloud, *Amadis of Gaul*, punctuation, printing, prosody, pragmatic-stylistic composition

*Para mi papá, Adolfo García Ruelas, quien fue
compañero y cómplice en tantas aventuras*

Introducción

La lectura en voz alta, uno de los principales procedimientos o modalidades de difusión de los libros de caballerías castellanos durante el siglo XVI y XVII, refleja el proceso de composición que sufre el texto, al haber de responder a las necesidades de un público acostumbrado a un

contexto oral-aural.¹ El autor —quien, como se verá más adelante, no es responsable único de la disposición final de la obra— seguía distintas estrategias para enlazar los segmentos lingüísticos de su texto, con el propósito de crear en los lectores y los oyentes una permanente expectativa ante las acciones descritas.

Las estrategias textuales que participan en este proceso responden a una organización estructural narrativa y a una serie de correspondencias lingüístico-discursivas. Por ello, observar y estudiar la casuística que interviene en la composición y en el proceso práctico de la lectura en voz alta reviste esencial importancia a la hora de comprender y calibrar cómo cada una de las partes constitutivas de la obra ayudó a que ésta permaneciera en la memoria de los lectores y oyentes, sustentando así la difusión del género literario más exitoso producido en la temprana imprenta española.²

Buena parte de éstas estrategias son estudiadas por la prosodia, que analiza los elementos de la expresión oral, como la entonación y la melodía, en relación con los diversos recursos suprasegmentales que pautan éstos, como el acento, las pausas y el ritmo. En los últimos años, esta línea de estudio ha captado la atención de los críticos y los teóricos al considerar a la prosodia como una estrategia intencional que utiliza el productor para construir un mensaje textual y al momento de expresarse, como en nuestro caso por medio de la lectura en voz alta, demarcar un sentido en su difusión.³ La mayoría de los estudios sobre la prosodia de un discurso textual se ha centrado preferentemente —y debido los recursos expresivos de composición que necesita para estructurarse en la lírica, pero hay que señalar que la prosa cuenta también con una fórmula melódica, donde la unión de palabras contiene un volumen determinado y adecuado para su recitación o lectura según la situación narrativa.

Es necesario señalar que el resultado final del texto conformado como un libro de caballerías está constituido por un conjunto de acciones que determinarán la disposición textual final tanto externa como interna de la obra.⁴ La serie de procesos que sufre un original de autor para con-

1. Margit Frenk describe esta actividad de la siguiente manera: “La gente estaba acostumbrada a que lo escrito le entrara por el oído, más que por la vista; lo mismo la poesía que los cuentos, que los libros de caballerías, las crónicas; también las cartas, los tratados, los ensayos y otros tipos de obras. La lectura era muchas veces un acontecimiento social e involucraba al oído, a la vista, a la percepción de los demás oyentes y de quien leía; además podía traer consigo la participación de la gente en el espectáculo de la lectura” (2004: 1138-1139).

2. Ejemplo de esto lo encontramos en el *Quijote* de 1605 cuando el ventero, la hija de éste y Maritornes le cuentan al cura sus pasajes predilectos de los libros de caballerías: las batallas (lides singulares y campales), las lamentaciones de los caballeros ante la ausencia de sus señoras y las escenas amorosas, respectivamente.

3. Desde esta perspectiva y me remito a trabajos que analizan el discurso prosístico, se ha estudiado la ficción sentimental (Wright, 2003), *La Celestina* (Higashi, 2010 y 2005) y la crónica (Orduna, 1998), obras que se componen con una serie de presupuestos poéticos para que el sentido gramatical contenga a la par una cadencia agradable al oído del lector-oyente, fenómeno que no es ajeno a los libros de caballerías castellanos. Gómez Redondo, en sus estudios sobre la prosa medieval castellana (en especial, 1998 y 1999), muestra la evolución de ésta, donde “todo texto literario depende de las vías de transmisión fijadas por esta oralidad recitativa a la que debe de adecuarse la propia composición de la obra, así como su posterior desarrollo” (2003: 258).

4. Al establecer el estudio de un género literario como el caballeresco, y específicamente los libros de caballerías castellanos, es necesario mostrar cómo se define el género editorial, que en palabras de Lucía Megías, corresponde a “un código con precisas características externas, que tenía la finalidad de atraer como una sirena en medio del océano impreso la atención del comprador, mediante el cual un género literario se identifica con una formulación externa concreta” (2000: 34). Así la cualidad distintiva de las características físicas de los libros de caballerías castellanos fueron el principal factor de un proceso de difusión. Por lo tanto, el conjunto de elementos paraverbales que conforman e identifican al género editorial caballeresco externamente dependen de las expectativas que se pretenden generar en el comprador y lector-oyente, mediante una serie de estrategias mercantiles (formato del libro, portada, título, disposición espacial entre título-portada), mientras que el contenido narrativo (elementos editoriales internos) entabla un puente entre el público y el texto, que se vuelve decisivo para el desarrollo de una lectura en voz alta (preliminares, capitulación, disposición del texto, etc.).

vertirse en *editio princeps* de un taller de imprenta fue condicionante en el momento de la interpretación y la recepción del texto, pero lo que aquí importa es cómo la ejecución de la lectura en voz alta estuvo subordinada por los elementos que componen la narración. Y éstos, si bien fueron creados por un autor, pudieron sufrir en su versión final una serie de alteraciones realizadas por las distintas personas que trabajaban en el taller de imprenta.

Por estas razones, y para identificar las marcas textuales y gráficas a partir de las que trabajaremos en este estudio, habrá que distinguir dos clases de alteraciones que sufre el texto del libro de caballerías castellano: la alteración explícita y la alteración velada. La primera de estas modificaciones corresponde a los cambios conscientes que hace el impresor en alguno de los elementos editoriales internos, como son el prólogo, la segmentación capitular y los grabados interiores; la segunda consiste en la variación que sufre la composición tanto estética cuanto gráfica del texto, responsabilidad que, a diferencia de la alteración anterior, no puede atribuirse exclusivamente a una persona en particular.⁵

La composición estilístico-pragmática consiste en la adecuación del texto original —el texto en que el autor dispone su obra a unas señales prosódicas textuales y gráficas indispensables— para su difusión oral,⁶ que incluirían las alteraciones hechas por el corrector y/o componedor (intervención editorial, ortográfica, gramatical, estilística y textual) determinaron la composición final del texto y; por ende, una difusión, estableciendo un vínculo de la estructura poética con el plano pragmático del discurso y que condicionará tanto la lectura cuanto el sentido de la obra.⁷

Habrà que pensar, partiendo de esta constatación, dónde se ubicaría la creación del autor y dónde la alteración o intervención del componedor y/o corrector dentro de la composición estilístico-pragmática del texto. Resulta difícil poder tomar una decisión ante tal problemática y plantear un estudio que delimite la función entre una u otra persona, en el momento de establecer la autoría en la disposición textual final. Pero si de algo no existe la menor duda es del hecho de que la versión definitiva de un libro de caballerías impreso, sea una *editio princeps* o una reedición, incluía distintas marcas gráficas y textuales que presuponían una recepción y que se volvían condicionantes para una potencial lectura en voz alta. Ubicándose en la perspectiva del lector, estas marcas gráficas y textuales servirían para delimitar las pautas o unidades de lectura. Y así, tanto la

5. Cacho Blecua (1999) señala la intervención de Cromberger en el momento de pasar como un libro de caballerías moderno el texto editado del *Zifar*, y estudia asimismo (2010a, 2007) la reutilización de los grabados en el *Amadís de Gaula*. Por su parte, Mérida Jiménez (2010 y 2006) muestra la intervención de Diego de Gumiel, impresor, en la capitulación del *Tirante* castellano.

6. Lo que llamaría Lucía Megías las *lecciones sustanciales* del autor que llegan al taller de imprenta “y se entiende por ellas aquellas que transmiten el significado o la sustancia de la expresión del texto original” (2008a: 21).

7. La función del corrector es la de dar la forma definitiva al texto, es decir, verificar que éste sea “supuestamente” próximo al original del autor: “puede participar en diferentes momentos de la impresión: antes de que el componedor trabaje con el original de imprenta, antes de que comience la imposición (gracias a las pruebas de plomo), así como durante el propio proceso de impresión. [...] Su participación en la forma final del texto, en estrecha colaboración con el jefe del taller, el librero o incluso el autor, no se limita a unos cambios o a unas modificaciones concretas o parciales, sino que puede afectar incluso a su estructura y forma definitiva (Lucía Megías 2003a: 219). La persona encargada de dar forma gráfica al texto es el componedor o cajista y su función es cercana a la desarrollada por el copista de un manuscrito. El nombre de componedor o cajista responde a la acción de componer: “colocar tipos de imprenta para ir formando las diferentes líneas y planas (en los llamados componedores) y luego las formas que se constituyen en las unidades de impresión, lo que supone “leer”, supone “cambiar”, y puede suponer, por último, alejarse del texto “original” (Lucía Megías, 2003a: 215). Este proceso del taller de imprenta es de suma importancia, pues en él se realizarán los cambios propios de una copia y las modificaciones originadas para unos fines particulares de la imprenta. La intervención vinculada al componedor en el taller de imprenta del texto original es causada por dos factores: 1) las modificaciones del acto de lectura que realiza (los errores involuntarios y la actualización lingüística) y 2) las modificaciones propias de la imprenta (las modificaciones involuntarias o erratas y los errores a la hora de contar con el original) (Lucía Megías, 2003a: 216-218).

composición escrita original como la *dispositio* gráfica posterior del texto del género caballeresco van a estar condicionadas ineludiblemente por la recepción aural.⁸

El análisis consiste, pues, en puntualizar y evidenciar la función del ritmo prosódico del discurso caballeresco a partir de las marcas textuales y gráficas que condicionan una lectura en voz alta. Las marcas poéticas (unidades de entonación) y gráficas (signos de puntuación, conjunciones expletivas) del discurso textual creadas por un autor, que pueden corresponder o no con la *editio princeps* del texto, en unión con las alteraciones que se realizan en el taller de imprenta por las distintas personas que lo integran, servirán para establecer cómo funciona y se desarrolla la unidad melódica que siguen las distintas construcciones narrativas del discurso caballeresco (situación bélica, amorosa, profética y didáctica) y la particular línea acústica que se desarrolla en cada una de ellas. La trascendencia de las marcas textuales y gráficas de un testimonio impreso consiste en condicionar y representar la composición estilístico-pragmática, cuyo fin era elaborar un texto pensado para leerse en voz alta.

El discurso de los libros de caballerías y su segmentación para el estudio de la lectura en voz alta

La buena pronunciación y la disposición de la palabra dentro de la configuración textual implican un cauce de expresión que permite transmitir una intencionalidad en el proceso de recitación o lectura de la obra. La adecuada inflexión de la voz pretende propiciar un determinado efecto en el lector-oyente para que los conceptos complejos y arduos de comprender se instalen en la memoria de una manera sencilla y dinámica, con el propósito de adaptarlos para ejecutarlos dentro del contexto en el cual se lleva a cabo la lectura en voz alta. El público opera como un factor determinante para el funcionamiento de la redacción y, en consecuencia, los rasgos textuales manifiestan una intencionalidad melódica, respondiendo a la organización de las unidades supra-segmentales de acuerdo con las expectativas que se pretendieron crear en el lector-oyente. Este proceso parte del acento como el recurso rítmico principal e interviene en el plano semántico para construir una línea melódica determinada.⁹

La unidad coherente y cohesionada que forma el discurso textual está constituida por un conjunto de frases que funcionan en un sentido pragmático cuando se realiza este tipo de lectura. El periodo o frase, como lo expone Luque Moreno, atiende a una “unidad eminentemente musical, rítmica, que en el terreno del lenguaje y sobre todo del lenguaje en prosa, pasa a ser concebido también como unidad de sentido” (2006: 21). El fenómeno de la lectura en voz alta del impreso caballeresco se determinó por el uso de los periodos o frases emitidos por el lector o recitador en situaciones concretas de la narración. El discurso textual se construye como una estrategia comunicativa donde cada elemento juega un papel importante para ofrecer un mensaje claro, pero es en

8. Las intervenciones de la imprenta en el original del autor pudieron ser causadas por problemas económicos, por la falta de un tipo y la sustitución por otro, o por el error involuntario del componedor al colocar un signo de puntuación. En resumen una diversidad de factores podía intervenir antes de la versión final de la que parte cualquier análisis filológico del libro impreso.

9. Para la construcción de la entonación dentro del discurso textual intervienen el tono (la altura musical), el tonema (dirección del nivel tonal a partir de la última sílaba tónica), el acento oracional y el ritmo que representa la variación del tiempo elocutivo.

la unidad melódica que aporta cada periodo o frase donde se intenta acrecentar una expectativa en el lector-oyente centrada en la acción que se desarrolla.¹⁰

Al tener en cuenta esto, la metodología de análisis consistirá en observar la frecuencia en el desarrollo de los segmentos discursivos de acuerdo a la situación narrativa, pero, ante todo, el cometido que desempeñan para tal fin la entonación, la pausa y el ritmo. El periodo o frase delimitará los segmentos del texto, ya que ésta funciona como la unidad rítmica del lenguaje representado en el impreso, así como la pieza que demarca el contorno espiratorio de voz que necesita el lector en el momento de verbalizar la obra. A esto alude Luque Moreno, al observar la formación de códigos creados para desarrollar “una escritura en la que se recogieran tanto la prosodia de la palabra (los signos de acentuación, de aspiración, de cantidad), como la prosodia de la frases y sus miembros (los signos de puntuación)” (2006: 35). Así, la acotación de los segmentos acústicos de la frase o periodo que atienden al fenómeno de la prosodia se puede identificar por medio de los indicios gráficos y las unidades de entonación.

Indicios gráficos y textuales para la segmentación del discurso

Los indicios gráficos y textuales de segmentación corresponden a los signos de puntuación (pausas orales), las conjunciones expletivas, las mayúsculas como marcadores de cambio de turno en los diálogos y las unidades de entonación. Estos factores de coherencia lógico-rítmicos del discurso permiten acotar y observar las distintas funciones que manifiestan los contornos de entonación del segmento acústico de la frase. Porque, al no guardar una regularidad constante las pautas de segmentación, se perciben en función de la pronunciación y el descanso modulado de la voz, ya sea para retomar aire y seguir con la lectura (signos de puntuación y conjunciones expletivas) o la marcación de un ritmo acústico de la línea melódica (unidades de entonación), ya como respuesta al inicio o cierre de las pericopas en proporción a la cantidad de palabras segmentadas dentro del periodo o frase del discurso.¹¹

En el siguiente segmento discursivo ilustraré estas delimitaciones prosódicas que condicionan una lectura en voz alta a partir de los indicios gráficos que aparecen en un libro de caballerías. No serviremos del pasaje de *Amadís* en el que se describe cómo el Donzel del mar se prepara para la lid singular que librará en contra del rey Abiés:¹²

10. Es importante comprender el concepto de estrategia comunicativa. Según Bernárdez, consiste en un proceso donde “el productor intentará utilizar todos los medios disponibles para conseguir que el receptor acceda al mensaje; a su vez, el receptor hará lo mismo: partiendo del supuesto de que el productor intenta comunicar algo (mensaje), el receptor hará lo posible por acceder al mensaje a partir del texto” (1995: 133-134). Llevando esta idea al terreno de la lectura en voz alta de los libros de caballerías castellanos, se puede observar cómo el productor del discurso textual caballeresco (autor y taller de imprenta) trata de generar, a partir de la composición poético-pragmática, una expectativa en el público (lector-oyente), la cual se construye en función del sentido discursivo que se pretende transmitir (situación amorosa, bélica, etcétera). Así, la construcción de la línea melódica del sistema expresivo, que consiste en ordenar jerárquicamente los elementos constitutivos del discurso textual tanto rítmica como entonativamente, dan pie al cumplimiento de una intencionalidad de difusión.

11. Ramón Santiago, hablando de cómo percibe la puntuación Nebrija, señala: “la puntuación es a la lengua escrita lo que las pausas a la hablada, en la que, además de facilitar al oyente la comprensión de lo que se dice, da la posibilidad al que habla de recuperar el aliento y proseguir con una nueva energía” (1996: 276).

12. Para la transcripción de cada una de las citas que aparecerán en este trabajo, respeto la ortografía original y puntuación como aparecen en la edición consultada, pero desato las abreviaturas. Indico ciudad, taller de imprenta, año y, entre corchetes, el número de folio, si es recto o vuelto; para la columna del folio en donde se encuentra la cita, señalo con una letra *a* el lado izquierdo y con una *b* el lado diestro.

Otro dia se vino de mañana la reyna a ellos co[n] todas sus damas : y hallo los habla[n]do co[n]el rey : y come[n]ço se la missa : y dicha arrose el do[n]zel d[e]l mar no de aq[ue]llas armas q[ue] en la lid el dia ante traxera : q[u]e no quedaro[n] tales que pudiessen algo aprouechar : mas de otras muy mas hermosas y fuertes : y despedido dela reyna y d[e]las dueñas y do[n]zellas caualgo en vn cauallo folgado q[ue] ala puerta le tenia[n]. Y el rey Perion le lleuaua el yelmo : y Agrajes el escudo : y vn cauallero anciano / q[ue] se llamaua Agonon : q[ue] muy preciado fuera en armas la la[n]ça : q[ue] por la su gra[n] bondad pasada : assi en esfuerço como en virtud era el tercero co[n]el rey : y co[n] hijo de rey. Y el escudo q[ue] lleuaua hauia el ca[m]po de oro : y dos leo[n]es enel azules : el vno co[n]tra el otro : como si se q[ui]siessen morder.

Zaragoza. Jorge Coci, 1508 [f. xvii v. b]

Ahora, limitándonos a las evidencias que proporciona el testimonio, nos podemos dar cuenta de que los indicios gráficos aparecen como un factor determinante para realizar una lectura en voz alta. La intencionalidad pragmática de estos signos la utilizaré como el criterio primero de separación en la transcripción gráfica de los periodos o frases en unidades acústicas; ubicaré al signo de puntuación o la conjunción expletiva, dependiendo del caso, como el elemento primario para la segmentación de la frase; esto, como reflejo de la representación de una pausa oral y de la propiedad de la delimitación acústica que adquieren. Estos elementos me permiten establecer una segmentación del texto en unidades, que al momento de expresarse oralmente, crean grupos fónicos o segmentos acústicos que aluden a la composición estilístico-pragmática del mismo. El ejemplo anterior, con estos presupuestos, se transcribiría de la siguiente manera:

Otro dia se vino de mañana la reyna a ellos co[n] todas sus damas
 : y hallo los habla[n]do co[n]el rey
 : y come[n]ço se la missa
 : y dicha arrose el do[n]zel d[e]l mar no de aq[ue]llas armas q[ue] en la lid el dia
 ante traxera : q[u]e no quedaro[n] tales que pudiessen algo aprouechar : mas de otras
 muy mas hermosas y fuertes
 : y despedido dela reyna y d[e]las dueñas y do[n]zellas caualgo en vn cauallo folgado
 q[ue] ala puerta le tenia[n]
 . Y el rey Perion le lleuaua el yelmo : y Agrajes el escudo : y vn cauallero anciano / q[ue]
 se llamaua Agonon : q[ue] muy preciado fuera en armas la la[n]ça : q[ue] por la su gra[n]
 bondad pasada : assi en esfuerço como en virtud era el tercero co[n]el rey : y co[n] hijo
 de rey
 . Y el escudo q[ue] lleuaua hauia el ca[m]po de oro : y dos leo[n]es enel azules : el vno
 co[n]tra el otro : como si se q[ui]siessen morder.

Zaragoza. Jorge Coci, 1508 [f. xvii v. b]

Signos de puntuación

Estos códigos ciñen las emisiones de voz acorde con lo pronunciado en la lectura. La densidad de puntuación (signo gráfico / palabra) determinará la afluencia del número de palabras en una frase y la interacción de estas con la puntuación ayudan a expresar eficazmente la situación

narrada.¹³ Esto permitirá observar si los periodos largos son más abundantes que los cortos en un segmento discursivo en particular, o viceversa, y en qué parte del mensaje textual se incrusta una pronunciación cuidadosa y lenta en contraposición de una enfática y ágil.

Continuando con la cala anterior, se puede observar la interrelación entre frases cortas y largas, en donde estas últimas superan por número a los periodos breves. La proporción sería de dos frases cortas (1/6 y 1/5) por seis largas (1/14, 3/35, 1/19, 5/28, 3/23, 4/25). Lo interesante al determinar la densidad de puntuación de cada una de estas frases es la información que transmiten al lector-oyente. Los periodos largos avisan sobre los rasgos característicos que constituyen a un caballero: las nuevas armas que portará el Donzel del mar, ya que las suyas fueron muy dañadas en el combate del día anterior; la cortesía de este caballero al despedirse de la reina y demás damas; los acompañantes que lo encaminan a su encuentro con el rey Abiés y el armamento que sostienen para entablar esta lid; así como la justificación sobre la presencia del anciano al conformar dicha comitiva y, por último, la descripción del escudo, rasgo distintivo del caballero.

Las diferencias entre las frases o periodos largos y los cortos, determinados por la densidad de la puntuación, proporcionan al lector-oyente la distinción informativa que se pretende extender en la lectura en voz alta, cuya dependencia radica en el mensaje narrativo y la trascendencia de sentido que ésta refiere; le permiten al recitador efectuar en su lectura el ritmo necesario para transmitir la cortesía, la valentía y la preeminencia del Donzel del mar, actitud que busca despertar la admiración y la estima del personaje en el lector-oyente apelando a sus emociones.¹⁴

Conjunción expletiva

La función de la conjunción expletiva, que apela más a lo pragmático que a lo gramatical, se convierte en un indicador acústico dentro de la construcción de los procesos entonativos del texto.¹⁵ La principal característica de este nexo oral-aural es la de yuxtaponer periodos o frases; se encarga de indicar la conexión o correspondencia entre las unidades discursivas que conforman a los segmentos del discurso, en este caso acústicos, así como la relevancia de una secuencia con respecto a otra, por lo que su ubicación entre las pausas le otorga al discurso una gran variedad de resultados con posibilidades amplias de distribución y combinación.¹⁶

El lugar estratégico que ocupen dentro del periodo es realmente significativo para expresar un segmento acústico y su consecuente línea melódica. Para ilustrar esto, retomo de nuevo el ejemplo anterior. En las dos frases breves de esta cala se puede apreciar como la conjunción expletiva

13. La distinción entre frases largas y cortas se forma por el número de palabras que las integran. El sentido del texto determinará la longitud de la frase y, por tanto, una frase corta podrá estar formada por no más de siete palabras, aunque su variabilidad dependa del objetivo pragmático que se pretenda para el desarrollo de la situación narrada.

14. El sistema de puntuación responde a una intencionalidad de desempeñar apoyos prosódicos en la entonación y en el sentido del discurso textual. La utilización de estos signos es el resultado del desarrollo de unos fines estilísticos que particularizan y dan originalidad al discurso narrativo. Ante esto, Lucía Megías señala que los signos de puntuación en los libros de caballerías castellanos “no pueden ni deben ser marginados ya que son muestra de una sintaxis, de una interpretación y de una lectura, que son las que imperaban en el momento de su creación (y transmisión)” (1996a: 412-413).

15. Sánchez Romeralo, ante esta distinción, señala que “resulta evidente que el uso de conjunciones, preposiciones y relativos, al mismo tiempo que introducen una mayor complejidad en la construcción sintáctica permiten una mayor riqueza de matización en la expresión del pensamiento” (1965: 555).

16. El uso de este nexo oral-aural es frecuente dentro del discurso de los libros de caballerías castellanos, como resalta Ferrario de Orduna al señalar que: “estas partículas enumerativas en lo que se ha considerado discurso narrativo puro son abundantísimas en la literatura caballeresca castellana y, sin duda, más que una función copulativa, creo que debían ser indudables apoyaturas para la lectura en voz alta” (2001: 74-75).

(y) abre periodos de la narración en que su rasgo principal es la posición inicial del verbo, lo cual sugiere una lectura enfática y dinámica, mientras que la misma fenomenología aparece en una frase larga:

: y hallo los habla[n]do co[n]el rey
 : y come[n]ço se la missa
 : y dicha armose el do[n]zel d[e]l mar no de aq[ue]llas armas q[ue] en la lid el dia ante
 traxera : q[u]e no quedaro[n] tales que pudiessen algo aprouechar : mas de otras muy
 mas hermosas y fuertes

Es interesante el uso de la conjunción expletiva en estas frases, ya que muestran al lector-oyente lo que ocurre en un inicio desde la perspectiva de la reina —el hecho de encontrar hablando al rey Perión, Agrajes y el Donzel del mar—, algo que, si bien no resulta relevante para la situación desarrollada, cobra importancia al indicar el espacio en donde los personajes se encuentran, además de fragmentar de forma ágil las distintas escenas que ocurren: el encuentro de la reina con los demás personajes, el transcurrir de la misa y al término de ésta, la descripción del Donzel del mar cuando se arma para su combate.

La función de estos elementos discursivos en el plano pragmático es la de marcar cómo las partes temáticas del discurso mantienen un *continuum*. En consecuencia, la postura del lector-oyente no es estática, sino que va guiada por este movimiento pautado en el discurso. La conjunción expletiva marca pautas de lectura cuya combinación con los elementos entonativos de la narración posibilita una recepción previamente organizada, por medio de la prosodia, de un texto escrito para ser leído en voz alta. Los signos gráficos y textuales distribuyen ordenadamente las emisiones de voz de acuerdo con cierta unidad gramatical, señalando un énfasis en los lugares estratégicos de las frases.

Unidades de entonación

Las unidades de entonación corresponden a la pausa, entonación, intensidad, tono y el cambio de turno de enunciación, sólo por mencionar algunas.¹⁷ Estas unidades permiten definir un periodo o frase como una unidad rítmica del lenguaje en el impreso, así como acotar los límites de las unidades articulatorias (delimitación espiratoria). Las unidades rítmicas se refieren a las secuencias que se instauran en la disposición oral por medio del límite silábico, la magnitud de la pausa y la inflexión tonal que marca la curva melódica de un segmento acústico. Además, la melodía, modulación de la voz a la hora de leer un impreso, permite la integración de un número de segmentos tonales que afectan a la palabra y, a su vez, la constitución del periodo o la frase.¹⁸ La información proporcionada por estas unidades permite elucidar el valor organizativo de la entonación y el ritmo de las emisiones de voz que conforman una línea melódica en relación con la unidad gramatical.¹⁹

17. La entonación es la capacidad de asignar una melodía singular e intencional a una frase. La particularización de la unidad entonativa refleja un patrón melódico variable que se utiliza para expresar intenciones comunicativas e informaciones heterogéneas.

18. Hidalgo Navarro define a la melodía como: “sucesión de tonos a lo largo de una emisión de voz interrumpida por segmentos sordos, incluidos elementos lingüísticamente relevantes y no relevantes” (2007: 569).

19. Hidalgo Navarro y Quilis señalan que la entonación “no debe estudiarse solo en relación a los hechos fonéticos, sino que su uso sirve también para estructurar el contenido de la información, e indica la existencia efectiva de ciertos ajustes entre las unidades entonativas y las construcciones sintácticas habituales” (2004: 266).

Estas series rítmicas están delimitadas por el acento musical, es decir, por la entonación que particulariza a un periodo o frase.²⁰ Esto da pie al denominado acento paradigmático, que, como señala Cantero Serena, “es un constituyente básico de la palabra, del significante de la palabra” (2002: 51), que al combinarse con los segmentos tonales y los acentos paradigmáticos de otras construye una cadencia agradable al oído, lo cual permite una comprensión plena del sentido y significado del texto. Veámoslo, por ejemplo, aquí:

: viÓ a su siniÉstra vna brÁua batÁlla de vn sÓlo cauallÉro

El ritmo tiene como función exclusiva la integración de los sonidos en una serie de agrupaciones que facilitan la comprensión auditiva del discurso, formando, como puntualiza Cantero Serena, una serie de grupos rítmicos que constituyen “bloques alrededor de un acento; no de un acento paradigmático, que se circunscribe a un nivel léxico, sino sintagmático, y al que llamamos, pues, acento sintagmático” (2002:75). Este acento da lugar al grupo fónico, que es la unidad fónica superior y fragmenta el discurso en unidades comprensibles representadas por segmentos acústicos.²¹ En el ejemplo que sigue se puede apreciar la división de los grupos fónicos de la frase “pues de mi mal sospechays”, además del sentido que adquiere:²²

pues de mi mal sospechays
pues de mí // mÁL sospechÁys

La frase se divide en dos grupos fónicos debido a que cada acento paradigmático constituye un acento sintagmático, pues los dos acentos están al mismo nivel y no se presenta ninguno jerárquicamente superior a los demás; cabe decir que la frase aquí expuesta tiene un sentido afirmativo que otorga una carga lingüística a cada segmento de la división: acción, lugar y tiempo. Ahora, si cambiamos la entonación a la misma frase:

pues de mi mal sospechays
pues de mí mal // sospechÁys

Si bien se presenta de nuevo la división melódica por medio de dos grupos fónicos, donde los acentos sintagmáticos se establecen en el mismo nivel jerárquico, será en su sentido pragmático donde la demarcación en el segundo responda a un mayor énfasis de la frase, y de ahí su postura interrogativa.

La variación del tiempo elocutivo según la frecuencia que registre y las consecuentes repercusiones en la estructura del periodo o frase verbalizada fijan el ritmo. La conexión entre los recursos suprasegmentales del ritmo, la pausa y el acento crea un esquema acústico que conforma la línea melódica del contorno entonativo de una frase.²³

20. Su función es la de contrastar y poner de relieve segmentos fonológicos (diferencias cualitativas y cuantitativas) que constituyen unidades formativas de un conjunto gramatical, con el fin de diferenciar contenidos informativos y el realce de las condiciones pragmáticas que requiere el mensaje textual para su sentido de comprensión.

21. La unidad melódica del discurso se percibe a través de la formación de estos grupos fónicos que demarcan el sentido completo de la frase en su concepción pragmática.

22. Divido los grupos fónicos o segmentos acústicos por // y en mayúscula acentuada marco el núcleo del grupo fónico.

23. El contorno entonativo está formado por tres constituyentes: anacrusis, cuerpo del contorno y la inflexión final o núcleo. La *anacrusis* corresponde al segmento o los segmentos tonales llamados primer pico; en su altura tonal se presentará una curva ascendente más o menos pronunciada, con lo cual se deja entrever un índice informativo que caracteriza la fonología de todo el *contorno* del segmento dispuesto. El cuerpo del contorno está constituido por los segmentos tonales comprendidos entre el primer pico y el segmento tónico último del conjunto de signos aislados por la cadena oral discursiva; en éste confluyen los relieves e inflexiones tonales y su

Con esta perspectiva teórica me propongo analizar la prosodia de *Amadís* para detallar el estilo oral-aural en dos situaciones narrativas: la amorosa (el pacto vasallático legal y amoroso) y la bélica (la lid singular), tratando de demostrar cómo un índice mayor menor de frecuencia en el uso de indicios gráficos y textuales condiciona una particular lectura en voz alta, algo que puede ayudar a comprender las complejas relaciones entre los medios de difusión del género editorial de los libros de caballerías castellanos y la composición de la obra.²⁴

La prosodia de *Amadís*

Prosodia amorosa

Desde una perspectiva subjetiva, regida por valores afincados en el entorno sociocultural de la época, el amor resulta un condicionamiento indispensable para el pleno funcionamiento del desarrollo narrativo de los libros de caballerías castellanos. En la figura de la dama recae el elemento modificador del comportamiento cortés y amoroso del caballero. El amor caballeresco adopta la concepción del amor cortés, que a su vez se fundamenta en el modelo feudal: la entrega amorosa se materializa bajo el principio de un pacto de vasallaje.²⁵ Esta concepción permite observar en el *Amadís* una estrategia de composición en cuanto al manejo del clímax argumentativo y poético de las situaciones amorosas.²⁶ Por ejemplo, cuando Amadís, aún con el nombre de Donzel del mar, se declara al servicio de Oriana, los enunciados del diálogo, además de adecuarse a la situación narrativa, adquieren un desarrollo propio y particular, que permite un mejor manejo de los modos de expresión alusivos al pacto de vasallaje legal y amoroso. Al otorgársele la voz al protagonista, apoyado en el discurso directo, se intenta conseguir un mayor impacto en el lector oyente:

: y fuese do[n]de su señora oriana era y hincados los ynojos ante ella dixo . Señora Oriana podria yo por vos saber la causa dela tristeza q[ue] la reyna tiene . Oriana q[ue] assi vio ante si aq[ue]l q[ue] mas q[ue] asi amaua : sin q[ue] el ni otro alg[u]no lo supiesse al coraço[n] gra[n] sobresalto le ocurrio : y dixole : ay do[n]zel del mar esta es la p[ri]mera cosa q[ue] me dema[n]dastes : y yo la sabre de buena volu[n]tad . Ay señora dixo el q[ue] yo no soy ta[n] osado : ni dino d[e] a tal señora ninguna cosa pedir sino hazer lo q[ue] por vos me fuere ma[n]dado . Y como dixo ella : ta[n] flaco es v[uest]ro coraço[n] : q[ue] p[ar]a rogar no basta Ta[n] flaco dixo el q[ue] en todas las cosas otra vos me d[e]ue fa-

longitud no aporta una información significativa, sino sólo la alteración que se percibe en cuanto a la fonología propia de los tonos. Por último, está la *inflexión final o núcleo*, cuya capacidad es la de determinar la información más importante en cuanto a la fonología de la cláusula, pues representa el último segmento tónico y por ende es el núcleo que demarca la curva final de la línea melódica y la delimitación aural del cierre de la frase recitada en la lectura (Cantero Serena, 2002: 151-157). Por tanto, la división de los contornos interiores que construyen el cuerpo podrían contener información sobresaliente en el plano semántico y pragmático, pero es en su entonación donde se caracteriza y particulariza el mensaje, por la abundancia de relieves ocurrentes en la curva melódica del discurso, permitiendo con ello observar un conjunto de elementos sumamente relevantes para el sentido significativo que se pretende expresar.

24. Un estudio sobre el estilo de este género editorial que pretende responder a las demandas de Cacho Bleuca, cuando apuntó que era “prioritario averiguar su sentido, su estructura, para precisar con mayor claridad sus deudas y originalidad” (1979: 13).

25. Cacho Bleuca observa dicho pacto de vasallaje como motor narrativo del *Amadís* en distintos aspectos de su cauce novelístico, apuntalando las relaciones personales, conducidas por un mismo código que dicho presupuesto representa: “En el ritual se recalca la primacía del monarca como señor de un espacio común y con el que los vasallos mantienen una relación genérica de ‘leal amador’, más otra posible y personal del vasallaje, a lo que debe de añadirse su consideración de generoso otorgador de gracias, fuente de bienes a quien se debe agradecimiento” (2009: 60).

26. El amor en *Amadís*, señala Cacho Bleuca, “es la fuente de energía que propicia el desarrollo de toda actividad” (2008: 125).

llescer : si no en vos seruir : como aq[ue]l q[ue] sin ser suyo es todo v[uest]ro . mio dixo ella : desde qua[n]do : desde q[ua]ndo os plugo dixo el . Y como me plugo dixo oriana : Acuerdese señora dixo el do[n]zel : q[ue] el dia q[ue] de aq[uel] v[uest]ro padre partio me tomo la reyna por la mano : y poniendo me ante vos dixo . Este do[n]zel os doy q[ue] os sirva : y dexistes q[ue] os plazia : desde esto[n]ces me te[n]go y me terne por v[uest]ro p[ar]a os seruir : sin q[ue] otra ni yo mismo sobre mi señorío tenga en q[ua]nto biua . Essa palabra dixo ella tomastes vos c[om]o mejor ente[n]dimiento q[ue] ala fin q[ue] se dixo . mas bie[n] me plaze q[ue] assi sea . El fue ta[n] attonito del plazer q[ue] ende ouo q[ue] no supo respo[n]der ni[n]gu[n]a cosa : y ella vio q[ue] todo señorío tenia sobre el:

Zaragoza. Jorge Coci, 1508 [f. x r. b] 27

La intervención del narrador, que abre con dos frases cortas, le previene al lector-oyente sobre lo que vendrá, ya que señala el desplazamiento del Donzel del mar al lugar en donde se encuentra Oriana, y muestra a un caballero sumiso ante su señora. Por tanto, estos dos periodos iniciales preparan al público para la declaración del pacto de vasallaje amoroso y legal que se acordará entre ambos personajes. Para ello, se recurre a dos frases que permiten sugerir una lectura ágil (puntuación + conjunción expletiva, en la primera, y conjunción expletiva, en la segunda):

: y fuÉse dÓ[n]de su señÓra oriÁna Éra
y hincÁdos los ynÓjos ante Élla dÍxo.²⁸

En el primer periodo, el segmento acústico abre con la disposición textual siguiente: signo de puntuación (:) + conjunción expletiva (y); esta configuración, propia del discurso bélico, como trataré de demostrar más adelante, implica una lectura rápida, debido a la aceleración que supone el verbo que sigue (“fuÉse”). Ello permite al lector-oyente estar más pendiente de la acción, ya que cada uno de los movimientos de desplazamiento aludidos será importante para la declaración de servicio. A su vez, la segunda frase adquiere mayor relevancia y, si bien su estructura no es igual al periodo anterior, sí que aparece la conjunción expletiva (y). La información verbalizada en este segmento particulariza el gesto realizado por el Donzel del mar, pues al hincarse ante Oriana reconoce la servidumbre que éste le brinda y prepara el terreno para que, por medio de la palabra, se institucionalice su relación.²⁹

La función de los verbos al inicio de ambos periodos consiste en hacer que el lector-oyente visualice en su mente cada movimiento realizado por el Donzel del mar; de ahí que al inicio de cada frase la pausa oral (signo de puntuación o conjunción expletiva), en lugar de suspender de manera intensa la narración, sugiera una interrupción poco vigorosa con el fin de que la concatenación de las acciones sea transparente y clara para quien escucha la obra, así como para dotar de un verdadero sentido y significado a cada uno de los sucesos acaecidos.

Las palabras del Donzel del mar que abre este segmento narrativo, en una frase larga (1/15), adquieren por medio de la entonación un ritmo peculiar: “. SeñÓra OriÁna podrÍa yÓ por vÓs sabÉR la cÁusa dela tristÉza q[uÉ] la rÉyna tiÉne”; como se observa, el periodo presenta una aliteración en las palabras finales, lo cual sugiere al momento de su lectura una prosodia pausada, en donde el lector-oyente escuchará de la forma más clara y nítida la solicitud que hace el caballero

27. Para captar mejor el fragmento, he optado por transcribir primero la cita a línea tirada, aunque al desarrollar el análisis segmentaré partes del texto con los criterios más arriba apuntados.

28. Con una mayúscula acentuada represento la entonación de la frase según el acento paradigmático de cada palabra.

29. La función del narrador en esta acción es esencial, ya que guía al lector al lugar de la escena que se narra, lo que no permite error alguno cuando éste visualice lo descrito a partir de la audición de una lectura en voz alta.

a Oriana. Lo curioso de esta parte del texto es que, si bien adquiere un ritmo ágil, puesto en boca del Donzel del mar se volverá pausado al momento de su lectura. Este cambio de entonación se debe, en un sentido pragmático, a la creación de una expectativa en el lector oyente para apelar a su sentimiento y a la emoción que este encuentro origina en él. El sonido producido por la interrelación de las palabras adquieren la posibilidad de mover al público a un estado de mayor intimidad entre el texto y él mismo; proyección y reflejo de la acontecida entre el Donzel del mar y Oriana, gracias a las estrategias comunicativas que se le otorgan al discurso narrativo para causar este tipo de efectos cuando su difusión sólo se hace plausible gracias a la oralidad y, en concreto, a la lectura en voz alta.³⁰

Más adelante en el diálogo, el Donzel del mar le explica a Oriana desde cuándo se considera caballero suyo:

: AcuÉrdese señÓra dÍxo el do[n]zÉl : q[uÉ] el día q[ue] de aq[uÉl] v[uÉst]ro
 pÁdre partiÓ me tomÓ la rÉyna por la mÁno
 : y poniÉndo me ante vÓs dÍxo
 . Éste do[n]zÉl os dÓy q[ue] Ós sírva
 : y dexÍstes q[ue] os plazÍa
 : desde estÓ[n]ces me tÉ[n]go y me ternÉ por v[uÉst]ro p[ar]a Ós seruÍr : sin q[ue]
 Ótra ni yÓ mísmo sobre mi señorÍo tÉnga en q[uÁ]nto bÍua
 . Éssa palÁbra dÍxo Élla tomÁstes vÓs c[om]o mejÓr ente[n]dimiÉnto q[ue] ala fÍn
 q[ue] se dÍxo . mas biÉ[n] me plÁze q[ue] assÍ sEa

Este segmento cuenta con tres frases largas y tres cortas.³¹ Estas últimas se encuentran delimitadas por los signos gráficos y textuales, mientras que las primeras ensayan en la prosodia, gracias a las unidades de entonación, un ritmo adecuado que ayuda a resaltar la información narrativa. En el primer periodo del ejemplo se apela al recuerdo de Oriana, al mismo tiempo que ayuda al lector oyente a ubicarse dentro del nivel textual para trasladarlo al momento de la lectura que escucha. Lo curioso de esta frase es cómo en el cierre se recurre a un ritmo singular:

: AcuÉrdese señÓra dÍxo el do[n]zÉl : q[uÉ] el día q[ue] de aq[uÉl] v[uÉst]ro pÁdre
 partiÓ me tomÓ la rÉyna por la mÁno

El ritmo final de este periodo resulta particular por la cadencia que presenta; cuando el Donzel del mar se refiere al padre de Oriana, el rey Lisuarte, se marca una melodía que va en crecimiento (“vuÉstro pÁdre partiÓ”) por la aceleración de los acentos que afectan la voz y que encuentra su cúspide de entonación cuando el verbo se enuncia en pasado (“partiÓ”), mientras que al describir la gestualidad de la reina, quien toma de la mano al Donzel del mar, se percibe una disminución en cuanto a la sonoridad (me tomÓ la rÉyna por la mÁno), pues, al contrario que en el caso anterior, ésta parte de una cúspide entonativa con el verbo en pasado (“tomÓ”) y termina con una entonación no tan pronunciada en la resolución del gesto (“mÁno”).

Esta frase larga, que aúna la partida del rey Lisuarte y la disposición de la reina ante el Donzel del mar — con un gesto que lo avala como un caballero de alta guisa aún sin serlo formalmente—

30. La interrelación del diálogo con el discurso referido en voz del narrador demarca un ritmo, pero es en sus elementos melódicos donde la unidad rítmica legitima dicha unidad acústica. Es así que el sentido prosódico de tales unidades se cifrará en una pronunciación pausada y clara, en contraste con el conglomerado de las marcas de cambio de turno de las voces que intervienen. Se pretende propiciar una audición transparente, sobre todo por resaltar el interés de los modelos de conducta que representan tales acciones con el fin de servir como arquetipo de actuación cotidiana.

31. Su densidad de puntuación es la siguiente: 2/21, 1/6, 1/7, 1/6, 2/25 y 2/22.

se apoya en las unidades de entonación para reflejar una pronunciación pausada y calmada en los lugares donde la información es indispensable para el sentido y la resolución del diálogo. En contraste, las dos frases cortas que le siguen a este segmento proyectan los movimientos, incitados por la reina, del Donzel del mar, quien delante de Oriana escucha como ésta lo acepta a su servicio tras la solicitud de su madre:

: y poniÉndo de ante vÓs dÍxo
 . Este do[n]zÉl os dÓy q[ue] os sÍrva
 : y dexÍstes q[ue] Ós plazÍa

De nuevo, al igual que al inicio del ejemplo analizado, los verbos demarcan lo dinámico de la escena. En un primer momento, la posición del personaje frente a Oriana, y en un segundo, el sentido de pertenencia que se otorga a otro. Es decir, el periodo “Este do[n]zÉl os dÓy q[ue] os sÍrva”, si bien es antecedido por un punto (.), lo que ratifica aún más la resolución en el sentido de la frase, reconocerá en su entonación la adquisición de ese “servicio”. El verbo “dÓy” recibe el acento sintagmático, con un relieve acústico mayor por dos razones: la primera, que este consentimiento de servicio del Donzel del mar a Oriana es hecho por su madre y la reina, lo cual significa que la frase contiene dos sentidos: uno de petición y otro de mandato. Por tanto, la acción asumida por el Donzel sirve de estrategia para que el lector-oyente comprenda, de manera gradual y detallada, el acto de servicio pactado, que lo mostrará como leal amorador legal y sentimental. Por otra parte, la venia proviene de una figura superior dentro de la corte y que representa, en ausencia del rey Lisuarte quien ha salido temporalmente del cuadro narrativo, la autoridad regia y filial.

La última de estas frases se inicia con la estructura signo de puntuación (:) + conjunción expletiva (y) + verbo (dexÍstes), connotando una narración dinámica, tanto del Donzel —que hace recuento de los hechos a Oriana— como del individuo que lee la obra en voz alta. Este factor adquiere relevancia, pues sitúa en un mismo nivel al lector-oyente, que escucha la lectura del texto, y al personaje pendiente de la narración de otro. Aunque el segundo se halle dentro del espacio ficcional, la correspondencia entre ambos responde a la necesidad oral-aural a la que han de estar expuestos para comprender la información proporcionada. Así, la composición estilístico-pragmática, construida a partir de una serie de estrategias comunicativas, permite acercar más al lector-oyente a la narración de la obra. El principal objetivo es causar una empatía emocional entre la obra y el público, permitiéndole al segundo imaginar el espacio en donde se desarrolla la acción narrativa y las reacciones de los personajes ante situaciones particulares de una forma más próxima a su experiencia.

Por último, la aceptación del Donzel como leal servidor de Oriana se apoya en las unidades de entonación. En una frase larga se avisa al lector-oyente sobre cómo éste verbaliza su servicio ante la dama:

: desde esto[n]ces me tÉ[n]go y me ternÉ por v[uÉst]ro p[ar]a os seruÍr : sin q[ue] otra
 ni yo mismo sobre mi señorío tenga en q[ua]nto biua

De nuevo, y gracias a las unidades de entonación, la lectura de esta frase se dispone con un ritmo lento y pausado, como muestra la aliteración en los distintos tiempos en los que aparece el verbo tener (tÉ[n]go y me ternÉ), que demarca la posesión que la dama ejerce sobre él, confirmada por él mismo al declararse “vuÉstro”. Y la expresión culmina en la cúspide tonal con “seruÍr”. Esta estructura acústica, en la primera parte de la frase, resalta cada uno de los verbos que demarcan el

núcleo verbal del pacto vasallático (tener y servir). Así, se indica de forma clara al lector-oyente, por medio de la verbalización, el compromiso entre el Donzel y Oriana.

Al comparar este ejemplo con lo sucedido entre los padres de Amadís (el rey Perión y Helisena), se puede observar cómo las cargas acústicas y segmentos de las frases, si bien persiguen la misma intención (pacto amoroso y legal de servicio), se estructuran de distinta manera, respondiendo a diferentes estrategias que delimitan lo que se desea transmitir al público por medio de la lectura en voz alta. Como hemos de comprobar, la posición espacial, los gestos de los personajes y la declaración de servicio utilizan la prosodia como estrategia de difusión básica:

Esto fecho recogida toda la compañía hizo en dos palafrenes cargar el leo[n] y el cieruo : y lleuar los ala villa co[n] gra[n] plazer . Do[n]de seyendo de tal huésped la reyna auisada : los palacios de gra[n]des y ricos atauios / y las mesas puestas fallaron : enla vna mas alta se sentaro[n] los reyes y en otra ju[n]to co[n] ella Elisena su hija : y allí fuero[n] seruidos como en casa de tan bue[n] ho[m]bre ser deuia . Pues esta[n]do en aq[ue]l solaz como aq[ue]lla infanta ta[n] hermosa fuesse : y el rey Perio[n] por el semeja[n]te : y la fama de sus grandes cosas en armas : en tal pu[n]to y ora se miraro[n] : q[ue] la gra[n] honestidad y santa vida d[e]lla no pudo ta[n]to : q[ue] de incurable : y muy gra[n] amor presa no fuesse : y el rey assi mismo della : q[ue] fasta esto[n]ces su coraço[n] sin se sojuzgado a otra ni[n]g[u]na / libre tenia : de guisa q[ue] assi el vno como el otro estuuiero[n] todo el comer q[ua]si fuera de sentido. Pues alçadas las mesas la reyna se q[ui]so acoger a su camara : y leua[n]ta[n]dose helisena cayole dela halda vn muy hermoso anillo : q[ue] p[ar]a se lauar el dedo q[ui]tara : y co[n] la gra[n] trubacio[n] no tuuo acuerdo delo allí tornar : y baxo se por tomar lo : mas el rey Perio[n] q[ue] cabe ella estaua quiso gelo dar : asi q[ue] las manos llegaron a vna sazón : y el rey tomo le la mano y apretose la . Helisena torno muy colorada : y mira[n]do al rey co[n] ojos amorosos le dixo passito : q[ue] le agradeçia aq[ue]l seruicio . Ay señora dixo el :no sera el postrimero : mas todo el t[iem]po de mi vida sera empleado en vos seruir.

Zaragoza. Jorge Coci, 1508 [f. iii r. a-b]

La secuencia de alternancia de frases cortas con largas irá en consonancia con la mayor o menor acumulación de verbos. El acento sintagmático recae en un verbo principal de los periodos, que puesto en relación con relieves acústicos del resto de las formas verbales, ayudará a fragmentar la información narrativa. Obsérvese, así (las cursivas son mías):

Pues *alçadas* las mÉsas la rÉyna se *q[ui]so*acogÉr a su cÁmara
: y *leua[n]tÁ[n]dose* helisena *cayÓ*le dela hÁlda vn muy hermÓso anÍllo :
q[ue] p[ar]a se *lauÁr* el dÉdo *q[ui]tÁra* : y co[n] la grÁ[n] trubaciÓ[n] no *tÚuo*
acuÉrdo delo allí *tornÁr*
: y *baxÓ* se por *tomÁr* lo : MÁs el rey PeriÓ[n] q[ue] cÀbe Élla *estÁua* *quÍso* gelo *dÁr*
: así q[ue] las mÁnos *llegÁron* a vna sazÓN : y el rÉy *tomÓ* le la mÁno
y *apretÓ*se la
. HelisÉna *tornÓ* muy colorÁda
: y *mirÁ[n]do* al rÉy co[n] Ójos amorÓsos le *dÍxo* passÍto : q[ue] le agradeçÍa aq[ue]l
seruÍcio
. Ay señÓra *dÍxo* Él : nÓ serÁ el postrÍmero : MÁs todo el t[iem]po de mi vída *serÁ* em-
pleÁdo en vÓs *seruír* .

La correlación entre los conceptos señor-vasallo al final de esta cita se entreteje con el indicio sobre la movilidad espacial de los personajes. Se puede observar al inicio del ejemplo, donde la

frase larga (1/12) “Pues alçÁdas las mesas la reyna se q[uí]so acoger a su camara”, que sitúa al verbo en el arranque, hace prevalecer tanto el peso acústico como el sentido sintáctico, ya que la acción de quitar las mesas adquiere una relevancia esencial ante lo que sigue. Así, la posición del núcleo verbal determinará la afectación de la curva melódica de todo este segmento narrativo, sin dejar de lado la cadencia que produce la entonación de las palabras que lo rodean.

En la segunda frase que integra esta cita “y leua[n]tÁ[n]dose helisena cayÓle dela hÁlda vn muy hermÓso anÍllo : q[ue] p[ar]a se lauÁr el dÉdo q[ui]tÁra : y co[n] la grÁ[n] trubaciÓ[n] no tÚuo acuÉrdo delo allí tornÁr”, el verbo aparece ubicado al inicio, a la mitad del periodo y al final, lo que incrementa la estrategia de demarcación, al organizar los grupos fónicos sugiriendo una pronunciación lenta y cuidada, donde el acento sintagmático enfatiza la acción desarrollada por Helisena y precisa cada uno de los movimientos de esta para que el lector-oyente visualice su desplazamiento.

A su vez, en las acciones asumidas por el rey Perión —“: mÁs el rey PeriÓ[n] q[ue] CÁbe Élla estÁua quÍso gelo dÁr: así q[ue] las mÁnos llegÁron a vna sazÓn : y el rÉy tomÓ le la mÁno y apretÓse la”—, la lectura se detiene para separar y dar sentido a la composición del discurso, de manera que se logra que el lector-oyente comprenda gradual y detalladamente cada uno de los pasos que se siguen en la acción. Esta constatación, aunada a la explicitación del contacto visual entre ambos personajes, vendría a demostrar que la preeminencia entonativa en la acción es reflejo de una estrategia textual en donde se da un flujo narrativo mucho más dinámico, ya que cada acción expone un movimiento sucesivo que determinará el final de una situación narrativa particular.³² Dinamismo que se verá resaltado al término de la cita, cuando el servicio es verbalizado por el rey Perión: “Ay señÓra dÍxo Él : nÓ serÁ el postrÍmero : mÁs todo el t[iém]po de mi vída serÁ empleÁdo en vÓs seruÍr”.

Prosodia bélica

La dinámica que se produce al leer un enfrentamiento caballeresco determinado (lid singular o batalla campal) pretende constituir una unidad orgánica de todos los componentes heterogéneos que la componen. La fraseología bélica contiene en su estructura inherente un ritmo particular, y su desarrollo posibilita la presencia de diálogos testimoniales, además del juego de perspectivas de lo ocurrido en la acción del combate (narrador o personajes) y la descripción de situaciones alternas (particiones narrativas).³³

La estrategia textual para la determinación de la fraseología bélica en *Amadís*³⁴ se sirve de la prosodia como un recurso para organizar la compleja y heterogénea materia narrativa que confrontan autor e impresor a la hora de organizar la dispositio de estas acciones. El manejo de la

32. La importancia entre desplazamiento y gesto es importante en esta secuencia narrativa, ya que al caer el anillo, la acción de recogerlo por parte del rey Perión marca desde el inicio su lugar ante la dama. Este “servicio” del anillo supone un movimiento de abajo hacia arriba, que simbólicamente coincide con la aceptación amorosa y legal del pacto vasallático al acentuar por medio de éste la imagen del caballero ante la dama. Si a esto se le añade que el contacto entre miradas se da en un mismo plano horizontal, connotando la armonía de los sentimientos amorosos de los personajes, resulta realmente elocuente cada uno de los movimientos que representa la caída del anillo.

33. Como la duración del combate puede ser de magnitudes discursivas grandes, el diálogo o monólogo en torno a la lid o batalla sirve para dejar descansar al lector-oyente de la presión del dinamismo de la acción y de la narración misma. Por tanto, la función de estos apartados dialógicos en el discurso bélico posibilita pausas de orden macroestructural, manejando así la tensión narrativa que busca un efecto desencadenante en el desenlace del combate.

34. Cuesta Torre puntualiza que en el *Amadís* el discurso textual en ningún momento “va a descuidar reflejar la guerra como actividad fundamental del caballero” (2009-2010: 329).

tensión y la expectativa que se genera en el lector oyente —mediante el uso de la hipérbole para magnificar los daños—, o la recurrencia a señalar la ventaja de uno u otro caballero para provocar en el público una constante exaltación en su estado anímico tuvo que ser una permanente preocupación a la hora de componer este tipo de segmentos textuales. Y la posición y acentuación del verbo en la oración tuvo que jugar un papel determinante, pues el énfasis que se da a los núcleos verbales que expresan la acción del combate otorga a la frase una sensación de movimiento, dinamizando así el contenido lógico-discursivo del texto.³⁵

A este respecto, Cacho Blecua observa cómo “los combates se articulan de acuerdo con unos estereotipos tradicionales, ya sea el combate a caballo con la lanza, ya sea el combate a pie con la espada, pero ninguno resulta idéntico. Se diferencian en pequeños detalles, percibiéndose, además, una disposición meditada en su conjunto con inversiones, simetrías y gradaciones” (2002: 32).³⁶ Cacho Blecua, que llama a estos elementos esquemáticos “elementos fijos”, insiste además, en la necesidad de fijar la atención analítica en los “elementos móviles” inyectivas, amenazas e injurias que los personajes manifiestan, es decir, pugna por otorgar un mayor peso al diálogo inmerso dentro del encuentro militar.³⁷

Tomando en cuenta lo anterior, basaremos nuestro análisis en dos lides singulares la del Donzel del mar en contra del rey Abiés y la de Amadís frente a Dardán para mostrar cómo, por una parte, dos acciones narrativas supuestamente parecidas difieren en el nivel fónico, debido a la variabilidad del discurso bélico (sin contar la ya comentada en cuanto al motivo y la fórmula) y, por otra, para tomar en cuenta el diálogo bélico, elemento textual que forma parte de los tópicos de las lides singulares, pero que se ha dejado de lado en el momento de analizar su vinculación a este tipo de situaciones.³⁸

Lid singular entre el Donzel del mar y el rey Abiés³⁹

El acometimiento con las lanzas

: y se fuero[n] acometer sin ni[n]gu[n]a detene[n]cia a gra[n] correr d[e] los cauallos /
como aq[ue]llos que era[n] de gra[n] fuerça : y coraçõ[n] : alas primeras heridas fueron

35. Para Guijarro Cevallos, el verbo resulta un elemento esencial para el desarrollo de la situación bélica: “La variación temporal que presentan las formas verbales en las escenas bélicas es enorme (se trata de un recurso para patentizar el combate y darle vivacidad al relato, rastreable en la épica o en el Romancero y en las obras caballerescas medievales)” (1998: 117, n. 6).

36. Con base a esta propuesta, Martín Romero señala cómo el aspecto bélico, a pesar de ser un elemento estructural y fundamental para la difusión los libros de caballerías castellanos, sufre una orfandad crítica: “uno de los aspectos menos estudiados por los críticos, pues todavía hoy se mantiene la idea de que la batalla, como pieza textual, carece de toda originalidad, idea que se deriva, por una parte, de la casi ineludible victoria del héroe y, por otra, de la aparición de tópicos que puedan ocultar la originalidad del texto” (2006a: 294).

37. A esta postura se une Lucía Megías (1996b), pues para él es indispensable señalar otros elementos previos y consecuentes que son fundamento o conclusión de lo meramente bélico, como la retórica que utiliza el caballero para convencer a su adversario, los gritos de guerra, la intervención dialógica de los caballeros durante el desarrollo del combate, por sólo resaltar algunos.

38. El diálogo bélico, que no es otra cosa más que el diálogo que se inserta en el discurso bélico, tiene como función la de servir como marco en los momentos de mayor interés para el lector oyente al trasladar la perspectiva de la acción a uno de los personajes que es testigo de la lid. También sirve para caracterizar a algunos personajes, como los gigantes, en contraposición con el caballero (Martín Romero, 2006b). En definitiva, la función del diálogo bélico consiste en causar en el discurso una mayor expectativa al lector oyente.

39. Sigo el esquema propuesto por Riquer (1980) para el desarrollo de la lid singular, pero agrego el diálogo bélico: [1] El acometimiento con las lanzas; [2] Combate a pie y con espadas (primer embate); [3] Diálogo bélico (interrelación entre personajes; narrador-personaje); [4] Combate a pie y con espadas (segundo y definitivo embate); [5] Caballero triunfante (ya sea por muerte o rendición).

todas sus armas falsadas: y quebra[n]do las la[n]ças juntaro[n]se uno co[n] otro: assi los cauallos como ellos ta[n]brauame[n]te q[ue] cada uno cayo a su parte: y todos creyero[n] que era[n] muertos: y los troços delas la[n]ças tenia[n] metidos por los escudos q[ue]los hierros llegauan alas carnes :

Jorge Coci. Zaragoza, 1508[f. xviii r. a]

En esta cita, inicio de los momentos bélicos de la lid singular, la densidad de la puntuación por cada periodo es 1/12, 2/9, 1/8, 1/14, 1/5 y 1/15, respectivamente;⁴⁰ con lo que se puede apreciar que la longitud de las frases marca un relieve acústico con una predominante en las largas. Esto sugiere una lectura pausada y cuidada a lo largo de este segmento narrativo, que adquiere mayor agilidad en el periodo corto “y tÓdos creyÉro[n] quÉ Éra[n] muÉrtos” cuando curiosamente advierte sobre la supuesta muerte de los caballeros que alerta a los testigos del combate, con el propósito de llamar la atención del lector-oyente.

Las pausas orales que representan los signos de puntuación sirven en esta cita para determinar un silencio pronunciado debido al signo gráfico de los dos puntos (:),⁴¹ ya que aparece en seis de las siete frases, mientras que los indicios que sugerirían una adecuada lectura de las frases largas serán las unidades de entonación:

: y se fuÉro[n] acometÉr sin ni[n]gÚ[n]a detenÉ[n]cia a grÁ[n] corrÉr d[e]los cauÁllos
/ como aq[uÉ]llos que Éra[n] de grÁ[n] fuÉrça : y coraçÓ[n]
: alas primÉras herÍdas fuÉron todas sus Ármas falsÁdas
: y quebrÁ[n]do las lÁ[n]ças juntÁro[n]se Úno co[n] Ótro
: assi los cauÁllos como Éllos ta[n]brauame[n]te q[uÉ] cÁda uno cayÓ a su pÁrte
: y tÓdos creyÉro[n] que erÁ[n] muÉrtos
: y los trÓços delas lÁ[n]ças tenÍa[n] metÍdos por los escÚdos q[ue]los hiÉrros llegÁuan
alas cÁrnes

En los periodos más largos, como el primero y el último de esta cita, se percibe una entonación que detalla las acciones sucesivas del encontronazo (inicio y consecuencia final del golpe). Los relieves acústicos que produce la unión de las palabras permiten proponer una lectura progresiva que produce una afectación en la expresión, con el fin de que el lector-oyente comprenda de forma clara lo que se lee. Por ejemplo: “y se fuÉro[n] acometÉr sin ni[n]gÚ[n]a detenÉ[n]cia a grÁ[n] corrÉr d[e]los cauÁllos”. En esta frase, la prosodia del segmento acústico acusa una organización discursiva y acústica. La aliteración de las vocales tónicas de las palabras “fuÉro[n]” y “acometÉr”, al inicio de la frase, sugiere un ritmo pausado en la realización de la lectura en voz alta y es precisamente en el verbo en donde recae la perspectiva dinámica de la acción. Y cuando se describe la fuerza en el correr de los caballos, se produce otro tipo de afectación; si prestamos atención a las cúspides tónicas de este periodo (“fuÉro[n]”, “acometÉr”, “ningÚ[n]a”, “detenÉ[n]cia”, “grÁ[n]”, “corrÉr”, “cauÁllos”), podremos observar que el inicio pausado con el cual abre (“y se fuÉro[n] acometÉr”) se reducirá con la finalidad de describir un fenómeno acústico que alerta al lector-oyente del ruido que producen los caballos al acometerse los caballeros (“y se fuÉro[n] acometÉr sin ni[n]gÚ[n]a detenÉ[n]cia”) y la velocidad cuando corren contra sí (“a grÁ[n] corrÉr d[e]los cauÁllos”). Al leer este periodo en voz alta se puede observar cómo la carga tónica crece en el momento de la descripción de la fuerza de los animales, posibilitando una acústica mayor que apela al ánimo exacerbado que producían este tipo de narraciones en el público.

40. El porcentaje de segmentos acústico largos y cortos es de 85.7% y 14.3%, respectivamente.

41. La gradación de la pausa con respecto a la puntuación que tomo de menor a mayor es (/)→(:)→(·).

El paralelismo acústico con la descripción narrativa se da debido a un orden en la entonación. La primera parte del periodo (“y se fuÉro[n] acometÉr sin ni[n]gÚ[n]a detenÉ[n]cia”) se torna pesada, como resultado de la cercanía tónica de las cúspides entonativas que preparan la mención de los caballos (“a grÁ[n] corrÉr d[e]los cauÁllos”). En esta parte del periodo se produce ese aviso del ruido y de la violencia que comenzará en la lid singular debido a la lectura lenta y abrupta de la unión de las palabras “grÁ[n] corrÉr” y su rasgo tónico. Este factor definirá el cierre del periodo con la última palabra (“cauÁllos”) de forma más dinámica que sugiere el movimiento de choque.

El periodo largo que le sigue (“cÓmo aq[uÉ]llos que Éra[n] de grÁ[n] fuÉrça : y coraçÓ[n]”) contiene la misma intención acústica anterior, pero ahora esta estrategia sirve para resaltar la virtud de los caballeros en combate. Las cúspides tónicas, que sugieren una lectura pausada, crean un sistema expresivo que posiciona al final del periodo la información más sobresaliente (“de grÁ[n] fuÉrça” y “y coraçÓ[n]”), con lo que el lector oyente construye una expectativa ante la resolución de la lid. Cabe señalar que existen dos signos de puntuación en este periodo (/) y (:) (pausa menor y pausa media), que afectan a la cadencia de esta frase mediante la aparición de un golpe acústico en los rasgos que definen a un caballero en la acción del combate.

Estas unidades de entonación sirven para expresar una gradación del movimiento y de la fuerza entre los caballeros, y así lo corrobora el choque entre éstos al acometerse con las lanzas: “y quebrÁ[n]do las lÁ[n]ças juntÁro[n]se Úno co[n] Ótro”. El gerundio “quebrÁndo” se convierte en el eje melódico de la acción narrada. El acento sintagmático que representa permite expresar una información pormenorizada del resultado del choque, que por el efecto de las vocales tónicas de las palabras que siguen (“lÁ[n]ças” y “juntÁro[n]se”), sugiere una lectura pausada. Esta disposición satisface, por un lado, la expectativa del lector oyente; pero, por otro, crea y posibilita una continuidad semántica causada por una gradación del efecto acústico representado por el caballero y sus armas.⁴²

La gradación representa una sucesión, ya sea ascendente o descendente, de algo que puede variar en intensidad. La gradación semántica junta palabras, de acuerdo a su sentido discursivo, a manera de que una de ellas contenga mayor o menor carga significativa que la anterior o posterior, mientras que la gradación acústica consiste en el efecto melódico que produce un periodo al descender o ascender de entonación.

En el periodo anterior (“y quebrÁ[n]do las lÁ[n]ças juntÁro[n]se uno co[n] Ótro”), el resultado del encuentro entre los caballeros es la ruptura de las lanzas. Esta acometida, que en el plano sintáctico-semántico parte de una construcción verbo + arma ofensiva (“y quebrÁ[n]do las lÁ[n]ças”), sufrirá una gradación ascendente, como el resultado del choque, en el periodo que sigue, y el sintagma aumentará, constando de arma ofensiva + arma defensiva + cuerpo del caballero (lanza + escudo + carne): “y los trÓços delas lÁ[n]ças tenÍa[n] metÍdos por los escÚdos q[ue]los hiÉrros llegÁuan alas cÁrne”. La gradación acústica, en este periodo largo, sirve para transmitir una información importante al lector oyente, pues en la última curva entonativa de la frase, que explicita la consecuencia de la acción bélica (“q[ue]los hiÉrros llegÁuan alas cÁrnes”), se aprecia cómo en las dos últimas palabras (“llegÁuan” y cÁrnes”) la vocal tónica funciona como una dilatación fónica. Así, la aliteración que aparece al final del periodo sugiere un cierre de lectura pausado que permite crear una tensión dramática, buscando captar la atención del público ante la resolución final de la lid.

42. Esto lo señala Cacho Blecua, al observar la función del binomio caballero/armas: “el caballero está en función de sus armas, que forman parte inseparable de su indumentaria y son instrumento sin el cual no puede ejercer su función” (1979: 31).

Resulta curioso que la dilatación fónica ocurra tanto al inicio del choque entre caballeros como en la consecuencia de éste. Si el periodo que alude al encuentro con las lanzas (“y quebrÁ[n] do las lÁ[n]ças juntÁro[n]se uno co[n] Ótro”) se inicia con una lectura pausada debido a la vocal tónica, en el final de esta secuencia bélica (“y los trÓços delas lÁ[n]ças tenÍa[n] metÍdos por los escÚdos q[ue] los hiÉrros *llegÁuan alas cÁrnes*”) aparece la misma pauta de lectura cadenciosa debido al efecto que produce la vocal tónica al cierre del periodo. Los ejemplos hasta aquí descritos permiten observar cómo el discurso textual se construye con unas determinadas estructuras estilístico-rítmicas para favorecer una difusión oral de la obra.⁴³ El punto inicial de este momento bélico representa el trazo de una línea discursiva, o más bien curva, si se tienen presentes las constantes gradaciones tanto semánticas como acústicas que en ella suceden. En resumen, una estrategia comunicativa como la gradación semántica (verbo + arma ofensiva → arma ofensiva + arma defensiva + cuerpo del caballero), en un segmento tan importante como la acometida con las lanzas, se apoya en recursos prosódicos (en la entonación), como se ha demostrado, para generar una expectativa en el lector-oyente y captar así su atención en todo momento de la lid singular.

Combate a pie y con espadas (segundo embate)

Pero la batalla parecia desigual: no porq[ue] el do[n]zel d[e]l mar no fuesse bie[n] hecho y de razonable altura : mas el rey Abies era ta[n] gra[n]de q[ue] nu[n]ca hallo cauallero / q[ue] el mayor no fuesse vn palmo : y sus mie[m]bros no pareçia[n] sino de vn giga[n]te : era muy amado de su ge[n]te : y hauia en si todas buenas maneras : saluo q[ue] era soberuio mas q[ue] deuia . La batalla era entre ellos tan cruel : y con ta[n]ta priessa sin se dexar holgar y los golpes ta[n] gra[n]des q[ue] no pareçia[n] sino d[e] veynte caualleros . Ellos cortaua[n] los escudos / hazie[n]do caer enel ca[m]po gra[n]des rachas : y abollauan los yelmos : y desguarneçia[n] los arneses . Assi q[ue] bie[n] hazia el vno al otro su fuerça / y ardimiento conocer . Y la su gra[n] fuerça : y bondad delas espadas hiziero[n] sus armas tales q[ue] eran de poco valor : de manera q[ue] lo mas cortaua[n] en sus carnes : que en los escudos no quedaua con q[ue] cubrir : ni amparar se pudiesen : y salia dellos ta[n]ta sa[n]gre : que sostenerse era marauilla : mas ta[n] gra[n]de era el ardimie[n]to q[ue] consigo traya[n] : que q[ua]si dello no se sentia[n] . Assi duraro[n] enesta primera batalla hasta hora de tercia / q[ue] nu[n]ca se pudo conocer enellos flaq[ue]za / ni couardia : sino q[ue] co[n] mucho animo se co[m]batia[n] :

Jorge Coci. Zaragoza, 1508 [f. xviii. a-b]

La cantidad de frases cortas en comparación con las largas revela en este ejemplo un discurso rápido y ágil, en consonancia armónica con las acciones que suceden.⁴⁴ Además, los caballeros son descritos tanto en su físico como en sus cualidades, como representante el uno (el Donzel del mar) de los valores de la caballería, frente a las maneras soberbias del enemigo (rey Abiés). Las frases largas de la prosopografía, bajo esta premisa, informan sobre la anatomía del Donzel, apegada a las virtudes que distinguen a un buen caballero: “no porq[uÉ] el do[n]zÉl d[e]l mÁr no fuÉsse biÉ[n] hÉcho y de razonÁble altÚra”. En este periodo, la aliteración de las tres palabras “fuÉsse biÉ[n] hÉcho” sugiere una lectura pausada, lo que le permitiría al público imaginar, pero sobre todo idealizar la imagen del caballero. Esta frase, además, apela a un sentimiento de compasión e

43. Esta construcción del discurso textual aparece tanto en las macroestructuras (situaciones narrativas) como en las microestructuras (periodos o frases), como se ha podido ver a partir de los ejemplos de gradación semántica y acústica.

44. El fragmento de la cita está constituido por 28 frases: 17 frases cortas y 11 largas (61% y 39%, respectivamente).

identificación con el héroe, ya que es físicamente inferior a su contrincante, aunque se aclara en el texto su victoria ante el defecto principal del rey Abiés: su soberbia.

La descripción del rey Abiés muestra una construcción acústica hiperbólica: “y sus miÉ[m] bros no pareçÁ[n] sino de vn gigÁ[n]te”. Esta frase no causa ningún efecto melódico, a diferencia de la descripción del Donzel, que sí sugiere una fácil memorización en relación con la imagen fónica al expresar su talla. En cambio, al referirse a las costumbres del rey Abiés se utiliza al final del periodo una aliteración: “y hauÍa en sí tÓdas buÉnas manÉras”, y le sigue la aclaración: “sÁluo q[ue] Éra sobÉruio mÁs q[ue] deuÍa”. Lo interesante de ambas frases es que la composición estilístico-pragmática recurre a cúspides tónicas con la misma intensidad para ayudar al lector-oyente a comprender de manera sencilla la actitud del rey Abiés, mientras que el periodo que continúa invalida tal postura, mediante el uso del acento sintagmático, pues la cúspide tónica recae en la palabra “sobÉrbio”, lo que responde a las necesidades acústicas para resaltar la semántica del periodo y sentido del discurso. A su vez, el “sÁluo q[uÉ]” con el que inicia dicho periodo arrastra un *continuum fónico* de las cúspides tónicas de la frase anterior (“buÉnas manÉras”), por lo que su lectura se vuelve pausada, delimitando tanto el final de la frase anterior como el inicio de este grupo fónico. Esta lectura perfila una pronunciada curva melódica en el rasgo moral del rey, que aumenta a causa de la firmeza de la última unidad de entonación “deuÍa”. Se puede apreciar, así, cómo a pesar de ser frases cortas que implicarían una lectura ágil y dinámica, las unidades de entonación delimitan tal rasgo para sugerir una pronunciación opuesta.

Los movimientos ofensivos y defensivos no sufren esta correlación acústica:

Éllos cortÁua[n] los escÚdos
 / haziÉ[n]do caÉR enel cÁ[m]po grÁ[n]des rÁchas
 : y abollÁuan los yÉlmos
 : y desguarneçÍa[n] los arnÉses

Las armas actúan en este ejemplo como el complemento del verbo. Éstas funcionan para caracterizar el combate y determinar el resultado de la lid singular. En el plano acústico, el constante impacto sonoro que los verbos representan marca el sentido de cada una de las acciones: golpes y defensa de estos. Se ensaya un tipo de lectura apresurada (“cortÁua[n]”, “haziÉ[n]do caÉR”, “abollÁuan”, “desguarneçÍa[n]”), además de alertar por medio de esta pronunciación enfática al lector-oyente sobre el ruido de los impactos entre los caballeros. La construcción semántica de los segmentos discursivos, verbo + arma (“cortaua[n]” + “escudos”, “abollauan” + “yelmos”, “desguarnecía[n]” + “arneses”), responde a una gradación de la acción del combate. Esta composición sintagmática (verbo + objeto directo), apoyada en la curva melódica para crear una estructura estilístico-rítmica del sonido que produce el golpe, permite una sensación acústica ágil, con periodos cortos y regulares (1/4), en polisíndeton. La posición inicial que ocupa la conjunción expletiva en los periodos supone una conexión melódica por la sucesión de las construcciones semánticas, pero sobre todo por el repiqueteo acústico que representan.

En estos cuatro periodos ocurre un fenómeno similar al de la imagen acústica del ruido de los caballos durante el acometimiento con las lanzas, y el principal factor para determinar la imagen sonora de los golpes es el verbo. La aceleración en la lectura en voz alta de este segmento discursivo posiciona al verbo como el elemento con la cúspide tónica más alta. En el primer periodo (“Ellos cortÁua[n] los escudos”) la construcción verbo + arma se conforma con tres de las cuatro palabras que tiene la frase, y en el tercero (“y abollÁuan los yÉlmos”) y cuarto (“y desguarneçÍa[n] los arnÉses”) ocurre otro tanto. Esta regularidad en la enumeración de los golpes ofensivos entre los

caballeros advierte al lector oyente de la violencia y el ruido que acompañan la acción. La apertura de tal cúspide tónica de los periodos sugiere una lectura enfática en el verbo. Esta constante acústica no permite al lector oyente en ningún momento descansar de la imagen descrita, dada la fuerte carga pragmática que produce la ubicación del verbo. La constante acústica de estos periodos repercute en la sensación de ruido estruendoso que habría de captar el lector oyente del pasaje de la lid.

Esta gradación semántica y acústica culmina con las frases largas que continúan, pero con la particularidad que la construcción semántica de éstas crece al añadir a su estructura un elemento más. La estructura semántica de estos periodos corresponden a la unión verbo + arma (ofensiva o defensiva) + cuerpo del caballero:

: y bondÁd delas espÁdas hiziÉro[n] sus Ármas tales q[ue] Éran de pÓco valÓr
 : de manÉra q[ue] lo mÁs cortÁua[n] en sus cÁrnes
 : que en los escÚdos no quedÁua con q[uÉ] cubrÍr
 :ni amparÁr se pudiÉssen

La estructura semántica que se desarrolla en estos periodos es arma (espÁda) + verbo (cortÁua[n]) + caballero (sus cÁrnes) + arma (escÚdo). Y la tensión comunicativa que se crea con estas construcciones semánticas tiene en la acústica el mejor medio para su difusión. En esta cita, la frase que describe la consecuencia del golpe con la espada (“de manÉra q[ue] lo mÁs cortÁua[n] en sus cÁrnes”) sugiere una pronunciación acompasada debido a la actuación de las unidades de entonación. La cúspide tónica en los elementos textuales —el efecto de sonido que más influye en la creación de expectativas en el lector oyente— se ubica generalmente al final en estos periodos.

Por último, el énfasis en los tópicos de la lid singular se adecúa a las necesidades lógico-rítmicas del discurso textual.⁴⁵ Así, la jerarquización de las acciones bélicas responde a valores paradigmáticos de la caballería (la valentía, el ardimiento, la antítesis del vicio, la soberbia, etc.), con grupos fónicos en *continuum* que demarcan un sentido discursivo pensado para difundirse por medio de la lectura en voz alta.

Lid singular entre Amadís y Dardán

El acometimiento con las lanzas

. Y darda[n] y amadis mouiero[n] co[n]tra si de lueñe: y los cauallos era[n] corredores y ligeros: y ellos de gra[n] fuerça q[ue] se heriero[n] con sus la[n]ças tan brauame[n]te: q[ue] sus armas todas falsaro[n]: mas ni[n]gu[n]o no fue llagado: y las la[n]ças fuero[n] quebradas y ellos se ju[n]taron delos cuerpos d[e]los cauallos: y co[n]los scudos ta[n] brauame[n]te q[ue] marauilla era: y dardan fue en tierra de aq[ue]lla p[ri]mera justa: mas de ta[n]to le vino bie[n]/ que lleuo las rie[n]das enla mano :

Jorge Coci. Zaragoza, 1508 [f. xxvii r. a]

45. El nominativo caballero, bajo esta perspectiva, adquiere el valor de tópico, el cual define Company como “una entidad o fragmento, importante, focalizada en el discurso, fácilmente identificable y recuperable, ya sea sobre su totalidad o sobre alguna de sus partes, y es una entidad que suele tener la característica de persistencia o continuidad referencial, es decir, suele seguir siendo nombrada en el discurso subsecuente a su aparición, con diferentes estrategias” (2006: 82). La “topicalización”, por tanto, es un elemento contrastante que explota la nueva información que el tópico utiliza para señalar de manera elocuente lo verdaderamente relevante de todo el mensaje discursivo.

En esta cita se da una gradación semántica particular: la yuxtaposición, ya sea de los rasgos de los caballeros (“y ligÉros”), ya de las armas (“y co[n]los scÚdos”, “con sus lÁ[n]ças”). Como habíamos visto anteriormente, la expletiva regularmente se acompañaba del verbo para agilizar la curva melódica en el inicio de un periodo en el discurso bélico, pero en este segmento discursivo antecede a otras palabras. Se produce, en este caso, una enumeración gramatical que provoca que de nuevo sea el verbo el elemento gramatical que demarque el cuerpo entonativo de las frases. El posicionamiento estratégico del acento sintagmático en el verbo le da sentido a la disposición textual del discurso y adquiere la función de ordenar los movimientos bélicos. El núcleo verbal busca una mayor armonía comunicativa entre lector y oyente:

. Y dardÁ[n] y amadís *mouíÉro[n]* co[n]tra sí de luÉñe : y los cauÁllos *Éra[n]* corredÓros y ligÉros : y Éllos de grÁ[n] fuÉrça q[ue] *se heriÉro[n]* con sus lÁ[n]ças tan brauame[n]te : q[ue] sus Ármas tÓdas *falsÁro[n]* : mÁs ni[n]gÚ[n]o no *fuÉ llagÁdo*: y las la[n]ças *fuÉro[n]* *quebrÁdas* y ellos *se ju[n]tÁron* delos cuÉrpos d[e] los cauÁllos : y co[n]los scÚdos tÁ[n] brauÁmÉ[n]te q[ue] marauÍlla Éra : y dardÁn *fuÉ* en tiÉrra de aq[uÉ]lla p[ri]mÉra jÚsta : mÁs de tÁ[n]to le *vínobiÉ[n]* / que *lleuÓ* las riÉ[n]das en la mÁno

En resumen, la expletiva pierde su función demarcadora oral y cede el lugar organizativo del discurso bélico al verbo. Se pone de manifiesto otra estrategia que será común en las batallas campales. Por ejemplo, en la batalla entre el rey Lisuarte y el rey Cildadán, donde el verbo no está al principio de la frase, sino que se coloca en zonas donde las unidades de entonación van demarcando y puntualizando, con acentos sintagmático, los momentos principales de la acción:

El reY lo *recebiÓ* con mÚcha alegrÍa y al cauall[ÉR]o sÚyo *pÚso* en[e]l cu[m]plimÉ[n]to delos cientoÉnto[n]ces *mouÍa* co[n]tra sus enemÍgos fÉcha vna hÁz d[e] su gÉnte q[ue] p[ar]a mÁs no auía *PÉro* delÁ[n]te del reY: q[ue] en médio d[e] la hÁz *YuausiÉro[n]* a belteneÉbros : y su co[m]pañero : y do[n] galaÓr y florestÁ[n]: y agrÁjes: y a ga[n]dalÁc Ámo de do[n] galaÓr. y sus fÍjos brama[n]díl: y gauÚs: q[ue] ya do[n] galaÓr *fiziÉracauall[ÉR]o* y nicorÁ[n] d[e] la puÉ[n]te medrÓsa : y dragonÍs: y palomÍr: y vinorÁ[n]te: y giÓntes sobrÍno del reY: y el p[re]ciÁdo de don brunÉo de bona mÁr: y su hermÁno branfíl y do[n] guilÁ[n] el cuydadÓr : estos *Yuan* delÁnte tÓdos jÚ[n]tos como oYs y delÁ[n]te d[É]llos *Yua* aq[uÉ]l ho[n]rrÁdo y p[re]ciÁdo viÉjo dÓ[n] grumedÁ[n] Ámo de la reYna brisÉna co[n] la sÉña del reY. El reY cildadÁ[n] tenÍa su ge[n]te muy biÉ[n] parÁda y delÁ[n]te de sí los gigÁ[n]tes q[uÉ] *Éra[n]* muy esq[uÍ]ua gÉ[n]te: y co[n]Éllos veYnte cauall[ÉR]os d[e] su linÁje d[É]llos q[ue] *Éra[n]* mÚy valiÉ[n]tes: y *ma[n]dÓestÁr* en vn otÉro peq[uÉ]ño a mada[n]fabÚl el gigÁ[n]te d[e] la Ínsola dela tÓrre bermÉja

Jorge Coci. Zaragoza, 1508 [f. cxii r. a]

En esta cita, se puede apreciar cómo el verbo delimita la acción a un plano de referencia espacial (“Ento[n]ces *mouÍa* co[n]tra sus enemigos [...] estos *Yuan* delante todos ju[n]tos [...] y dela[n]te d[e]llos *Yua* aq[ue]l ho[n]rrado y p[re]ciado viejo do[n] grumeda[n]”). La referencia será importante durante el desarrollo de las batallas campales, pues le sirve al lector-oyente como guía para seguir todo un pasaje en el que se yuxtaponen acciones distintas compuestas por combates singulares.

El ritmo y la línea melódica de estas frases contribuían a una composición que resultara eufónica a la hora de la lectura y la recitación. Las frases largas y periódicas delimitan su pronunciación de manera pausada, integrando periodos discursivos extensos, pero dinámicos en cuanto a la

acción de la batalla. Así, el acento sintagmático verbal señala y atiende al conjunto (a la colectividad), al contrario de lo que sucedía en la lid singular:

: y alli seayu[n]tÁro[n]d[e] Ámbas las p[Ár]tes mÚchos cauÁll[er]os por los socorrÉr
 q[ue] fiziÉro[n]la batÁlla mÁs dÛra y cruÉl q[ue] en tÓdo el dÍa auÍa sÝdo
 : y tÓdos jÚ[n]tos entrÁro[n] entre sus enemÍgos hiriÉ[n]do y matÁ[n]doassi q[ue] los no
 osÁua[n] ate[n]dÉr

Las unidades de entonación se construyen con el verbo (ayu[n]tÁro[n], fiziÉro[n], auÍa sÝdo, entrÁro[n], hiriÉ[n]do, matÁ[n]do) y organizan así los grupos fónicos como una clave para sugerir una lectura con pronunciación lenta y cuidada, donde la presencia y recurrencia de este acento sintagmático enfatiza el movimiento de los ejércitos. En estas frases, el resultado aural-oral posibilita una correcta comprensión de las acciones de las tropas. Como se ha visto, la lid singular utilizaba, por su parte, recursos poético-pragmáticos propios de las batallas campales con el propósito de obtener una expresividad mayor.

El diálogo bélico

. El rey Lisuarte q[ue] los miraua : comoq[ui]era que por muchas cosas de affre[n]ta pasado ouiesse por su persona/ y visto por sus ojos/ todo le parescia ta[n]to como nada: y dixo. Esta es la mas braua batalla q[ue] ho[m]bre vio: y quierover q[ue] fin haura: y hare figurar enla puerta de mi palacio aq[ue]l que la victoria ouiere
 : q[ue] lo vean todos aq[ue]llos que ouiere[n] de ganar ho[n]rra

Jorge Coci. Zaragoza, 1508 [f. xxvii r. b]

La función de los personajes testigo que forman estos diálogos en este caso el rey Lisuarte determina la relevancia de su ubicación estructural dentro de la lid. La intervención regia contiene una carga significativa:

. Ésta es la mÁs brÁua bÁtalla q[ue] hÓ[m]bre vío
 : y quiÉro vÉr q[uÉ] fín haurÁ
 : y harÉ figurÁr enla puÉrta de mi palÁcio aq[uÉ]l que la victÓria ouiÉre
 : q[ue] lo vÉan tÓdos aq[uÉ]llos que ouiÉre[n] de ganÁr hÓ[n]rra

En las cuatro últimas frases se aprecia una interrelación de tres periodos largos y uno corto (1/9, 1/6, 1/13, 1/10). Al inicio de este ejemplo se puede sugerir una lectura pausada debido a las cúspides tónicas del primer periodo (“Esta es la mÁs brÁua bÁtalla q[ue] hÓ[m]bre vío”). Al ir seguido de uno corto (“y quiÉro vÉr q[uÉ] fín haurÁ”) se insiste en continuar con la exaltación que el discurso le puede producir al lector-oyente del combate entre los caballeros. En los últimos periodos de esta cita (“y harÉ figurÁr enla puÉrta de mi palÁcio aq[uÉ]l que la victÓria ouiÉre” y “q[ue] lo vÉan tÓdos aq[uÉ]llos que ouiÉre[n] de ganÁr hÓ[n]rra”) se sugiere una pronunciación pausada debido a la cadencia dactílica de las unidades de entonación. Con estas palabras el rey Lisuarte caracteriza a cada uno de los caballeros y hace que el lector-oyente imagine la escena a partir de su perspectiva.

Otra función del diálogo en esta lid singular consiste en la creación de suspenso o incertidumbre ante su resolución. Se parte de una voz colectiva, pero de nuevo es en la composición poético-pragmática donde la tensión se concreta: “Qua[n]do fuero[n] debaxo delas finiestras dezia[n] todos. Santa Maria muerto es darda[n]”. El diálogo sugiere una lectura dinámica en la frase corta (1/5), pero las cúspides tónicas del ritmo dactílico sugieren la lentitud (“SÁnta MarÍa muÉrto es

dardÁ[n]”) para apelar de nuevo a la emoción del lector-oyente. Por último, y antes del segundo embate y final que decidirá la resolución de la lid entre Amadís y Dardán, aparece esta intervención de la doncella de Dinamarca:

: y la do[n]zÉlla de denamÁrcha dÍxo
 . En mÁl pÚnto viÓ aq[uÉ]l cauallÉro acÁ algÚ[n]a
 : quÉ a si perdiÉ[n]do
 / fÍzo cobrÁr a DardÁ[n] que al pÚ[n]to de la muÉrte llegÁdo Éra
 . CiÉrto no deuiÉra el cauallÉro a tal hÓra su Óbra fallescÉr

La sucesión en este segmento discursivo de frases cortas y largas (1/6, 1/8, 1/4, 1/11, 1/11) será el preámbulo del embate final de *Amadís*. La intervención de la doncella de Dinamarca hace reaccionar a Amadís, el cual había descuidado su quehacer guerrero por atender la voz de Oriana, y será por este personaje por quien regrese al combate: “fÍzo cobrÁr a DardÁ[n] que al pÚ[n]to de la muÉrte llegÁdo Éra. CiÉrto no deuiÉra el cauallÉro a tal hÓra su Óbra fallescÉr”. El lector-oyente ha de percibir un cambio de ritmo, pues estas frases sugieren una lectura pausada que sirven de preámbulo a la siguiente acción, de ritmo veloz, en la resolución de la lid. Sin duda el diálogo funciona mejor si se atiende a las unidades de entonación. Las frases largas informan sobre la acción narrativa y son, en voz de los personajes, la guía para que el lector-oyente continúe a la expectativa de la resolución, mientras que las frases cortas y enfáticas crean el suspenso o la incertidumbre en el sentido discursivo.

Conclusiones

La pragmática de un texto incluidas las pautas establecidas para realizar una lectura en voz alta acorde a las necesidades de la situación narrativa y apoyada en los signos gráficos y textuales permite hablar de una composición estilístico-pragmática pensada para difundir la obra por medio de la voz. Al analizar dos breves ejemplos de la prosodia amorosa de *Amadís* hemos podido comprobar cómo las unidades de entonación permiten al texto resaltar los rasgos gestuales y espaciales que los personajes realizan, enfatizando lo verbalizado por ellos. La importancia de imaginar su elevación física se cifra en permitir que se destaque de manera más intensa el grado de servicio al que se comprometen.

A su vez, al estudiar dos batallas singulares de *Amadís* pudimos comprobar la diferencia entre una y otra desde el plano acústico. La interacción entre frases largas, periódicas, y breves o de estilo suelto, va marcando el ritmo acústico. Y esa correlación mantiene en una constante expectativa al lector-oyente, gracias a una curva melódica determinada. Así, las informaciones tanto sintácticas como lógico-rítmicas del discurso permiten marcar igualmente, de inicio a fin, un determinado ritmo de *compositio* para la lid singular.

En la primera de las lides (la del Doncel del Mar contra rey Abiés) vimos cómo los periodos largos, además de aportar una información detallada del movimiento de los caballeros al enfrentarse, se modulan con un ritmo en donde los relieves melódicos determinan una entonación particular. Los valores antitéticos que cada caballero representa la soberbia el rey Abiés y la virtud el Doncel del Mar se destacan también en el plano sonoro, gracias a una ordenación de los segmentos acústicos y a sus consecuentes cúspides tónicas, tanto en los choques de las armas como en el correr de los caballos al acometerse con las lanzas.

En el segundo combate singular (el de Amadís contra Dardán) vimos cómo a partir de una estrategia textual que jerarquiza el diálogo se fundamenta y resuelve la lid. El discurso y sus marcas prosódicas se adecúan aquí con el fin de que la acción se desarrolle desde la perspectiva de los testigos que rodean la acción bélica de los caballeros más que desde el punto de vista del narrador que describe la pelea. Hacia el final, sin embargo, y por medio del diálogo, la acción bélica será retomada por la perspectiva de los caballeros protagonistas.

En conclusión, siguiendo una determinada metodología para delimitar el uso de la composición estilístico-pragmática del texto podemos llegar a establecer diferencias claras a la hora de analizar la *dispositio* como fase elaborativa del discurso, y en concreto la *compositio* de un libro de caballerías castellanos; es decir, podemos objetivar claves para tratar de entender la distribución de los elementos —incluidas las marcas o pautas de autor y editoriales— que integran las estructuras sintácticas y fónicas en las frases de los libros de caballerías, aquellos que permitieron su lectura y difusión no sólo escrita y privada sino también oral y colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNÁRDEZ, Enrique (1995), *Teoría y epistemología del texto*, Madrid, Cátedra.
- CACHO Blecua, Juan Manuel (2010 a), «Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci», *eHumanista*, 16, pp. 1-27.
- _____ (2010b), «Iconografía amadisiana: las cerámicas esmaltadas italianas de ¿Orazio Fontana? H. 1560-1570», en *Il mondo caualleresco tra immagine e testo (Trento, Castello del Buon Consiglio, 20-22 novembre 2008)*, ed. de Claudia Demattè, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Studi Letterari-Linguistici e Filologici, pp. 45-84.
- _____ (2009), «Introducción a los gestos festivos y cortesés en el *Amadís de Gaula*», en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. de Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 55-93.
- _____ (2008), «Introducción», en *Amadís de Gaula*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 19-216.
- _____ (2007), «Los grabados del texto de las primeras ediciones del *Amadís de Gaula*: del *Tristán de Leonís* (Jacobo Cromberger, h. 1503-1507) a *La Coronación* de Juan de Mena (Jacobo Cromberger, 1512)», *RILCE*, 23, 1, pp. 61-88.
- _____ (2005), «La aventura creadora de Garcí Rodríguez de Montalvo: del *Amadís de Gaula* a las *Sergas de Esplandián*», en *Textos medievales: Recursos, Pensamientos e Influencia (IX Jornadas Medievales)*, ed. de Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, pp. 15-50.
- _____ (2002), «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», en *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. de Belén Caro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas - Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 27-52.
- _____ (1999), «El género del «Cifar» (Sevilla, Cromberger, 1512)», *Thesaurus*, 54, 1, pp. 78-105.
- _____ (1979), *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa-Universidad de Zaragoza.
- CANTERO Serena, Francisco José (2002), *Teoría y análisis de la entonación*, Barcelona, Universitat de Barcelona.
- CERVANTES, Miguel de (1985), *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen. Madrid, Cátedra.
- CHAFE Wallace, L. (1995), *Discourse, consciousness and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing*, Chicago, University of Chicago, pp. 53-70.

- CUESTA Torre, María Luzdivina (2009-2010), «Realidad histórica y conflictos bélicos ficticios en el *Amadís de Gaula*», *Destiempos*, 23, pp. 329-363.
- FRENK, Margit (2005), *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2004), «Oralidad y escritura y lectura», en *Don Quijote de la Mancha*, ed. y notas de Francisco Rico, Madrid / México, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, pp. 1138-1144.
- FERRARIO de Orduna, Lilia E. (2001), «Variación lingüística y textual del discurso caballeresco en la prosa ficcional caballerescas», en *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRI, pp. 69-92.
- GÓMEZ Redondo, Fernando (2003), «El 'fermoso hablar' de la 'clerecia' retórica y recitación en el siglo XIII», en *Popuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 229-282.
- _____ (2002), «Recitación y recepción del *Cantar*: la transmisión de los modelos ideológicos», en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional "IX Centenario de la muerte del Cid."*, ed. de Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martín. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 181-210.
- _____ (1998), *Historia de la prosa medieval castellana I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano* Madrid, Cátedra.
- _____ (1999), *Historia de la prosa medieval castellana II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- GUIJARRO Cevallos, Javier (1998), «Notas sobre las composiciones animalísticas en la descripción del combate de los libros de caballerías. La ira del caballero cristiano», en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. de Rafael Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 115-135.
- GUTIÉRREZ, Marco A. (2004), *Perfiles comunicativos en los elementos de la oración simple. Estudios de gramática perceptivo-intencional*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- HIDALGO Navarro, Antonio (2007), «La prosodia como principio estructurador e interpretativo del discurso oral», en *Discurso y oralidad: Homenaje al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, ed. de Luis Cortés Rodríguez, Madrid, Arco Libros, pp. 567-582.
- _____ y Mercedes Quilis Merlín (2004), *Fonética y fonología españolas*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- HIGASHI, Alejandro (2010), «Puntuación y prosodia en *Celestina*», en *"De ninguna cosa es alegre posesión sincompañía". Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. Devid Paolini, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 192-205.
- _____ (2007), «La puntuación al servicio del lector en el *Romancero del Cid* de Juan de Escobar», en *"Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables". Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana (siglos XVI al XVIII)*, ed. de Lillian von der Walde Moheno (et al.), México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 73-91.
- _____ (2005), «'Fablar curso rimado' en *Celestina*: Funciones del *cursus* en la *Comedia de Calisto y Melibea*», en *Textos medievales: Recursos, Pensamientos e Influencia (IX Jornadas Medievales)*, ed. de Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana / El Colegio de México, pp. 179-204.
- LUCÍA Megías, José Manuel (2009), «Otro modo de leer los libros de caballerías: el ejemplo editorial de la ciudad de Sevilla», en *Amadís y sus libros: 500 años*, ed. de Aurelio González y Axayácatl Campos García Rojas, México, El Colegio de México, pp. 13-53.
- _____ (2008a), «Un ejército de soldados de plomo: la imprenta al servicio de las artes liberales y de la ciencia», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 5, pp. 11-30.

- _____ (2008b), «Los libros de caballerías castellanos: entre el texto y la imprenta», en *Caballeros y libros de caballerías*, ed. de Aurelio González y María Teresa Miaja de la Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 183-207.
- _____ (2004), «Imprenta y lengua literaria en los Siglos de Oro: el caso de los libros de caballerías castellanos», *Edad de Oro*, 23, pp. 199-229.
- _____ (2003a), «Escribir, componer, corregir, reeditar, leer (o las transformaciones textuales en la imprenta)», en *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII a XVIII)*, ed. de Antonio Castiello Gómez, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 209-242.
- _____ (2003b) «La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 417-490.
- _____ (2002), «Una nueva página en la recepción de los libros de caballerías: las anotaciones marginales», en *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. de Eva Belén Caro Carvajal, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 201-243.
- _____ (2000), *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- _____ (1996a), «La edición de libros de caballerías castellanos: defensa de la puntuación original», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, ed. de Carmen Parrilla, La Coruña, Universidade da Coruña, pp. 389-415.
- _____ (1996b), «Dos caballeros en combate: batallas y lides singulares en *La Leyenda de cauallero del cisne* y el *Libro del cauallero Zifar*», en *La literatura en la época de Sancho IV: Actas del I Congreso Internacional*, ed. de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 427-452.
- LUQUE Moreno, Jesús (2006), *Puntos y comas. La grafía de la articulación del habla*, Granada, Universidad de Granada.
- MARTÍN Romero, José Julio (2006a), «‘Aquellos furibundos y terribles golpes’: la expresión del combate singular en los textos caballerescos», *Revista de Filología Española*, 56, pp. 293-314.
- _____ (2006b), «¡O captivo cavallero! las palabras del gigante en los textos caballerescos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 54, pp. 1-31.
- MÉRIDA Jiménez, Rafael (2010), «Las rúbricas capitulares de *Tirante el Blanco* (1511)», *eHumanista* 16, pp. 359-380.
- _____ (2006), *La aventura de “Tirant lo Blanch” y de “Tirante el Blanc” por tierras hispánicas*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- ORDUNA, Germán (1998), *El arte narrativo y poético del canciller Ayala*, (‘Biblioteca de Filología Hispánica’, 18), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RIQUER, Martín de (1980), «Las armas en el *Amadís de Gaula*», *Boletín de la Real Academia Española*, 221, pp. 331-427.
- RODRÍGUEZ de Montalvo, Garci (1987-1988), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca (‘Letras Hispánicas’, 255-256), Madrid, Cátedra.
- _____ (1999), *Los quatro libros del uirtuoso cauallero Amadís de Gaula. Complidos (Zaragoza, 1508)*, facsímil del original conservado en The British Library (C.20:e.6), introd. de Víctor Infantes. Madrid, Instituto de España / Singular.
- SÁNCHEZ Romeralo, Antonio (1965), «Sobre el estilo de la lírica tradicional española en los siglos XV y XVI», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, pp. 551-562.
- SANTIAGO, Ramón (2003), «La puntuación según Enrique Villena. De la teoría del autor, la práctica de los copistas y la edición del texto», en *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, ed. de José Luis Girón Alconchel (et al.), Madrid, Editorial Complutense, pp.197-214.

- _____ (1998), «Apuntes para la historia de la puntuación en los siglos XVI y XVII», en *Estudios de grafemática en el dominio hispánico*, ed. de Juan Manuel Blecua (et al.), Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 243-280.
- _____ (1996), «La puntuación según Nebrija», *Dicenda*, 14, pp. 273-284.
- SUÁREZ Pallasá, Aquilino (2004-2005), «El sistema de puntuación en la tradición textual del *Amadís de Gaula*», *Letras*, 50-51, pp. 296-348.
- WRIGHT, Diane M. (2003), «Del discurso oral al discurso literario en la ficción sentimental del siglo XV: hacia un modelo de interacción», en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, ed. de Lillian von der Walde Moheno, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 283-322.
- ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral, versión castellana de Ma. Concepción García Lomas*, Madrid, Taurus.
- _____ (1989), *La letra y la voz. De la literatura medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid, Cátedra.