

EL SONETO O EL DEVENIR DE UNA NUEVA ESTÉTICA: DE SANTILLANA A GARCILASO

PILAR LORENZO GRANDÍN
Universidad de Santiago de Compostela

No imaginaban los poetas de la Magna Curia siciliana que aquella invención métrica llamada soneto sería manejada por hombres de la talla de Dante y Petrarca y que, más tarde —sobre todo, gracias al prestigio alcanzado por el cantor de Laura— traspasaría fronteras, siendo causa de esfuerzos y disputas literarias por ser compuesta, precisamente, “al itálico modo”.

A dicha estrofa se une, inevitablemente, un instrumento poético de gran variedad acentual y rítmica: el endecasílabo. En la Península, los primeros testimonios de este verso se encuentran en la producción de ciertos trovadores gallego-portugueses y catalanes, en algunas cantigas de Alfonso X, sin dejar de lado algunos dísticos de *El Conde Lucanor* y unos versos de la conocida composición de Juan Ruiz, *Quiero seguir a tí, flor de las flores*¹. Pero el metro no va a alcanzar un cultivo sistemático ni a obtener el éxito hasta bien entrado el siglo XVI (aproximadamente hacia 1530), época en la que surgen dos grandes figuras: Boscán y Garcilaso.

Como es de todos conocido, uno de los hombres de letras que, desde inicios del siglo XV, conocía parte de la poesía italiana (Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti y Cecco d'Ascoli)² fue Santillana, aunque su intento por trasplantar a la lengua castellana una nueva estrofa compuesta en endecasílabos no lograra una respuesta favorable en la época.

Acercarnos a una cuestión tan debatida como la de la introducción del soneto en la poesía castellana hasta alcanzar el triunfo definitivo en el siglo XVI y, en particular, en la obra garcilasiana, tiene por objeto focalizar el asunto de forma un tanto distinta a como se ha

¹ Cfr. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid-Barcelona, 1974^a, pp. 98-99.

² V.D. IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, *La Comedieta de Ponza*, edición crítica a cargo de M.P.A.M. KERKHOF, Groningen, 1976, Apéndice A, p. 509 (ahora en A. GÓMEZ MORENO y el propio M.P.A.M. KERKHOF, *Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Obras completas*, Barcelona, 1988 p. 437).

hecho, intentando resaltar más los estilos y los logros individuales que los que pudieran parecer fracasos. Así se verá que, tanto en el intento fallido de Santillana como en el triunfo de Garcilaso, intervinieron una serie de cuestiones que tuvieron unos efectos diversos en sincronía y diacronía, y que deben ser analizadas conjuntamente para ser valoradas en su justa medida ³.

El examen se detendrá principalmente en los siguientes puntos: tipo de endecasílabo utilizado, distribución acentual en el verso, disposición de rimas en el soneto (empleo de rimas graves o agudas) y, finalmente, uso del encabalgamiento en la producción de ambos autores.

M. Penna, después de analizar un cierto número de endecasílabos de la *Divina Comedia* y del *Cancionero* petrarquesco, realiza el cómputo silábico de los 10 sonetos de Santillana y llega a las siguientes conclusiones:

“Si tomamos en examen ahora los primeros 10 sonetos de Santillana encontramos que los esquemas usados por Dante y Petrarca no falta a Santillana más que a uno sólo, el quinario en diptongo más heptasílabo, y esto más que nada por naturaleza de la lengua. Pero si pasamos a ver cómo usa de estos esquemas, salta a la vista la diferencia. En efecto, tenemos de los endecasílabos que hemos llamado propios:

1º *a maiore*: heptasílabo más cuadrisílabo, p.ej.: “e la mi loca fiebre,/ pues que veo”, I, 13; de este tipo son 14 versos (caso curioso ¡el mismo número exacto de Dante y Petrarca!): I, 13; III, 2, 3, 6; IV, 12; V, 9, 11; VI, 3; VII, 6; VIII, 5, 11; IX, 2, 3, 4.

2º *a minore*: quinario más senario, p. ej.: “quando yo veo/la gentil criatura”, I, 1; pertenecen a este grupo 94 versos = (24 en Dante y 29 en Petrarca): I, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 11, 12; II, 1, 2, 3, 4, 8, 9, 11, 12, 13, 14; III, 1, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14; IV, 3, 5, 6, 8, 9; V, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13; VI, 1, 2, 4, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14; VII, 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14; VIII, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14; IX, 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14; X, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 11, 12, 13, 14.

3º cuadrisílabo más heptasílabo, 2 versos, como en Dante (Petrarca tiene 3), “Dulce hermano/ pues yo, que tanto amiga”, II, 5, y el X, 9.

Del tipo que he llamado amplificado tenemos:

4º *a maiore*: heptasílabo más quinario con sinalefa, p. ej.: “De la mala fortuna/e molestada” II, 10. Son 7 versos (en Dante 21 y en Petrarca 28), y precisamente, el I, 10, 14; II, 10; III, 11; V, 14; VII, 4; X, 7.

³ Para el tipo de verso el estudio tendrá como base los 10 primeros sonetos de cada autor, según la numeración que presentan en las ediciones elegidas: *Los sonetos “Al Itálico Modo” de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, edición crítica, introducción y notas de MAXIM P.A.M. KERKHOF y D. TUIN, Madison, 1985 (reproducida ahora en la edición de A. GÓMEZ MORENO y el propio KERKHOF, *op. cit.*, pp. 51-79); y GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, edición de E.L. Rivers, Madrid, 1979.

Aunque esta selección implica la supresión de algunos textos muy conocidos, como es el caso del soneto XIX de SANTILLANA *Lexos de vos e çerca de cuydado* o el XXIII de GARCILASO, *En tanto que de rosa y d'azucena*, ello no afecta a las conclusiones del estudio, que son de tipo exclusivamente formal. Por otra parte, se ha comprobado que los datos extraídos son válidos igualmente para el resto de los sonetos de ambos autores.

5º heptasílabo agudo más quinario, p. ej.: “Asy que a deffensar/ me fallo indino”, IV, 14; pertenecen a este grupo 8 versos (en Dante son 28 y en Petrarca 18): I, 6; II, 14; VI, 9; VII, 10; VIII, 9; IX, 6.

6º heptasílabo en diptongo más quinario: “pues osa mano mía/e sin temor”; VII, 7; son 3 versos (12 en Dante y 9 en Petrarca): IV, 4; VII, 7; VIII, 4.

7º *a minore*: quinario más heptasílabo con sinalefa, p. ej.: “me veo entorno/e con poder enmenso”, IV, 2; tenemos con este esquema 5 versos (en Dante 14 y en Petrarca 26): IV, 2; VI, 5, 6.

8º quinario agudo más heptasílabo, p. ej.: “Sitio de Amor/ con grand artilleria”, IV, 1; de este grupo son 7 versos (en Dante eran 6 y en Petrarca 10): II, 6, 7; IV, 1, 7, 10, 13; VII, 3⁴.

Practicando el mismo estudio en los diez sonetos de Garcilaso, se obtienen unos resultados bastante diferentes. Así, entre los endecasílabos llamados propios se encuentran los siguientes versos:

1º *a maiore*: heptasílabo más cuadrisílabo, *ver acabar conmigo/ mi cuidado*, I, 8. De este tipo hay 40 versos: I, 6, 8; II, 1, 2, 6, 7, 14; III, 3, 9, 11; IV, 1, 7, 11, 12, 13; V, 3, 5, 12; VI, 1, 2, 4, 10; VII, 5, 6, 11, 14; VIII, 1, 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13; IX, 6, 9, 12, 13; X, 4.

2º *a minore*: quinario más senario, *y a ver los pasos/ por dó me han traido*, I, 2. A este grupo pertenecen 19 versos: I, 2, 13; II, 4; III, 4, 6, 9, 12; IV, 8, 10; VI, 13; VII, 4, 12, 13; IX, 8; X, 1, 2, 5, 9, 13.

3º Cuadrisílabo más heptasílabo, *Yo acabaré/ que me entregué sin arte*, I, 9. Se contabilizan 24 ejemplos de esta clase: I, 9, 11; II, 9; III, 5, 14; IV, 2, 3, 4, 5, 6; V, 1, 7, 11, 13; VI, 5, 12; VII, 1, 2, 3, 6; VIII, 10; IX, 1; X, 3, 10.

Del tipo denominado “endecasílabo amplificado”, tenemos:

4º *a maiore*: heptasílabo más quinario con sinalefa, por ejemplo: *a quien sabrá perderme/ y acabarme*, I, 10. Son 14 casos: I, 10; II, 8; III, 7, 8, 10; VI, 8; VII, 8; VIII, 4; IX, 2, 3, 4, 5, 10, 11.

5º Heptasílabo agudo más quinario: *no os venguéis más de mi/ con mi flaqueza*, II, 13. Pertenecen a este grupo 12 versos: I, 12; II, 10, 12, 13; V, 2, 14; VI, 6, 14; VIII, 7, 14; X, 8, 12.

6º Heptasílabo en diptongo más quinario, por ejemplo: *en su primer principio/ y en su medio*, VI, 11. Sólo hay 4 versos que presentan este esquema: I, 4, 5; II, 11; VI, 11.

⁴ M. PENNA, “Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo V, Madrid, 1954, pp. 275-276.

7º *a minore*: quinario más heptasílabo con sinalefa, como: *Cuando me paro/a contemplar mi 'stado*, I, 1. Hay 8 versos: I, 1, 7; II, 5; IV, 14; VI, 3; VII, 7, 10.

8º Quinario agudo más heptasílabo, por ejemplo: *si no es morir/ningún remedio hallo*, III, 13. Tres versos ofrecen dicha estructura: III, 13; V, 9 y X, 14.

El dato que parece más significativo en el análisis llevado a cabo es la utilización del esquema quinario en diptongo más heptasílabo, empleado en tres ocasiones: I, 3; III, 1, 3. Este rasgo tiene su importancia, ya que Penna señala su aparición en Dante (15 versos) y Petrarca (2 versos) ⁵; sin embargo, en los sonetos de Santillana no se encuentra ningún ejemplo de dicho esquema rítmico.

Por otra parte, si se comparan las cifras de los tipos de endecasílabos utilizados por ambos autores, las diferencias son notables. El Marqués introduce 94 versos del tipo *a minore* (en particular, el esquema quinario más senario), lo que da muestras de la rigidez y falta de flexibilidad en el manejo del nuevo verso. Por el contrario, Garcilaso practica todos los tipos de endecasílabo, adoptando con mayor frecuencia el esquema heptasílabo más cuadrisélabo, mientras que éste sólo es empleado por Santillana en 14 ocasiones. Si tenemos en cuenta que este tipo de verso se consagraría más tarde como modelo, ya se tiene ahí una de las razones que motivaron la falta de éxito de la tentativa de Don Íñigo.

Las diferencias individuales son igualmente manifiestas en lo que se refiere a la distribución acentual del verso. En Garcilaso, predomina el endecasílabo con acento en la sexta sílaba sobre el acentuado en la cuarta. Así, por ejemplo:

Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero,
páreceme que ofendo a lo que os quiero
y al bien de que gozaba en ser presente;
tras éste luego siendo otro accidente,
qu'es ver que si de vida desespero,
yo pierdo cuanto bien de vos espero,
y así ando en lo que siento diferente.
En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hacerme en mal tamaño;
nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día,
que sólo se conciertan en mi daño.

(IX)

En el soneto precedente se advierte que la mayoría de los versos pertenecen al endecasílabo de tipo heroico ⁶, con acentos en la segunda y sexta sílaba (Cfr. los versos 3, 4, 5, 6, 7, 8,

⁵ *Ibidem*, pp. 272-273.

⁶ Para la terminología referida a los tipos rítmicos de endecasílabos, véanse entre otros: R. BAEHR, *Manual de versificación española*, Madrid, 1970, pp. 135 y ss.; T. NAVARRO TOMÁS, *op. cit.*, pp. 196 y ss.; P. HENRIQUEZ UREÑA, *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, 1961, pp. 271 y ss.

10, 11 y 14). Sólo encontramos un verso con acento principal en la cuarta sílaba, el 12, que es *a minore* puro (*nunca entre sí los veo sino reñidos*). La preponderancia del acento en la sexta sílaba confiere al poema un ritmo lento y sosegado ⁷, que muestra, una vez más, la destreza del autor y su perfecto conocimiento de la estructura interna del verso que manejaba.

Por el contrario, en Santillana, el primer acento suele recaer en la cuarta sílaba ⁸:

¡O dulce esguarde, vida e honor mia,
segunda Helena, templo de beldad,
so cuya mano, mando e señoría
es el arbitrio mio e voluntad!

Yo soy tu prisionero, e sin porfía
fueste señora de mi libertad;
e non te pienses fuyga tu valia,
nin me desplega tal captiuidad.

Verdad sea que Amor gasta e dirruye
las mis entrañas con fuego amoroso,
e la mi pena jamás disminuye;

nin punto fuelgo nin soy en reposo,
mas biuo alegre con quien me destruye;
siento que muero e non soy quexoso.

(VIII)

En toda la composición sólo se introducen dos versos con acento en la sexta sílaba, uno de tipo heroico (v. 5) y otro melódico (v. 9).

Este predominio acentual en la cuarta sílaba sugiere más bien la comparación con el verso de arte mayor o con el endecasílabo galorromance que con el italiano. Este tipo de estructura marca de forma excesiva la cesura que, prácticamente, no existe —o había sido casi eliminada— en los sonetos italianos ⁹; sin embargo, en Santillana ésta es tan fuerte que llega a impedir la sinalefa, licencia que, por otra parte, presenta un índice de frecuencia muy bajo en los *Sonetos al Itálico modo*, debido quizás al peso que todavía venían ejerciendo las viejas reglas de Ayala y Baena ¹⁰:

quando la llaga / o mortal ferida

(III, v. 9)

⁷ V.M. ARCE DE VÁZQUEZ, *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del s. XVI*, Rio Piedras, 1969, pp. 122 y ss.

⁸ Cfr. R. LAPESA, "El endecasílabo en los sonetos de Santillana", en *RPh*, X (1957), pp. 180-185.

⁹ A este propósito, consúltense: G. BELTRAMI, "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante", *Métrica*, IV (1986) pp. 97 y ss., G.E. SANSONE, "Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo", *Lingua e stile*, II (1967), pp. 175-197.

¹⁰ Ver D. CL. CLARKE, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburg P.A., 1964, pp. 177-178; Lapesa, *art. cit.*, p. 184.

me veo en torno / e poder inmenso	(IV, v. 2)
Non solamente / al templo divino	(V, v. 1)
mas al abismo / o centro maligno	(V, v. 5)
en hedad nueva / e tiempo triumphante	(V, v. 10)
El agua blanda / en la peña dura	(VI, v. 1)
Fedra dio regla / e manda qu'e(n) amor	(VII, v. 1)
la pluma escriba / e muestre el ardor	(VII, v. 5)
qual biva flamma / o estrella d'Oriente	(IX, v. 8)
a cuyo esguarde / e merçed me di	(IX, v. 14)
la qual yo llamo / ymagen de muerte	(X, v. 10)

Santillana, igual que Mena, debe ser considerado un poeta del “Prerrenacimiento”¹¹. Intentó renovar el carácter de la poesía y, así, introduce motivos y temas que proceden de los mismos petrarquistas italianos¹², pero fue incapaz de entender totalmente la poética del endecasílabo. En su adaptación se percibe no sólo el peso de la tradición trovadoresca, sino, sobre todo, el de la copla de arte mayor, estructura que en la época se encontraba en su mayor etapa de florecimiento y de cuyo cultivo el marqués fue uno de los grandes artífices¹³. No de

¹¹ V.M.R. LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950 y M. DURÁN, “Santillana y el Prerrenacimiento”, *NRFH*, XV (1961), pp. 343-363.

¹² Consúltense, entre otros: J. FERNÁNDEZ-JIMÉNEZ, “Petrarquismo en los sonetos amorosos del Marqués de Santillana”, *Romance Notes*, XX (1979), pp. 116-124; R. LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, 1957, pp. 184 y ss.; J.G. FUCILLA, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, 1960; I. LÓPEZ BASCUÑANA, “Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 331 (1978), pp. 19-39.

¹³ Para el verso de arte mayor —además de los manuales indicados en la nota 6— son fundamentales los siguientes estudios: F. LÁZARO CARRETER, “La poética del arte mayor castellano” in *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, 1972, vol. I, pp. 343-378; P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, 1953, vol. II, pp. 369 y ss.; M. BURGER, *Recherches sur la structure et l'origine des vers romans*, Genève-Paris, 1957, pp. 122 y ss.

otro modo pueden explicarse la aparición de endecasílabos de gaita gallega con cuatro pies de verso, que suman un total de 45 en el corpus analizado ¹⁴:

(Non pienso Juno que mas ençendida)
fue contra Thebas, nin tanto indinada.
¡Antropos!, muerte ne plaze e non vida.

(II, vv. 12-13)

o la presencia de dodecasílabos:

¡O dulce hermano!, pues yo, que tanto amiga

(II, v. 5)

Assí non lloren tu muerte, maguer sea

(V, v. 9)

Otro de los aspectos que marca las divergencias entre los dos escritores es la disposición de rimas en el soneto. Santillana construye sus composiciones sobre los siguientes esquemas rítmicos:

Soneto I: ABAB ABAB CDC CDC

Sonetos II, IX, XI y XIV: ABBA ACCA DED EDE

Sonetos III, IV, V, VI, VII, VIII, XIII, XVI, XVII, XIX, XXII, XXIV, XXV, XXVI,
XXXII, XXXV, XXXVI, XL y XLII: ABAB ABAB CDC DCD

Soneto X: ABBA ACCA DEF DEF

Soneto XII: ABAB BCCB DED EDE

Sonetos XIV y XVIII: ABBA ABBA CDE CDE (*vide infra* Petrarca).

Sonetos XX, XXI, XXIII, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIV, XXXVII, XXXVIII,
XXXIX y XLI: ABAB ABAB CDE CDE

Sonetos XXX: ABAB BCCB DED DED.

Soneto XXXI: ABBA ABBA CDC DCD (*vide infra* cifras en Petrarca).

Si se confrontan los datos expuestos con los patrones utilizados por Petrarca, se observa que de las disposiciones elegidas por Santillana sólo la del soneto I —excepcional en la producción del marqués— fue utilizada por el poeta italiano, pero, lo que no deja de ser significativo es que sólo aparezca también en un texto del *Canzoniere* ¹⁵.

Es importante señalar, sin embargo, que la distribución mayoritaria en los tercetos (CDC DCD) es una de las preferidas por los petrarquistas. A título aclaratorio, diremos que el 90% de los sonetos del poeta de Arezzo se construyen sobre los siguientes esquemas ¹⁶:

¹⁴ V. LAPESSA, *art. cit.* p. 181.

¹⁵ J.A. BARBER, "Rhyme Scheme Patterns in Petrarch's *Canzoniere*" en *MLN*, XCII (1977), p. 142.

¹⁶ *Ibidem.*, p. 142. L. BIADENE, "Morfología del soneto nei secoli XIII-XIV" en *Studi di Filologia Romanza*, IV (1888), pp. 1-234 (reproducido ahora en R. CREMANTE y otros, *La Métrica*, Firenze, 1977).

ABBA ABBA CDE CDE
 ABBA ABBA CDC DCD
 ABBA ABBA CDE DCE

Sólo diez sonetos del Marqués poseen rima abrazada en los cuartetos (los números II, IX, X, XI, XII, XIV, XV, XVIII, XXX y XXXI), pero de ellos nueve (la excepción es el número XIV) están contruidos sobre tres rimas, lo que denota la influencia de la copla de arte mayor, ya que cuartetos con tres rimas faltan en los poetas del Dolce Stil Nuovo y en Petrarca y sus seguidores. La preferencia de la rima alterna en los cuartetos —que en Italia había prácticamente desaparecido con la escuela siciliana— debe ponerse en relación con el propósito de Santillana de escribir algo realmente nuevo, y la disposición en rimas abrazadas no parecía la adecuada para tal empresa, ya que era la común en la octava castellana (obsérvese la familiaridad del autor con los esquemas más comunes de la estrofa de arte mayor —ABBA ACCA y ABAB BCCB— cuando utiliza la rima abrazada) ¹⁷.

Por el contrario, en Garcilaso los sonetos presentan las siguientes distribuciones:

Sonetos I, XVIII, XIX, XXI, XXIII, XXXIV y XXXV:	ABBA	ABBA	CDE	DCE
Sonetos II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, XII, XIII, XVII, XX, XXII, XXIV, XXV, XXXIII, XXXVII y XL:	ABBA	ABBA	CDE	CDE
Sonetos X, XI, XIV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXVII y XXXIX:	ABBA	ABBA	CDC	DCD
Sonetos XV, XVI, XXVI y XXXVI:	ABBA	ABBA	CDE	DEC
Sonetos XXXII:	ABBA	ABBA	CDE	ECD

Es obvio que la mayoría de las composiciones se construyen sobre los esquemas favoritos de Petrarca. Si comparamos ahora las estructuras con las de Santillana, el dato que más llama la atención es que todos los cuartetos ofrecen la rima abrazada; siendo cada vez menos numerosas —y más decadentes— las poesías de arte mayor, y convertido Petrarca en el modelo por antonomasia, el uso de dicha rima no planteaba mayores problemas.

Asimismo, la penetración y el conocimiento directo de los modelos italianos va a traer consigo el triunfo del endecasílabo llano. Si en Garcilaso las rimas oxítonas se reducen a dos ejemplos aislados (sonetos XXVII y XL) —y que seguramente fueron escritos en época temprana— ¹⁸, en Santillana veintinueve de sus cuarenta y dos sonetos contienen cadencias agudas en los cuartetos o tercetos (y a veces en ambos) ¹⁹. Ya decía Herrera que “los versos troncados, o mancos que llama el toscano, y nosotros agudos, no se deben usar en

¹⁷ V. BAEHR, *op. cit.*, pp. 393-394. El esquema ABAB BCCB, sólo está presente en dos sonetos, los números XII y XXX.

¹⁸ V.R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1968, pp. 190-191.

¹⁹ Cfr. Sonetos II, IV, VI, VII, VIII, IX, XIV, XV, XVI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL y XLII.

soneto ni en canción”²⁰, ya que eran asimilados a la tradición medieval y a la poesía cancioneril; por eso, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, van a ser desterrados de los metros importados de Italia:

“Cuando el italianismo quiso ser clasicismo, rehuýo en el verso agudo —también— un emblema de toda la cultura caduca”²¹.

Todo lo dicho hasta el momento se relaciona estrechamente con el proceder de ambos poetas en la utilización del encabalgamiento.

En Santillana hay un predominio absoluto del “encabalgamiento abrupto”²², lo que no es extraño teniendo en cuenta las preferencias del autor por el verso acentuado en la cuarta sílaba (*vide supra*, p. 5)²³. Los casos excepcionales de “encabalgamiento suave” vienen determinados por la presencia de endecasílabos de tipo heroico o melódico:

Non es el rayo del Febo luziente,
nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos

(IX, vv. 1-3)

Si los Scipiones e Decios lidiaron
por el bien de la patria, çiertamente
non es dubda, maguer que callaron.

(XVIII, vv. 9-11)

Nin son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer
la enferma Guadiana, nin lo creo;

(XIX, vv. 9-12)

Por el contrario, en Garcilaso el encabalgamiento de tipo suave alterna con el abrupto, y ello se debe, fundamentalmente, a la mayor variedad acentual y rítmica que imprime al verso²⁴:

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame ora jamás haber probado
a defenderme de lo que has querido.

²⁰ A. GALLEGO MORELL, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, 1972², p. 398.

²¹ F. RICO, “El destierro del verso agudo” en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, 1983, p. 551.

²² V.D. ALONSO, *poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, 1964, pp. 71 y ss., y A. QUILIS, *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, 1964, pp. 117 y ss.

²³ Cfr. entre otros, los siguientes casos: XII, vv. 9-10; XIII, vv. 1-2 y vv. 7-8; XV, vv. 1-2; XVII, vv. 3-4; XVIII, vv. 2-3; XIX, vv. 5-6 y vv. 13-14; XX, vv. 9-10; XXXVIII, vv. 3-4; XLII, vv. 7-8; ...

²⁴ Además del ejemplo citado, véanse los siguientes: I, vv. 7-8 y vv. 9-11; III, vv. 9-10; IV, vv. 5-6 y vv. 9-10; IX, vv. 9-10; X, vv. 5-6 y vv. 12-13; XI, vv. 9-10; XII, vv. 1-2 y vv. 7-8; XIII, vv. 10-11; XIV, vv. 1-2, vv. 6-7 y vv. 10-11; XV, vv. 9-10; XXVII, vv. 3-4; XXVIII, vv. 3-4; XXXIII, vv. 2-3; XXXVIII, vv. 12-13; XXXIX, vv. 5-6; ...

Tu templo y sus paredes he vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.

(VII, vv. 1-8)

Por otra parte, un 30% de los sonetos del Marqués presentan la ruptura de las unidades sintáctica y métrica entre los cuartetos o los tercetos (en estos últimos es mucho más frecuente)²⁵, lo que quiebra la fluidez y la musicalidad de la estrofa, acelerando el ritmo de modo poco armónico. Dicho tipo de encabalgamiento está estrechamente vinculado al uso de la rima alterna²⁶, que fuerza la sintaxis del poema, rompiendo la unidad de las partes de forma bastante molesta.

Sin embargo, en la producción garcilasiana los cuartetos y los tercetos mantienen su independencia sintáctica y métrica. La excepción la constituyen tan sólo dos sonetos, cifra tan exigua que demuestra que el procedimiento no era normal en el autor:

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, oh dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel día
en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

(XIX, vv. 9-14)

Clarísimo marqués, en quien derrama
el cielo cuanto bien conoce el mundo,
si el gran valor en qu'el sujeto fondo
y al claro resplandor de vuestra llama
arribare mi pluma y do la llama
la voz de vuestro nombre alto y profundo,
seréis vos solo eterno y sin segundo,
y por vos inmortal quien tanto os ama.

(XXI, vv. 1-8)

Quizás puedan achacarse a flaqueza del poeta, pero, dado el contenido de las composiciones, nos atreveríamos a sugerir que fueron utilizados para crear un efecto sorprendente. En el primer texto el encabalgamiento forma parte de la estructura del propio soneto, ya que es usado de manera asídua, quizás para reforzar el dolor causado por la lejanía de la mujer amada.

En el segundo caso, la licencia métrica refuerza el tópico del panegírico y establece claramente las diferencias entre el virrey de Nápoles y el escritor: la distinción del marqués de Villafranca es tal que Garcilaso consideraría un éxito que su pluma fuese capaz de expresarla.

²⁵ Cfr. I, vv. 4-5; II, vv. 11-12; IV, vv. 4-5; V, vv. 11-12; XIX, vv. 11-12; XXIV, vv. 11-12; XXV, vv. 11-12; XXVI, vv. 11-12; XXVIII, vv. 4-5; XXXI, vv. 11-12; XXXIII, vv. 11-12; XXXV, vv. 11-12; XLI, vv. 11-12.

²⁶ Únicamente en el soneto XLI los tercetos encabalgados ofrecen rima correlativa (CDE CDE).

Tras el análisis y confrontación de los datos expuestos, resulta obvio que cada uno de los dos poetas escribió en épocas en las que los gustos literarios estaban bien definidos. Ambos están inscritos en universos líricos diferentes, a cuyas pautas y modelos era casi imposible sustraerse.

Los sonetos garcilasianos pasaron a la historia de la literatura por las grandes posibilidades rítmicas que el autor proporcionó al endecasílabo. En este éxito intervinieron una serie de factores de todos conocidos y que vale la pena apuntar: su amistad con Boscán su conocimiento directo de la lengua italiana, su asimilación de la cultura humanista y, sobre todo, la presencia de un modelo que —a partir de 1526— es reconocido por todos los poetas, Petrarca ²⁷.

Por el contrario, Santillana está influido por tres tradiciones cuando escribe sus "sonetos al itálico modo": el verso castellano de arte mayor, el endecasílabo italiano y el galorromance, con el que, desde luego, estaba familiarizado —téngase en cuenta su estancia en la corte de Aragón—. Así pues, tenía en su mente tres puntos de referencia que le merecían todo el respeto. Parece, sin embargo, que sus conocimientos del toscano se reducían a lecturas varias, por lo que, al desconocer las particularidades del habla, habría asimilado la estructura del verso italiano a la de los modelos ultrapirenaicos ²⁸, que, como se sabe, ofrecen una acentuación diversa. Es importante señalar que un 50% de los endecasílabos empleados por el marqués —especialmente el de gaita gallega— habían sido utilizados en la lírica italiana hasta Dante ²⁹ y, si bien dichos esquemas fueron eliminados después por Petrarca y sus seguidores ³⁰, Santillana no realiza nunca juicios de valor sobre la estructura del metro manejado por ambos escritores ³¹. Para él los dos eran válidos, pero, quizás, los patrones utilizados por Dante tenían la ventaja de asemejarse a los del verso de arte mayor, cuya técnica él dominaba. Sus esfuerzos —a pesar de que introduce variantes del endecasílabo italiano por primera vez en la Península— no dieron el resultado apetecido, principalmente porque las modas literarias iban por otros derroteros.

Tanto M. Penna (*art. cit.*, 9.278) como D. Carr (*art. cit.*, p. 52) han apuntado que el intento de D. Íñigo fue más bien adoptar la forma estrófica que el metro. A ello sólo habría que puntualizar que su propósito debió consistir en hacer un empleo sistemático del endecasílabo y el soneto, ya que no existía precedente de ello en las letras hispánicas (recuérdese que Imperial había escrito su *Dezir a las siete virtudes* en octavas).

²⁷ Véanse, además de la obra de FUCILLA citada en la nota 12, los siguientes estudios: A. GALLEGO MORELL, *Estudios sobre la poesía española del Primer Siglo de Oro*, Madrid, 1970, pp. 4 y ss.; R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso*, pp. 69 y ss.; SH. GHERTAN, *Petrarch and Garcilaso*, London, 1975; A. PRIETO, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, 1975; *Idem.*, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid, 1984, pp. 66 y ss.; F. RICO, "De Garcilaso y otros petrarquismos", en *RLC*, LII (1978); *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, ed. A. REDONDO, París, 1979, A. J. CRUZ, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, 1988.

²⁸ Cfr. PENNA, *art. cit.*, p. 277 y D. CARR, "Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets", in *HR*, XLVI (1978), p. 50.

²⁹ R. LAPESA, *art. cit.*, p. 184.

³⁰ M. FUBINI, *Metrica e poesia*, Milano, 1962, vol. I, pp. 53 y ss.

³¹ D. CARR, *art. cit.*, p. 47.

Así pues, el proceso de perfeccionamiento del endecasílabo y del soneto se extendió por un período de tiempo dilatado, en el que los cambios históricos y literarios tuvieron unos efectos decisivos, hasta que, finalmente, ante los logros estéticos de Garcilaso, las críticas de un Cristóbal de Castillejo o de un Gregorio Silvestre al uso de un metro italianizante eran como predicar en el desierto.