



Universidad
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO
Servicio de Estudios Oficiales de
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D^a _____
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo
presentado la misma en formato: soporte electrónico impreso en papel, para el depósito de la
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: _____ se procede, con
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a _____ de _____ de 20 _____



Fdo. El Funcionario



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL

Año académico 2016/17

DOCTORANDO: CASSAR, ANTOINE CHRISTOPHER

D.N.I./PASAPORTE: ****89004

PROGRAMA DE DOCTORADO: D401 ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES

DEPARTAMENTO DE: Filología, Comunicación y Documentación

TITULACIÓN DE DOCTOR EN: DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

En el día de hoy 03/07/17, reunido el tribunal de evaluación nombrado por la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado de la Universidad y constituido por los miembros que suscriben la presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral, elaborada bajo la dirección de JOAQUÍN RUBIO TOVAR.

Sobre el siguiente tema: *EL SONETO ITALIANO Y SU INTRODUCCIÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XV. DESARROLLO MÉTRICO Y CONCEPTUAL*

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL² de (no apto, aprobado, notable y sobresaliente): Sobresaliente

Alcalá de Henares, 3 de julio de 2017

EL PRESIDENTE

Fdo.: [Firma]

EL SECRETARIO

Fdo.: [Firma]

EL VOCAL

Fdo.: [Firma]

Con fecha 24 de julio de 2017 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- Conceder la Mención de "Cum Laude"
- No conceder la Mención de "Cum Laude"

FIRMA DEL ALUMNO,

Fdo.: [Firma]

La Secretaria de la Comisión Delegada

[Firma]

² La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad.

INCIDENCIAS / OBSERVACIONES:

El presente documento es una copia de un documento original que se encuentra en el archivo de la oficina de la Secretaría de Educación Pública. El original se encuentra en el archivo de la oficina de la Secretaría de Educación Pública. El presente documento es una copia de un documento original que se encuentra en el archivo de la oficina de la Secretaría de Educación Pública. El original se encuentra en el archivo de la oficina de la Secretaría de Educación Pública.



Universidad
de Alcalá

COMISIÓN DE ESTUDIOS OFICIALES
DE POSGRADO Y DOCTORADO

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 24 de julio, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por CASSAR, ANTOINE CHRISTOPHER, el día 3 de julio de 2017, titulada *EL SONETO ITALIANO Y SU INTRODUCCIÓN EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XV. DESARROLLO MÉTRICO Y CONCEPTUAL*, para determinar, si a la misma, se le concede la mención "cum laude", arrojando como resultado el voto favorable de todos los miembros del tribunal.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado resuelve otorgar a dicha tesis la

MENCIÓN "CUM LAUDE"

Alcalá de Henares, 27 julio de 2017
EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ESTUDIOS
OFICIALES DE POSGRADO Y DOCTORADO



Firmado digitalmente por VELASCO
PEREZ JUAN RAMON - DNI
03087239H
Fecha: 2017.07.28 11:14:55 -06'00'

Juan Ramón Velasco Pérez

Copia por e-mail a:

Doctorando: CASSAR, ANTOINE CHRISTOPHER

Secretario del Tribunal: BELÉN ALMEIDA CABREJAS.

Director de Tesis: JOAQUÍN RUBIO TOVAR



Universidad
de Alcalá

**Programa de Doctorado en
Literatura Medieval**

**El soneto italiano y su introducción
en la España del siglo XV:
Desarrollo métrico y conceptual**

volumen 1

Tesis doctoral presentada por

ANTOINE CASSAR

**Bajo la dirección de:
Dr. JOAQUÍN RUBIO TOVAR**

Alcalá de Henares, 2017



Universidad
de Alcalá

DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de San José de Caracciolo
C/ Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Tel: 91 885 44 23 - 4413

Dr. D. JOAQUÍN RUBIO TOVAR
PROFESOR TITULAR DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

H A C E C O N S T A R

Como Director de la Tesis Doctoral de D. ANTOINE CASSAR, titulada
"LA INTRODUCCIÓN DEL SONETO ITALIANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO
XV: DESARROLLO MÉTRICO Y CONCEPTUAL", que este Trabajo de
Investigación reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa
en el Departamento de Filología, Comunicación y Documentación.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmamos el
presente en Alcalá de Henares, a 18 de ABRIL de dos mil diecisiete.

Fdo.: JOAQUÍN RUBIO TOVAR



Universidad
de Alcalá

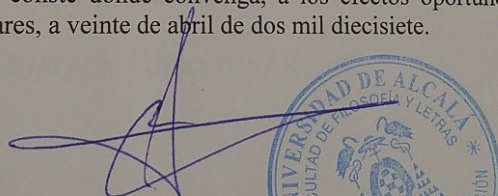
DEPARTAMENTO DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y DOCUMENTACIÓN
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio San José de Caracciolo
C/ Trinidad, 5
28802 Alcalá de Henares (Madrid)
☎ 91 885 44 23 - 91 885 44 13

D. Manuel PÉREZ JIMÉNEZ
DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y
DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ,

H A C E C O N S T A R

Que la Tesis Doctoral presentada por **D. Antoine Cassar**, titulada "**LA INTRODUCCIÓN DEL SONETO ITALIANO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XV: DESARROLLO MÉTRICO Y CONCEPTUAL**" bajo la dirección del Dr. D. Joaquín Rubio Tovar, reúne las condiciones científicas necesarias para su presentación y defensa en este Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá.

Y para que conste donde convenga, a los efectos oportunos, firmo el presente en Alcalá de Henares, a veinte de abril de dos mil diecisiete.


Fdo.: Manuel Pérez Jiménez



Dedicada a
Maria Gloria Cassar

Agradecimientos

Al Dr. Joaquín Rubio Tovar, por su indefectible apoyo
y amistad a lo largo de los años

A la Fundación Caja Madrid, por la beca predoctoral del 2001-04
que me permitió dedicar tiempo a la búsqueda de sonetos,
obtener la Suficiencia Investigadora,
y redactar una tesina con primeras versiones
de algunos capítulos de esta tesis

Índice del primer volumen

Advertencia preliminar: algunas definiciones.....	13
1 - Presentación del problema.....	15
1.1 La tardía aclimatación del soneto en España: fruto de una incomprensión.....	15
1.2 Investigaciones sobre el origen del soneto.....	18
1.2.1 Wilkins y la feliz invención de Iacopo da Lentini.....	18
1.2.2 Oppenheimer y el monólogo interior.....	20
1.2.3 Pötters y el círculo del soneto.....	23
1.2.4 La sección áurea.....	28
1.3 De forma humilde a rey de la métrica.....	36
1.4 El soneto - ¿forma o género?.....	39
1.5 Consideraciones teóricas acerca de la forma del soneto.....	54
1.5.1 El concepto medieval de la belleza.....	54
1.5.2 La función del marco y la sublimación de la lógica.....	58
1.5.3 El reto del compendio y la liberación del yo.....	60
1.6 El soneto como forma circular y proporcional.....	61
1.7 Lo incomprendido	77
2 - Estado de la cuestión.....	79
2.1 Matizar un lugar común.....	79
2.1.1 Juan de Villalpando.....	80
2.1.2 Pere Torroella.....	88
2.2 Tres libros sobre la introducción del soneto en España.....	99
2.2.1 Mariano Sánchez de Enciso (1917): Áureo molde, fervor romántico.....	100
2.2.2 Richard Alan Seybolt (1983): Estudios estilísticos de Santillana.....	102
2.2.3 Bernardo Gicovate (1992): Novedad musical, novedad mental.....	113
2.3 El soneto ‘al hispánico modo’ de Santillana (Pérez Priego 2004).....	117
2.3.1 Tratamiento temático.....	120
2.3.2 Características métricas.....	128
2.3.3 Aspectos sintácticos y conclusiones.....	140
2.4 La breve salida del olvido.....	144
3 - Recepción de la poesía italiana en la España del s. XV y principios del s. XVI.....	157
3.1 Primeros ecos: la importancia de la traducción.....	157
3.1.1 Del Petrarca latino al Petrarca volgare.....	160
3.1.2 La biblioteca del Marqués de Santillana.....	164
3.2 Los <i>Trionfi</i> : entre imitación y traducción.....	172
3.2.1 Narcís Vinyoles.....	175
3.2.2 El <i>Triunphete de Amor</i> del Marqués de Santillana.....	177
3.2.3 El <i>Triunpho de Amor</i> de Álvaro Gómez de Guadalajara.....	180
3.2.4 Los <i>Triunfos</i> de Antonio de Obregón	189
3.2.5 Los <i>Triunfos</i> de Hernando de Hozes.....	197
3.3 Recepción y traducciones parciales del <i>Canzoniere</i>	203
3.3.1 Códices del <i>Canzoniere</i> en España.....	204
3.3.2 La canción <i>Tots jorns aprench</i> , de Jordi de Sant Jordi.....	206
3.3.3 El <i>Capítulo Primero</i> de Bartolomé de Torres Naharro.....	207
3.3.4 <i>La estrella de Citarea</i> , poema anónimo.....	209
3.3.5 <i>El Maestro</i> , de Lluís Milà.....	214

3.4 Petrarca en la lírica cancioneril del siglo XV.....	220
3.5 Petrarca, petrarquismo, clasicismo.....	227
4 - Dos traducciones de sonetos de Petrarca.....	235
4.1 Enrique de Villena y la traducción del soneto 116 de Petrarca.....	237
4.1.1 El Villena poeta	239
4.1.2 El Villena traductor.....	241
4.1.3 La traducción del soneto 116 de Petrarca y la 'Declaración'.....	242
4.1.4 Estudio del texto de Villena.....	250
4.2 Las traducciones en arte mayor de Hernando Díaz de Valdepeñas.....	262
4.2.1 Un traductor en busca de mecenazgo.....	262
4.2.2 Transcripciones del texto de Hernando Díaz.....	265
4.2.3 Las traducciones de la <i>Divina Commedia</i>	274
4.2.4 La traducción del soneto 102 de Petrarca.....	283
4.3 Conclusiones.....	288
5 - Análisis métrico de los 317 sonetos del <i>Canzoniere</i>	291
5.1 Objeto y metodología: la teoría paramétrica.....	291
5.2 Reglas para determinar la disposición acentual de un verso.....	301
5.3 Tensión métrica	334
5.4 Ejemplo de análisis métrico.....	336
5.5 Resultados del análisis de los endecasílabos de los sonetos de Petrarca.....	339
5.6 Los esquemas de rima de los sonetos de Petrarca.....	346
6 - Tipología semántica y tipología sintáctica.....	351
6.1 Consideraciones teóricas y justificación de una tipología.....	351
6.2 Resumen introductorio de los procedimientos metodológicos.....	357
6.3 Tipología semántica de los 317 sonetos de Petrarca.....	359
6.3.1 Sonetos de <i>Canto</i>	365
6.3.2 Sonetos de <i>Queja</i>	370
6.3.3 Sonetos de <i>Sufrimiento</i>	378
6.3.4 Sonetos de <i>Confidente</i>	383
6.3.5 Otros dominios temáticos.....	385
6.3.6 Conclusiones: el paisaje temático de los sonetos de Petrarca.....	387
6.4 Tipología sintáctica de los 317 sonetos de Petrarca.....	389
6.4.1 Sonetos de Narración.....	394
6.4.2 Sonetos de Exposición Antidistributivos.....	397
6.4.3 Sonetos Expositivos de Isodistribución Múltiple.....	399
6.4.4 Sonetos Expositivos de Isodistribución Dual, división 8+6	401
6.4.5 Sonetos Expositivos de Isodistribución Dual, división 11+3.....	408
6.4.6 Sonetos Expositivos Isodistributivos de otras divisiones.....	412
6.4.7 Conclusiones: las tendencias sintácticas de los sonetos de Petrarca.....	414
6.5 Conclusiones	415
Apéndice I.....	419
Apéndice II.....	423
Apéndice III.....	427
Apéndice IV.....	441
Apéndice V.....	443
Apéndice VI.....	455

Advertencia preliminar: algunas definiciones

Tanto en el título cuanto a lo largo del texto de esta tesis, la denominación 'España' y su adjetivo respectivo 'español' se utilizan en sencilla referencia a una realidad geográfica, es decir, la península ibérica menos Portugal (trazable a su vez, de forma aproximada, como un rectángulo abrazado entre los caudales del Miño al norte y del Duero y el Guadiana al este). No se aplican retroactivamente, ya que apenas si coincidirán con la realidad política de la baja edad media y los prolegómenos del renacimiento, ni mucho menos con las categorías artificiales de la realidad política actual. Comparto con Antonio Alatorre la aprensión por la manera en que «*el enorme y generalísimo sustantivo 'literatura' sufre delimitación o especificación por obra del adjetivo 'nacional'*»¹; decir que tal o tal autor u obra literaria es 'nacional' (o 'nuestro') cobra significado desde puntos de vista que no atañen realmente a la literatura, tanto que apenas contribuyen a describir o entender la naturaleza de tal obra o autor.

La denominación *España* se ofrece, de este modo, como un concepto 'supranacional' (en el sentido comparatista ofrecido por Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso*²): correspondiendo de manera no estricta a las Coronas de Castilla, Aragón y Navarra, abarcará evidentemente varias comunidades lingüísticas, cuyas fronteras son objeto de revisión y debate constante. Sea como fuere, el corpus de sonetos compuestos por españoles antes del año 1543 (año en que doña Ana Girón de Rebolledo saca a luz las obras de Boscán y Garcilaso en cuatro volúmenes) que forma parte de esta tesis incluye textos en dos idiomas de España –el castellano y el catalán–, a los cuales hemos de añadir el italiano, lengua elegida por Narcís Vinyoles y los dos Bartolomé (Gentile Fallamonica, mercader de familia genovesa criado en Sevilla e íntimamente ligado a la realidad cultural valenciana, y Torres Naharro, sacerdote extremeño autor de la *Propalladia*). Por lo tanto, más que una crónica del trasvase de una forma poética de una lengua a otras, esta tesis propone ser una aproximación a la temprana historia de la importación y adaptación del soneto italiano en tierras españolas, independientemente del idioma –que será relevante sólo a la hora de explorar las diferencias de prosodia y costumbres métricas con respecto al italiano–.

¹ Alatorre, Antonio, 1993. *Ensayos sobre crítica literaria* (México: Lecturas Mexicanas), p. 149. Más adelante (pp. 160-61): «*Nunca me ha preocupado la manera como el enorme y generalísimo sustantivo literatura sufre delimitación o especificación por obra del adjetivo nacional. [...] El adjetivo moderno, delimitador en el tiempo, y el adjetivo nacional, delimitador en el espacio geográfico, no atañen gran cosa a la esencia de la literatura: le dibujan cambios en la expresión del rostro, le reacomodan los pliegues de la túnica, pero dejan intacto su ser. El adjetivo nacional le viene muy chiquito al sustantivo literatura.*»

² «*Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que en realidad no han sido meramente nacionales. [...] Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas.*» Guillén, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica), pp. 13-14.

A lo largo de esta tesis, para designar la colección de poemas líricos de Petrarca seleccionada y ordenada por él mismo, utilizo el título *Canzoniere* por comodidad y convención. El título con el que la bautizó el aretino fue *Rerum vulgarium fragmenta*; algunas veces, la historia literaria y la crítica se refieren a la colección también como *Le rime sparse* (traducción parcial posible del título en latín, con referencia además al primer verso del soneto-proemio, «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*»), y otras veces simplemente como *Le rime*.³ Por consistencia, empleo únicamente el primer título mencionado, el *Canzoniere*.

Por último, si bien el vocablo 'sonetista' se emplea normalmente para referirse a un poeta que se expresa de forma asidua y dedicada mediante el soneto (piénsese en Petrarca, Lope de Vega, Shakespeare, Rilke...), por razones de economía, utilizo el término en esta tesis con la simple acepción de 'poeta que ha compuesto, por lo menos, un soneto'. En realidad, de los diez autores incluidos en nuestro corpus, sólo Santillana, y tal vez Antonio de Soria, se acercan al mérito de la primera definición.

³ Véase Wilkins, Ernest H., 1950. "A General Survey of Renaissance Petrarchism", *Comparative Literature* vol. 2 n° 4, pp. 327-42 (p. 327). Reproducido como el capítulo XII del libro del mismo autor, 1977, *Studies in the life and works of Petrarch* (Cambridge Mass.: The Mediaeval Academy of America), pp. 280-99. Un buen resumen de la historia de los títulos que se han atribuido al *Canzoniere* se ofrece en la parte II del artículo de Rico, Francisco, 1976. "«Rime sparse», «Rerum vulgarium fragmenta» para el título y el primer soneto del «Canzoniere»", *Medioevo Romano* III: 101-38.

1 – Presentación del problema

1.1 La tardía aclimatación del soneto en España: fruto de una incompreensión

En una lectura pública de los poemas de Vicente Gaos en 1944, Dámaso Alonso pronuncia un discurso en el que celebra, con cierto tono romántico, la pervivencia del soneto a lo largo del tiempo, no tanto para elogiar la belleza y versatilidad del fenómeno en sí, cuanto para justificar y arrojar una luz triunfalista sobre los sonetos de su amigo. Así, éstos se presentarían como otro digno eslabón en la larga cadena del soneto, trazada con brevedad por el filólogo mediante un listado de poetas y epítetos correspondientes a sus sonetos (“*criatura apasionada y exacta*” aquellos de Petrarca, “*nostalgia tenebrosa*” los de Garcilaso, “*ímpetu vital y salada gracia*” los de Lope de Vega, y así sucesivamente). Como clímax de la glorificación del soneto, Alonso recalca las paradojas que, a su criterio, lo definirían:

«Y pasarán los años y los años, irán modas, vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada, en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta. Tan profundo como el enorme misterio oscuro de la Poesía, es el breve misterio claro del soneto.»⁴

Sabio y pueril, complicado y sencillo, pero sobre todo, el soneto siempre es igual y siempre es distinto, una forma congelada pero en constante movimiento. Todo el discurso ha ido poniendo de relieve lo que Dámaso Alonso llama “*la incógnita de su encanto*” (1944: 395), ya que la solución de ésta conllevaría la respuesta a la incógnita de su perdurabilidad. Ahora, sin embargo, en contraposición a la *Poesía*, un misterio ‘enorme’ y ‘oscuro’, el misterio del soneto sería ‘breve’ y ‘claro’, dos adjetivos que, en mi humilde opinión, pueden inducir a engaño. Según ha de comprenderse la antítesis, ésta se refiere a la *profundidad* supuestamente inconmensurable del soneto como fenómeno o como *sistema*, no como mera forma individual. En vista además de la mayúscula mayestática de ‘Poesía’, el adjetivo *breve* no se refiere a los catorce versos, ni *claro* se refiere a su bien definido molde. Surge por lo tanto la pregunta: **¿qué tiene de breve y de claro el enigma del persistente encanto del soneto, sea como fenómeno supranacional, sea como fenómeno español?**⁵

Si el misterio del soneto es *breve*, puede serlo porque podemos aventurar la fecha de su invención así como la fecha de su introducción en la literatura española, empresa difícil o imposible a la hora de abordar el misterio del gran fenómeno de la Poesía. No obstante, el adjetivo no valdría para describir la *trayectoria* del soneto. Como entidad supranacional, **el soneto tarda más de**

⁴ Alonso, Dámaso, 1944. “Permanencia del soneto” en sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid: Revista de Occidente), p. 398.

⁵ Para una aclaración del uso del término *España* y su adjetivo correspondiente *español* a lo largo de esta tesis, situada desde el principio en el plano de la literatura comparada, véase la Advertencia preliminar.

doscientos años en propagarse, enraizarse y consolidarse en las literaturas ajenas a Italia; como fenómeno español, transcurren entre los primeros escauceos del Marqués de Santillana y el célebre triunfo de Boscán y Garcilaso más de ochenta años, es decir, casi un siglo, **varias generaciones necesarias para la aclimatación del soneto en la península ibérica.**

Si el misterio del soneto es *claro*, puede serlo porque su encanto y pervivencia tanto en el tiempo como en el espacio derivan de su aparente sencillez y versatilidad. Sin embargo, más de setenta años después de la afirmación de Dámaso Alonso, **la primera trayectoria del soneto español aún está por escribirse**, mientras que lo poco que se ha publicado en torno al tema se concentra casi exclusivamente en el aspecto formal de la métrica, desatendiendo la importancia de la *lógica*, de la concisa disposición de ideas matizadas dentro de una rigurosa arquitectura precalculada.

He aquí el doble objetivo de esta tesis: en primer lugar, tras resumir lo que ya se conoce de la llegada del soneto italiano a España, intentaré **reconstruir el *iter Hispanicum* del soneto⁶ desde su aparición en la primera mitad del siglo XV hasta 1543**, año en que Doña Girón de Rebolledo saca a luz las obras de Boscán y Garcilaso. Además de Santillana, como veremos, hubo hasta nueve sonetistas en España antes de Juan Boscán, de los que existen pocas noticias y cuyos sonetos permanecen escasamente documentados. La elaboración de un corpus de sonetos compuestos en España antes de la publicación de los de Boscán y Garcilaso –en el orden más cronológico posible, y no necesariamente en una de las lenguas ibéricas– servirá como punto de partida para afrontar la segunda parte del objetivo: **dilucidar por qué tarda tanto el soneto en aceptarse y asentarse en la conciencia poética española.** Amén de las cuestiones métricas, espero demostrar que el problema reside más bien en la falta de comprensión, por parte de los mismos poetas que comenzaron a cultivar el soneto en España, del elemento primordial que caracterizaba el modelo italiano, vale decir, **la organizada disposición de ideas dentro de la rígida estructura preestablecida.**

El estudio detallado de los sonetos del corpus será constituido sobre todo por su análisis métrico y por su catalogación en tipologías semántico-temáticas y sintáctico-conceptuales, según una metodología clara inspirada en la lingüística del texto. Después, los resultados de estos análisis y tipologías se compararán con los de un estudio análogo de los 317 sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, con el fin de **comprobar las tensiones prosódicas y lógicas generales de los poemas del corpus español.** De este modo, espero poder demostrar, con pruebas fidedignas internas a la creación, la hipotética incompreensión a la que he aludido con respecto a la naturaleza y la función esenciales del soneto

⁶ El itinerario del soneto en tierras españolas, tal y como definidas en la Advertencia Preliminar. La expresión *iter Hispanicum*, con referencia más amplia a los metros italianos, aparece en un artículo clave de Francisco Rico que veremos con detalle hacia el final del Estado de la Cuestión (capítulo 2): Rico, Francisco, 2008. “El destierro del verso agudo” en sus *Estudios de literatura y otras cosas* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), pp. 215-224. Publicado originalmente en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-551.

llegado de Italia.⁷ En las páginas que siguen, veremos en qué consistían tal naturaleza y función.

Que la lírica española fuera inicialmente reacia a acoger el soneto ya fue indicado de manera indirecta por Walter Mönch en 1955, ofreciendo a España como ejemplo de los países en que se acusaba una lenta penetración de dicha forma:

*«Countries into whose body of lyric poetry the sonnet at first found access difficult, such as (to some extent) Spain, sooner or later blossomed with a flowering of sonnets».*⁸

Harto sabido es que este 'difícil acceso' se atribuye al conflicto brindado por las diversas formas silábicas de la lírica castellana y aquella italiana. Respecto al endecasílabo de Santillana, ya denunció Rafael Lapesa las fuertes presiones ejercidas por el ritmo del arte mayor, mientras que en la *Carta a la Duquesa de Soma* de Juan Boscán, que aparece al frente del segundo libro de sus obras completas, apreciamos las 'quexas' de aquellos que no sabían distinguir entre endecasílabo y prosa:

*«Los unos se quexavan que en las trobas de [']sta arte los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa».*⁹

Sin embargo, ciertamente el problema de ritmo es sólo uno de los múltiples factores operantes en la tardía aclimatación del soneto en la lírica española, como algunas veces se ha insinuado y pocas veces se ha desarrollado. El mismo Lapesa trae a colación la «inhábil distribución de la materia» (1957: 196) por parte de Santillana como otro de tales factores, y más interesantes resultan las palabras del propio Boscán, quien defiende sutilmente la importancia del *fondo* de la poesía, en contraposición a la primacía de la *forma*:

«Que ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que calçado y vestido con el consonante os entra de golpe por el un oído y os sale por el otro?» (op. cit., p. 230)

⁷ Los 317 sonetos del *Canzoniere* se tomarán más como arquetipo conocido que como catálogo de todos los sonetos italianos posiblemente recibidos por los autores españoles estudiados; como veremos, el conocimiento que demuestra Santillana de los sonetos de la escuela sículo-toscana, Dante y Boccaccio parece ser de segunda o tercera mano, y no consta que los haya leído. En cualquier caso, en el análisis de cada soneto del corpus español, se prestará atención igualmente a las influencias ajenas a Petrarca: a saber, entre otros, la presión métrica del verso de arte mayor, figuras retóricas y estilísticas de la poesía castellana tardo-medieval, y metáforas de la lírica cancioneril española y provenzal (que se solaparán más de una vez con el tratamiento del amor cortés por el mismo Petrarca).

⁸ Mönch, Walter, 1955. *Das Sonett: Gestalt und Geschichte* (Heidelberg), p. 11. Cito la traducción inglesa presentada por Paul Oppenheimer en su libro de 1989, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Origin of the Sonnet* (Oxford Univ. Press), p. 172.

⁹ Clavería, Carlos, ed., 1991. *Las obras de Juan Boscán* (Barcelona: PPU), p. 229. Para las conclusiones de Rafael Lapesa, véase el capítulo V de su libro de 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid: Insula).

Boscán arremete contra aquellos poetas de su propia generación que no aplican cierto *ingenio* en sus composiciones, dado que, prendados del metro 'corto y fácil', considerarían la poesía meramente como una música verbal destinada a agradar por su sonoridad.¹⁰ Siendo ésta la única *raison d'être* de la creación lírica, no había de exigir una reflexión a la hora de su recepción. Siempre **según Boscán, poca atención se prestaba por lo tanto al fondo de la composición, ni mucho menos a la construcción interna del mensaje**; pero debemos recordar que tanto las coplas octosilábicas como los romances estaban destinados a su representación (entendida como lectura en voz alta, aprovechando su importante elemento musical), mientras que el soneto, como veremos, se presta más bien a la lectura en silencio, o si se quiere, a una *representación interior*. **A diferencia del dinamismo inmediato de la poesía popular y tradicional en el tiempo y el espacio, parecería que el soneto requiere otro tipo de sensibilidad, puesto que su movimiento ha de abrirse camino en la abstracción.**

En un estudioso moderno como Lapesa y en un poeta de la época como Boscán, hemos visto ya dos ejemplos que aluden a la incompreensión, por parte de los líricos del prerrenacimiento español, respecto a la naturaleza del soneto más allá de su forma métrica. Para conocer a fondo la índole del soneto como *sistema* (en el sentido de la literatura comparada) y proceder a definir y precisar tal incompreensión, es necesario entender cuáles son las características del soneto italiano en el momento de llegar a España y de funcionar como modelo. Hagamos primero un breve recorrido del soneto desde su invención hasta su cristalización por parte de Petrarca, para entrar luego en disquisiciones más teóricas en torno a su carácter como fenómeno individual.

1.2 Investigaciones sobre el origen del soneto

1.2.1 Wilkins y la feliz invención de Iacopo da Lentini

Gran parte del enigma de la génesis del soneto fue despejado por Ernest Wilkins en dos artículos de alto valor metodológico.¹¹ Wilkins confirma la teoría según la cual el soneto no fue un fruto de la lírica popular sino una invención erudita, y atribuye el honor de la invención al notario siciliano Iacopo da Lentini, activo entre los años 1220 y 1240, trasladando así el protagonismo antes concedido a Pier della Vigna, otro poeta de la corte de Federico II. El crítico disipa la sarta de sospechas que le precedían respecto de las influencias formales presentes en el acto de creación de la nueva estrofa: da Lentini no

¹⁰ En efecto, las palabras «*calçado y vestido*» apuntarían a la importancia dada a lo que está *fuera*, es decir, a la forma externa de la métrica, a expensas de lo que habremos de llamar la *forma interna*, la organización del mensaje comunicado, de la semántica, y en última instancia, del pensamiento y de la expresión.

¹¹ Wilkins, Ernest H., 1915. "The Invention of the Sonnet", *Modern Philology* 13: 463-94. La versión ampliada y revisada constituye el primer capítulo de su libro de 1959, *The Invention of the Sonnet and other studies in Italian Literature* (Roma: Ed. di Storia e Letteratura).

seguía como modelo la stanza de *canzone* (ninguno de sus múltiples esquemas se asemeja al del soneto siciliano), ni la *cobla esparsa* provenzal (una forma tardía desconocida, según Wilkins, por los trovadores cuya obra ejercía como fondo de la temática federiciana), ni incluso los poemas de la *langue d'oïl* y los *Minnesang* alemanes (entre los cuales el investigador no encuentra ni una sola composición que pudiera haber operado de modelo). Barriando a un lado estas teorías por insostenibles, Wilkins adquiere campo libre para sostener que da Lentini probablemente tomó prestado la forma del *strambotto*, una forma de canción popular siciliana constituida por cuatro dísticos de endecasílabos según la disposición AB AB AB AB, idéntico por lo tanto al octeto del soneto primigenio.

Poco importa realmente si da Lentini se basara o no en el *strambotto* para el octeto del soneto¹², dado que el verdadero mérito consiste en la idea de complementar los cuatro dísticos con los dos tercetos. De los treinta y un sonetos de atribución inequívoca a los poetas de la escuela siciliana, veinte muestran en el sexteto el esquema de rima CDE CDE, frente a diez en CD CD CD y uno en AAB AAB.¹³ Aunque este dato no nos indica con certeza cuál de los dos primeros esquemas fuera el original, queda patente la concepción del sexteto como dos unidades de tres y no tres unidades de dos; en los sextetos de rima CD CD CD se observa además una fuerte pausa de sentido entre los versos 11 y 12, por lo cual aunque esta rima sugiriera una división en tres dísticos, tanto la sintaxis como la semántica apuntan a una división binaria (CDC DCD). Añadiendo, pues, dos tercetos a los cuatro dísticos del octeto, da Lentini proporciona a conciencia un suplemento justo lo bastante más complicado métrica y sintácticamente para cerrar la composición a modo de clímax: el sexteto brinda una organización más estrecha y más breve que el octeto, impulsando e incluso apresurando la composición hacia una conclusión decisiva. **La falsa simetría proporcionada por la división no central de esta nueva forma, que muestra una evidente proporción entre sus partes** (y que como veremos más adelante, parece seguir los principios de la sección áurea de Euclides), **ejerce una atracción geométrica** no tanto desde el punto de vista gráfico, cuanto respecto a su **disposición rítmica y musical**, con la que generalmente coincidirá la **disposición del pensamiento, de la energía, y de la expresión** de estos dos últimos.¹⁴

¹² Según Roberto Antonelli, editor reciente de los poemas de Giacomo da Lentini (2008. *I poeti della Scuola Siciliana. Volume primo. Giacomo da Lentini* (Milano: Mondadori)), el octeto del soneto en AB AB AB AB se habría tomado simplemente de una fórmula utilizada a menudo en las estrofas de otras formas métricas: «l' "ottetto" del sonetto [...] è il prodotto del raddoppiamento di una formula rimica (a b a b) particolarmente usata dai trovatori contemporanei di Giacomo e da Giacomo stesso» (p. lxvii). Sin embargo, Antonelli indica un interesantísimo precedente de este esquema de rima en la estrofa italiana del *discordo* plurilingüe «*Eras quan vey verdèyar*» del trovador occitano Raimbaut de Vaqueiras; se trata de un poema en octosílabos construido de cinco estrofas en abababab, cada una escrita en una lengua romance diferente (provenzal, italiano, francés, gascón y gallego respectivamente), más una estrofa libre de diez versos, hecha de dos versos en cada idioma.

¹³ Datos de Wilkins 1915: 467.

¹⁴ La importancia de la coreografía entre las dos 'falsas mitades del soneto', como esencia y criterio de identificación del mismo, se aprecia explícitamente en algunas antologías contemporáneas de amplia divulgación que ofrecen una breve historia del soneto en el prefacio. En el año 2001, por ejemplo, Phillis

La afortunada amalgama entre forma folklórica e invención artística aportada por la innovación métrica de da Lentini, su sensación de integridad y proporción y su consiguiente idoneidad para la plasmación lógicamente ordenada del pensamiento, provocan su triunfo inmediato – florecen en la corte de Federico II y luego en Toscana no sólo sonetos individuales sino también las *tenzoni* y las *corone* de sonetos, hasta tal punto que sólo del Duecento nos han llegado en torno a mil ejemplares.¹⁵ También la labor aclaratoria de Wilkins había de tener éxito: ningún filólogo había de modificar su teoría ni revelar otra fuente del origen del soneto hasta la aparición de un artículo de Wilhelm Pötters en 1983. Aún un año antes, Paul Oppenheimer aceptaba sin reservas las conclusiones de Wilkins, pero iba más allá del mérito formal de la creación de da Lentini al conjeturar las razones que podrían haberle llevado a inventar una forma como el soneto, y sobre todo al apuntar sus múltiples aportaciones poéticas e intelectuales.¹⁶

1.2.2 Oppenheimer y el monólogo interior

Según el dictamen del que parte Oppenheimer, poco nos ha de extrañar que da Lentini fuera el inventor del soneto, en vista de su figura especialmente inclinada a la experimentación métrica así como del contexto de irradiación cultural impulsada por el emperador Federico II. El filólogo indica a este respecto que cada una de las veintidós *canzoni* del Notaro muestra una forma de estancia individual y única, para llegar incluso a conceder al poeta el epíteto de «*a kind of Picasso of poetics*» (1989: 176). Supuestamente sugestionado por los estudios de *Rhetorica* cursados en la recién creada Universidad de Nápoles, da Lentini habría sentido la necesidad de idear una forma poética que participara de una estructura dialéctica, es decir, una estrofa de marco restringido que presentase y resolviese un problema, generalmente amoroso, de manera concisa. La convicción de que los problemas emocionales podían clarificarse y solventarse mediante la aplicación de la lógica habría llevado al Notaro a forjar la estructura de la nueva estrofa. En contraposición a la *stanza di canzone* (que en su composición global tenía una función más de recurrencia que de progresión

Levin escribía en la introducción de su *Penguin Book of the Sonnet*: “*To this [da Lentini] added six more lines (a sestet rhyming cde cde), making a very new thing, a restless pattern refusing symmetry - a poem that turned and spoke to itself. Though nothing is extraordinary about either of these two parts, the alchemy of that particular combination created a novel form that was soon being imitated by other members of the court, including the emperor.*” (Levin 2001: xl).

¹⁵ Cito la introducción a otra antología reciente de sonetos, *101 Sonnets from Shakespeare to Heaney*, editada por el poeta y músico escocés Don Paterson, con referencia a la explosiva popularidad que hubo de experimentar el soneto en Inglaterra trescientos años después de su invención en Sicilia, mas por razones no muy distintas: “*Soon after, the sonnet craze broke out through the Elizabethan court like the yo-yo or the hula-hoop. It’s an amazing tribute to the sonnet as a form so perfectly fitted to the shape of the human thought that it allowed poems of genius or near-genius to be written by such a tiny number of poets: the Elizabethans used it as a means of ordering their thought or of working out an idea, often in the form of an extended metaphor or conceit, with the argumentative inevitability of a fugue.*” (Paterson 1999: xiv).

¹⁶ El artículo de Oppenheimer titulado “The Origin of the Sonnet” apareció en la revista *Comparative Literature* en 1982, pero el filólogo lo ofrece como la tercera parte de su libro de 1989, *The birth of the modern mind: self, consciousness, and the invention of the sonnet* (Oxford: Oxford Univ. Press).

contenida), la nueva forma comprendía la particular característica del giro repentino en el nivel del pensamiento al inicio del sexteto.¹⁷ El soneto se concibe por lo tanto como la forma poética del *ragionamento filato*: tras la presentación de un problema transmitido con el ritmo repetitivo de los cuatro dísticos del octeto, el sexteto resume y resuelve las tensiones temáticas que han desembocado en él.¹⁸

Siendo dicho giro o *'twist'* en el hilo conductor del soneto la principal aportación *poética* de la nueva forma, que trae consigo y facilita una sensación de acumulación y súbita descarga de energía comparable a la acción de retorcer y soltar una cuerda, veamos ahora lo que Oppenheimer estima como la innovación propiamente *intelectual*. Al crítico le sorprende la ausencia en el soneto siciliano de dos elementos primordiales de la poesía del *fin amour*. Por un lado, prestándose la nueva forma esencialmente a una autoconfrontación dialéctica, el soneto no se dirige de modo explícito ni implícito a una dama, por lo cual no se percibe un público.¹⁹ Si el soneto ha de tener destinatario, podría ser al poeta mismo, pero como apunta Oppenheimer en una idea fulgurante, quizá se dirige a la forma misma, dado que es la forma del soneto lo que resuelve el problema presentado por el contenido. De acuerdo con esta idea, un problema emocional sería capaz de resolverse en cuanto obtuviera la forma organizada, coherente y conclusiva que lo encerrase. Ya no hay por lo tanto necesidad de un público al que presentar o *'cantar'* las propias pasiones para poder *'purificarlas'* a modo de catarsis; inmanente al soneto del Notaro es la reclusión en el propio pensamiento, una meditación o *«monologue in isolation»* con el fin de **resolver un problema emocional mediante el pensamiento**, la comunicación *interior* y ya no aquella *exterior*.²⁰

Esta comunicación interior nos lleva al segundo elemento que Oppenheimer apunta como ausente en el soneto: lo que W. Jackson ha llamado la *persona dual*.²¹ Mientras que en la poesía trovadoresca se puede distinguir entre una *'love-persona'* que padece los desabrimientos del amor no correspondido, y por

¹⁷ Oppenheimer 1989: 176: «*And [the sonnet] is, from one point of view at least, a stanza, an independent stanza, [...], a stanza with a twist, a sudden turn of thought, an abrupt transformation of theme, in the middle, at line nine. No such break occurs, so far as I can determine, in any of the stanzas of any of the canzoni of any of the troubadours.*» Respecto a la solución de “problemas emocionales”, tal vez el objetivo no fuera anterior a la creación de la nueva forma; como tantas veces sucede en el arte, puede que la *felice trovata* del siciliano cumpliera una o varias necesidades hasta entonces inadvertidas, aportando más beneficios de los que se buscaban.

¹⁸ En este sentido, Michael Spiller no duda en sugerir que la forma primigenia del soneto se prestaba perfectamente a la práctica de la *eloquentia* o expresión retórica estudiada y cultivada por los miembros de la corte federiciana. Spiller, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge), p. 15.

¹⁹ Incluso en los sonetos que forman parte de las *tenzoni*, dirigidos siempre a otro poeta a modo de pregunta o respuesta, este público explícito es tan sólo un pretexto para poder establecer un ejercicio compartido de discurso retórico en forma poética.

²⁰ Oppenheimer 1989: 183-84. Aunque él no lo apunta, la noción de que la forma del soneto es lo que soluciona el problema presentado por el contenido tiene el siguiente corolario: *la forma del soneto constituye una parte íntegra del significado*. Desarrollaré esta idea hacia el final de esta introducción.

²¹ Jackson, W. T. H., 1975. “Persona and Audience in Two Medieval Love Lyrics”, *Mosaic* 8, nº 4, pp. 147-48.

otro lado, una 'poet-persona' que crea y entona la canción, en el soneto esta dicotomía se ha fundido. El que presenta el problema emocional y el que lo lleva a su resolución es a un tiempo amante y poeta, dado que al no haber ya un público, y tratándose de una expresión no hacia fuera sino hacia dentro, no hay necesidad de que el sujeto poético se desdoble en la representación. A base de estas ausencias, Oppenheimer alcanza la conclusión de que el soneto, desde el momento de su invención, no estaba destinado al canto en público sino a la lectura en silencio, y como tal, sería la primera forma de composición poética europea desde la época romana no sólo de la individualidad sino incluso de la *introspección*.²² Si bien esta conclusión no deja de tener su lógica, el filólogo cae quizá en la exageración cuando pasa de denominar el soneto como «*the lyric of the private soul*» (1989: 40) a afirmar que supone también el comienzo de la poesía propiamente 'moderna', queriendo decir, la poesía del *self-consciousness*. Habría que ver sin embargo cuánto del soneto es verdaderamente íntimo, y cuánto merece considerarse más bien como fruto del artificio.²³

Precisamente hablando de artificio, en las páginas finales de su artículo ofrece Oppenheimer una teoría acerca de una posible influencia formal operante en el proceso inventivo de da Lentini. La feliz idea de complementar los ocho versos (tal vez del *strambotto*) con otros seis, haciendo que la estructura del poema participara de una proporción armónica e incluso 'divina', probablemente habría sido inspirada por el *Timeo* de Platón. El filósofo griego sigue a Pitágoras al explicar que la armonía y el orden cósmicos estaban contenidos en ciertas relaciones numéricas, entre las cuales estaba la razón de 6 : 8 : 12. Estas proporciones contenían no sólo las consonancias musicales, sino también la música inaudita de los cielos e incluso de la estructura del alma humana.²⁴ Sea la influencia de Platón directa o indirecta, o simplemente llegada mediante el conocimiento de principios geométricos generalmente conocidos de la época, existe la lejana posibilidad de que da Lentini se basara en la proporción 6 : 8 : 12 a la hora de forjar la forma del soneto, no tanto para revestirla de cierta armonía, cuanto para que su creación representase o sugiriera simbólicamente en sus números la descripción matemática de la arquitectura de los cielos y del

²² Sobre la «*nova interioritat*» introducida por el soneto primigenio y el paso de la representación acumulativa a la expresión silogística, matizan Arqués i Pinto (1995: 44): «*De fet, si en les cançons el destinatari femení era signe de la presència actual de la dona en l'espai imaginari descrit pel text, la seva eliminació, en els sonets, s'ha d'interpretar com un allunyament de la presència femenina d'aquest espai imaginari. La dona és encara present com a objecte de desig i tema de cant, però no com a funció al·locutiva del discurs. D'altra banda, si la presència al·locutiva de la dona incrementa la funció expressiva del text, la seva absència redueix aquesta funció i l'increment paral·lel de la funció oposada, l'especulativo-interpretativa. Mentre que la cançó organitza un discurs orientat des de l'interior cap a l'exterior (és a dir, del cor del poeta a la dona), el sonet està destinat a donar veu a un pensament autoreflexiu, de vegades modulats segons les formes de l'estructura sil·logística, però sempre orientat cap a l'exposició, en funció interpretativa, d'un tema especulatiu*».

²³ Asimismo, también habría que contrastar el pensamiento de Oppenheimer con el concepto de la *dialogía* perfilada por Mijail Bajtín a partir de los años veinte, según la cual el diálogo existe en toda comunicación, y cualquier voz creadora sólo puede ser segunda voz dentro del discurso.

²⁴ Véase Oppenheimer 1989: 188-90, donde cita brevemente la explicación de la teoría pitagórico-platónica ofrecida por Wittkower, Rudolf, 1971. *Architectural Principles in the Age of Humanism* (New York), p. 104. Mencionaremos las implicaciones del pensamiento de Pitágoras para la experiencia de la música o del ritmo más adelante.

alma humana. Dado que Oppenheimer intenta justificar la presencia del número 12 aduciendo, apresurada y erradamente, que la *pointe* o el clímax del soneto del *Notaro* se contiene siempre en los dos últimos versos del soneto, lo atractivo de su teoría colisiona con la sospecha de ser un razonamiento forzado. Sin embargo, como veremos más adelante con respecto al misterio de la cuadratura del círculo y a la proporción áurea, no puede considerarse forzada la (bellísima) conclusión definitiva de Oppenheimer, según la cual da Lentini habría construido el soneto «*according to the architecture of the human soul and of heaven, and set it to the music of the spheres*» (1989: 190).

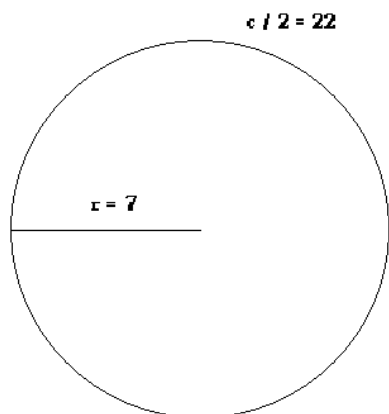
1.2.3 Pötters y el círculo del soneto

La atención de Iacopo da Lentini a la belleza y a la concordancia de forma además de fondo en el proceso de invención también constituye el núcleo de la breve teoría de Wilhelm Pötters, cuyas conclusiones de 1983 (apuntaladas por datos externos en un libro de 1998) siguen siendo, a mi juicio, el estado más avanzado de la investigación en torno al origen del soneto.²⁵ Partiendo del presupuesto de que la literatura del medioevo está dominada por una rigurosa estética numérica, Pötters sospecha que las medidas esenciales del soneto -11 sílabas por 14 versos- recuerdan el numerador y el denominador de la fracción $\frac{22}{7}$, que «*tutto il medioevo considera la chiave del calcolo del cerchio*» (1983: 75).²⁶ Se refiere a la cantidad aproximada al número π alcanzada por Arquímedes en su tratado *De mensura circuli*, es decir, la proporción entre la circunferencia y el diámetro de dicha figura. **El soneto revelaría por lo tanto una perfecta congruencia numérica con un círculo de radio 7**, que el investigador bautiza con el nombre de *Sonettkreis* o «*cerchio del sonetto*» :

²⁵ Pötters, Wilhelm, 1983. “La Natura e l’Origine del Sonetto: Una nuova teoria” in *Miscellanea di Studi in Onore di Vittore Branca – I Dal Medioevo a Petrarca* (Firenze: Biblioteca Archivium Romanicum), pp. 71-78. Este artículo sirvió de embrión para su libro de 1998, *Nascita del sonetto: Metrica e matematica al tempo di Federico II* (Ravenna: Longo Editore), donde más que desarrollar su teoría, ofrece un extenso corpus de fragmentos de tratados matemáticos presentes en el *entourage* cultural de la escuela siciliana.

Posterior a la teoría de Pötters es un interesante artículo de Giovanna Desideri que, tal vez con demasiada convicción, considera el soneto primigenio como *avatar* del imperio federiciano: después de acusar a Pötters de apriorismo, Desideri pasa a mencionar posibles motivaciones extrapoéticas (es decir, expresamente políticas) tras la invención de da Lentini, quien presumiblemente habría construido el soneto sobre el número 8, símbolo de equilibrio e *iustitia* que aparece, por ejemplo, en la arquitectura octagonal de Castel del Monte. Sin embargo, la teoría de Desideri no explica tanto como quisiera, ya que apenas alude a la importancia de la proporción 8 : 6, ni indaga en lo que ofrece la forma octagonal en el plano métrico y rítmico, más allá de su simbolismo. Por esta razón, es difícil considerar el artículo de Desideri como un avance en la antigua *querelle* sobre el origen del soneto. Si el soneto y Castel del Monte tienen algo en común, será en la presencia del número áureo (que consideraremos en detalle en el apartado siguiente), que rige las proporciones del portal. Desideri, Giovanna, 2000. “*Et orietur vobis timentibus nome meum sol iustitiae*. Ripensare l’invenzione del sonetto” en *Critica del testo* III, 2: 623-63.

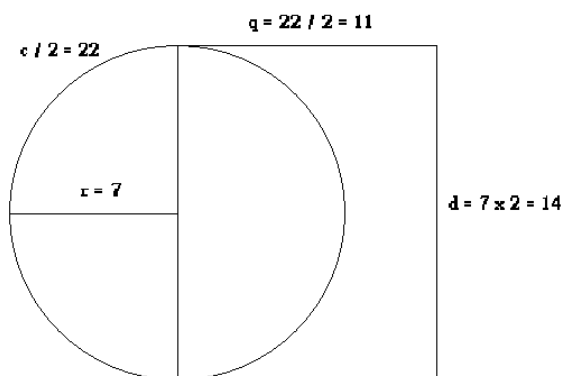
²⁶ La inspiración de esta idea de Pötters viene de su observación de la disposición gráfica escogida por Petrarca para los 317 sonetos de su *Canzoniere*, en los manuscritos autógrafos conservados en la Biblioteca del Vaticano (los célebres Códices Vaticanos 3195 y 3196). Los sonetos aparecen como 7 dísticos de 22 sílabas, ostentando así la forma de un rectángulo con estas mismas dimensiones.



$$\text{CERCHIO DEL SONETTO} = \frac{c / 2}{r} = \frac{22}{7} = \pi$$

SONETTO = cerchio di $r = 7$

La identidad más sorprendente entre este *Sonettkreis* y la forma del soneto es aquella de la superficie: dado que calcular el área de un círculo equivale a multiplicar el diámetro por un cuarto de la circunferencia²⁷, el círculo con radio 7 revela la misma superficie que un rectángulo con medidas 11 y 14 :



$$\text{SUPERFICIE} = \pi r^2 = \frac{22}{7} \times 7^2 = 22 \times 7 = 154$$

$$\text{SUPERFICIE DEL SONETTO} = 11 \times 14 = 154$$

Inspirado por la fracción de su coterráneo Arquímedes y acostumbrado ya al uso del endecasílabo, Iacopo da Lentini habría intuido que el uso de catorce versos hubiera proporcionado una estrofa rectangular cuyas dimensiones recordasen y representasen las medidas esenciales del célebre círculo del matemático.

La importancia de los valores 11 y 14 en la descripción y el cálculo del círculo fue recogida por varios tratadistas medievales: el *De mensura circuli* de Arquímedes fue traducido del árabe al latín por Platone da Tivoli (1134-45) y por Gherardo da Cremona (1150-87); mientras tanto, Pötters destaca a los matemáticos Francon de Liège, autor del tratado *De quadratura circuli*, del año 1050, y Leonardo Fibonacci, contemporáneo de los poetas de la *Magna Curia*

²⁷ Con el fin de recordar que el área de un círculo, tradicionalmente obtenida mediante la fórmula $A = \pi r^2$, se puede calcular asimismo multiplicando el diámetro por un cuarto de la circunferencia, he aquí una demostración matemática simplificada:

siciliana, del que hablaremos en el apartado siguiente. En el último capítulo de su *Practica geometriae* del 1220 –fecha a partir de la cual el autor Iacopo da Lentini estuvo activo–, Fibonacci explica la utilidad de la ecuación mencionada en la figura de arriba en el cálculo de la superficie del círculo:

«*Quare erit sicut 14 ad quadratum dyametrij cuiusuis circulj, ita .11. erit ad embadum ipsius. Vnde cum multiplicauerimus .11. per quadratum dyametrij cuius uis circulj; et summam diuiserimus per .14., proueniet embadum ipsius circulj [...]*»²⁸

Tan hermosa coincidencia de aritmética lleva a Pötters a sostener la autosuficiencia e inconfutabilidad de su teoría, para concluir que «*il sonetto è nato dall'idea di trasformare in poesia il cerchio basilare di Archimede. Il sonetto è geometria in forma metrica, concretizzazione linguistica del mistero del cerchio*» (1983: 77). Así, el soneto se concibe y se manifiesta en última instancia como una forma circular, por lo cual **recorrer las 154 sílabas de la estrofa equivaldría a cubrir la superficie de un círculo.**

Sin rechazar en toda regla la teoría de Wilkins, Pötters pone en entredicho la influencia del *strambotto*, para afirmar que el soneto es producto de una inspiración totalmente autónoma de otras formas poéticas.²⁹ Gracias al esfuerzo de Pötters –que tras la demostración clave para un más pleno entendimiento de la naturaleza del soneto como forma, deja para otros las disquisiciones sobre las implicaciones simbólicas o esotéricas de su descubrimiento–, podemos ir más allá, llevando el círculo del soneto a sus ulteriores consecuencias en el nivel teórico. Si el soneto es una forma circular, puede esgrimirse que se concibió para contener **una idea redondeada, produciendo así una sensación** (o si se quiere, un simulacro) **de rotundidad e integridad en el discurso.** Como veremos más adelante, la expresión estética del pensamiento y de la emoción trasciende el nivel semántico merced a la forma que la delinea y la circunscribe, hasta tal punto que la forma llega a constituir parte íntegra del significado.

²⁸ Citado por Pötters 1998: 68.

²⁹ No está demás recordar que el *strambotto*, la cobla esparsa y/o el *discordo* de Raimbaut de Vaqueiras podrían haber servido como punto de partida para la reflexión que llevó al inventor a su *felice trovata*, pasando de cuatro dísticos a siete (aunque los tres últimos dísticos se concibiesen sintácticamente, y luego también métricamente, como dos tercetos). Por muy remotamente posibles que fueran estas influencias, al margen de ellas, la ‘autonomía’ de la inspiración respecto de otras formas poéticas no puede ser total, ya que como premisa básica, da Lentini se servía del endecasílabo que había heredado y profesado ya en sus *canzoni*.

En un artículo reivindicatorio del libro de Pötters (que como ya hemos visto algunas notas a pie de página atrás, sigue encontrando resistencia entre los medievalistas de Italia), Furio Brugnolo recuerda que, si bien el endecasílabo italiano no fue ciertamente una invención de la *scuola siciliana* (como lo fue el soneto), de seguro fue «*lanciato*» por estos poetas como una de las unidades básicas de su poesía lírica. El hecho de que, más allá del soneto, las *canzoni* y otras composiciones de la escuela siciliana escritas *exclusivamente* en verso endecasílabo constituyan la excepción, arrojaría más luz sobre la importancia que da Lentini habría atribuido al número 11 en el proceso de creación de la nueva forma, tanto que según Brugnolo, la historia del soneto y la del endecasílabo están íntimamente ligadas: «*Endecasillabo e sonetto, insomma, vanno di pari passo*». Brugnolo, Furio, 1999. “Ancora sulla genesi del sonetto” in Coluccia, R. & Gualdo, R., a cura di. *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone, Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1988)*, pp. 93-106 (ver sobre todo p. 97-98 y la nota 14).

Respecto a la descripción del soneto como ‘geometría en forma métrica’, D’Arco Silvio Avalle ha examinado una serie de ejemplos de la importancia concedida a la numerología por la cultura medieval, particularmente los valores 4, 3 y su total 7, los números básicos del soneto.³⁰ Avalle cree obvia la identificación en el soneto de cierto microcosmo o ‘mundo abreviado’, y cita indirectamente una teoría del teólogo del siglo XII Honorio de Autun, desarrollada en su obra *Imago Mundi*: «L’uomo, composto di un corpo terreno simbolizzato dal 4, e di un’anima simbolizzata dal 3, ammontava a un totale di 7, e in tal modo rifletteva la musica celeste» (1988: 517). Más adelante (p. 522), Avalle menciona también el interés medieval por el antiguo problema matemático de la cuadratura del círculo –término que nos recordará al *Sonettkreis* de Pötters, y que en el campo de la psicología, Jung señalaría como el principio del mandala oriental, identificable a su vez como arquetipo de la totalidad–. Se trata de la imposibilidad de hallar, con sólo regla y compás, un cuadrado que posea un área equivalente a la de un círculo dado. El problema fue tratado en detalle por Francon de Liège en su tratado *De quadratura circuli* (año 1050), sin llegar a conclusiones definitivas: el matemático no consigue construir un cuadrado de superficie equivalente a la de un rectángulo de dimensiones 14 x 11, que como hemos visto a través de Arquímedes, tiene la misma superficie que un círculo de radio 7. De modo igual a esta irresolubilidad del problema de la cuadratura del círculo, nos interesa el método empleado por Francon de Liège de basarse en un rectángulo intermedio de la superficie que procuraba alcanzar en el cuadrado, es decir, 154. Si la correspondencia de estas medidas con las del soneto primigenio nos sorprende, las siguientes figuras del *De quadratura circuli* muestran dos cuadrículas que apenas dejarán lugar a dudas respecto a la presencia fundamental del círculo en la forma del soneto:

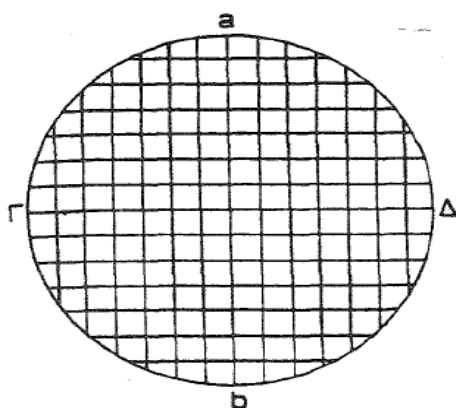


Fig 14

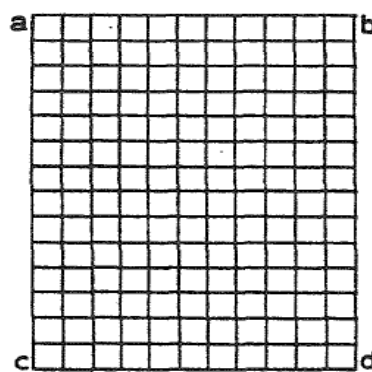


Fig. 15

[Apud Pötters 1998: 63]

³⁰ Avalle, D’Arco Silvio, 1990. “Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale” in Danese, R.M., Gori, F., & Questa, C., a cura di. *Metrica classica e linguistica, atti del colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988* (Urbino: Quattro Venti), pp. 495-526.

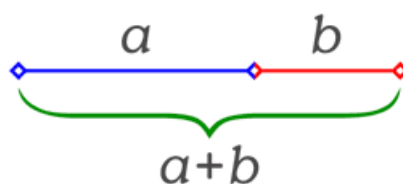
esta visión trascendental de las formas geométricas, si consideramos el soneto como la «*concretizzazione linguistica del mistero del cerchio*» sugerida por Pötters, no resultaría forzado el paso a entender el soneto asimismo como la concretización lingüística del misterio de la naturaleza de Dios, así como del misterio de la naturaleza del hombre hecho a su imagen y semejanza.

1.2.4 La sección áurea

A la razón $6 : 8 : 12$ y el número π , aducidos respectivamente por Oppenheimer y Pötters como posibles influencias directas en la ideación del soneto por parte de Iacopo da Lentini, hemos de añadir otro fenómeno matemático, que ha preocupado y fascinado a intelectuales de las más diversas disciplinas al menos desde tiempos de Pitágoras: la razón que desde la primera mitad del siglo XIX se ha venido llamando **la proporción áurea** o la *sección áurea*, y cuyo número clave se conoce desde 1900 por la denominación ϕ (**phi**).³² Se trata de la proporción (muy aproximada) $8 : 5$ –no muy lejos de la parte menor de la razón de Oppenheimer–, o más exactamente, el decimal 1.618... –**irracional e incommensurable como el número π** –. Mencionada ya de paso por Walter Mönch (1955: 35) y recogida por Pötters entre los datos externos de su libro sobre métrica y matemática en la corte de Federico II (1998: *passim.*), parece que la presencia de esta proporción en la forma del soneto primigenio ha sido advertida más en las antologías que en el discurso académico, a juzgar al menos por las introducciones a sendas antologías recientes del soneto inglés editadas por Don Paterson (1999) y Phillis Levin (2001). Señalada de forma indirecta en el *Timeo* de Platón citado ya por Oppenheimer, la sección áurea viene definida en el tratado *Los elementos* de Euclides de la siguiente manera:

«Se dice que una recta ha sido cortada en *extrema y media razón* cuando la recta entera es al segmento mayor como el segmento mayor es al segmento menor.»

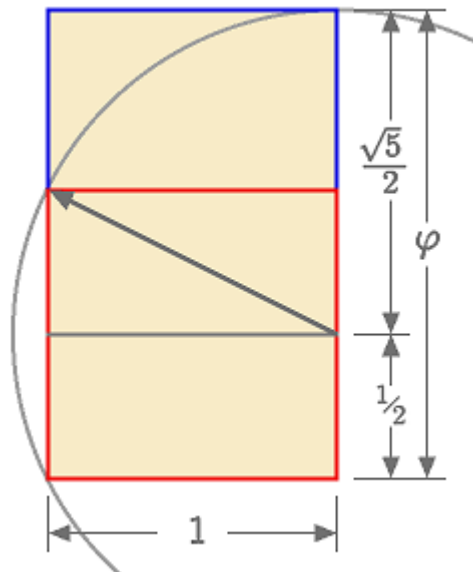
(Libro VI, definición iii)



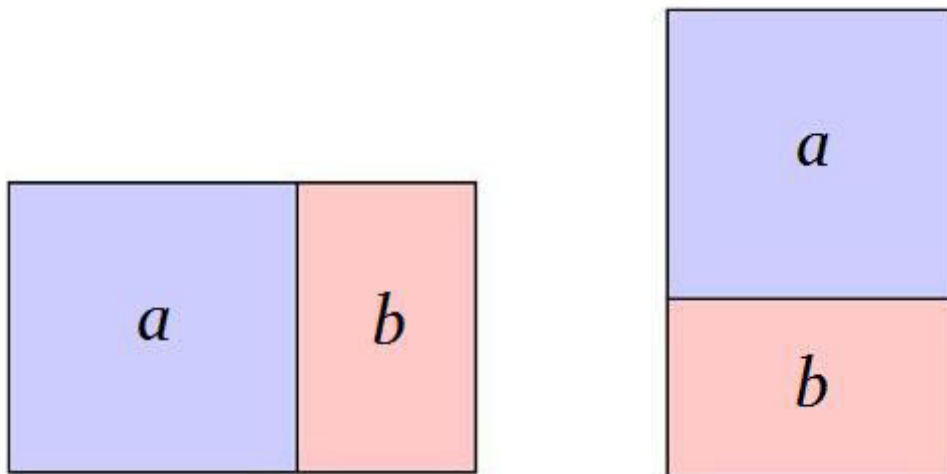
En esta línea recta, los segmentos a y b se encuentran en *extrema y media razón* (« $a : b$ es exactamente igual a la proporción entre la longitud de la línea entera y el segmento mayor $(a + b) : a$ »). Como veremos, se trata de una proporción omnipresente en la naturaleza, por lo cual se le atribuyen cualidades armónicas, tanto que resulta, en efecto, de agrado natural. Una de las implicaciones más inmediatas de este fenómeno la encontramos en la

³² Para una historia detallada y analítica del número ϕ , véase el libro seminal Livio, Mario, 2006. *La proporción áurea*, traducción castellana de Daniel Alda Rossell e Irene Muzás Calpe (Barcelona: Ariel).

geometría - observemos por ejemplo las dimensiones del llamado *rectángulo áureo*, aplicado a menudo en la arquitectura clásica desde la construcción del Partenón de Atenas:



El rectángulo áureo es un rectángulo cuya longitud y anchura están en proporción áurea ($1 : \phi$). Como se muestra en la figura, puede dibujarse fácilmente a partir de cualquier cuadrado, al trazar un círculo con centro en el punto medio de uno de los lados del cuadrado y con radio equivalente a la distancia entre dicho punto medio y una esquina opuesta del cuadrado, para después completar el rectángulo, con longitud desde la base del cuadrado hasta la cima del círculo. De esta manera, el rectángulo conseguido no sólo muestra una apariencia proporcional al ser de dimensiones 1 y ϕ , sino que queda también dividido según la misma proporción: el cuadrado original y su extensión se encuentran en lo que Euclides llamó *extrema y media razón*, es decir, el rectángulo está dividido también en sección áurea. Este fenómeno, y su muy posible relevancia a la forma del soneto, aparecerán de forma más clara al girar el rectángulo sobre sí mismo:



El rectángulo áureo vertical recordará no sólo a la forma externa del soneto (que como hemos visto con Pötters, puede que represente las dimensiones de un círculo de radio 7), sino sobre todo a su forma interna, su división en octeto (*a*) y sexteto (*b*). Si tomamos el verso como unidad de medida, la semejanza de proporción entre el rectángulo áureo y el *sonetus simplex sive consuetus* creado por Iacopo da Lentini resulta muy aproximada: de hecho, para que octeto y sexteto estuvieran en proporción áurea, da Lentini habría tenido que añadir a los ocho versos del *strambotto* un apéndice de aproximadamente 4,9 versos, dando una razón matemática más cerca de 8 : 5 que de la estructura 8 : 6 del soneto. Sin embargo, esto habría dado lugar a una forma poética de trece versos, y como bien sugiere Levin (2001: xlii), puede que da Lentini eligiera el número par de 6 en lugar del impar 5 para llevar equilibrio al esquema de rima.³³

Sea como fuere, la semejanza entre la estructura del soneto y las dimensiones del rectángulo áureo no deja de tener su importancia: a simple vista, en el blanco de la página, la proporción sexteto-octeto aparece más o menos igual a la proporción octeto-soneto. La bipartición del soneto y su curioso reclamo a la sección áurea nos lleva, en cierto modo, de vuelta a la idea de la circularidad,

³³ «*Since a ratio of eight to five is actually a true approximation to the Golden Mean, it may be more likely that da Lentino, familiar with the significance of these ratios, instinctively gravitated toward an asymmetrical form –and that when he came to the number of lines for completing the form, he chose the even number six rather than the odd number five so that he could balance out the pattern of rhyme. A poet has more latitude than an architect or a mathematician, and can stretch a theory at will.*» (Levin 2001: xlii). Levin aduce asimismo la posibilidad de que el *Notaro* eligiera el número seis de modo específico por ser el primer número perfecto de la teoría de los números de Pitágoras, y así la suma de todos sus divisores ($6 = 1 + 2 + 3$). Dos años antes, Don Paterson advertía que la superstición habría legislado contra un poema de trece versos, señalando como ejemplo a Judas, el decimotercer apóstol (1999: xix). Sin embargo, a pesar de la fuerte presencia de la simbología numérica en la época, no es difícil encontrar entre la obra de los poetas de la escuela siciliana estancias de *canzone* de trece versos – Wilkins (1915: 99-100) menciona por ejemplo la *canzone Amor che lungiamente m'ài menato* de Guido delle Colonne–, mientras que en un manual de métrica italiana, Pietro G. Beltrami cita la primera estrofa de la canción de Dante Alighieri *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, formada por dos *piedi* de cuatro versos cada uno y una *sirma* de cinco versos, dando un total de $4 + 4 + 5 = 13$ versos. Beltrami, Pietro G., 1991. *La metrica italiana* (Roma: Il Mulino), p. 225.

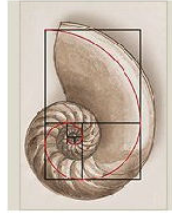
así como a la estrecha relación entre el arte y la naturaleza y su recíproca imitación. En el año 1202, tras varios años viajando por el mediterráneo para estudiar con los matemáticos árabes más destacados de su tiempo, Leonardo da Pisa terminaba su *Liber abaci*, tratado aritmético en el que, además de seguir introduciendo a la conciencia europea el sistema numérico arábigo, menciona la secuencia de números que hoy conocemos por su apodo Fibonacci, en un análisis teórico del crecimiento de una población de conejos:

1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597...

Como pronto se advierte, cada término de esta célebre secuencia es la suma de los dos anteriores, pero lo sorprendente de esta sucesión de números naturales es que la proporción entre dos términos contiguos se acerca cada vez más a un número irracional: el decimal 1.618..., es decir, el número ϕ . (Observemos también la presencia del par de cifras 5 y 8, cercanos al par 6 y 8 del soneto).

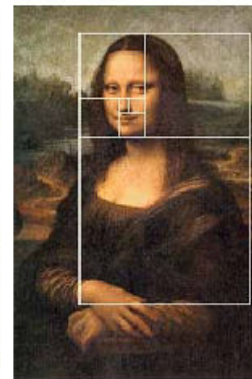
Los intelectuales de la corte de Federico II estaban familiarizados con las teorías del *Liber abaci* (además de otros tratados matemáticos contemporáneos que bebían también de textos científicos árabes) ya una veintena de años antes del encuentro entre el emperador y Fibonacci en Pisa en 1225. Pötters (1998: *passim*.) trae a colación las *summae* matemáticas de Fibonacci y las estrechas relaciones que se fraguaron entre él y la corte federiciana, más que nada para retratar el clima cultural de la época, favorable al diálogo entre la actividad científica y la creación artística, y para así continuar apuntalando su teoría de que el soneto es «*geometria in forma metrica o, più precisamente, trasposizione poetica di due valori numerici fondamentali nelle scienze del Medioevo: 14 e 11*» (1998: 168). La proporción entre los números 14 y 11 (igual a 1,273...) dista del número phi, pero aunque Pötters menciona la razón áurea como un posible elemento del «*microcosmo geo-metrico*» del soneto, no parece darle la misma importancia que la numerología del círculo en la explicación de la forma creada por da Lentini. **El Sonettkreis y el número pi arrojan algo de luz sobre la circularidad del soneto -su forma esencialmente externa-, mientras que el número ϕ , tan inconmensurable y misterioso como π , atañería más a la proporción entre las partes -como vimos, el sexteto al octeto y el octeto al soneto, su forma interna-, una especie de punto medio entre la simetría y la asimetría que agrada al ojo y al alma de forma natural.**

La proporción áurea, el rectángulo áureo y la serie de Fibonacci han fascinado al hombre durante siglos por esa misma razón: su omnipresencia en la naturaleza, y consecuentemente también en el arte que la imita, y que a su vez parece ser imitada por la naturaleza misma. Veamos algunos ejemplos:

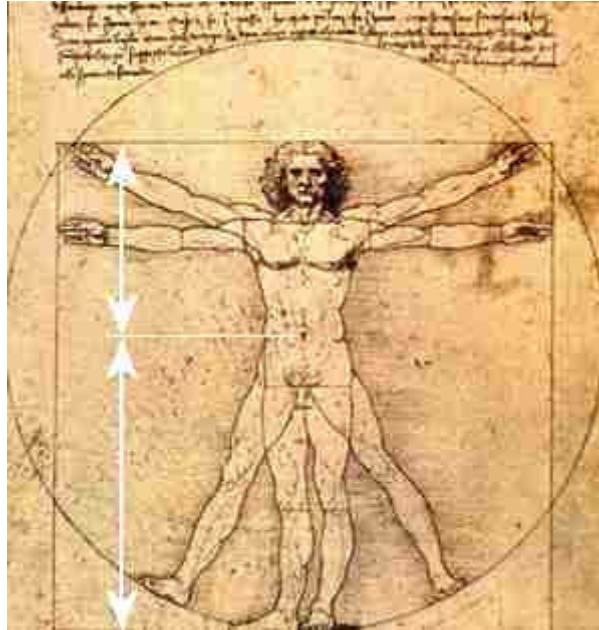


En estos cuatro ejemplos tomados de la naturaleza, vemos que los pétalos de una rosa crecen en espirales según los números de Fibonacci (ocho pétalos en el círculo central seguidos por un nivel de cinco); las hojas del aeonium crecen de forma similar, separadas por el ángulo áureo (137.5° , que corta un círculo en sección áurea, y se ve también por ejemplo entre los flósculos del girasol); los contornos del nautilo forman una *spira mirabilis* cuyas dimensiones corresponden a una sucesión de rectángulos áureos; y las bifurcaciones de las ramas del relámpago también están en la proporción de ϕ . Asimismo, podríamos mencionar la presencia de este número en las espirales formadas por enjambres de abejas, cardúmenes de peces y bandadas de pájaros, o bien la bajada en espiral de un halcón hacia su presa.

Pasando al arte, la proporción áurea ha sido empleada a menudo en la composición musical –Béla Bartók, por ejemplo, fue muy conocido por su aplicación experimental de la proporción a la estructura de sus composiciones–; marca a menudo el punto de desenlace en obras teatrales, óperas y películas; en las artes plásticas, la sección áurea se ha utilizado por varias generaciones de pintores, escultores, arquitectos y otros artistas de manera cada vez más compleja – he aquí el ejemplo del Partenón mencionado arriba, y detalles de los cuadros *San Gerolamo* y *La Gioconda* de Leonardo da Vinci:



Y ya que hemos mencionado a Leonardo da Vinci, echemos un vistazo a la tantas veces reproducida ilustración del llamado *Hombre Vitruviano* de 1487:



Con la ayuda de este dibujo, Leonardo da Vinci aplicó el rectángulo áureo a las dimensiones del cuerpo humano para demostrar, entre otras cosas, que si se divide la distancia entre la planta de los pies y el ombligo por la distancia entre el ombligo y la coronilla de la cabeza, el número obtenido será igual a ϕ –o como lo llamaría el geómetra Luca Pacioli en el título de su tratado de 1497 ilustrado por da Vinci, la *divina proporcione*–. Para mencionar otro de los muchos ejemplos de la presencia de esta relación de números en el cuerpo humano, si estrechamos el brazo y trazamos una línea recta desde el hombro hasta el extremo de los dedos, el punto de la sección áurea será exactamente en el codo. No está demás recordar que el hombre percibe los cuerpos bien proporcionados como los más sanos y hermosos. Así, al reproducir en el arte los números que encontramos no sólo en la naturaleza que nos rodea sino también en nosotros mismos, el placer que proporciona la obra resultará instintivo, y espontáneo, y hasta cierto punto, tal vez también físico. (Los efectos somáticos de la poesía, el modo en que nos envía una corriente de energía o de frío por la columna, en que nos tuerce las vísceras o nos sacude y nos deja sin aliento, o bien nos arropa de calor a la vez que nos llena de oxígeno –desde luego, siempre que nuestra sensibilidad de lector esté abierta a ella– merecen un estudio de lo más pormenorizado, más allá del ámbito de esta tesis. Baste por ahora indicar que la poesía, más que de palabras y sonidos, está hecha principalmente de ritmos, y que tales ritmos imitan aquellos de la naturaleza y de la anatomía humana, a través de la disposición de energía poética en tensión y distensión.)

Para volver brevemente a la ‘divina proporción’ de Pacioli apenas mencionada, dos versiones del manuscrito original del tratado *De divina proporcione* (escrito en 1497 pero no publicado hasta 1509) han llegado a nuestros días: la mejor cuidada se conserva en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, la otra está custodiada por la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève. Una buena traducción castellana del tratado es aquella realizada en 1946 por Ricardo Resta,

con prólogo de Aldo Mieli.³⁴ A pesar de la popularidad que hubo de experimentar este tratado merced sobre todo a los grabados de Leonardo de Vinci, se trata de una obra menor, escrita como apéndice a la enciclopedia matemática titulada *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*, publicada por Pacioli en 1494. En la sexta *distintione* de la *Summa*, Pacioli trata la teoría de las proporciones, que más allá de la matemática rigen a todas las cosas y se manifiestan en la *armonía* de todos los fenómenos. Tras enumerar los autores que ya habían tratado la cuestión –ensalzando a Euclides y Boecio, a Platón y Arquímedes, a los árabes Thabit ibn Qurrá y Hameto, y a los escritores medievales Thomas Bradwardine y Alberto de Saxonia, este último muy leído entre los franciscanos italianos–, Pacioli pasa a especificar dónde se encuentran las proporciones que elige explicar. Menciona las relaciones existentes entre culpa y pena (el *contrapasso* de Dante), la importancia de la proporción en la medicina (entre enfermedad y medicamento), en la mecánica (por ejemplo, entre la fuerza de los proyectiles y la resistencia de las fortificaciones), y después, se refiere de modo más extenso al arte, en la que identifica la proporción como «*madre e regina*»: en el campo de la pintura, señala el papel de la proporción en la perspectiva lineal y en la mezcla de colores, mientras que en la arquitectura, habla de cómo las proporciones del cuerpo humano se han aplicado a los edificios, con ejemplos de Leon Battista Alberti y Filippo Brunelleschi. Lo sorprendente, tal vez, es que en esta larga enumeración de aplicaciones posibles y reales de la proporción en varias materias del conocimiento humano, Pacioli por desgracia pasa de alto la música, y tampoco se detiene a indicar el uso de la proporción en la literatura.

El tratado *De divina proportione* examina de cerca la proporción hoy conocida como áurea y representada por ϕ , pero a diferencia de la retahíla de ejemplos tal vez más ‘utilitarios’ ofrecida en la *Summa*, se extiende más sobre las propiedades místicas y platónicas del fenómeno. En este sentido, resulta de gran interés el capítulo V, donde Pacioli plantea cinco razones o «*correspondenze*» por las que considera apropiado el epíteto ‘divino’ en referencia a la proporción tratada: primero, compara el valor único del número áureo con la unicidad de Dios; segundo, dado que la proporción se da siempre entre tres términos (recordemos los segmentos a , b y el punto que los divide en ‘extrema y media razón’), Pacioli la asocia con la Trinidad; tercero, siendo el número phi una cantidad irracional e inconmensurable, se identifica con la inconmensurabilidad de Dios; cuarto, la proporción áurea imita a Dios por ser ella también invariable y omnipresente; y quinto, el número áureo es imprescindible para poder formar la figura del dodecaedro, un sólido platónico que desde el *Timeo* simboliza la llamada ‘quinta esencia’ con la que Dios dio ser a los cuatro elementos que forman el universo.

Recordemos un momento los dos ejemplos de fascinación medieval por la numerología aducidos por Avallé (que vimos en el apartado anterior): por un

³⁴ Pacioli, Luca, 1946. *La divina proporción. Traducción del italiano de la edición de 1509, por Ricardo Resta, prólogo de Aldo Mieli* (Buenos Aires: Losada).

lado, la concepción del hombre como microcosmo hecho de los números básicos 4 y 3 –reflejo a su vez de la música celeste–, expuesta en el siglo XII por el teólogo Honorio de Autun en su *Imago Mundi* (obra que tuvo una gran difusión durante la edad media, reproducida en más de trescientos códices); y por otro lado, el problema matemático de la cuadratura del círculo examinado en la antigüedad griega por Arquímedes, Anaxágoras e Hipócrates de Quíos, y en la Edad Media por Francon de Liège y Ramón Llull. Si estos dos conceptos fácilmente podrían haber poblado la imaginación de los intelectuales de la época de la escuela siciliana, poca duda cabrá de que la «*divina proportione*» explayada por Luca Pacioli llegara a formar parte del acervo ideológico del renacimiento europeo.

Si el gusto por los números y su enrevesada simbología mística y religiosa era bien patente en la Italia del siglo XIII, puede ser que en la Europa transalpina el mismo gusto quedaba latente, al menos hasta finales de los Cuatrocientos, cuando varias vertientes del humanismo ya habían echado raíz en una y otra cultura. El primer tercio del siglo XVI –los años en que Boscán y Garcilaso acometen la tarea de arraigar las formas y la sensibilidad poéticas de Italia en lengua castellana–, es la época de los grabados de Alberto Durero, con su maestría en el manejo de las proporciones humanas basado en los textos de Vitruvio; es la época de *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, cuyos elementos, como hemos visto, están dispuestos a base de una sucesión de rectángulos áureos; y es también la época de las esculturas anatómicas perfectamente proporcionales de Miguel Ángel (quien también fue sonetista, si bien sus poemas no conocieron una gran difusión hasta que su sobrino publicó una edición de sus obras, corregida y con toda referencia homosexual censurada, en 1623).

La estética que se respiraba en la Europa de las primeras décadas del siglo XVI, venida esencialmente de Italia, y que a razón de las estrechas relaciones políticas y culturales italo hispánicas empezó a extenderse por territorio ibérico antes que en otros reinos del continente, era cabalmente propicia a despertar en los poetas de la época el interés por las aplicaciones artísticas de la geometría y de la proporción. Por muy natural que resulte el agrado del soneto, para llamar y enganchar la atención de nuevos sonetistas, la intuición de la inherente hermosura matemática de la forma requiere cierta manera de mirar y entender el mundo, una mentalidad de lo más presente entre los intelectuales de la corte siciliana de Federico II, pero que parece haber sido poco disponible entre los escritores ibéricos anteriores a Boscán.

La tentación de abogar por el número pi, la proporción de phi o ambos a la vez como hermosa explicación detrás de la invención de Iacopo da Lentini no es fácil de resistir, pero tampoco resulta muy fácil de justificar de modo científico.³⁵ Al fin y al cabo, si estas dos cifras irracionales estuvieran presentes o

³⁵ Como indica Brugnolo (1999: 101 nota 20), la única referencia metapoética que puede espigarse de los sonetos de da Lentini la encontramos en el verso 13 del soneto *Feruto sono isvariatemente*, en respuesta a

no en la mente del creador del soneto no tiene tanta importancia; como propone Pötters (1998) en el último momento y segunda Antonelli (2008) en la edición crítica más reciente de los poemas del Notaro, para explicar el proceso inventivo de éste a la hora de crear el primer soneto, limitadamente fructíferas serían las conjeturas que intentarían ir más allá del ferviente clima cultural de la época (que favorecía el diálogo estrecho entre la actividad científica y la creatividad artística), la familiaridad de da Lentini con los principios matemáticos de su tiempo, y su más que comprobada inclinación a la exploración métrica. En todo caso, **los números π y φ nos pueden servir mucho como símbolos de dos cualidades que explican la naturaleza del soneto** como forma poética (o al menos, un arquetipo o varios arquetipos de soneto), y por lo tanto también el «**encanto**» alabado por Dámaso Alonso en el discurso citado al inicio de este capítulo, y percibido, reproducido y desarrollado por millares de poetas en las más diversas lenguas desde el siglo XIII hasta nuestros días.

Hasta aquí hemos recorrido brevemente las investigaciones que se han realizado hasta hoy en torno a la invención del soneto en Sicilia, y en las que cada estudioso ha identificado otro elemento clave de la naturaleza del soneto como forma: contraste de estrofas en Wilkins, monólogo interior en Oppenheimer, circularidad en Pötters, y proporción y agrado natural señalados de forma indirecta por Paterson y Levin; cada uno de estos elementos se llevará a sus ulteriores consecuencias más abajo. En el apartado 1.6 exploraremos las implicaciones teóricas del número π como símbolo de circularidad y rotundidad del discurso en el soneto, y de φ como símbolo de la proporción entre las partes, desde el punto de vista de la lógica pero también del ritmo, dado que el soneto es una forma que invita a la tensión y distensión de energía. Si un soneto regala al oído en un primer nivel (el del ritmo de las sílabas, de la interacción de vocales, consonantes y pausas, o si se quiere, el *microrritmo*), en el segundo nivel, la rotundidad y la proporción de la expresión (que atañen más bien a lo que podremos llamar el *macrorritmo*) habrían de agradar de forma más profunda y sutil; lo que importará, en fin, no es la forma del soneto en sí, sino lo que consigue hacer el poeta con ella. Vista ya su importancia central en la estructura (sino ya en la ideación) del soneto en el nivel teórico, y una vez definidas científicamente, las cualidades de circularidad y proporción podrán aplicarse al estudio pormenorizado –rítmico y estructural– de los textos.

1.3 De forma humilde a rey de la métrica

Si bien Wilhelm Pötters considera su teoría del *Sonnetkreis* como explicativa por sí misma, difícilmente se llegará a saber si da Lentini dejó en alguna parte constancia de sus fuentes de inspiración (por no hablar de los poemas originales, dado que la producción lírica de la *scuola siciliana* nos llega gracias a

un soneto que le envió el Abate di Tivoli: «*voi che trovate novo ditto e canto*». La referencia no sería a la forma del soneto ni a la nueva poesía ofrecida por los poetas de la corte federiciana, sino a las implicaciones teológicas del razonamiento expuesto en el soneto del abad, que había elevado al Amor tiránico a la categoría de un dios (Bianchini, S., 1996. *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella Scuola poetica siciliana* (Messina: Rubbettino), pp. 53-57).

códices toscanos). Tampoco averiguaremos si los poetas que practicaron el soneto a continuación eran conscientes de su naturaleza circular –o si ésta era tan obvia que nadie se molestó en exponerla de forma concreta– aunque percibieron sin duda la sensación de integridad y proporción ofrecida por el formato de la estrofa. El resumen de las investigaciones sobre el origen del soneto nos muestra la concepción vigente entre los poetas del siglo XIII de una forma métrica compuesta por cuatro dísticos y dos tercetos, proclive así a permitir disponer conceptos e ideas de manera equilibrada en la construcción de un pensamiento redondeado. Elías L. Rivers, en un primer intento de examinar el soneto a partir de su construcción interna, ha establecido algunas de las constantes retóricas de los sonetos amorosos de Iacopo da Lentini.³⁶ En vista de las normas estructurales que delatan estas composiciones, queda clara la conciencia implícita, por parte del sonetista, de la esmerada atención que ha de prestarse a la organización del contenido. Formalmente hablando, generalmente el octeto ha de presentar un problema, o un pensamiento, o incluso una imagen, que el sexteto habrá de solucionar, rematar o contrarrestar, según la función del mensaje. El cometido esencial del poeta ante el soneto primigenio consistía por lo tanto en adecuar el contenido a la forma que se le proponía, y así lo entendieron los del *dolce stil nuovo*.

Esta misma comprensión de la importancia de organizar el significado dentro del caparazón formal del soneto había de ser precisamente lo que provocaría su estilización, por parte de los *stilnovisti*, y su posterior ‘gramaticalización’ definitiva a manos de Petrarca. El primer paso en este proceso fue efectuado por Guittone d’Arezzo, el más innovador de los poetas toscanos. Entre sus varias experimentaciones estróficas (sonetos con *caudato*, sonetos dobles, sonetos con *rimalmezzo*, etc.) encontramos el primer soneto que ostenta, en lugar de cuatro dísticos en ABABABAB, dos cuartetos claramente diferenciados en ABBA ABBA. Esta rima cruzada, adoptada enseguida como norma por Cavalcanti y por Dante, muestra un deliberado aislamiento prosódico de los cuartetos, hasta tal punto que cada cuarteto aparezca independientemente redondeado.³⁷ La escisión del octeto en dos mitades, quizá sugerida en parte por analogía de los dos tercetos, responde sin duda a la necesidad de aislar los cuartetos también conceptualmente – Guittone en efecto subordina la rima a la sintaxis para que aquélla refleje la disposición lógica del contenido. El cambio no puede ser más sintomático de la importancia concedida por los *stilnovisti* a la organización del pensamiento dentro de la composición, y aunque la disposición ABABABAB seguía conviviendo con el nuevo esquema, la preferencia de éste resulta patente en el uso de los poetas tanto contemporáneos de Guittone como posteriores. Se trata sin duda de un ejemplo de cómo la presión de la forma sobre el contenido se vuelca para que el contenido fuerce

³⁶ Rivers, Elías L., 1958. “Certain Formal Characteristics of the Primitive Love Sonnet”, *Speculum* 33: 42-55.

³⁷ En palabras de Wilkins (1959: 19), el cambio del esquema de rima fue el resultado de la tendencia a poner una fuerte pausa de sentido al final del verso 4, dividiendo así el octeto en dos mitades de cuatro, dado que el «*average poetic sentence*» se extendería naturalmente a lo largo de cuatro versos en lugar de dos o seis.

una modificación del esquema métrico, práctica que llegará a ser de lo más común en el fantástico caos literario del siglo veinte.

La confirmación de que la rima cruzada en los cuartetos llegó pronto a considerarse como la norma viene de los dos 'manuales' de métrica que conocemos de principios del siglo XIV, aunque curiosamente, en ambos se habla de un octeto no demediado sino aún cuatripartito. Como si fuera una *fronte* de canzone, Francesco da Barberino (c. 1315) divide el octeto en cuatro *pedes*, mientras que Antonio da Tempo (1332) prefiere en su *Summa Artis Rithimici* el término *copulae*. La preceptiva de este último se ha puesto en tela de juicio a causa de una aparente sordera a los hechos de estilo poético que deberían haberle servido de guía, hasta tal punto que Gorni acusa a Tempo de cierto «*dilettantismo metricista*».³⁸ Sea como fuere, la *Summa* no deja de ser un testimonio historiográfico fundamental puesto que refleja la gran versatilidad morfológica del soneto: Tempo describe hasta dieciséis variantes a lo largo de 21 capítulos, estando los seis primeros capítulos dedicados al *sonetus simplex* o *consuetus*, es decir, aquel común con rima AB BA AB BA en el octeto, y posibilidad de emplear dos o tres rimas diversas en los tercetos de igual modo que da Lentini.

Las descripciones del soneto realizadas a partir de la terminología reservada a la *canzone* hacen sospechar que ésta aún se estimaba como una categoría métrica superior, y de hecho, así lo prescribe Dante en su *De vulgari eloquentia*. El poeta florentino asigna el más alto escalón a la *canzone* por requerir una más compleja elaboración tanto en el plano métrico como en el plano verbal, mientras que el tono 'poco serio' del *sonitus*, además de su corta extensión, le confiere un lugar no sólo por debajo de la canción sino también de la ballata: «*cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant*» (II, iii, 5).³⁹ En efecto, a juzgar por la atribución de los 232 sonetos en que supuestamente versó el *Roman de la Rose* en el *Fiore* y aun por las composiciones de la *Vita Nuova*, **en Dante el soneto suele revestirse de una función más narrativa que expositiva, es decir, como una forma no independiente sino de un uso estrófico dentro de un desarrollo más vasto.**⁴⁰

³⁸ Gorni, G., 1984. "2. Il sonetto" en *Le forme primarie del testo poetico*, Letteratura Italiana Einaudi III, tomo 1, pp. 472-87. En la página 480 llega a advertir que «*ricostruire la storia delle forme metriche volgari decretando che in principio era Antonio da Tempo equivale a percorrere la strada sbagliata*», si bien no desprecia la obra del juez padovano del todo, puesto que sigue siendo un testimonio del interés general por la métrica, tanto en la práctica como en teoría. Lo mismo valdría para la descripción métrica ofrecida por Francesco de Barberino diecisiete años antes, en un comentario que forma parte de sus *Documenti d'Amore*.

³⁹ «dado que nadie dudará que las *ballate* sean superiores al soneto por nobleza de métrica.»

⁴⁰ Christopher Kleinhenz ha aludido a la posibilidad de que la opinión relativamente desfavorable del soneto enunciada por Dante estuviera influenciada por cierto desprecio elitista de los sonetos de los llamados *rimatori giocosi*, entre los cuales estaban Cecco Angiolieri, Antonio Pucci y Rustico di Filippo, que gozaron de cierta notoriedad popular: «*The comic-realistic poets, who made virtually exclusive use of the sonnet form, contributed in a major way to its wide diffusion and great popularity in the late thirteenth and early fourteenth centuries, and in so doing they were probably in large part responsible for fostering the reputation of the sonnet as a 'democratic' and 'common' metrical form, views which may help to explain Dante's generally negative opinion of the sonnet in De vulgari eloquentia*».

Cuando se dobla ya la mitad del siglo XIV, el empleo mayoritario del esquema de rima ABBA ABBA CDC DCD o CDE CDE ha impuesto en la conciencia métrica italiana la subdivisión del octeto en dos y no en cuatro, tal y como avala el tratado de Gidino da Sommacampagna, en el que la voz *pie* pasa a designar la unidad del cuarteto.⁴¹ La popularidad de la forma en aquella época puede medirse por el elevado número de ejemplares compuestos por varios poetas italianos: Cino da Pistoia fue autor de 134 sonetos; Chiaro Davanzati y Monte Andrea, 122 cada uno; de Cecco Angiolieri nos han llegado unos 112; una lista exhaustiva de sonetistas requeriría varias páginas. Huelga decir que el soneto ha ido adquiriendo una amplia versatilidad no sólo formal sino temática, rebasando el ámbito de la casuística amorosa para abrazar asuntos políticos y morales (por ejemplo, en Guittone d'Arezzo) e incluso burlescos (en Cecco Angiolieri).

Puesto que la *canzone* y la *ballata* permanecen circunscritas casi exclusivamente al dominio del amor cortés, la práctica diversificadora del soneto amenaza, de manera cada vez menos sutil, con la negación de la teoría, hasta alcanzar con Petrarca el trastorno definitivo de la jerarquía dantesca. Así como la lógica se manifiesta como un ejercicio que puede aplicarse a cualquier disciplina o ámbito de conocimiento, el carácter retórico del soneto hace que éste pueda prestarse a cualquier casuística. En vista de esta versatilidad y de la maestría retórica del cantor de Laura que hemos de analizar más adelante en este trabajo, no es fácil resistir caer en la tentación de afirmar que, con el *Canzoniere* –o tal vez mucho antes– el soneto ha dejado de ser una mera forma para llegar a ser género en sí mismo, o bien varios subgéneros que acogen múltiples temas, estilos y estructuras, pero cuya fuerza principal debe residir en la organizada expresión del pensamiento, como bien nos declara la célebre definición metapoética «*del vario stile in ch'io piango e ragiono*» (sonetto 1, v. 5).

1.4 El soneto - ¿forma o género?

Conforme uno va descubriendo, de página en página y de libro en libro, la ingente reproducción de una figura rectangular denominada *soneto* y que ofrece infinitas variedades métricas, temáticas y estructurales en lenguas de diversa naturaleza, en vista de estas múltiples dimensiones, uno se preguntará si se encuentra ante una mera forma poética que se repite y se metamorfosea sin cesar, o si se trata de un fenómeno mucho más complejo, con una historia y una genealogía que probablemente hayan llegado a mostrarse inextricables. ¿Qué rasgos tendrán en común, al margen de la forma, un soneto del *Canzoniere* de Petrarca y otro de Boscán, Cetina o Hurtado de Mendoza, que no compartirán también con un soneto de Neruda, Alberti o Blas de Otero? ¿Son de la misma

Kleinhenz, Christopher, 1986. *The Early Italian Sonnet: The First Century (1220-1321)* (Milella: Lecce), pp. 224-25.

⁴¹ El tratado de Gidino da Sommacampagna, *Trattato de li Rithimi Volgari*, viene citado en el segundo capítulo de Beltrami 1991.

familia los sonetos de la *Vita Nuova*, aquellos de Shakespeare, y los *Sonnets pour Hélène* de Ronsard? ¿Qué distancia separa el primer arquetipo de Iacopo da Lentini del soneto que a él dedicó Borges en el siglo veinte, aparte las de tiempo y espacio? He aquí una cuestión que se enlaza a uno de los *essentially contested concepts* de la teoría literaria, aquel de los géneros y de la genología.

En las páginas que dedica a la cuestión de la genología en su introducción a la literatura comparada, *Entre lo uno y lo diverso*, Claudio Guillén se pregunta dónde habría que trazar las fronteras entre los conceptos de forma y género, y recurre al soneto como uno de los ejemplos que podrían guiar al investigador hacia una respuesta:

«El tránsito de la forma al género, o del género a la forma, es de por sí un suceso histórico, como el desarrollo durante el Renacimiento del diálogo y del soneto, que pasan a ser géneros. ¿Cuándo es el soneto algo más que una forma, una muy ordenada invitación a la brevedad, un ceñido complejo de tensiones, infinitamente disponible? Durante el Renacimiento el soneto amoroso, o ciclo de sonetos amorosos, de seguro llega a ser un género. Antonio García Berrio ha demostrado que su espacio temático es estructuralmente tan definible como el formal. Y, *mutatis mutandis*, cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género».⁴²

Recordemos que lo que llegó a ser género (según estas palabras de Guillén) en el Renacimiento español, en este ejemplo el soneto amoroso, vino prestado de otra lengua, de un ambiente literario antes distinto y después también muy semejante. ¿El soneto amoroso constituía ya un género de la lírica italiana en el momento de aclimatarse a la poesía ibérica? ¿Cuándo habrán traspasado los catorce endecasílabos, junto a sus esquemas de rima y división, el mero hecho de ser forma, adquiriendo nuevas dimensiones literarias? ¿Pudo ser el soneto un género en su génesis, es decir, cuando da Lentini y otros poetas de la *scuola siciliana* habían conformado ya todo un sistema de sonetos?

En el ensayo de una tipología de géneros literarios que constituye la tercera parte del manual *Los géneros literarios: sistema e historia*, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo dedican el apartado §189 al soneto, ofreciendo un ejemplo de lo que parecerá una delgada y confusa línea entre las nociones de forma y género: en relativamente pocos renglones, el apartado define o se refiere al soneto en tres ocasiones como una 'forma', y en dos ocasiones lo cita como 'género'.⁴³ Por suerte, en las aplicaciones literarias de la lingüística del texto exploradas por el mismo García Berrio, dos de las cuales servirán de base para

⁴² Guillén, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica), p. 166. El capítulo 12 de este libro (pp. 141-ss.) examina algunos problemas básicos de la cuestión de los géneros.

⁴³ García Berrio, Antonio & Huerta Calvo, Javier, 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia* (Madrid: Cátedra), pp. 157-58. En cada uno de los ejemplos citados, los sustantivos 'forma' y 'género' son prácticamente intercambiables: «*forma* que suponía una mayor concentración temático-formal», «*forma* que se pliega a todos los temas», «la utilización de esta *forma*»; «siendo el siglo después cuando el *género* obtiene sus mejores cultivadores», «el tradicional esquema del *género*».

nuestras tipologías semánticas y sintácticas del soneto (véase el capítulo 6 de esta tesis), el investigador soslaya el concepto de 'género' en su planteamiento crítico, prefiriendo la noción de 'discurso'. Para mayor desesperación, el problema de la definición del término 'género' parece exacerbarse cuanto más leamos estudios y ensayos al respecto: si en un extremo encontramos la negación de la existencia del género por parte de Benedetto Croce, quien llega a condenar abiertamente el concepto aduciendo la singularidad absoluta de toda obra de arte, en el otro extremo, Hans-Robert Jauss se muestra diametralmente opuesto a la actitud reduccionista de Croce, haciendo hincapié en la «alteridad» (entendida como la relación necesaria de una obra determinada con otras) y en el «horizonte de expectativas» (entendido como un conjunto de reglas preexistentes que orienta la comprensión del público y permite la recepción apreciativa de la obra) como pruebas de que toda obra literaria pertenece a un género.⁴⁴

A juzgar por un muy práctico resumen de la cuestión de los géneros por Fernando Gómez Redondo, en el que espiga cinco características que han de cumplirse para la aparición de un nuevo género, la línea entre forma y género sería mucho menos sutil de lo que hasta aquí haya podido parecer.⁴⁵ Para definir con claridad en qué consiste el género (y por consiguiente, en qué medida el soneto podrá identificarse como tal), conviene aquí recordar estas cinco condiciones, apuntaladas en parte por las importantes disquisiciones de Lázaro Carreter en sus *Estudios de poética*.⁴⁶ Las dos primeras tratan de la creación del texto en sí:

- a) El nacimiento de un género requiere en primera instancia la «*voluntad innovadora de un autor, que, atento al entorno en el que vive, es capaz de suscitar una nueva aproximación formal, una distinta configuración signica, a esa realidad que le rodea*» (Gómez Redondo 1994: 50).
- b) El texto que servirá como modelo del género tendrá una bien definida estructura formal y temática.⁴⁷

Consciente de una necesidad poética, que podrá señalarse como un vacío en los paradigmas literarios disponibles en la época o bien como un importante desarrollo tácitamente pedido por el ambiente cultural contemporáneo, el creador (necesariamente un «genio» en palabras de Lázaro Carreter) producirá una combinación de rasgos percibida como «iterable» por otros autores (1976: 117). Sin llegar a conclusiones de carácter definitivo antes de haber visto las cinco condiciones de Gómez Redondo en su conjunto, aplicando estas dos primeras al soneto, hemos hablado ya de la voluntad innovadora de Iacopo da

⁴⁴ Jauss, Hans-Robert, 1970. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1: 79-101.

⁴⁵ Gómez Redondo, Fernando, 1994. *El lenguaje literario. Teoría y práctica* (Madrid: Edaf), pp. 44-51.

⁴⁶ Lázaro Carreter, Fernando, 1976. "Sobre el género literario" en *Estudios de poética (La obra en sí)*, (Madrid: Taurus), pp. 113-120.

⁴⁷ Más tarde, como señala Bajtín, la dicotomía entre forma y género se afianza en una forma estable de discurso. Cf. García Berrio y Huerta 1992: 137.

Lentini, cuya invención habría satisfecho la necesidad de forjar una forma poética que permitiera una expresión lógica, concisa y proporcional, y que de tal modo, según Oppenheimer (ver apartado 1.2.2 más arriba), se adecuara bien a la introspección o al ‘monólogo interior’.

Ahora bien, si la segunda característica aducida por Gómez Redondo requiere que el género constituya el matrimonio de una forma particular y una temática concreta, podríamos tal vez comenzar a hablar de un ‘género’ del soneto amoroso, que incluiría la mayor parte de los sonetos compuestos por la escuela siciliana, examinando el amor en sus múltiples manifestaciones; siempre según el mismo criterio, podríamos comenzar a hablar también de un ‘género’ del soneto moral o soneto didáctico, que comprendería dos de los 25 sonetos que nos han llegado del Notaro y varios sonetos del emperador Federico II, de su hijo ilegítimo Enzo, así como del poeta Mazzeo di Ricco da Messina.⁴⁸ Sin embargo, ¿no podrá un soneto pertenecer a ambos géneros a la vez, como sería el caso del ejemplar de Rinaldo d’Aquino «*Meglio val dire ciò c’omo à ‘n talento*», que examina de manera didáctica la necesidad de expresar abiertamente el deseo amoroso? Como veremos más abajo en las reflexiones del comparatista Jean-Marie Schaeffer, más que una clase histórica bien delimitable y tangible, el género habría que verlo como una etiqueta o criterio de identificación. Baste por ahora recordar con Jauss que tales taxonomías no eran conocidas en la Edad Media: la dicotomía didactismo-ficción, como aquellas entre imitación y creación o entre tradición e individualidad, son distinciones modernas aplicadas a los géneros medievales forzosamente *a posteriori*.⁴⁹

Teniendo presente así la necesidad de proceder con esmero y cuidado, y con pie muy ligero, en este campo escabroso de los géneros, acerquémonos ahora a las otras tres características necesarias para el nacimiento de un género presentadas por Gómez Redondo. Tan intrincable y enrevesado se nos presenta el nudo gordiano de la teoría de los géneros, que en la consideración de los ejemplos que acabamos de citar de la escuela siciliana, hemos tocado ya de forma indirecta las dos condiciones siguientes, que conciernen la comunicación y la recepción del texto:

- c) La obra se somete a un proceso de recepción social, de adecuación a los planteamientos extratextuales que la hicieron surgir.
- d) Surge la imitación por otros autores de esos procedimientos temáticos y formales de la primera obra, que han sabido conectar con una serie de expectativas de recepción.

⁴⁸ Christopher Kleinhenz sondea varios ejemplos de sonetos ‘amorosos’ y ‘didácticos’ en su fascinante capítulo sobre la poesía de la *scuola siciliana* (1986: 37-76).

⁴⁹ Jauss (1970: 80): «*Là où les auteurs et le public ignoraient encore tout des distinctions modernes entre valeur d’usage ou art pur, didactisme ou fiction, imitation ou création, tradition ou individualité, qui orientent la compréhension de la littérature depuis l’émancipation des beaux arts, il est vain d’opérer avec une tripartition de la littérature qui nous vient seulement de ce processus d’émancipation [...]*».

Como explica Gómez Redondo (1994: 50), estas dos condiciones constituyen la conversión de la primera obra en discurso formal, que propicia a su vez la aparición de un género en cuanto modelo textual. Más adelante, también desde el punto de vista de la recepción pero al margen ya de la imitación, la última fase en el nacimiento de un género contempla un reconocimiento crítico, con la intención de estudiar y clasificar las obras individuales:

- e) «Ha de producirse, en el conjunto de la obras creadas, un reconocimiento de los rasgos formales que existían en el modelo.»

Estas cinco características enumeradas por Gómez Redondo se irán matizando con ejemplos cuando volvamos a detenernos en las interesantísimas disquisiciones comparatistas de Claudio Guillén. Retomando ahora el ejemplo del soneto de la escuela siciliana, encontramos una respuesta rotunda a una de las interrogaciones articuladas al principio de este apartado: el soneto no pudo ser 'género en su génesis' (entendida como el momento de la invención a manos del Notaro), ya que para que se erigiera en género, haría falta que pasara por las fases de recepción (c), imitación (d) y reconocimiento de los rasgos del modelo en acercamientos de carácter crítico (e). En todo caso, desde el punto de vista del concepto moderno de la 'originalidad' y las dicotomías denunciadas por Jauss (imitación-creación, tradición-individualidad), las dos últimas características se nos revelarán problemáticas: los imitadores o epígonos del «genio» creador de la primera obra del género potencial jamás podrán crear una obra que sea espejo perfectamente fiel del modelo. En este sentido, podría desprenderse que con la imitación del modelo empieza de inmediato su evolución; después, a medida que los rasgos formales del modelo vayan perpetuándose y modificándose con cada obra inspirada por la nueva tradición, la vigencia del género se va afianzando y diversificando, aunque siempre con el peligro de saturarse por culpa de la estereotipación. Con el tiempo, como podemos concluir con Lázaro Carreter (1976: 117), las varias tensiones a las que se somete la evolución (y tal vez regresión) del género desembocarán en una serie de elementos reducibles «a unas pocas categorías funcionales bien [diferenciadas]».

Entre los ejemplos proporcionados por Gómez Redondo (1994: 50-51) de obras que, a pesar de su popularidad, no dieron lugar a la creación de un género, destacan el *Libro de buen amor* y *La Celestina*: ambas obras muestran claras innovaciones formales (condición a), que se unen a una temática particular (condición b); ambas gozan de una lujosa acogida social (condición c); en el caso de *La Celestina*, surgen continuaciones a manos de otros escritores (condición d); sin embargo, ninguna de las dos obras da origen a un nuevo género, ya que ninguno de los imitadores supo reproducir la «esencialidad» de la obra primera (ausencias que podrán asociarse a la condición e: la atención a los problemas sociales y religiosos contemporáneos en el caso del poema del Arcipreste de Hita, la combinación de parodia y sórdido realismo encontrada en el libro de Fernando de Rojas). Por otro lado, Gómez Redondo (1994: 51) ofrece como

ejemplo de una obra que sí alcanzó el estatus de género el *Lazarillo de Tormes*, del que pronto nació el género de la novela picaresca. Volviendo al soneto, hemos visto que para Claudio Guillén, este fenómeno «*de seguro*» llegó a ser género en el Renacimiento español: veamos más abajo sus razones.

Siguiendo los últimos renglones de aquella cita de Guillén («*cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género*»), un proceso paralelo al erigirse del soneto amoroso español al estatus de género se habría producido sin duda en la lírica italiana del siglo XIII. La feliz invención de Iacopo da Lentini, una nueva forma poética *sui generis* recibida ya con entusiasmo por sus coetáneos sicilianos, cobró prestigio a manos de los poetas toscanos que los copiaron en sus códices y después –o probablemente al mismo tiempo– lo consagraron como modelo a seguir en su propia actividad creadora. Junto a la *canzone*, una forma de repetidas estrofas a lo largo de las cuales se desarrollaba y reiteraba una expresión convencional e idealizada de tema principalmente amoroso, los nuevos poetas perpetuaban el soneto como otro modelo posible de composición. Esta confirmación del prestigio del modelo implicaría que ya estaban ante un género, por el cual hemos de entender, en este caso, un conjunto no sólo de una forma y una temática particulares, sino también una atención especial a la disposición lógica del discurso (como uno de los rasgos estilísticos principales del fenómeno). Así, habría que hablar también de múltiples modalidades de soneto según la variedad temática y organizativa, géneros que surgirían con el tiempo, conforme el soneto fuese abrazando nuevos temas (burlesco, político, moral, etc.) y estructuras internas (dialogado, narrativo, discursivo o dialéctico, etc.).

Cabría volver a preguntarse a este punto si un soneto puede pertenecer a varios géneros a la vez. Así, no se descarta que un soneto dialogado sea también dialéctico si presenta un razonamiento con conclusión lógica en los últimos versos, ni que un soneto amoroso sea a la vez moral o burlesco si el poeta aprovecha la expresión de su condición para ofrecer una enseñanza final o ridiculizar el Amor. Los ejemplos de estos ‘sonetos híbridos’ desde el punto de vista del género serían cientos, miles, tal vez más (piénsese en la particular dificultad que encontró Biruté Ciplijauskaitė en clasificar los sonetos de Góngora para su edición de los sonetos completos: la quinta categoría lleva el rótulo abierto de «*Morales, Sacros, Varios*»)⁵⁰.

Viene a ser obvio que cuando un tipo de soneto –o de cualquier otra obra de arte– se reconoce como género, no se trata de simplificar ni de clasificar en la casilla de un cuadro o en una caja hermética (ya que además, si hermética fuese, no permitiría evolución). Los géneros, como los temas, las teorías y las lenguas, se han entrecruzado desde siempre, y las supuestas fronteras entre género y género a menudo se convierten en puentes donde una o varias características compartidas vienen a encontrarse. Como bien explica Jean-Marie Schaeffer, el

⁵⁰ Ciplijauskaitė, Biruté, ed., 1985. *Luis de Góngora. Sonetos completos* (Madrid: Castalia).

género ha de considerarse y definirse más como un *criterio de identificación* que como una clase histórica, y lo que identifica el nombre de un género es, en definitiva, un texto y un acto de comunicación. Al igual que Guillén, Schaeffer acude al soneto como ejemplo en su explicación:

«[...] *dire d'un texte qu'il est un sermon et d'un autre qu'il est un sonnet ne revient pas simplement à les classer selon deux genres différents: acte communicationnel dans le premier cas, organisation formelle dans le second. De même, dire de tel ou tel poème que c'est un sonnet et un poème d'amour, c'est aborder le même texte selon deux critères d'identification différentes, un critère formel et un critère sémantique. Il faut ajouter que [...] ce n'est jamais le texte total qui est identifié par un nom de genre, mais tout au plus un acte communicationnel global ou une forme fermée*».⁵¹

Lejos de ser una mera tarea de clasificación, la identificación de los géneros contempla la labor de trazar las diferencias y similitudes entre las características de una y otra obra, y por tanto, se trata de trazar asimismo los criterios para diferenciar entre cada género, forzosamente a través de la comparación. En este sentido, como afirma Northrop Frye en su *Anatomía de la crítica*, las distinciones entre géneros forman parte de los modos en que las obras literarias se presentan *idealmente*, mientras que la finalidad de la crítica por lo que respecta a los géneros no es tanto clasificar sino más bien clarificar las tradiciones y afinidades entre los géneros.⁵² En palabras de Guillén, «[l]a investigación genológica, más que una taxonomía inductiva elaborada en la actualidad, es el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica» (1985: 149-50).⁵³

Páginas atrás, Guillén comienza a describir seis aspectos que condicionan nuestra aproximación a los géneros literarios. De estos aspectos podemos extraer seis respectivas definiciones de lo que constituye un género, y a la luz de lo dicho sobre los criterios no de clasificar sino de identificar, proceder a aplicar estas definiciones al fenómeno y a la historia del soneto que hemos tratado brevemente hasta aquí, aduciendo también algún ejemplo de otras épocas.

(a) **Históricamente**, un género implica evolución, un enfrentamiento de la unidad a la multiplicidad en el tiempo. El nacimiento de un género, o las modificaciones que éste sufre y gana, responden a una necesidad poética.

Ya hemos visto cómo la invención de Iacopo da Lentini respondería a una necesidad de compendiar y redondear el mensaje, y tal vez también de

⁵¹ Schaeffer, Jean-Marie, 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Éditions du Seuil), pp. 129-30.

⁵² Citado en la p. 21 de Borràs Castanyer, Laura, 1999. "Hermenéutica de los géneros literarios medievales", *Estudios Románicos* 11: 17-34.

⁵³ Más adelante, Guillén insiste en la necesidad de que el comparatista vaya más allá de una mera tarea de taxonomía: «La crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, que elige entre los modelos de su tiempo, y de los anteriores, no sin tener presente con frecuencia una pluralidad de paradigmas. El comparatista no tiene por qué ser un clasificador que simplifique» (p. 173).

interiorizar el diálogo de manera que la concisión de la forma fuerce y ayude a resolver de manera dialéctica el problema planteado. La modificación del octeto en dos cuartetos con rima cruzada ABBA a manos de Guittone d'Arezzo constituye, sin duda, un ejemplo de cómo la multiplicidad métrica se enfrenta a la unidad anterior, con el consiguiente efecto de adecuar la rima a la pauta sintáctica y por tanto a la disposición del significado.

Entre posteriores modificaciones del soneto, cabe destacar la práctica de componer el soneto en alejandrinos durante el Modernismo (del que Rubén Darío fue pionero), dando lugar a una nueva modalidad que multiplica las posibilidades sintáctico-semánticas del soneto sin comprometer –o incluso realizando– el aspecto del ritmo. La efervescencia de este Modernismo había revelado y respondido a cierta necesidad de experimentar con formas tradicionales para explorar sus posibilidades más allá de los límites establecidos, y el uso de las catorce sílabas del alejandrino (e incluso de versos más largos) en la construcción del soneto permitía al poeta elaborar no sólo la expresión estética del pensamiento, sino también la partitura de la disposición rítmica, sin perder de vista la concisión que como característica primordial del soneto proporcionaba la intensidad de comunicación.⁵⁴

(b) **Sociológicamente**, considerada la literatura como una *institución* y los géneros y subgéneros como *istituti*, la continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces. Nos referimos aquí a un modelo estructural visto desde el exterior, en el que la modificación o giro a favor de la variedad no implica salida del sistema, que en todo caso se ramifica.

Sin duda la estilización de los cuartetos por Guittone d'Arezzo podría traerse a colación también bajo estos renglones, y no sobraría en este punto un estudio pormenorizado que demostrara, mediante la comparación, la influencia directa ejercida por los sonetos sicilianos sobre la práctica de los *stilnovisti*, así como las decisiones poéticas que al mismo tiempo alejan las nuevas composiciones del modelo. Se advierte cómo los poetas florentinos de la segunda mitad del Duecento recibieron los sonetos de la *scuola siciliana* como uno o varios *istituti* a partir de los cuales elaboraron su propio sistema (y de hecho, gracias al interés activo de estos poetas, los sonetos sicilianos llegan hoy a nuestras manos).

Tal vez no sería una exageración afirmar que el soneto, una vez consagrado como arquetipo, a menudo representa el encuentro y el diálogo entre el anclaje

⁵⁴ No está demás indicar que el paso del endecasílabo al alejandrino como verso-unidad del soneto traía consigo el cambio del rectángulo de 11 por 14 a un cuadrado de 14 por 14. La numerología del soneto y sus múltiples significados no sólo estaban presentes en su invención, sino en varios momentos de su historia. En todo caso, este cambio no tiene por qué significar que la forma pierde la circularidad característica –el número de 154 sílabas no es imprescindible para que la expresión se perciba completa y rotunda, pero se mantiene en el origen del soneto endecasilábico al que indirectamente refiere todo soneto de verso diverso–, y mientras tanto, evidentemente no afecta de ningún modo a la proporción en la división en octeto y sexteto y la *volta* que los une y separa.

en la tradición y la novedad, al apropiarse de nuevos temas, motivos e incluso estructuras internas. En el soneto, permanencia y evolución van de la mano necesariamente y hasta por antonomasia. Sobre en qué momento de la historia empezó la forma del soneto a ofrecerse como 'arquetipo' trataré más adelante.

Otro ejemplo que revela el soneto como amalgama de lo antiguo y de lo nuevo lo constituyen los primeros sonetos de Garcilaso de la Vega, por no decir los del Marqués de Santillana. En el caso de este último, como veremos, la permeación relativamente limitada de la variedad temática de la lírica italiana así como la presión del arte mayor hacían inevitable el tejemaneje de elementos nuevos y autóctonos en sus sonetos. Mientras tanto, el *ars combinandi* de Garcilaso manifiesta una labor más consciente de engastar en el nuevo molde motivos típicos de la tradición lírica española contemporánea a la que el poeta estaba acostumbrado, si bien era de esperar como proceso puente entre la práctica anterior de composición cancioneril y la nueva forma de versificar 'a la italiana'. El soneto I de Garcilaso, con el bien conocido íncipit «*Cuando me paro a contemplar mi 'stado*», es un perfecto ejemplo de cómo la nueva forma alberga una modalidad temática (el desamor como la muerte y la *belle dame sans merci* como aquella que lo asesta) y un juego conceptual (piénsese en el políptoton de *me acabo, acabar, acabaré, acabarme*) heredados de las coplas octosilábicas medievales, que a su vez bebían de la lírica provenzal.⁵⁵ Es más, gracias a los esfuerzos poéticos -privados y públicos- de Boscán y Garcilaso en combinar lo prestado de la literatura italiana con elementos locales, el soneto (amoroso, dedicatorio, fúnebre...) castellano pronto se erige en género propiedad de una *comunidad* de escritores, más que de poetas individuales que exploran la posibilidad del soneto castellano esporádicamente y en solitario. Así, como veremos, la historia del soneto ciertamente va más allá de la mera historia de sus sonetistas individuales -habría que considerar también la evolución de ciertos gustos, de ciertas formas de pensar vigentes en cada época-, a diferencia de lo que sugiere André Ughetto en una antología escolar de sonetos europeos.⁵⁶

(c) **Pragmáticamente**, el género implica *contrato* entre el texto y el lector. Se trata del «horizonte de expectativas» arriba mencionado de Hans-Robert Jauss - el género se crea un público al crear la expectativa. Como explica Guillén:

«*Es raro que el 'receptor' tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas*». (1985: 147)

Desde el punto de vista del lector, cuando éste se dispone a leer un soneto, nada más reconocer la forma que actúa como marco se crea una distancia estética

⁵⁵ Sigo la numeración de Rivers, Elías L., ed., 1986. *Garcilaso de la Vega. Poesías Castellanas Completas* (Madrid: Castalia).

⁵⁶ «*une 'histoire du sonnet' [...], c'est-à-dire aussi une 'histoire des sonnettistes'*» Ughetto, André, 2005. *Le sonnet: une forme européenne de poésie: étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français* (Paris: Ellipses), p. 6.

entre él y el poema. Como contrapartida de esta distancia (que trataré más adelante entre otras consideraciones teóricas acerca de la forma), tanto la *tradición* como la propia experiencia lectora de otros sonetos le preparan para la lectura, situándole ante la tarea de seguir, comprender y aprehender un razonamiento, y en el mejor de los casos, ante la consiguiente reflexión, juicio y tal vez admiración. De manera semejante, podría decirse que se establece asimismo un contrato entre texto y poeta, ya que la tradición prepara a éste para el acto de escritura.

Cuando el culteranismo de Luis de Góngora explora las posibilidades sintácticas del soneto y experimenta con formas internas de lo más enrevesadas, sin duda lo hace a conciencia de que la expectativa del lector se verá sorprendida por el nuevo (y luego no tan nuevo, al haberse creado la nueva expectativa y así el nuevo público) serpentear, entrecruzar, trabar y deslizar del hilo del discurso, con complicaciones lógico-sintácticas que dificultan la lectura mientras premian al lector una vez que haya superado los obstáculos y comprendido el razonamiento enunciado.

Por recurrir a un ejemplo más cercano a nuestro propósito, al releer las ‘quejas’ de Boscán ante la incompreensión de la naturaleza del soneto por parte de sus contemporáneos españoles, uno intuye que esta falta de comprensión estaba ligada al hecho de que los lectores apenas si tenían una manera establecida de anticipar y prepararse para la lectura en cuestión, a menos que fuesen buenos conocedores de la tradición italiana. Desde el punto de vista del público español de los primeros decenios del siglo XVI, se trataba en efecto de una forma ajena no sólo con otro ritmo prosódico, sino también con otro modo de organizar el pensamiento. Además, tampoco existen pruebas de que los sonetos compuestos por españoles anteriores a Boscán y Garcilaso, ni siquiera los del Marqués de Santillana, fueran conocidos por el gran público lector a principios del siglo XVI. De acuerdo a las condiciones c) a e) de Gómez Redondo, cuando Boscán importa la nueva forma de la lírica italiana, no podemos decir que también importa un género o una variedad de géneros, hasta que tanto él como Garcilaso hubiesen producido y divulgado todo un sistema de sonetos amorosos, morales y religiosos, entre otras materias, subsiguientemente sometidos a imitación y recepción crítica.

(d) **Estructuralmente**, el género se considera no como un elemento aislado sino como parte de un conjunto de opciones, alternativas, interrelaciones y, en definitiva, de funciones. El concepto de función enlaza no sólo la obra singular sino el género con el conjunto, y de nuevo, el devenir con la continuidad. Guillén lo explica de la siguiente manera:

«Frente al espacio ideal de los modelos de una época, el escritor opta por cierto género; y así como algunas clases quedan excluidas, la clase elegida se diferencia de las demás – diferencia voluntariosa que puede llegar a ser una vinculación. Hay géneros que son

contragéneros, u obras cuyo origen es contragenérico. [...] La diferencia que vincula un género a otro puede definirse como el ejercicio de determinada función». (1985: 147)

Volviendo a lo que hemos llamado la ‘importación’ realizada por Boscán y Garcilaso, no debemos pasar por alto que el acto de haberse apropiado del soneto formaba parte de un proceso mucho más extenso. En efecto, se trataba de la permeación voluntaria de lo italiano, implicando el endecasílabo y su diferente disposición rítmica diseñada para las vocales largas y cortas de dicha lengua, formas como la *canzone* y la *sestina*⁵⁷, temas y modelos con una gran preocupación por los asuntos mitológicos, entre varios otros elementos interrelacionados. Mediante y durante este proceso, el barcelonés y el toledano se apropiaban también de múltiples funciones, ya que cada elemento y componente importado desempeña su papel dentro del sistema primero local y después supranacional. El soneto español empezó a servir como una invitación a compendiar el pensamiento y la emoción, y así expresar de modo conciso e intenso las propias pasiones, solucionándolas en el campo de las ideas. Esta función, claro está, vincula cada una de las composiciones con el conjunto, contribuyendo a la bifurcación de este último con cada uso innovador (es decir, por ejemplo, con cada manera distinta de combinar un mensaje y una disposición lógica), y también, claro está, haciendo brotar nuevas ramas en la vasta genealogía de la poesía tanto española como románica.⁵⁸

(e) **Lógicamente**, desde la perspectiva sobre todo del escritor, el género actúa principalmente como modelo mental. Esto no ha de confundirse con el modelo estructural, visto desde el exterior, que hemos encontrado en el aspecto sociológico. Por el contrario, se trata de un modelo visto desde el *interior* – un ejemplo, guía o concepto-resumen «*donde se compendian y concilian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones*» (Guillén 1985: 149). Así, el género se presenta ante el escritor como un conjunto organizado de preceptos que le servirán de norte en el acto de creación, y que el poeta podrá seguir, desafiar y tergiversar a su propio gusto.

Cuando los *stilnovisti* se basan en los sonetos de la corte de Federico II para disponerse a construir sus propias creaciones, dichos sonetos se les ofrecen necesariamente como un modelo a seguir, y por lo tanto, como guía métrica, estructural y, de modo más general, como guía de práctica poética. El arte del compendio convocado por las dimensiones de la forma y los límites que éstas

⁵⁷ La sextina, cuya invención se atribuye al trovador occitano Arnaut Daniel, igual que el soneto conoció en España algún escaqueo temprano antes de la importación masiva de formas italianas de los años 1520. En un estudio sobre la sextina, José Cenizo Jiménez indica que «*la primera [sextina en castellano] conocida es anterior a 1526 y a la etapa del florecimiento renacentista. Es la escrita en versos de arte mayor por los desconocidos Trillas y Mosén Crepi de Valldaura, incluida con el número 916 en el Cancionero General de 1511.*» (Cenizo Jiménez, José, 2006. “Teoría y práctica de la sextina en su inventor: Arnaut Daniel y su repercusión en la literatura española” en *Actas del Primer Encuentro Hispanofrancés de Investigadores*, Universidad de Sevilla, nota 11).

⁵⁸ Léase también poesía ibérica, europea, occidental, y tantas otras denominaciones posibles, de las cuales todas participarían de la poesía *universal*. En estudios de este tipo, la relación entre lo uno y lo diverso, lo local y lo universal, jamás ha de perderse de vista.

imponen brinda a los nuevos poetas el principal desafío de su tarea, afán que, al mismo tiempo, viene facilitado por el mismo modelo. En este sentido, al haberse elevado el soneto de la *scuola siciliana* a la naturaleza de arquetipo, puede hablarse de una forma que se ha erigido en género, o en un conjunto de géneros posibles si por este término entendemos, siguiendo a Guillén, «*una modalidad temática [que] se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable*».

Lo mismo valdría, por supuesto, para el momento en que se les reconoce a Boscán y Garcilaso la adaptación del soneto italiano a las letras castellanas (más que los intentos anteriores, de mayor o menor mérito lírico, que estudiaremos de cerca en este trabajo). El variopinto corpus de poemas ofrecidos por Petrarca, Bembo, Bernardo Tasso y otros sonetistas sirvió como una amplia gama de posibles arquetipos y géneros, y dio lugar a la creación de todo un sistema de sonetos en español que luego constituirían uno o varios arquetipos seguidos por Gutierre de Cetina, Lope de Vega, Fray Luis de León, y tantos otros poetas posteriores.

Conviene destacar como parte de este modelo interior las múltiples posibilidades de organización sintáctica y, en muchos casos, los respectivos elementos deícticos que delinear la estructura del soneto. Como ejemplo, basta recordar las composiciones anafóricas de Boscán, (al menos) dos de las cuales siguen con fidelidad respectivos modelos estructurales tomados del *Canzoniere* de Petrarca. Me refiero al poema XLIII, «*Ponme en la vida más brava, importuna*», soneto cuya organización a base de la anáfora del imperativo '*ponme*' es un claro recuerdo de la composición CXLV (correspondiente al soneto 113) de Petrarca, «*Ponmi ove 'l sole occide i fiori et l'erba*», cuya construcción se basa en el mismo recurso; asimismo, el poema XCIX de Boscán, «*¡O gran fuerça d'amor que assí enflaqueces*», comienza cada cuarteto y terceto con la interjección vocativa '*¡O.. !*', de la misma manera que la composición CLXI (soneto 128) del *Canzoniere*, «*O passi sparsi, o pensier' vaghi et pronti*» (si bien la anáfora de éste se extiende también a otros versos).⁵⁹ Ambos sonetos de Petrarca se proponían como ejemplos del género del soneto amoroso, del que tal vez podamos identificar un subgénero –el del soneto anafórico, o el soneto vocativo–, si por género hemos de entender, una vez más, la fusión de una forma no sólo con una modalidad temática, sino también con una técnica de organización del discurso.

⁵⁹ Tomo la numeración de Carlos Clavería (1991) para los poemas de Boscán. Para los de Petrarca, distingo entre número de soneto –en cifras arábigas– y de composición –en números romanos–. (La correspondencia entre las dos numeraciones se ofrece en el Apéndice VI). Al inicio de mis investigaciones, me basaba en la edición del *Canzoniere* de Nereo Vianello (Bietti, 1966), y después en la de Alberto Chiari (1985, Mondadori), por declararse ésta más fiel al manuscrito autógrafa Vaticano Latino 3196 que las ediciones precedentes (1985: 49). Más tarde, para lectura y análisis consulté como autoridad la edición más reciente (y mucho más depurada) de Marco Santagata (2006, Mondadori), basada a su vez en el texto crítico de Gianfranco Contini (1992, Einaudi) pero con varias correcciones y actualizaciones y una puntuación generalmente más lógica. Aunque la puntuación sugerida por Santagata no siempre coincide con mi propia interpretación, particularmente por el uso demasiado frecuente del punto y coma y su consiguiente freno al ritmo, la respeto en todo momento.

Otro subgénero del soneto amoroso que podría delimitarse a este respecto es aquel que podríamos llamar ‘soneto de contemplación del camino transitado’, en el que el yo poético mira hacia atrás y reflexiona sobre una trayectoria que le ha llevado a percibir el engaño que ha sufrido, para concluir bien lamentando su condición presente, bien agradeciendo el hecho del desengaño. En este ejemplo, el soneto abordado en un primer momento como arquetipo da lugar a una imitación que a su vez desempeñará un papel de modelo, estableciendo así una corriente lírica que se afianzará en sucesivas imitaciones, modificaciones, y todas las derivaciones literarias posibles. Se trata de una cadena de sonetos cuyo comienzo podemos situar en la composición CCXCVIII de Petrarca (soneto 257), el célebre «*Quand’io mi volgo indietro a mirar gli anni*». ⁶⁰ Este poema se revela como un claro modelo para el primer soneto de Garcilaso, «*Cuando me paro a contemplar mi ‘stado*», que como vimos poco antes, participa al mismo tiempo de un motivo y una figura retórica típicos de la tradición lírica castellana que le precedía y que aún seguía vigente. Cuando Lope de Vega se basa en este poema de Garcilaso para componer, casi un siglo después, su propio soneto con el mismo íncipit (*Rimas Sacras*, I), puede decirse que se ha afianzado una tradición que, con la práctica de sonetistas posteriores a través del tiempo, se consolida como subgénero, una pequeña parcela del ya extendido género del soneto discursivo (subgénero que contempla la combinación de una forma, de un motivo temático, y de un esquema de organización interna). ⁶¹

(f) **Comparativamente**, cuando uno se aproxima al estudio de un género, es preciso tratar la cuestión fundamental de la *universalidad* o limitación relativas del género (que podría verse también como un sistema de subgéneros) en el espacio y en el tiempo.

Aunque este aspecto parece contemplar más bien una forma de medida aplicable a todo fenómeno literario que una definición, de ello podemos extraer la identificación de una característica fundamental del género: la universalidad. Guillén lo explica de la siguiente manera:

⁶⁰ Como indica Chiari en su edición del *Canzoniere* de 1985 (p. 444), es muy probable que Petrarca siguiera la canción de Dante, «*La dispietata mente che pur mira / di retro al tempo che se n’è andato*», composición n° 50 de sus *Rime* (Davico Bonino, Guido, a cura di, 1985. *Dante Alighieri, Vita Nuova e Rime* (Milano: Mondadori)). También hay quien indica la *smarrita via* del primer canto del *Inferno* como posible germen del soneto de Petrarca. He aquí un ejemplo, además, de cómo un subgénero puede nacer a partir de un simple motivo, tomado de otra forma poética para plasmarse en una estructura diferente.

⁶¹ La tradición ha sido estudiada a fondo por Glaser, Edward, 1957. “Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett*” en *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia), pp. 59-95. Entre otros sonetos que de esta tradición han participado y forman así parte integrante del subgénero, cabe destacar el del poeta extremeño Juan Meléndez Valdés (1754-1817), «*Cuando de mi camino atrás volviendo*» (Palacios, Emilio, ed., 1979. *Poesías: Juan Meléndez Valdés* (Madrid: Alhambra)). Este motivo temático no sólo hubo de reproducirse en sonetos. De la misma manera que Petrarca habría tomado la idea de una canción de Dante, Francisco de Quevedo ‘exporta’ la tradición a otra forma poética –la silva– en su *Salmo IX*, que empieza con el verso «*Cuando me vuelvo atrás a ver los años*».

«Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género. El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género». (1985: 150)

Donde aparece “opciones estructurales”, léase también poéticas, lingüísticas, métricas, temáticas o subtemáticas, entre tantos otros adjetivos posibles. En efecto, una visión de conjunto permitirá identificar el amplio surtido de opciones que constituyen un género. Con respecto a lo que Guillén ha llamado «la prueba de la supranacionalidad» (1985: 155), baste el objeto mismo de esta tesis para confirmar la universalidad del soneto en el espacio; con respecto a su ubicuidad diacrónica, puede alegarse que el soneto –cuyo desarrollo y cuyas múltiples transformaciones a través del tiempo se siguen proyectando en la literatura de nuestros días– es, como la literatura, un recordatorio de lo que es variable y lo que ha de permanecer constante, del eterno proceso según el cual lo viejo se metamorfosea en lo nuevo.

Otro aspecto de los géneros, o más bien de su función denominativa, que podría tenerse en cuenta con respecto al soneto, es aquel señalado por Schaeffer en sus párrafos sobre lo que él llama *référents génériques*. Además de señalar una serie de características obligatorias o posibles, el nombre de un género puede indicar una o varias decisiones poéticas por parte del autor, máxime cuando este autor modifica el nombre del género:

«La nomination générique possède partiellement un caractère autoréférentiel, en ce sens qu'elle implique une composante décisionnelle. [...] Donc, les définitions génériques et les critères qu'elles retiennent sanctionnent, dans certains cas, des stratégies décisionnelles et non pas de procédures descriptives». (Schaeffer 1989: 127)

A este respecto, Schaeffer ofrece como ejemplo los *curtal sonnets* de Gerard Manley Hopkins, contruidos con una proporción interna idéntica al soneto de catorce versos pero con una forma externa reducida proporcionalmente a $\frac{3}{4}$ la del soneto de 14 versos, es decir, $6+4\frac{1}{2}$ (en práctica 11). El mismo Hopkins es quien bautiza la nueva forma, transformando a propósito la definición de la voz *sonnet* para que el género sea más flexible (en palabras de Schaeffer, «la règle devient facultative»). Sin embargo, esta nueva calidad maleable del género puede venir aportado también sin modificar la definición, cuando el autor explica su decisión en un paratexto, verbigracia, un título secundario o un prefacio. En cualquier caso, se trata sin duda de una tentativa de legitimar la práctica literaria del escritor. Piénsese, por ejemplo, en los *Cien sonetos de amor* de Pablo Neruda, y la advertencia en el prólogo del libro por parte del mismo poeta de que los poemas hayan sido compuestos «a golpe de madera», justificando así el hecho de que la gran mayoría de los sonetos van sin rima.

Otro ejemplo viene constituido por los *sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana, descripción que da el autor en su carta a Doña Violante de

Prades, y que la historiografía se encargaría de convertir en el rótulo o título no oficial del conjunto de sonetos. El adverbio ofrecido por el Marqués se manifiesta como una tautología, puesto que en aquella época no existía otro 'modo' de componer el soneto porque era una forma (y un conjunto de géneros) hasta entonces sólo profesada en italiano. Sin embargo, el énfasis del epíteto *al itálico modo* delata un esfuerzo por legitimar la decisión poética de Santillana, es decir, la de introducir el modelo de Petrarca a la literatura en castellano, al parecer por primera vez en su historia. ¿Ante quién o ante qué se justificaba? ¿Ante la misma actitud reacia a las formas italianas que encontró Boscán casi un siglo después? ¿O ante la posible conciencia, del mismo Santillana, de que su intento tropezaba con dificultades prácticas en el acto de composición, tales como la diferencia de ritmo brindada por el cambio de lengua? Como observaremos, el análisis métrico de los sonetos del Marqués nos llevará a descubrir que no están hechos tan *al itálico modo* como quisiera este rótulo (Miguel Ángel Pérez Priego llega incluso a describirlos como hechos *al hispánico modo* ⁶²), debida en parte a las presiones del verso de arte mayor.

A lo largo de las últimas páginas hemos visto cómo el soneto –o al menos, determinados tipos de soneto– habrían llegado pronto a trascender su condición de forma para convertirse asimismo en género, o tal vez más bien en una pluralidad de géneros (que también podríamos llamar paradigmas o 'subgéneros') que surgen en diferentes momentos y en diferentes (pero semejantes) literaturas, conforme cada uno va cobrando suficiente prestigio para operar como modelo. Si el soneto de Iacopo da Lentini y de otros autores de la *scuola siciliana* constituyó el primer modelo común del que partieron los poetas toscanos, puede decirse que en ese momento de la literatura italiana se empezó a concebir el soneto –con su característica principal de disposición lógica y proporcional del pensamiento– como algo más que una forma, algo más parecido a lo que hoy consideraríamos como género.

Mientras tanto, la diversificación de la temática así como de la práctica métrica iba dando lugar a varias ramas de un árbol en continuo crecimiento hacia múltiples direcciones. Cuando Boscán y Garcilaso importan el soneto a la literatura en castellano, más que una mera forma tomaban prestado todo un género primero, y múltiples géneros después, según iban explorando y multiplicando sus propias composiciones. Sin embargo, para que el *soneto español* se erigiese en género –o en los géneros del soneto amoroso, moral, dialogado, narrativo, mitológico, etc.–, hizo falta que cobrara el necesario renombre a manos de los poetas que lo imitarían con su propia pluma a lo largo del siglo XVI.

Sea como fuere, a lo largo de estas reflexiones, hemos de admitir que no hemos podido llegar a una definición concluyente y categórica de lo que constituye, sin

⁶² Pérez Priego, Miguel Ángel, 2004. "En los orígenes del soneto", capítulo 5 de sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (UNED), pp. 75-89. Los aportes de este importante artículo se reseñan y complementan en la sección 2.3 de esta tesis.

lugar a dudas y con fronteras bien delimitadas, un 'género', ni mucho menos un 'género de soneto'. Para nuestro propósito, tal vez sea más cauteloso seguir tratando el soneto como una forma, al menos hasta que el análisis de los sonetos del corpus nos confirme la existencia y/o la ausencia de géneros entendidos como la combinación triunfalmente perpetuada –de un autor a otros– de una forma de soneto y de una temática particular.

Conviene recordar que esta imitación y perpetuación del soneto en el tiempo no sólo contemplaba un conjunto de forma y tema, sino también de forma y práctica poética, incluyendo la disposición de las ideas y del discurso dentro del molde preestablecido. A pesar de la cautela necesariamente expresada, la aplicación de estas breves teorías sobre los géneros al fenómeno del soneto demuestra cómo éste, al ramificarse, adquiere múltiples dimensiones nuevas y plurivalentes, para conformar una riqueza y complejidad de esquemas en los cuales reside aquella «*profundidad*» de la que hablaba Dámaso Alonso en su discurso de 1944.

1.5 Consideraciones teóricas acerca de la forma del soneto

Para una más íntima comprensión de la índole del soneto como forma individual, amén de la circularidad y la proporción que vimos más arriba y que seguiremos examinando más adelante, conviene ahora una breve apreciación de otros elementos estéticos que contribuyen de alguna manera a su inmediato encanto y a su consiguiente difusión. He aquí tres de las características inmanentes a la forma en las que nos enfocaremos, aunque no necesariamente percibidas o intuitas por da Lentini a la hora de forjar su *felice trovata*: (a) el concepto medieval de la belleza, (b) la función del marco y la sublimación de la lógica, y (c) el reto del compendio y la liberación del yo.

1.5.1 El concepto medieval de la belleza

Si la belleza formal del soneto puede explicarse teóricamente, e incluso si esta belleza venía entendida en el bajo medioevo de acuerdo a una ideología o a un sistema de pensamiento, puede esgrimirse la consistencia de la forma con aspectos de la doctrina estética de San Agustín. En las *Confesiones* se encuentran alusiones a su perdida obra primeriza «*De pulchra et apto*», que habría contenido una distinción entre dos tipos de hermosura – en un primer nivel, la belleza que corresponde a las cosas en cuanto forman un *totum*, y en el segundo, la belleza derivada de la relación entre las partes, vale decir, la adaptación de cada cosa en función de las demás. Si percibimos la estructura del soneto como un todo formado por partes, su calidad estética dependerá de la presencia de hermosura en estos dos niveles. En el nivel más inmediato, parece que estamos hablando, una vez más, de la *integridad* y la *proporción* que caracterizan el soneto creado por Iacopo da Lentini.

Sin embargo, hemos de recordar además que según el santo de Hipona, la percepción de la belleza por parte del espectador implica un juicio normativo, es decir, una comparación entre el objeto y lo que debe ser, de acuerdo con un concepto de orden ideal que el espectador ha de llevar dentro. Como podemos apreciar de reflexiones posteriores de San Agustín diseminadas por sus obras (entre las cuales el «*De ordine*» de 386), según él, no puede darse en el juicio de belleza relatividad alguna, dado que la perfección o imperfección de un objeto tanto artístico como real depende en última instancia de los dos niveles de *unidad*, la noción básica de toda la teoría. El primer nivel de unidad es la del conjunto, que origina la proporción y el número, y el número a su vez da origen al orden. De este ordenamiento de las partes iguales y desiguales emerge el segundo nivel de unidad, es decir, las relaciones internas de semejanza entre las partes heterogéneas según su disposición armónica o simétrica. La inmediata apreciación tanto de la unidad externa como de aquella interna del soneto a base de las enseñanzas agustinianas podría haber contribuido en algún momento a la rápida dispersión de la forma y a su extraordinaria popularidad, como si las medidas del rectángulo respondieran a una figura intuita por el espectador como arquetipo divino.⁶³

Menos sutil y más estrecha había de ser la influencia general de la doctrina estética de los escolásticos, si bien las reflexiones de Santo Tomás de Aquino en torno a la belleza aparecen en la *Summa Theologiae* de modo indirecto. Aquino aclara y simplifica en un primer momento el postulado de San Agustín acerca de la percepción de la hermosura, definida ahora como una *especie de conocimiento*. La percepción cognoscitiva de la belleza consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, por lo cual la belleza depende justamente de las características de la forma. Ahora bien, como explica Edgar de Bruyne (1958: 297), Santo Tomás toma un paso decisivo en el desarrollo de la teoría de la estética al cambiar el enfoque del *conocimiento* a la *conciencia*: si para San Agustín un objeto se juzga bello porque termina en un acto de conocimiento que encierra en sí la bondad, según la estética tomista, a través de la contemplación espiritual del objeto, la conciencia de lo bello acaba en un acto de gozo.⁶⁴ Según explica Santo Tomás en la primera parte de la *Summa*, *questione* n^o 39, un objeto se sentirá bello si sus características se atienen a las tres condiciones siguientes, que aplicaremos a la percepción de la forma tanto externa como interna del soneto:

⁶³ Tanto el resumen de las reflexiones de San Agustín como el que sigue de Santo Tomás de Aquino son interpretaciones de extractos del libro de Beardsley, Monroe C., & Hospers, John, 1976. *Estética: historia y fundamentos*, traducción de Román de la Calle (Madrid: Cátedra).

⁶⁴ De Bruyne, Edgar, 1958. *Estudios de estética medieval. III – El siglo XIII* (Gredos), p. 297. A pesar de esta distinción entre conocimiento y conciencia, Santo Tomás no duda en considerar las características de la belleza como objetivas (y no subjetivas); así, como admite como condición para la belleza, el objeto no es bello porque se ama como tal, sino que se ama porque es bello. Las características objetivas de la belleza están presentes de modo evidente en las formas.

(i) *La integridad* o perfección («*integritas sive perfectio*»)

Puesto que el intelecto se complace en la plenitud del ser, los objetos rotos, deteriorados o incompletos se consideran feos. La belleza de la forma del soneto radica parcialmente en la sensación de integridad derivada de su bien definida delimitación. Consistente con este primer nivel de perfección debe ser la rotundidad del discurso, es decir, una integridad de *ideas* donde '*tout se tient*' – todo queda bien atado–, y donde ningún elemento puede por tanto quedar superfluo.

(ii) *La proporción* o consonancia («*consonantia sive debita proportio*»)

Los sentidos se deleitan en las cosas debidamente proporcionadas: el intelecto se complace en el orden y en la armonía, por lo cual debe constatarse una consonancia en las relaciones entre las partes del objeto. A esta condición correspondería la relación entre octeto y sexteto, igual que entre cuartetos y tercetos. Según ella, la belleza de un soneto se juzgaría a partir de la proporción en la división métrica (y temporal o macrorrítmico), y sobre todo la correspondiente proporción en la distribución de las *ideas* y las partes retóricas. Por ejemplo, si un soneto constituido por una oración condicional mostrara una falta de proporción entre prótasis y apódosis, o si las partes de un silogismo no se dispusieran de forma equilibrada, el placer de comunicación entre soneto y lector puede quedar embargado. (Evidentemente, existe también la afortunada posibilidad de que el poeta utilice un ritmo sincopado, fuera de proporción con más o menos violencia, con el fin de obrar cierto efecto en el lector. En tal caso, el mérito del poema reside en el claro contraste entre la excepción y la norma, entre la sorpresa y la expectativa.)

(iii) *La claridad* o luminosidad («*claritas sive splendor formae*»)

La inteligencia se complace en el esplendor de los secretos del ser, que se hacen visibles en el intelecto. Relacionada esta condición con la teoría neoplatónica medieval, la luz es un símbolo de la belleza y verdad divinas, que son difusivas de sí mismas. La forma externa del soneto cuando métricamente perfecto es clara de por sí, pero a esa claridad debe ser correlativa aquella del plano verbal. Podemos llegar más allá al aducir que la *resplendentia formae* depende de la transparencia no tanto del lenguaje cuanto de la *idea* global del mensaje; se requiere por lo tanto una expresión lúcida, sin elementos que oscurezcan la comunicación. De las tres cualidades presentadas por Aquino como condiciones de belleza, se trata tal vez de la más difícil de medir o incluso identificar en la poesía, por un lado porque la claridad del discurso dependerá no sólo de la expresión del poeta sino también del entendimiento del que lee o escucha, y por otro lado, porque a medida que la lengua cambia en el tiempo, lo que puede resultar una lectura clara en el siglo XVI tiene muchas posibilidades de desafiar o confundir a un lector del siglo XXI.

Aunque el mero hecho de que las enseñanzas de la *Summa*, junto a sus ricas implicaciones, brotaran en la misma época en que florecían las escuelas poéticas siciliana y toscana merece ser significativo de por sí, conviene recordar algunos de los pasajes de la preceptiva de Fernando de Herrera, en los que puede divisarse la ya profunda compenetración de las tres condiciones tomistas. En el célebre comentario al primer soneto de Garcilaso que encontramos en sus *Anotaciones* de 1580, Herrera insiste en el reconocimiento de la unidad equilibrada como el carácter distintivo del soneto:

*«I en ningún otro género se requiere más pureza i cuidado de lengua, más templança i decoro; donde es grande culpa cualquier error pequeño; i donde no se permite licencia alguna ni se consiente algo que ofenda las orejas; i la brevedad suya no sufre que sea ociosa o vana una palabra sola».*⁶⁵

Este rechazo de elementos 'ociosos' o superfluos enlaza con la condición de la integridad, dado que no se admiten palabras que no formen parte sustancial del todo, es decir, que no ocupen un sitio adecuado en la brevedad de la forma. Dado que la perfección no puede ser relativa, cualquier 'error pequeño' implica la imperfección del conjunto. A renglón seguido, encontramos las reflexiones de Herrera respecto de la consonancia:

«I por esta causa su verdadero sugeto i materia deve ser principalmente alguna sentencia ingeniosa i aguda, o grave, i que meresca bien ocupar aquel lugar todo; descrita de suerte que parezca propia i nacida en aquella parte, huyendo la oscuridad y dureza, mas de suerte que no decienda a tanta facilidad que pierda los números i la dinidad conviniente».

Ahondando un poco más en estas palabras, para que la «sentencia ingeniosa» pueda asumir el deseado efecto de clímax o de rotundidad convincente, se requiere una disposición proporcionada del mensaje correspondiente al equilibrio de las partes de la forma, de tal manera que la posición gráfica y temporal de cada elemento parezca totalmente natural (y por lo tanto, matemáticamente acertada; nótese el uso deliberado de la expresión «*pierda los números*»). Poco después, se nos ofrece mucho más clara la presencia de la tercera de las condiciones expuestas por Aquino:

*«No reprehendo la facilidad, sino l'afectación della, porque singular virtud es dezir libre i claramente sin cansar el ánimo del que oye con dureza i oscuridad, i no se puede dexar de conceder que regala mucho al sentido ver que ningunos vínculos i ligaduras de consonancias impiden el pensamiento para no descubrirse con delgadeza y facilidad».*⁶⁶

Herrera desdeña la afectación del lenguaje como un elemento que embaraza la lucidez del discurso, puesto que el «ánimo» o intelecto se deleita de recibir un

⁶⁵ Pepe, Inoria, & Reyes, José María, eds., 2002. *Fernando de Herrera - Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Madrid: Cátedra), p. 267. El subrayado es mío. Nótese que ya por el año 1580, siglos antes de la crítica literaria moderna, Fernando de Herrera se refería al soneto como un 'género'.

⁶⁶ op. cit., pp. 267-68.

pensamiento expresado con claridad. Queda patente que, aunque de manera indirecta, el primer poeta español en teorizar expresamente acerca del soneto ha ido exponiendo sus razones por las que éste ha llegado a ser «*la más hermosa composición*» a base de las tres condiciones tomistas de la belleza. **Se trata de tres condiciones indefectibles cumplidas por la forma del soneto y que sin duda coadyuvaron a su extenso renombre y popularidad, pero que quizá no fueron comprendidas en las calendas del soneto español.** En efecto, en ciertos sonetos del corpus veremos que falta una o más de estas condiciones, echándose de menos sea la integridad (π), la proporción (φ) o la lucidez requeridas por el arquetipo.

1.5.2 La función del marco y la sublimación de la lógica

Salgamos brevemente de la forma interna del soneto para analizar el elemento más propiamente externo, es decir, la figura delimitativa del rectángulo. La forma rectangular del soneto recuerda el marco de un cuadro, y como un marco desempeñaría dos funciones: no solamente la de atraer sobre sí la mirada, sino sobre todo la de *condensar* y *verter* la mirada en el contenido, del mismo modo en que la mandala geométrica de Oriente invita a la meditación. En su breve ensayo titulado *Meditación del marco*, el filósofo Ortega y Gasset considera el marco principalmente como un objeto neutro que aísla la obra artística del vacío circundante.⁶⁷ Lo aislado se deslinda por tanto como un recinto imaginario, y el marco, neutro porque ni es arte ni es realidad, crea una distancia estética, haciendo adoptar al espectador una actitud de contemplación. La creación artística adquiere así una especie de autoridad, queriendo suscitar una reflexión o admiración por parte del público, pero no una respuesta propiamente física o 'utilitaria'.

No obstante, a pesar de las semejanzas entre el rectángulo del soneto y el marco del cuadro, a diferencia de éste la figura del soneto no es ni mucho menos neutra. El marco del soneto viene delineado obviamente por el contenido, por las palabras; el rectángulo no sólo lo aísla del blanco de la página, sino que es parte íntegra de la isla artística, y por lo tanto, de sí mismo. Esta idea viene a vincularse con aquella inspirada más arriba por la teoría de Oppenheimer – si la forma es el elemento que resuelve el problema presentado por el contenido, el corolario ha de ser que **la forma es un componente esencial del significado**. En la poesía en general, hay ocasiones en que la métrica constituye una parte explícita de la semántica; pensemos sólo en la aliteración, donde por ejemplo la repetición del fonema 'me' en «*di me medesimo meco mi vergogno*» sugiere el murmullo de un llanto; otro ejemplo puede ser el acostumbradísimo uso en posición de rima de la oposición *suelo-cielo* (por ejemplo, en Fray Luis de León), donde la similitud métrica realza la antítesis semántica. Si la métrica contribuye a la elevación del lenguaje perseguida por la poesía, podemos afirmar por analogía que en el soneto, la forma contribuye no sólo a la sublimación del

⁶⁷ Ortega y Gasset, José, 1921. "Meditación del marco" en su *El Espectador*, III, que puede encontrarse en el segundo tomo de sus *Obras Completas* (1983, Madrid: Revista de Occidente, pp. 307-13).

mensaje, sino a aquella de la *lógica*, del razonamiento, de la disposición retórica de las ideas dentro del discurso.

Sin duda el **clímax de tal sublimación llega en los metasonetos**, tal vez la mejor prueba del triunfo del soneto dado que éste ha llegado a ser **sujeto de sí mismo**. En varias de estas composiciones se manifiesta cierta soberbia por parte del poeta, sobradamente consciente de emprender una *tour de force* literaria que habrá de ‘patentizar’ su talento. Tal es el caso de uno de los primeros ‘sonetos del soneto’ compuestos en español que conocemos, atribuido a Diego Hurtado de Mendoza, bisnieto del Marqués de Santillana: ⁶⁸

*Pedís, reina, un soneto: ya le hago;
ya el primer verso y el segundo es hecho;
si el tercero me sale de provecho,
con otro verso en un cuarteto os pago.*

Ya llego al quinto: ¡España! ¡Santiago! 5
Fuera, que entro en el sexto: ¡sús, buen pecho!
*Si del séptimo salgo, gran derecho
tengo a salir con vida de este trago.*

*Ya tenemos a un cabo los cuartetos.
¿Qué me decís, señora, no ando bravo?* 10
Mas sabe Dios si temo los tercetos.

*Y si con bien este soneto acabo,
¡nunca en toda mi vida más sonetos!*
Ya de éste, gloria a Dios, he visto el cabo.

Vemos como la estrecha relación entre forma y contenido hace que en este soneto, creación y creador se subliman a sí mismos. La proeza del sonetista glorifica su propio ingenio a modo del soldado que se precipita a la batalla para salir indemne y engrandecido, aquí con el arma de ensamblar la lógica y el marco. Mientras tanto, en el metasoneto del puertorriqueño Rafael Márquez con incipit «*Empieza tu soneto leve y fino*», encontramos un verso que define bien el

⁶⁸ Rivers, Elías L., 1966. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain with English prose translations* (New York: Dell), p. 26. Figura también en la p. 13 de la antología de Miri, Héctor F., ed., 1937. *El libro de los mil y un sonetos* (Buenos Aires: Claridad), cuyo primer apartado está dedicado a los metasonetos. Matthew Russell lo había incluido, con la misma atribución a Hurtado de Mendoza, como el primer poema en su antología cronológica de 1898, *Sonnets on the Sonnet: An Anthology* (reimpresión en 2008 por BiblioBazaar). David Lee Garrison atribuye el soneto a un tal Mendoza de Barros, poeta desconocido del siglo XVII (1995. “English Translations of Lope de Vega’s ‘Soneto de repente’”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2: 311-325). Sobre el grado de parentesco entre Diego Hurtado de Mendoza e Íñigo, Marqués de Santillana, véase el árbol genealógico dibujado por Félix Salgado Olmeda, a base de la información ofrecida por una monografía de Helen Nader: Salgado Olmeda, Félix, 1995. *Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV* (Dipt. Provincial de Guadalajara), p. 134; Nader, Helen, 1979. *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350-1550* (New Brunswick: Rutgers).

requisito de hilvanar el pensamiento dentro de la rigidez de la forma: «*Sigue enhebrando luz en lo divino*».⁶⁹

1.5.3 El reto del compendio y la liberación del yo

Así como hemos comprobado en el poema atribuido a Hurtado de Mendoza, varias veces la tarea de acomodar y vincular las ideas dentro del molde preestablecido del soneto se ha estimado como una lucha, o más íntimamente, como un desafío personal. Justo para ver algunas de las definiciones que se han brindado, en el discurso ya citado de Dámaso Alonso, el filólogo compara a su amigo sonetista Vicente Gaos con el caballero andante que sale a la «*Gran Aventura*», aunque también habla de una «*dorada esclavitud*» que recorre toda la historia del soneto (1944: 397). En palabras de Leopoldo de Luis, el soneto es un «*toro de lidia difícil*», mientras que Albrecht Schöffer se vale de los epítetos «*torneo*» y «*combate singular*».⁷⁰ Aunque la definición del crítico alemán raya un tanto en lo romántico, va más allá al afirmar que el soneto:

«[...] es la forma adecuada al hombre intelectual, al pensador, que en determinados estados de efusión encuentra en sí al mismo tiempo la exaltación de su ser y el poder de su inteligencia.»

Se intuye por lo tanto que el reto del soneto es el de aplicar la inteligencia en un ejercicio de *compendio*, de engastar los conceptos y la lógica entre ellos dentro de la rígida armazón de la forma. La figura rectangular del soneto, una ventana bien definida que atrae al ojo y al intelecto, crea un *effetto fuga* semejante a la conocida técnica pictórica renacentista de disponer en un cuadro ajetreado un corredor vacío hacia el horizonte, una especie de túnel que libera la vista, el pensamiento y la emoción. Se ofrece de esta forma **la posibilidad de lo infinito dentro de lo finito**: como explica el comparatista François Jost en su libro *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire*, «*le beau, qui est infini, nous est rendu perceptible parce qu'il s'exprime dans le fini*».⁷¹

Para llevar orden al suelto fluir del pensamiento o al caos de las emociones, el poeta ha de resolver la tensión entre los dos polos con los que lucha: por un lado, la voluntad y necesidad de representar y de comunicar sus dramas interiores, y por otro, la *contrainte* de la estructura fija, de la constricción y de la regla. La paradójica implicación que de este reto se desprende es el hecho de que el creador deba ponerse límites para poder crear con libertad, o si se quiere,

⁶⁹ Verso 5 del soneto, que también aparece en el libro de Héctor Miri (1937: 14). El epíteto *divino* podría entenderse como referencia más bien a un arquetipo de perfección (como el círculo de Platón) que al plano de una fe, es decir, en sentido tal vez más místico que estrictamente religioso.

⁷⁰ La definición de Leopoldo de Luis fue empleada en una conferencia sobre el soneto en el Ateneo de Madrid en 1986, y cuyas actas pueden leerse en el libro *Ciclo del soneto en el Ateneo de Madrid* (Madrid: Ateneo) – véase sobre todo el discurso intitulado “Breve viaje al soneto español”, pp. 13-24. La traducción en castellano de un extracto del libro *Dichter und Dichtung* de Schöffer (1923) se ofrece en la introducción de la antología de Miri (p. 6).

⁷¹ Jost, François, 1989. *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire: Modes et modulations* (Berne: Peter Lang), p. 195.

para poder *canalizarse*.⁷² Simplificando, resumiendo y sintetizando, **el sonetista debe estructurar lo desorganizado así como en la vida de todos los días debemos estructurar la cruda experiencia sensorial que se nos presenta**; de esta forma, una vez organizados el pensamiento y su inherente emoción mediante el doble filtro de la poesía y de la forma, **el poeta supera tanto a la experiencia como a sí mismo**. Trascendiendo el todo para verlo desde una posición abstraída, el poeta puede comprenderlo y comunicarlo bajo la forma en que lo ha domeñado.

Si bien este efecto de *liberación del yo* puede resultar poco más que un simulacro, el hecho de que el poeta al menos clarifica sus sentimientos en el soneto así como el mero hecho de su comunicación, más interior que exterior, son de por sí un acto de catarsis. Petrarca entendió y optimizó este elemento estético del fenómeno del soneto indudablemente más que la mayoría de los poetas que le precedieron y sucedieron, y poco esfuerzo requeriríamos para probar que otro tanto vale en la lírica española para Garcilaso. Si los primeros sonetistas españoles no consiguieron trascender sus pulsaciones interiores mediante el compendio, o si simplemente no entendieron esta característica del soneto por una diferencia de sensibilidad o por una práctica lírica de excesivo artificio, habremos de constatar más claramente con el análisis y la comparación entre las composiciones del corpus.

1.6 El soneto como forma circular y proporcional

La última consideración teórica en que nos detendremos, y que quizá ha de considerarse como la más fundamental para comprender la belleza y el encanto del soneto en su nivel más íntimo, parte de la conjetura de Pötters –según la cual las dimensiones del soneto derivarían del círculo de Arquímedes–, así como de lo expuesto en la sección 1.2.4 sobre la posible incidencia de la llamada ‘proporción áurea’ en la estructura de la forma. Como concluimos al final de la sección mencionada, **más que para abogar por la consciente presencia de los números conocidos hoy como π y ϕ en la mente del inventor del soneto durante el acto de creación**, estos guarismos especiales nos pueden servir mucho como **símbolos de dos cualidades que explican las razones poéticas de la atracción y fascinación natural del soneto como forma: la circularidad y la proporción**.

No es de desdeñar que estas cualidades corresponden a las dos primeras condiciones de belleza descritas por Santo Tomás de Aquino; mientras en el soneto estas dos podrán de alguna manera cuantificarse, la tercera condición tomista –la *claridad*– resulta muy difícil de medir, dado que la claridad de expresión y de lógica dependerá en gran medida de la atención, entendimiento e intuición del lector-oyente, por no hablar de la dificultad brindada por la evolución natural del idioma a lo largo de los siglos. En todo caso, hemos de

⁷² Conviene a este respecto recordar el dictamen presentado por Umberto Eco en las *postille* a su novela *Il nome della rosa*: «*Occorre crearsi delle costrizioni per potere inventare liberamente*».

tener presente que los tres factores tomistas están íntimamente interrelacionados: la integridad implica cierto nivel de proporción en el discurso, la proporción contribuye a la claridad de expresión, la claridad supone un mensaje que sea íntegro, y así sucesivamente. Si bien aquí nos enfocaremos en la presencia de la *integridad/rotundidad* (π) y la *proporción* (ϕ) en el soneto, ambas implican necesariamente y contribuyen de cerca a la atribución de la claridad.⁷³

Llevando las teorías del círculo y de la sección áurea a sus ulteriores implicaciones para el soneto, la primera implicación podría explicarse así: si la forma del soneto es circular, se prestaría a contener un mensaje o un pensamiento *redondeado*, hermético y por lo tanto íntegro, sin albergar elementos redundantes. Si transitar las 154 sílabas del soneto equivale a recorrer la superficie de un círculo, la simbiosis entre forma y contenido ciertamente confiere al poema un recóndito simbolismo. Desde antes de *El Banquete* de Platón la figura del círculo ha sido emblema de la integridad y de la perfección, y desde *La República*, la figura del círculo ha sido una entidad matemática que existe como un objeto inmutable en el *ámbito de las ideas*, y que por consiguiente, sólo puede ser conocida *mediante la razón*. De hecho, según la teoría platónica de las ideas, puesto que la figura del círculo no es una realidad sino una entidad que participa de la esfera ideal, el círculo del soneto participa de igual modo de la *idea* del círculo, así como de la *idea* de la belleza. El soneto se va definiendo por lo tanto como la plasmación lingüística (y poética) de la *idea dentro de la idea*, y más concretamente, del problema emocional y su resolución dentro del círculo y gracias a él. Belleza de creación y belleza de comunicación transitan así una especie de '*circuitus spiritualis*', tanto más deleitoso cuanto más íntegro, es decir, cuanto más se acercan forma externa y forma interna a la idea del círculo.

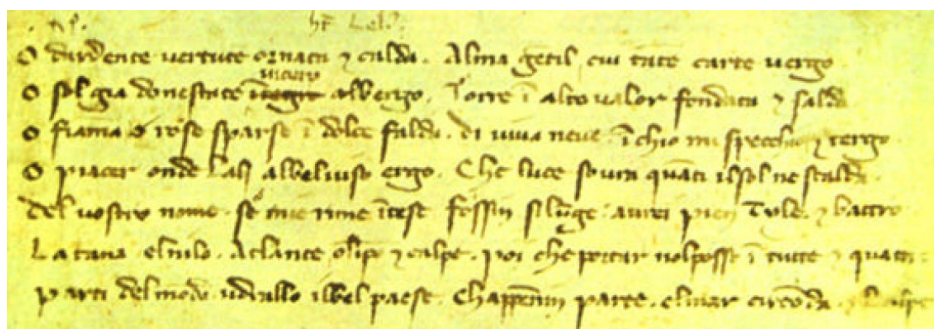
Se confirmaría así la concepción del soneto como una forma circular, o más estrictamente, como **una forma que participa de la idea platónica del círculo**. Pasando de la matemática a la poesía, a la hora del análisis, para juzgar si un soneto determinado participa o no de tal arquetipo de hermosura, la primera pregunta que debe plantearse esencialmente es la siguiente: *¿el poema ha completado el círculo?* Y para poder acercarnos a la respuesta, es preciso afrontar las dos interrogativas que la primera pregunta conlleva: respecto al ritmo, *¿ha completado el círculo métrico?*, y respecto al razonamiento expuesto, *¿ha completado el círculo conceptual?* Si en la progresión del soneto se encuentran elementos superfluos, o si resulta que en el pensamiento expresado no ha quedado todo bien atado, la respuesta a estas preguntas tal vez sea negativa.

Si el intelecto se complace en recibir y entender un pensamiento redondeado, más importante sea tal vez que la expresión *se perciba*, incluso físicamente,

⁷³ Recordemos que aquí estamos hablando estrictamente de *arquetipos* de soneto: entre los ejemplos más acertados, encontraremos los que modifican o rompen el esquema para obrar un efecto mayor, en un complejo juego con la expectación del lector-oyente. En todo caso, estas 'violaciones' de la expectación dependen de la primacía (y del conocimiento) de la norma.

proporcional y por tanto armoniosa. Aquí entramos de nuevo en el ‘macrorritmo’ del soneto, es decir, más que el ritmo de los versos individuales, la disposición de la energía poética a lo largo del tejido circular –o si se quiere, rectangular, pero de dimensiones que participan, como vimos, de la idea del círculo–.⁷⁴ Recordemos que según Pitágoras, los números son la base del universo; existen de por sí y no solamente en el pensamiento. Algunos números se consideran más ‘puros’ o ‘equilibrados’ que otros, y existen una serie de números ‘perfectos’ que dan armonía a la naturaleza (y por tanto, también a la anatomía del hombre).⁷⁵ La música –o si se quiere, el ritmo– es el modo en que los números se experimentan, se sienten físicamente; en otras palabras, el ritmo constituiría la experiencia directa de los números de la naturaleza. De ahí tal vez la «*beauté pythagorique*» atribuida al soneto por Baudelaire: si las proporciones rítmicas de un soneto corresponden a las aquellas omnipresentes en la naturaleza; o más específicamente, si corresponden a la llamada sección áurea identificada por Euclides, que encontramos (por citar muy pocos ejemplos del catálogo infinito) en el crecimiento de la rosa y del girasol, en los contornos del nautilo, en las bifurcaciones del relámpago o incluso en las dimensiones de nuestro propio cuerpo, el poema resultará precisamente de un

⁷⁴ No está demás recordar que el soneto no siempre se ha escrito o copiado en forma de rectángulo de catorce versos. En este sentido, como uno bien advertirá, la disposición gráfica de los sonetos del *Canzoniere* en rectángulo de siete renglones de dos versos cada uno en los códices Vaticano Latino 3195 y 3196 no deja de ser sorprendente, siendo estos manuscritos además una de las últimas ediciones autógrafas de Petrarca. He aquí una imagen tomada del f. 5r del Vat. Lat. 3196, con el soneto 114 (comp. CXLVI, «*O d'ardente vertute ornata et calda*»):



Como justificación de esta particular decisión de Petrarca, si consideramos sólo los sonetos, difícilmente podría alegarse un deseo práctico de hacer el mejor uso posible del formato del folio, ya que habiendo cuatro sonetos por página, podrían disponerse muy fácilmente en un cuadrado de dos por dos. Sin embargo, si recordamos que el *Canzoniere* está compuesto no sólo de sonetos sino también de poemas intercalados de forma más larga que el rectángulo hermético del soneto (como la *sestina* y la *canzone*), comprendemos que Petrarca buscaba simplemente una manera de asegurar una lectura lineal, sobre todo a la luz de sus conocidos y continuos esfuerzos para dar a las composiciones de la colección un orden estrictamente personal, aunque fuera tal vez más lógico que cronológico. Así, la lectura lineal con dos versos por renglón aprovecha el papel sin dejar lagunas en blanco de forma innecesaria. En todo caso, la disposición gráfica de los sonetos como rectángulos de dos por siete no tiene por qué indicar, de ningún modo, que el autor y copista no intuyera o explotara la circularidad y la proporción poéticas invitadas por la forma: de hecho, más adelante veremos cómo el soneto de Petrarca encaja perfectamente con estas dos características. Como vimos arriba, irónicamente, el aspecto de los sonetos en rectángulo de siete líneas de veintidós sílabas en el Cod. Vat. 3195 fue lo que llevó a Wilhelm Pötters a la idea del *Sonettkreis*.

⁷⁵ En su enciclopedia *Medieval Italy* (2003), bajo la voz *Italian Prosody* (p. 561), Christopher Kleinhenz hace constar la importancia poética de los números al explicar que «[the sonnet] may represent an attempt to achieve mathematical perfection in terms of Pythagorean harmonies».

agrado natural. Esto se podrá apreciar en más detalle aquí abajo, mediante los ejemplos tomados del *Canzoniere* de Petrarca.

Sobre la diferencia entre ‘pensar’ y ‘sentir’ un poema, en sus *Ensayos sobre crítica literaria*, Antonio Alatorre recuerda la necesidad de poner el ‘pensamiento crítico’ –definida como la actitud de procurar entender una obra «*en su ser mismo, en su todo y en sus partes*»– al servicio del sentimiento, particularmente en el caso del soneto, que según el mismo crítico «*se siente más que se piensa*».⁷⁶ Esta actitud práctica de Alatorre concuerda de lleno con lo que vamos diciendo sobre la percepción física del ritmo estructural del soneto. Aun así, dada también la importancia de la lógica y su fuerza organizadora del razonamiento, no hemos de dejar de lado el acto de ‘pensar’ el soneto. En los sonetos más logrados de Petrarca y Garcilaso, pensar y sentir irán de la mano, y la compenetración de ambos la sustancia sobre todo el ritmo.⁷⁷ En efecto, si un soneto ha de *sacudir* al lector-oyente –y no sólo de forma metafórica– el viaje debe sentirse completo y proporcional tanto en el desarrollo del pensamiento cuanto en la disposición musical.

Mientras el factor de la circularidad (π) concierne sobre todo la forma externa del soneto –la integridad o rotundidad de la lógica, el soneto como aquel *totum* aducido por San Agustín–, la cualidad de la proporción (ϕ) atañe más a su forma interna, es decir, la relación entre las partes, la administración de la energía y de la expresión en un ritmo bien dividido entre ‘fronte y sirma’ o octeto y sexteto. Por lo tanto, si el soneto participa también de la proporción áurea, a las preguntas de arriba tendríamos que añadir otra: *¿el poema se ha construido de manera proporcional?* De nuevo, para poder aproximarnos a una respuesta, hemos de expandir la pregunta en dos interrogaciones correspondientes: respecto al ritmo, *¿el ritmo se ha dispuesto proporcionalmente?*, y respecto al pensamiento, *¿el discurso se ha dispuesto de forma proporcional?* Si en la progresión del soneto no hay orden o suficiente equilibrio entre simetría y asimetría (o incluso, entre equilibrio y desequilibrio), o si por ejemplo la tensión creada al inicio no se suelta más tarde, la respuesta a estas preguntas tal vez sea negativa.

En definitiva, éstas son las interrogaciones que se procurarán resolver con la ayuda del estudio comparativo entre las tipologías métricas y sintáctico-conceptuales, partiendo del axioma provisional de que los sonetos de Petrarca representan no tanto el arquetipo cuanto el *conjunto de paradigmas* del soneto en cuanto género o variedad de géneros. En efecto, uno de los cometidos de este trabajo es comprobar hasta qué punto se acercan los primeros sonetos compuestos por españoles al soneto de Petrarca, como primer paso hacia la

⁷⁶ Alatorre, Antonio, 1993. *Ensayos sobre crítica literaria* (México: Lecturas Mexicanas), p. 12.

⁷⁷ François Jost llega a una conclusión muy semejante al final de su libro *Le sonnet de Pétrarque à Baudelaire* (1989: 203): «*La structure interne du sonnet répond [à] notre manière habituelle de raisonner et de sentir: raisonner et sentir, non point raconter et commenter, décrire et rêver. Le sonnet assouvit notre besoin naturel de discipline intellectuelle et émotionnelle. Il emploie une technique qui paraît artificielle, mais qui est artistique, et grâce à laquelle la nature et l’art se rejoignent.*»

determinación de cuánto se acerca propiamente al soneto italiano, y en última instancia, hacia la comprensión de las razones por las que tanto tardó esta forma italiana en consolidarse en la conciencia lírica hispánica.⁷⁸

Curiosamente, la percepción del soneto como forma circular y proporcional se ofrece como una resolución del **largo debate entre la concepción del soneto como forma bipartita y su concepción como unidad**. Atendiendo a la presentación de esquemas representativos, podemos conciliar los dos bandos al demostrar que el círculo del soneto puede ser dicotomía, unidad, o ambas a un tiempo. (Como vimos, en todo caso, las cualidades de circularidad y proporción están interrelacionadas y difícilmente podrán ser autónomas.) En un artículo magistral, Gary J. Brown ha presentado las dos partes de este debate para ofrecer una solución basada en la práctica retórica.⁷⁹ La posición a favor de la concepción bipartita está encabezada por Walter Mönch, quien sostiene una estructura de coro alto y coro bajo (*Aufgesang* y *Abgesang*), o de tensión y distensión respectivamente.⁸⁰ Así, el octeto produce una expectación que el sexteto habrá de cumplir, y la estructura externa del soneto sería equivalente a la tensión polar del contenido. Al otro lado está el dictamen de Leo Spitzer, para quien el soneto comprende «una *direzione lineare unica*» análoga a la del epigrama antiguo, y por consiguiente, el soneto es una unidad con subdivisiones, y no dos partes que se juntan en una sola.⁸¹ Tras analizar brevemente los principios de composición retórica de algunos sonetos que responden a una u otra concepción estructural, Brown concluye que la configuración bipartita y aquella lineal constituyen en efecto dos prácticas canónicas coexistentes.⁸² La ejecución de una u otra en los sonetos del Siglo de Oro depende de la organización de los diversos constantes poéticos utilizados para conseguir el deseado equilibrio retórico, tales como figuras tropológicas,

⁷⁸ Idealmente, el corpus de sonetos españoles se analizaría y se compararía con un corpus italiano más amplio, incluyendo, además de los sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, sonetos de otros poetas italianos que pudieran haber ejercido de modelo (tales como Dante Alighieri, y más tarde, Sannazzaro, Bembo y Tansillo). Sin embargo, por razones de tiempo y espacio, inevitablemente hay que fijar límites. El que Petrarca constituyera el arquetipo principal, tanto para sus herederos italianos como para los primeros sonetistas de otras lenguas de Europa, apenas si se ha negado en la crítica de los últimos siglos. En cuanto al soneto de Petrarca tomado como modelo de *rotundidad* y *proporción* del discurso, interesa mucho su identificación con un ‘doble sol’, simil ofrecido por Michael Spiller (1992: 18): «*the great sonnets of Petrarch's Rime, where the lyrical, self-expressive // is in perfect equipoise with the argumentative, dialectical, more philosophic //; where vision and reason circle each other like a double sun*».

⁷⁹ Brown, Gary J., 1979. “Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet”, *Hispanófila* 66: 9-39.

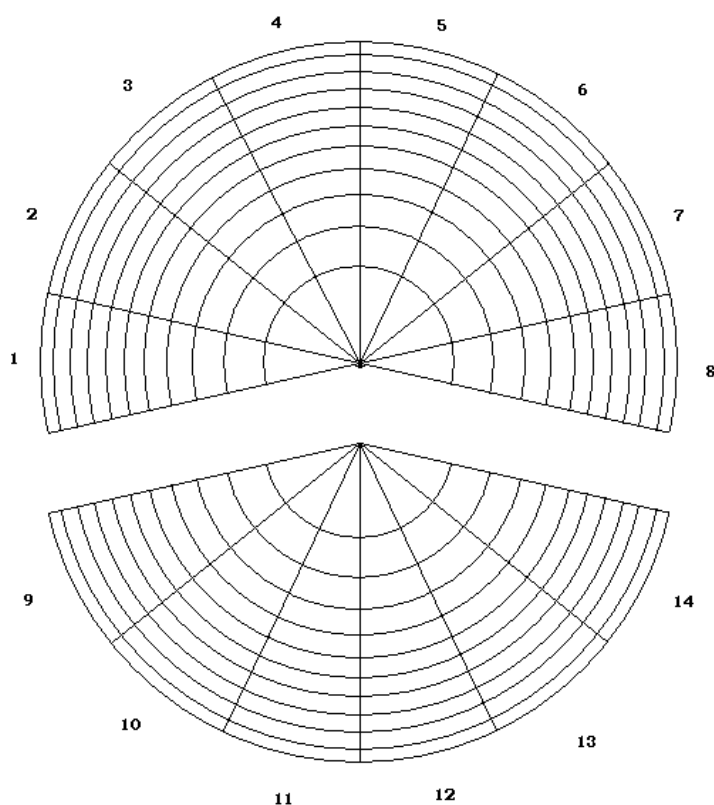
⁸⁰ Véase Mönch 1955: 33.

⁸¹ Spitzer, Leo, 1958. “Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino”, *Cultura Neolatina* 18: 65. Tanto la cita de Mönch como la de Spitzer aparecen como epígrafe del artículo de Brown. En las *Anotaciones*, Fernando de Herrera también había equiparado el soneto al epigrama, así como hicieron el tratadista francés Guillaume Colletet en su *Art poétique* de 1658, y el filólogo moderno Arturo del Hoyo en el prólogo de su *Antología del soneto clásico español (siglos XV-XVII)* de 1963.

⁸² Cuatro años antes de Brown, A. Menichetti ya sospechaba la necesaria coexistencia de las dos configuraciones de soneto, la bipartita y la lineal-espiral: «[il sonetto] è una struttura animata dal gioco reciproco di due dinamismi contrastanti: quello centrifugo, che sfrutta ed accentua la potenzialità insita nella bipartizione metrica, e quello centripeto, che invece tende a sottolineare e ricomporre l'unilateralità primaria della forma». Menichetti, A., 1975. “Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto”, *Strumenti critici* XXVI: 1-30.

construcciones periódicas como la bimembración, o el uso estructural de la conjunción.

Si transponemos gráficamente el rectángulo del soneto al círculo, se nos brindan dos representaciones distintas. Podríamos, primero, representar el soneto como catorce segmentos correspondientes a los catorce versos, divididos proporcionalmente por once círculos concéntricos para producir 154 unidades por las 154 sílabas. De este modo, dado que la superficie del *Sonettkreis* es igual a la del rectángulo, cada sílaba del soneto ocupa una superficie de 1, y cada verso un segmento de once. Separado el octeto del sexteto, el diagrama podría aparecer así:



Este esquema representa la progresión del soneto de construcción bipartita, mediante catorce movimientos radiales desde la circunferencia hasta el centro, dentro de un movimiento circunferencial que va recorriendo cada segmento uno a uno. (Nótese la división del círculo aproximadamente según el ángulo áureo, 137.5° , el mismo que separa las hojas de las plantas crasuláceas para que tengan mejor acceso a la luz del sol, o que divide las alas de la mariposa para darle equilibrio en el vuelo.) La dirección de este recorrido circunferencial podría ser en sentido de las agujas del reloj o al revés, pero al establecer una misma dirección (de izquierda a derecha en nuestro ejemplo) tanto en el octeto como en el sexteto, se favorece la representación de la dicotomía *tensión-distensión*. Como mejor se podrá apreciar en dos ejemplos tomados de Petrarca, al completar el

octeto el círculo pide cerrarse, así como el discurso requiere la satisfacción de la expectación, en una especie de 'efecto muelle'. En ambos ejemplos se observa lo que Brown denomina como «*stanzaic finality*» (p. 14), es decir, la disposición del contenido coincide con la forma exterior de octeto y sexteto separados por diferencia de rima, por lo cual las partes internas del discurso no desbordan los límites externos.⁸³

⁸³ Los sonetos de Petrarca están tomados de la edición del *Canzoniere* de Marco Santagata (2006, Mondadori). Recuérdese que el número de soneto no corresponderá con el de la composición (habiendo en la colección 317 sonetos, que forman parte de un total de 366 composiciones) – una lista de los sonetos en orden de edición, con sus respectivos números de composición, se ofrece en el Apéndice VI.

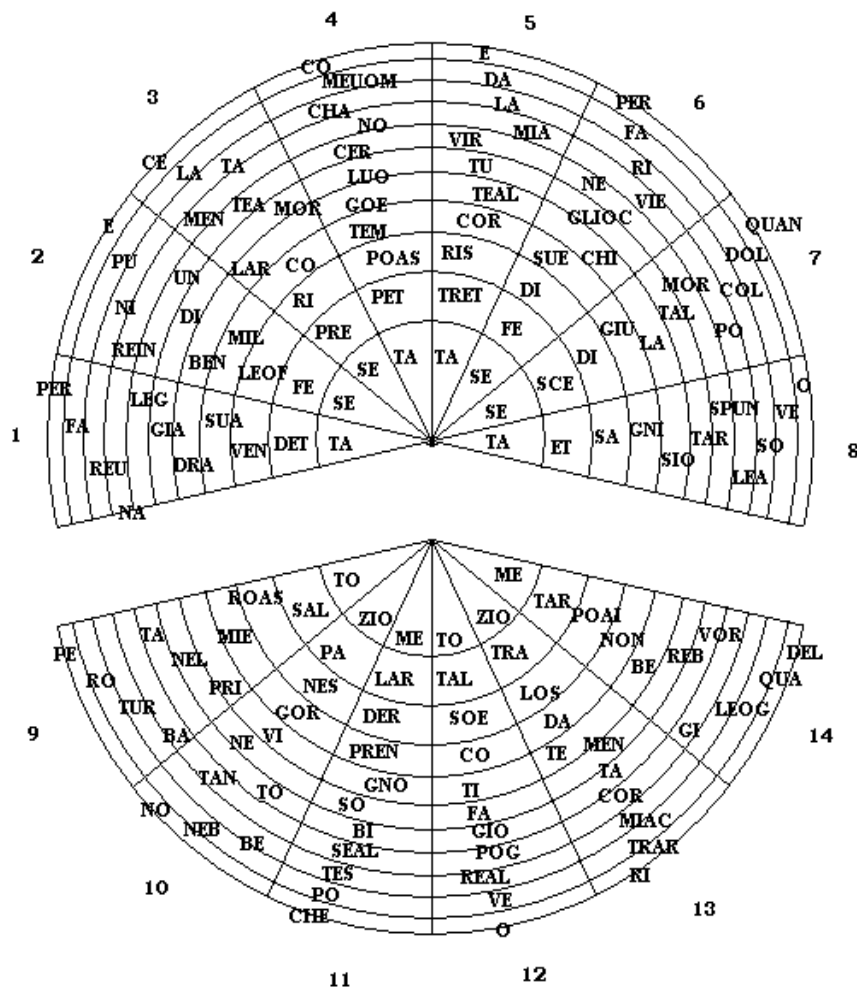
Sonetto 2, «Per fare una leggiadra sua vendetta»

*Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dì ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.*

Era la mia virtute al cor ristretta 5
per far ivi et negli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giù discese,
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio 10
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.



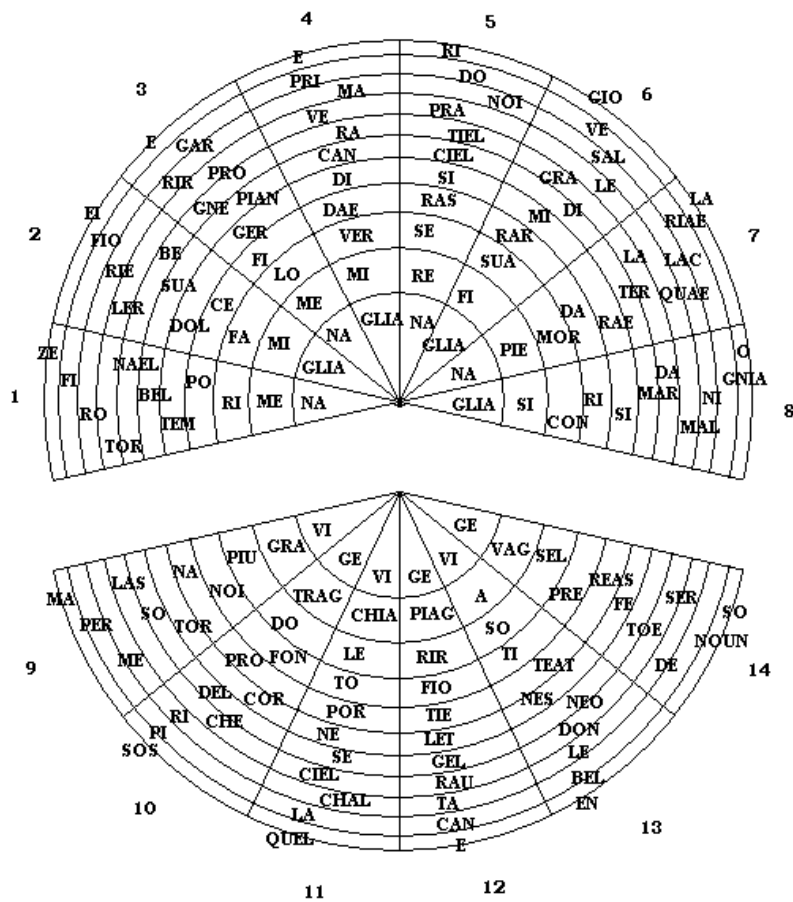
Sonetto 269, «Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena»

*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne e pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.*

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; 5
Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.

Ma per me, lasso, tornano i più gravi 10
sospiri, che del cor profondo tragge
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

e cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.

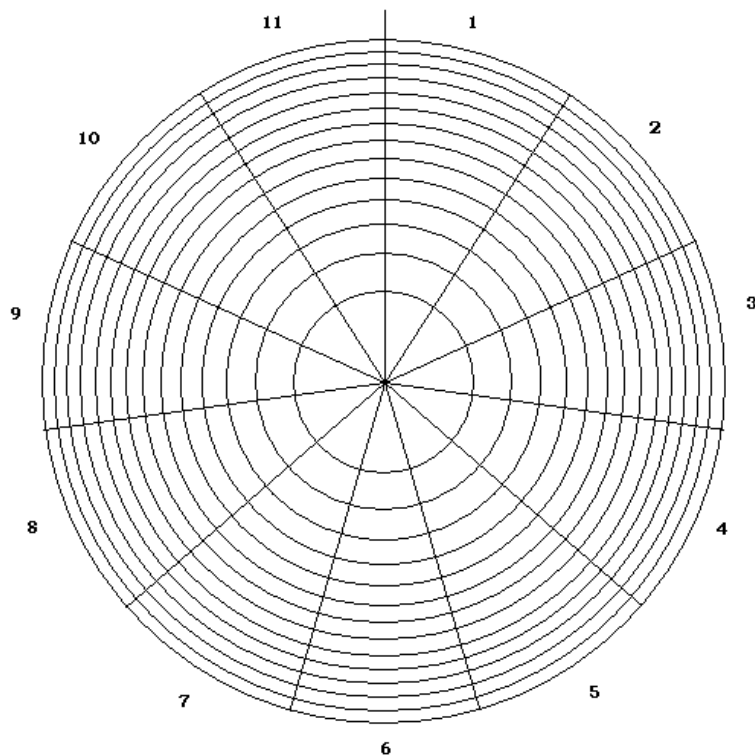


En el soneto 2 (composición II), que abre el ciclo del *Canzoniere* tras la palinodia proemial, el poeta expone en el octeto cómo había resistido continuamente a los asaltos del Amor mediante la *virtute*. El sexteto arranca luego con la conjunción *Però*, súbitamente destacándose del octeto de forma tanto rítmica como conceptual para obrar un efecto de desconcierto – de repente la virtud del poeta ha capitulado, sin darle tiempo (*spazio*) a defenderse ni a retirarse en la fortaleza de la razón. Se perciben así dos movimientos contrapuestos, el primero de resistencia y el segundo de rendición, y en efecto, el movimiento del octeto viene a contrarrestarse y por tanto subordinarse al del sexteto, que completa así el círculo del discurso.

La oposición entre octeto y sexteto resulta aun más patente en el soneto 269 (composición CCCX), donde los cuartetos describen la alegría y fecundidad traídas a los elementos por el indefectible retorno de la primavera. Toda esta descripción va preparando el brusco efecto de la adversativa en la que desemboca: las palabras «*Ma per me, lasso*» vocean el estado *contra natura* del poeta, sobradamente consciente de la llegada de la dulce estación porque le recuerda tristemente la muerte de Laura, y el círculo que abrió con el *locus amoenus* viene a completarse con símbolos de infertilidad. En ambos sonetos se constata cómo la tensión expectativa producida por el ‘coro alto’ se desanuda en el cumplimiento del ‘coro bajo’, en una dinámica global de expansión y contracción debidamente proporcionales para completar el ciclo y proporcionar así la sensación de integridad en el mensaje.

No obstante, el efecto mencionado de desconcierto en estos dos ejemplos responde también a la expectación, en un interesante juego entre la simetría y la asimetría: si representamos el viaje de la experiencia lectora, tras dos cuartetos de rima idéntica (octeto simétrico), la sensibilidad del lector-oyente pide que se evite la monotonía con un cambio de ritmo, de rima (que forma parte integral del ritmo) y/o de tono. El giro entre *fronte* y *sirma* constituye la parte de asimetría pedida por el arquetipo, según una proporción muy semejante a aquella ‘áurea’ y que por tanto se percibe como natural; después, el poema se cierra con otra simetría, aquella que existe entre los dos tercetos.

La segunda representación gráfica del círculo del soneto surge al invertir las asociaciones de los anillos concéntricos y los segmentos, haciendo que aquéllos correspondan a los catorce versos y éstos a las once sílabas:



Este esquema representa el soneto concebido como *unicum*, es decir, con una progresión lineal y por tanto unidireccional hasta el clímax de la composición. En el círculo se establece así un movimiento espiral desde la circunferencia hasta el núcleo, donde cada sílaba, palabra, concepto y verso va llevando consigo el peso de los anteriores hasta que todo se resume en el punto final.⁸⁴ De esta manera el discurso se hace cada vez más íntimo, en un crescendo de tensión que no habrá de desatarse del todo hasta el último verso. (El esquema de rima tal vez siga siendo bímembre, y posiblemente también el ritmo, pero a diferencia del soneto concebido como círculo partido en dos, en este caso no se percibirá tanto el giro repentino un poco más allá del punto central.) Como ejemplos de constantes retóricas empleados en este concepto epigramático del soneto, Brown presenta el uso de la anáfora y el uso de la enumeración, que hacen acto de presencia en los 17 sonetos de Petrarca que el filólogo ofrece en una lista.⁸⁵ Alude también al uso de la amplificación retórica, aprovechada para ir narrando detalles o describiendo conceptos en preparación de la conclusión decisiva, es decir, para que todo el peso del discurso recale en las palabras finales. Este efecto resulta patente en los dos ejemplos siguientes, entre las más conocidas composiciones del *Canzoniere*.

⁸⁴ En una de varias metáforas del soneto que iremos viendo a lo largo de esta tesis, François Jost define el soneto como «*un serpent long d'un mètre quarante*», y habla también de las reglas fundamentales y la economía interna del soneto como «*le métabolisme du reptile*» (1989: 9).

⁸⁵ Esta lista aparece en la nota 17 de la p. 20 del artículo de Brown. Dos ejemplos del uso de anáfora en la construcción lineal del discurso son los sonetos 47 (comp. LXI, “*Benedetto ... benedetto etc.*”) y 113 (comp. CXLV, “*Ponmi... ponmi etc.*”).

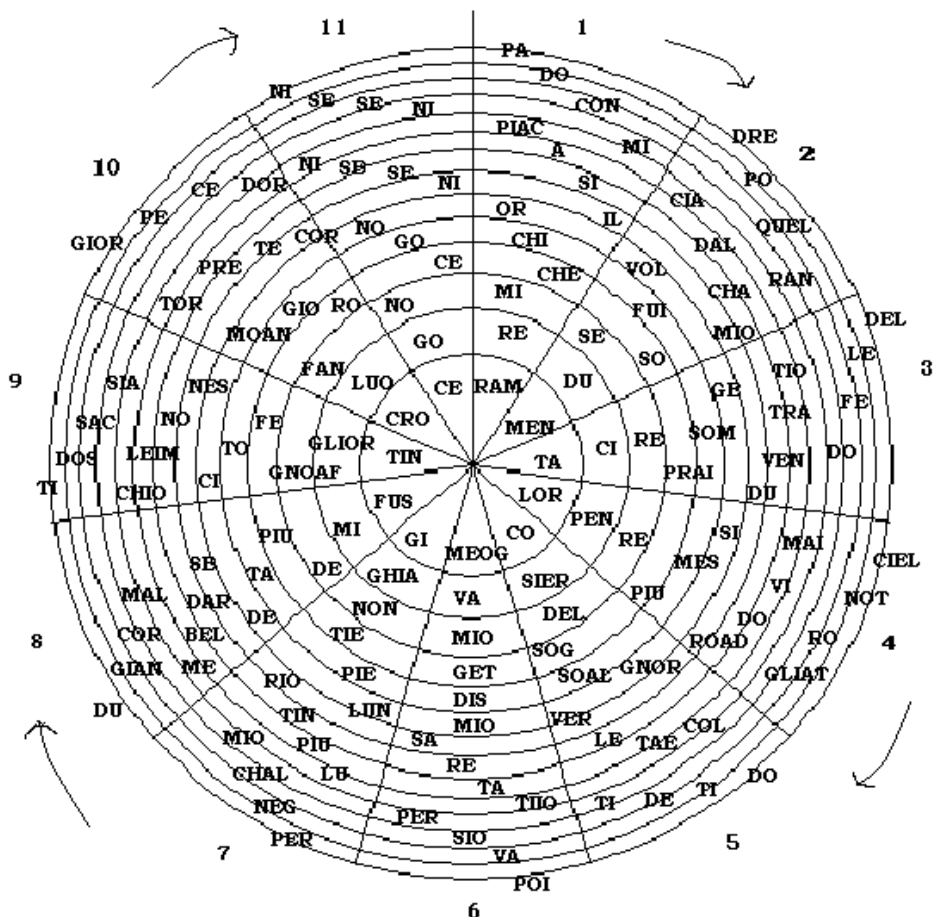
Sonetto 48, «Padre del ciel, dopo i perduti giorni»

*Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese
con quel fero desio ch'al cor s'accese,
mirando gli atti per mio mal sì adorni,*

piacciati omai, col Tuo lume, ch'io torni 5
*ad altra vita et a più belle imprese,
sì ch'avendo le reti indarno tese,
il mio duro adversario se ne scorni.*

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno 10
*ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
che sopra i più soggetti è più feroce:*

*miserere del mio non degno affanno:
reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
ramenta lor come oggi fusti in croce.*



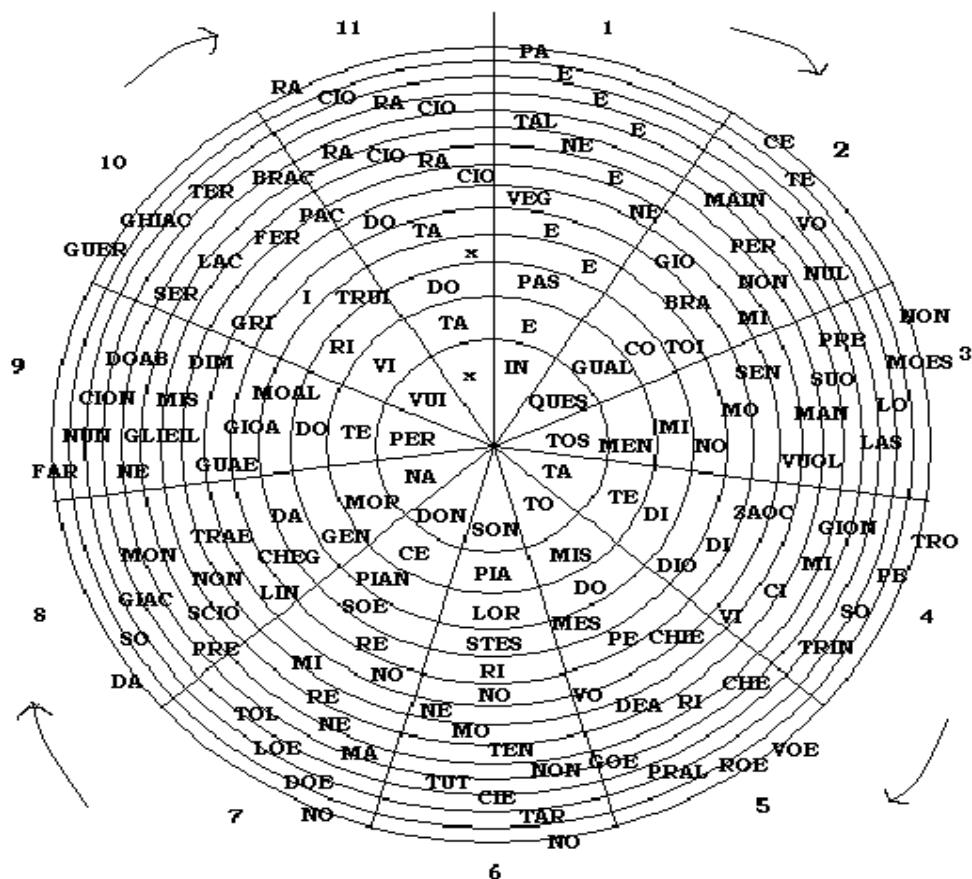
Sonetto 104, «Pace non trovo, et non ò da far guerra»

*Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, e son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.*

*Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra, 5
né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.*

*Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;
et bramo di perir, et cheggio aita; 10
et ò in odio me stesso, et amo altrui.*

*Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, donna, per voi.*



En el soneto 48 (composición LXII), el apóstrofe a Dios combina el lamento de haber caído en el largo *traviamento* de la persecución amorosa con el ruego de ser guiado a una vida más virtuosa. Entrando en los tercetos, el desarrollo lineal del discurso se intensifica con la declaración del undécimo aniversario del enamoramiento y por tanto del *vaneggiar*, para luego desbocar en la súplica culminante del «*miserere*» y la equiparación final del error del poeta con los pecados purgados por la crucifixión de viernes santo. El carácter hiperbólico y casi blasfematorio de esta última comparación adquiere mayor fuerza y envergadura al ser el fondo del espiral, máxime porque resume sucintamente y pone de relieve todo el lamento y el ruego anteriores.

El efecto espiral se percibe de manera aun más clara en el soneto 104 (CXXXIV), donde el poeta emplea la bimetración desde el comienzo hasta el verso 13 para ir evocando los contrastes que experimentaría en su interior. Seis versos se introducen con la conjunción *e* (a menudo escrita *et*) para hacer fluir la larga enumeración del discurso, todo en preparación de la invocación del último verso – la retahíla de antítesis que mantienen al poeta en *pregion* prorrompe a raíz de la indiferencia de la amada. Tanto ella en cuanto lectora poética ideal como nosotros en cuanto lector efectivo real comprendemos la causa y advertimos el inherente rencor en el último instante, al final del espiral, es decir, donde el círculo cierra a sí mismo con el elemento más significativo y esencialmente comunicativo del discurso. En ambos sonetos, la resolución de las tensiones temáticas queda retardada hasta el remate final, subordinando a éste toda la locución anterior del mismo modo en que toda parte del espiral está atada y supeditada al centro del círculo.

Por último, veamos el ejemplo de un soneto que puede representarse de las dos maneras, dado que participa estructuralmente tanto de la oposición conceptual de octeto y sexteto como de un desarrollo ilativo hacia el clímax del último verso. Se trata del soneto proemial «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*», en el que Petrarca presenta su cancionero reconociendo su *nugae iuventutis* y solicitando a los lectores piedad y perdón por su largo error poético en el cauce de temática amorosa. Los tercetos constituyen una oposición a los cuartetos en cuanto parece perderse cualquier esperanza de suscitar misericordia en los lectores, dado que el poeta recuerda y se avergüenza de cómo había sido objeto de escarnio entre el pueblo. En los tres últimos versos se retoman los motivos de vergüenza y arrepentimiento como fruto de su prolongado *vaneggiar*, antes de llegar a la *pointe* del último verso, conclusión lógica no sólo del soneto sino también de su vida poética. En efecto, el adagio final es el resultado tanto de la oposición entre esperanza y desesperanza del poeta ante la posibilidad de conseguir perdón, cuanto de la trayectoria lineal del razonamiento respecto de la vanidad. (Podríamos engarzar también, metafóricamente, la idea de la vanidad y de la *vergogna* con la sensación de espiral en el vacío creada por el ritmo del poema.)

Sonetto 1, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono»

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:*

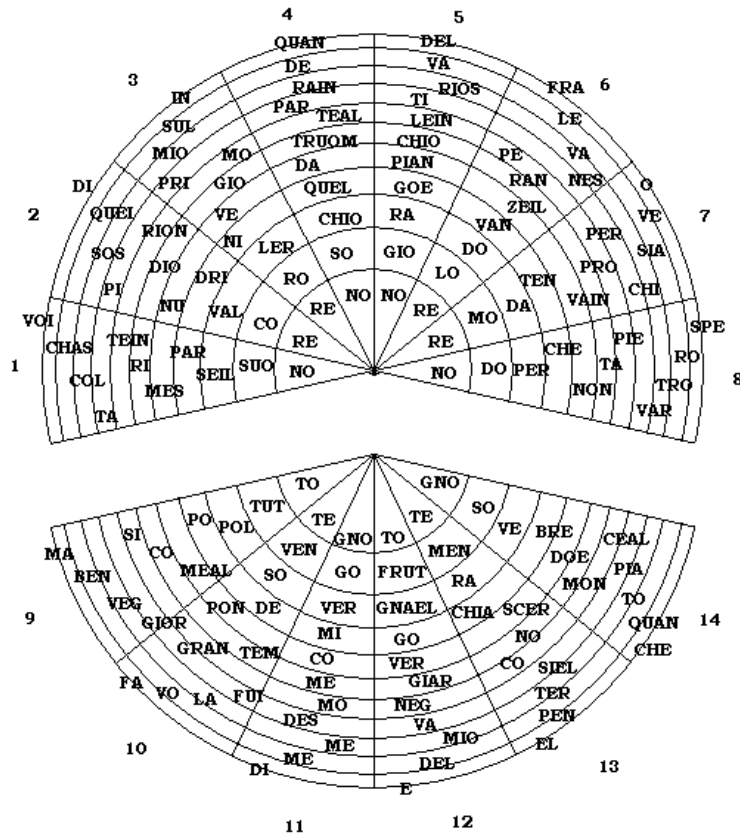
*del vario stile in ch'io piango et ragiono, 5
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.*

*Ma ben veggio or sì come al popol tutto 10
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;*

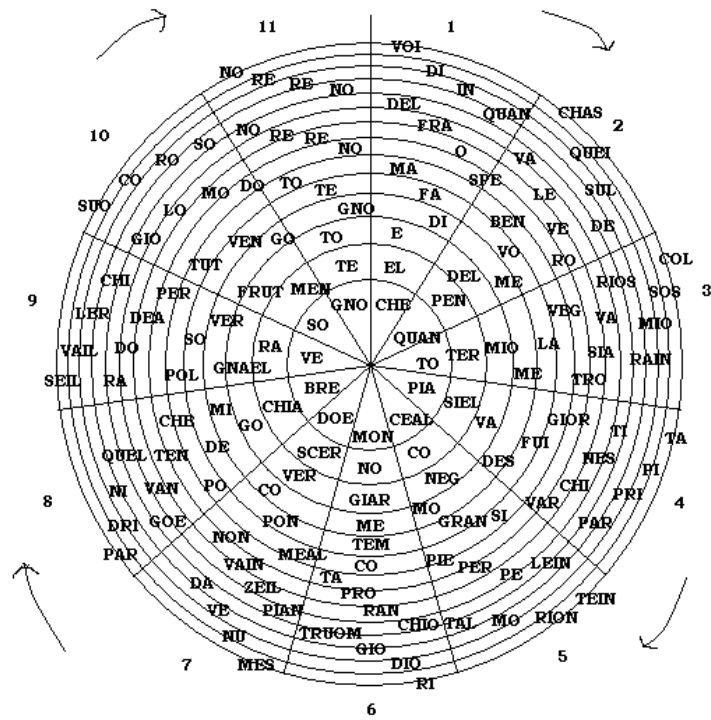
*et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentérsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.*

Queda así matizado, si no definitivamente resuelto (puesto que faltaría por hacer un análisis cuantificativo a partir de un corpus), el largo debate entre la concepción del soneto como dicotomía y aquella como unidad. Los diagramas representativos sirven para ilustrar y apuntalar ambas teorías, la primera al poner de relieve la dinámica de tensión-distensión, y la segunda al manifestar un movimiento espiral hacia el clímax de la comunicación. **La construcción bipartita y la construcción lineal se presentan así como dos prácticas preceptivas coexistentes** (que se oponen en apariencia, mas se complementan en la práctica), y como puede juzgarse por este soneto proemial, pueden incluso fundirse en una sola composición.

Dicotomía octeto-sexteto



Unidad



1.7 Lo incomprendido

El breve perfil del soneto italiano y las consideraciones teóricas acerca de su forma dejan claro que **el soneto dista de ser una mera entidad métrica**. Por medio de un complejo juego de elementos retóricos en la organización de las partes del discurso, forma y contenido se compenentran para dar lugar al significado global, hasta tal punto que la forma puede ser el destinatario e incluso la solución del problema presentado por el fondo. En cualquier caso, **siendo el soneto un fenómeno literario cimentado en la razón (o en el razonamiento), ha de tener el carácter lógico como elemento ulterior**.

Sin afirmar del todo que el soneto participa de la idea del círculo de Arquímedes a la vez que representa una manifestación literaria de la sección áurea, estas dos características nos sirven para identificar dos cualidades inherentes al soneto. Primero, para cumplir su función, el soneto ha de mostrar un discurso lógicamente hermético: para que éste convenza, ningún hilo debe quedar desatado («*tout se tient*»), ningún concepto o idea debe ser superfluo. Se trata, en definitiva, del requisito fundamental de la *integridad* o de la *rotundidad* del discurso, pues a la integridad métrica debe corresponder aquella conceptual. Para alcanzar mayor belleza y sensación de rotundidad, la exposición de la idea redondeada también ha de ser *proporcional*, de manera que el agrado resulte instintivo, coherente con los ritmos de la naturaleza y de la anatomía humana. (Gracias en gran parte a la integridad y la proporción del discurso, es importante que la expresión sea también claramente inteligible.) Cumplidos estos requisitos, el soneto adquirirá la circularidad y proporción que provocaron su inmediato éxito y propagación por la península itálica del siglo XIII.⁸⁶

Aún así, ni la integridad o rotundidad de forma externa y forma interna, ni tampoco la delectación de la lógica y la importancia de su disposición proporcional, parecieron llegar a entenderse en los prolegómenos del soneto hispánico, al menos hasta el éxito de Boscán y Garcilaso. El Marqués de Santillana y otros poetas menores lucharon, con más o menos logro, con el rigor de la métrica y el ritmo, pero a primera lectura de sus composiciones no se advierte claramente una particular preocupación por organizar las ideas, ni mucho menos una sintaxis cuidada. Uno de los factores de esta incapacidad general aducidos en el pasado fue el supuesto de que el castellano aún estaba en proceso de afianzarse como lengua «digna» o «capaz» de expresar conceptos sutiles en poesía: sin embargo, sospecho que esta falta sería achacable no a la lengua literaria (creo firmemente que *todas* las lenguas y 'dialectos' son capaces de expresión profunda) sino a los autores que la utilizaron – se trata más de una cuestión de talento individual, de la habilidad para hacer lo máximo con los

⁸⁶ El historiador francés del siglo XVIII Jean-François Marmontel parece atisbar la importancia de circularidad y proporción en la construcción del soneto, a juzgar por el siguiente comentario: «*Le sonnet est peut-être le cercle le plus parfait qu'on ait pu donner à une grande pensée, et la division la plus régulière que l'oreille ait pu lui prescrire*» (citado por Russell 1898: 110, y más tarde por Ughetto 2005: 12).

medios disponibles, de saber desplegar, estirar, ensanchar la propia lengua para que pueda contener y transmitir la expresión del poeta.⁸⁷

Sea como fuere, **parece ser que las exigencias de concisión, proporción y claridad de lógica en la construcción del soneto acabaron ofuscadas por la propia vitalidad del fenómeno.** Alejada la forma del arquetipo de Iacopo da Lentini y de los múltiples paradigmas de Petrarca, la función del soneto así como la del sonetista se apreciaban con una confusión que embargó en gran parte la creación poética de los que quisieron seguir o al menos tentar la estela de sus modelos. Esto equivaldría a decir que cuanto más cercana a la práctica de Petrarca sea un soneto determinado, más se acerca a cumplir los requisitos de hermosura. Hasta qué punto resulta este dictamen verdadero, habremos de constatar en los análisis métricos y sintáctico-conceptuales. En los mejores sonetos, sin embargo, la «*dorada esclavitud*» del poeta a la rigidez de la forma y a la preceptiva se trastoca, sometiéndose el formato del soneto a la voluntad del creador.

En los dos capítulos que siguen, documentaré y analizaré lo que ya se ha escrito de las razones históricas y culturales por la lenta llegada y aclimatación del soneto italiano en España, y veremos algunos ejemplos concretos de la recepción activa de la poesía italiana durante el siglo XV y principios del XVI. Después examinaremos dos traducciones tardomedievales de sendos sonetos de Petrarca al castellano, y más adelante, de acuerdo con lo expuesto en esta introducción acerca de la naturaleza del soneto como forma circular y proporcional, intentaré explicar las razones propiamente *poéticas* –métricas, sintácticas, semánticas, metafóricas– por la incomprensión general de la naturaleza del soneto, mediante un análisis detallado de un corpus de 107 sonetos compuestos en España antes de la publicación de las obras completas de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, y una posterior comparación de los resultados del análisis con el conjunto de sonetos del *Canzoniere* de Francesco Petrarca. Sin duda, Petrarca entendió y demostró de lleno que el soneto es una forma que invita a la expresión redondeada y proporcional del pensamiento, una forma descrita por el poeta y músico escocés Don Paterson como «*one of the most characteristic shapes human thought can take*».⁸⁸ El Marqués de Santillana y los otros sonetistas españoles anteriores a Boscán y Garcilaso tal vez intuyeron, aunque a medias, esta característica básica del soneto, pero habría que ver hasta qué punto hayan conseguido desplegar tal intuición en los textos que produjeron.

⁸⁷ Un ejemplo de la opinión de que el castellano del siglo XV no era todavía una lengua bastante sutil para expresar las profundidades del latín fue manifestado por el hijo del Marqués de Santillana, respecto de la incapacidad de Pedro Cándido Decembrio de traducir la *Iliada* del latín (véase Cátedra, Pedro M., 1983. “Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana: la *Iliada* y Pier Cándido Decembrio”, *Hispanic Review* 51: 23-28).

⁸⁸ Paterson 1999: xxvii.

2 - Estado de la cuestión

2.1 Matizar un lugar común

La afirmación, con respecto al soneto español, de que en el principio fue el Marqués de Santillana y después el famoso encuentro entre Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagero, es una simplificación que merece matizarse. Por un lado, como veremos, existe la posibilidad de que los cuatro sonetos castellanos en verso de arte mayor de Juan de Villalpando, así como un soneto catalán de Pere Torroella, sean contemporáneos –o en todo caso, muy poco posteriores– a los primeros ejemplares del Marqués; por otro lado, entre los esfuerzos de los tres poetas mencionados y la publicación de las obras completas de Boscán y Garcilaso en 1543, hubo un mínimo de seis sonetistas en España.⁸⁹

A juzgar por el elogio a Santillana que encontramos en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera, la simplificación no se debe ni mucho menos a las investigaciones de los dos últimos siglos, sino que provendría del mismo siglo XVI:

*«Pero no conocemos la deuda de avella recebido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es nuestra lengua, porque el Marqués de Santillana, gran capitán español i fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osadía i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio d’esto son algunos sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo [...]».*⁹⁰

Herrera completa esta noticia reproduciendo el soneto de Santillana «*Lexos de vos e çerca de cuidado*» –hoy el soneto 19, y gracias a Herrera, el más antologado y difundido del Marqués–, y para sostener tal elogio, no renuncia a introducir algún ‘arreglo’ métrico para pulir hasta cuatro endecasílabos del poema.⁹¹ Herrera habría llegado a conocer los sonetos de Santillana directamente a través de Gonzalo Argote de Molina, quien en 1575, cinco años antes de la publicación de las *Anotaciones*, indicaba en su *Discurso de la poesía castellana* que en tiempos

⁸⁹ Como indiqué en la Advertencia preliminar, si bien el vocablo ‘sonetista’ se emplea normalmente para referirse a un poeta que se expresa de forma asidua y dedicada mediante el soneto (piénsese en Petrarca, Lope de Vega, Shakespeare, Rilke...), por razones de economía, utilizo el término en esta tesis con la simple acepción de ‘poeta que ha compuesto, por lo menos, un soneto’. En realidad, de los diez autores incluidos en nuestro corpus, sólo Santillana, y tal vez Antonio de Soria, se acercan al mérito de la primera definición.

⁹⁰ Cito directamente de la edición de Pepe, Inoria & Reyes, José M^a, 2001. *Fernando de Herrera: Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Madrid: Cátedra), p. 278.

⁹¹ Cuatro siglos más tarde, discurriendo sobre la llegada del endecasílabo en la lírica española, Juan Ramón Jiménez citaría el primer cuarteto del «*estraño soneto*» [sic.] 19 de Santillana en su conferencia “*Poesía cerrada y poesía abierta*”, leída en Buenos Aires en 1948. Respecto del verso 4, «*de mortal pena, congoja e braveza*», el futuro Premio Nobel exclamaría: «*¡Qué hermoso este último verso disonante!*». Jiménez, Juan Ramón, 1961. *El trabajo gustoso (conferencias)*. Selección y prólogo de Francisco Garfías (México: Aguilar), pp. 97-98.

de Juan II de Castilla, el endecasílabo ya había sido 'restituido' a la lírica castellana a manos del Marqués:

«No fueron los primeros que lo restituyeron a España el Boscán y Garcí Lasso (como algunos creen) porque ya en tiempo del rey don Iuan el segundo era usado, como vemos en el libro de los Sonetos y canciones del marqués de Santillana, que yo tengo».⁹²

No es de extrañar que haya imperado hasta nuestros días este lugar común, sobre todo en vista de la exigua bibliografía que se ha publicado en torno a las calendas del soneto español (allende los estudios sobre poetas individuales: como ya sugerimos en el apartado 1.4, la historia del soneto ciertamente va más allá de la historia de sus sonetistas). **Las noticias acerca de Juan de Villalpando, Antonio de Soria y otros poetas de nuestro corpus también han escaseado, aunque esta falta de interés no siempre se ha de atribuir a la limitada transmisión que tuvieron sus obras:** los dieciocho sonetos de Berthomeu Gentil, por ejemplo, aparecieron en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo en 1514, mientras que la *Propaladia*, al final de la cual figuran los tres sonetos de Torres Naharro, conoció varias reediciones a partir de 1517. Tampoco nos ha de sorprender el silencio de los manuales y enciclopedias respecto de los sonetos de Villalpando: tal vez porque sobreviven en sólo dos cancioneros manuscritos, ambos conservados fuera de España, pasaron fácilmente desapercibidos en este país.

2.1.1 Juan de Villalpando

El primero de los dos manuscritos a través de los cuales nos llegan los sonetos de Villalpando es el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2 en el catálogo-índice de Brian Dutton⁹³), conservado hoy en la British Library de Londres, y fechado por Charles Aubrun hacia 1462-63.⁹⁴ El segundo, casi gemelo del primero, es el *Cancionero Estense de Módena* (ME1), que llega a dicha ciudad hacia 1466. Como indican tanto Vendrell Gallostra como Marcella Ciceri en sus respectivos estudios, ambos códices derivan claramente de un antígrafo común, hoy perdido, y que probablemente tuvo forma de hojas sueltas y cuadernos; Ciceri opina incluso que entre este antígrafo y el cancionero de Módena debió de haber un manuscrito intermedio (por lo cual el *Módena* sería más bien 'sobrino' que gemelo del *Herberay*).⁹⁵ Al margen de alguna ligera variante de colocación y

⁹² Cito del estudio preliminar de Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de la poesía completa del Marqués de Santillana. Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1983. *El Marqués de Santillana – Poesías Completas*, 2 vols. (Madrid: Alhambra), vol. I p. 40.

⁹³ Dutton, Brian, ed., 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV – c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV). De muy útil referencia, y más fácilmente manejable, es el libro separado Dutton, Brian, ed., 1991. *El cancionero del siglo XV: Índices* (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).

⁹⁴ Aubrun, Charles Vincent, ed., 1951. *Le Chansonnier espagnol de Herberay des Essarts (XVe siècle)* (Bordeaux: Feret et Fils). Este cancionero corresponde al *Additional Manuscript* n° 33382 de la British Library de Londres.

⁹⁵ El *Cancionero Estense de Módena* se encuentra hoy en la Biblioteca Estense de esta misma ciudad, con la signatura *α.R.8.9*. A juzgar por las circunstancias de transmisión textual explicadas por Marcella Ciceri en su edición, habría que suponer no pocos años de distancia entre la composición de los poemas y su

algunas interpolaciones, el núcleo común de poemas sigue el mismo orden en los dos cancioneros, y ninguna diferencia se presenta en los autores a los que se atribuye cada composición.⁹⁶

Según el dictamen de Vicenç Beltran, este grupo de textos comunes remontaría, como mínimo, al año 1445, como indica primero en una nota introductoria al *Maldezir de mugeres* de Pere Torroella recogido en ambos manuscritos⁹⁷, y explica y matiza poco después en una monografía sobre la tradición cancioneril.⁹⁸ Tras una minuciosa descripción de los dos códices, apunta Beltran que el año 1445 es la fecha de la derrota de Juan II en Olmedo, y que el consiguiente distanciamiento de las cortes de Castilla y Aragón significaría «*que un círculo literario como el contenido en el cancionero [el antígrafo de la selección común a LB2 y ME1], donde los poetas más significativos de la corte de Juan II como Juan de Mena conviven con los del partido aragonés como Torrellas, resulta más difícil de explicar después de 1445*». Beltran apuntala esta hipótesis al señalar que dicho antígrafo (al que bautiza 'Primer arquetipo navarro-aragonés') se mostraría emparentado con el *Cancionero Salmantino del Colegio Mayor de Cuenca* (SA7), datado por Brian Dutton hacia 1437-1442 (*Apud* Beltran 2005: 30), y en el cual también conviven autores del reinado de Juan II y de la órbita aragonesa, incluyendo varios de los poetas que encontramos en el cuerpo común a LB2 y ME1 –entre ellos Juan de Villalpando, con una *Respuesta* octosilábica a Juan de Tapia–.⁹⁹

Si damos crédito a la fechación que propone Beltran para los textos de *Herberay* y *Módena*, los sonetos de Villalpando serán contemporáneos a los primeros ejemplares de don Íñigo López de Mendoza, ya que sabemos que éste envió su primer ciclo de 17 sonetos a doña Violante de Prades en mayo del año anterior,

aparición en este cancionero, ya que tanto el *Herberay* como el *Módena* «*tuvieron sin duda un antígrafo común, lo que queda demostrado no sólo por el contenido sino por unos errores comunes y raras lagunas que aparecen en ambos manuscritos. Más frecuentes las lagunas (y mayor el número de los errores) en el Cancionero de Módena, y no debidas al amanuense de nuestro manuscrito, puesto que él mismo deja en blanco el espacio del verso que falta o bien señala en el margen: deficit unus. Debemos opinar que entre el antígrafo y el Cancionero de Módena hubo un manuscrito intermedio, perdido, que se llevó a Italia y allí se copió*». Ciceri, Marcella, ed., 1995. *El Cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena* (Salamanca: Universidad), p. 9.

⁹⁶ Vendrell Gallostra, Francisca, 1933. *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* (Madrid: Facultad de Letras), pp. 32-33. Se trata de una tesis doctoral, cuyo capítulo III repasa la obra poética de Juan de Dueñas, Pedro de Santa Fe y Juan de Tapia: tres poetas que habían establecido contactos con la cultura italiana en la época de la conquista de Nápoles, y cuyo círculo literario frecuentaron tanto Juan de Villalpando como Pere Torroella.

⁹⁷ «*Se ha discutido mucho sobre su datación, que ha venido oscilando entre 1441 y 1458; sin embargo, su inclusión en el Cancionero de Herberay (LB2) y en el Cancionero de Módena (ME1) exige una datación anterior a 1445, año al que parece remontar como mínimo el ensamblaje de los textos comunes a ambos*». Beltran, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica, Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica), p. 447.

⁹⁸ Beltran, Vicenç, 2005. "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos" en Moreno, M. & Severin, D., eds., 2005. *Los cancioneros españoles: materiales y métodos* (London: QMW), pp. 9-58; la explicación citada se encuentra en las pp. 29-30.

⁹⁹ El cancionero SA7 ha sido editado por Álvarez Pellitero, Ana María, 1993. *Cancionero de Palacio: Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca* (Univ. de Salamanca). La *Respuesta* de 'Johan de Villalpando' aparece en el folio 64^r del código, p. 145 de la edición (comp. CXXXIX).

1444.¹⁰⁰ No obstante, no debe perderse de vista que, como indica Beltran mismo, hay alguna composición que debió de entrar en el 'Primer arquetipo' de LB2 y ME1 algo más tarde, o al menos poco después, de la batalla de Olmedo del 8 de agosto de 1445: fue a raíz de este acontecimiento que a López de Mendoza se le concedió el título de Marqués, hecho al que aluden los siguientes versos de una *Pregunta* de Juan de Mena (LB2-163 y ME1-23, vv. 15-16):

« con vuestro nombre de noble marqués
dexe memoria de sí Santillana. »

(ed. Pérez Priego 1991, vol. II p. 304)

La pregunta de Mena y la respuesta de Santillana se encuentran no muy lejos del final del *Cancionero de Herberay*, y como observa Beltran (2005: 37), parecen actuar de deslinde entre dos secciones marcadamente distintas: la segunda parte sigue una estructura diferente a la primera, con varias series de poemas anónimos alternando con obras sueltas atribuidas a diversos poetas, generalmente vinculados a la corte aragonesa, y la mayoría de los cuales (5 de 8) no están presentes en la primera sección. En vista de tal salto estructural, Beltran sospecha que este cuerpo de 28 composiciones también puede ser algo posterior a 1445; puesto que uno de los últimos poemas de esta segunda parte es el *Maldezir* de Pere Torroella que mencionamos arriba, Beltran matiza la datación que había propuesto para este poema en su edición de tres años antes (2002: 447), y se muestra más prudente al recordar su difícil fechación, que a falta de pruebas convincentes ha ido oscilando entre 1435 y 1458. Incluso Francisco Rodríguez Risquete, en su reciente y valiosa tesis sobre la vida y obra de Torroella¹⁰¹, se abstiene de proponer una fecha de composición del *Maldezir*, limitándose a señalar el año 1458 como *terminus ad quem* por la reproducción de algunas coplas del poema en la novela *Triste deleytación*, y a mencionar el límite de 1445 propuesto por Beltran 2002 (sin saber de su posterior matización en Beltran 2005).

En cualquier caso, resulta significativo que los cuatro sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando no forman parte de esa segunda sección del *Herberay* advertida por Beltran, por lo cual su fechación límite de 1445 no deja de ser plausible.¹⁰² El núcleo de textos común a los cancioneros de *Herberay* y *Módena*

¹⁰⁰ Véase la cronología de Rafael Lapesa, en el capítulo V de su libro de 1957, *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid: Ínsula), pp. 179-202.

¹⁰¹ Rodríguez Risquete, Francisco Javier, 2003. *Vida y obra de Pere Torroella*, tesis doctoral (Univ. de Girona), p. 382.

¹⁰² «En conclusión, todo invita a pensar que la primera fase en la compilación de aquel primitivo cancionero hoy perdido, que llamaré Primer arquetipo navarro-aragonés, por los poetas que contiene debe situarse en la corte de los infantes de Aragón en una etapa cercana a la de la composición de SA7 y, en cualquier caso, antes de que la batalla de Olmedo expulsara definitivamente al rey de Navarra de los territorios de Castilla, dificultando, que nunca interrumpiendo, las comunicaciones entre ambos círculos literarios. Y aunque algunos de los textos en él contenidos sean posteriores, seguramente por adiciones más tardías, [...] no puede descartarse que este cancionero sea también un tanto anterior a lo que se venía pensando. Concretamente, y por las razones expuestas, creo que se explicaría perfectamente en la coyuntura política de 1439 a 1445». (Beltran 2005: 38).

también incluye dos decires narrativos de Santillana¹⁰³, ambos anteriores a su primer soneto de 1438; sin embargo, ninguno de los sonetos del Marqués figura en estos dos cancioneros, ni parece que su primer ciclo de 17 sonetos tuviera en aquellos años mayor recepción que doña Violante de Prades, a través de la carta enviada en 1444. Con estas fechas, sería sobradamente difícil suponer que Villalpando haya podido llegar a conocer las tentativas del Marqués antes de emprender su propio experimento, y sería aun más difícil atreverse a proponer una posible imitación –como han sugerido Rafael Lapesa y Bernard Gicovate, a base de las octavas de rimas cruzadas empleadas por ambos sonetistas¹⁰⁴–, máxime cuando no se atisban apenas coincidencias en el contenido o pensamiento, como podremos ver en la presentación del corpus. **Lo más probable es que los esfuerzos de Santillana y Villalpando por fraguar un soneto castellano representaran dos empeños contemporáneos e independientes**, con la diferencia esencial de que **el primero comienza a experimentar con la nueva forma ya en su época de madurez** (las dos últimas décadas de su vida), mientras que **el segundo debió de estar aún en proceso de aprendizaje**, como ahora veremos en un corto recorrido biográfico, y como se sospecha de los mismos textos, cuya primera lectura acusa un aire de ejercicio y de búsqueda.

Los datos biográficos acerca de Juan de Villalpando de los que disponemos nos llegan gracias a las indagaciones de Vendrell Gallostra (1933: 86) y Nicasio Salvador Miguel (1977: 258-60), si bien en tiempo más reciente, Carrasco Manchado (2003) y Nicolás-Minué Sánchez (2008) han aportado información que nos permite corregir algunos errores.¹⁰⁵ Tomando el año de 1445 como límite para la datación de sus sonetos en verso de arte mayor, Villalpando debió de ser bastante joven cuando los compuso: más allá de la apariencia de su nombre en los cancioneros, la primera fecha que tenemos de su biografía es

¹⁰³ Estos poemas son la *Querella de Amor*, que al ser uno de los decires narrativos, ha de ser anterior a 1437, y «*La fortuna que no cessa*», conocido como el *Infierno de los Enamorados*, otro decir narrativo anterior por tanto a 1437 (véanse Lapesa 1957: 95-96 y Pérez Priego 1983: 29). La única otra composición de Santillana recogida en LB2 y ME1 es su *Respuesta a Juan de Mena*, que como hemos visto un poco más arriba, debe ser posterior a la batalla de Olmedo de 1445.

¹⁰⁴ «*Juan de Villalpando, el único que, imitándole, cultivó el soneto en castellano, renunció a componer endecasílabos, conformándose con distribuir catorce versos de arte mayor en cuartetos –de rimas cruzadas– y tercetos*» (Lapesa 1957: 201) [el subrayado es mío]. Bernardo Gicovate, quien habla muy brevemente de los sonetos de Villalpando en el primer capítulo de su libro *El soneto en la poesía hispánica* (1992, México: UNAM), sugiere que las octavas cruzadas de Villalpando tal vez sigan el ejemplo del Marqués (p. 25), pero creo que se ha dejado llevar por el verbo ‘*imitándole*’ de Lapesa. En cualquier caso, se trata de una de las pocas inadvertencias de un trabajo generalmente digno de mérito, del que nos ocuparemos en el apartado 2.2.3.

¹⁰⁵ Las notas de Salvador Miguel vienen en su estudio del *Cancionero de Estúñiga*, en el que figuran tres composiciones de Juan de Villalpando: Salvador Miguel, Nicasio, 1977. *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga* (Madrid). Por otro lado, Carrasco Manchado proporciona datos acerca de la historia de la familia Villalpando en un artículo sobre Antonio García de Villalpando, primo castellano del poeta: Carrasco Manchado, Ana Isabel, 2003. “Antonio García de Villalpando: contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*” en *Memorabilia, Boletín de Literatura Medieval Sapiencial* 7, (Valencia: Universitat). Más recientes son las aportaciones del historiador Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, en su artículo “*La baronía de Quinto*”, *Hidalguía*, nov-dic 2008, núm 331, pp. 771-816.

1447, cuando su padre, Ruy García de Villalpando, otorga a su favor una escritura de fundación del mayorazgo de Estupiñán, hoy en provincia de Huesca¹⁰⁶; poco más tarde, en 1450, lo encontramos como maestresala del rey Juan II de Navarra; de ahí pasaría a Aragón, donde en 1452 ejerce como uno de los capitanes del ejército de este reino; en 1458, casado ya con doña Contesina de Funes¹⁰⁷, el rey le concede la baronía de Quinto; mucho más tarde, en 1472, vuelve a aparecer como mayordomo de Juan II, ahora también rey de Aragón. A partir de esta fecha perdemos todo rastro de él, aunque un testamento de 1493 alude a un Juan de Villalpando como ya fallecido. Sin embargo, es probable que este testamento se refiera a su primo menor basado en Castilla, también llamado Juan de Villalpando, y ahorcado en su casa de Toro en 1479 como consecuencia de una contienda civil (Carrasco Manchado 2003).

Otro dato que apuntalaría la relativa juventud de Villalpando en el momento de escribir sus sonetos viene ofrecido por una referencia poética de Juan de Dueñas, quien había sido también maestresala de Juan II a lo menos entre 1432 y 1433 (Beltrán 2002: 466), y por lo tanto, no es difícil de imaginar que ejerciera de ‘mentor’ de Villalpando en dicho cargo. En el principio de las *Coplas de Juan de Duenyas a Villalpando*, el poeta se dirige familiarmente a un «fijo mío Villalpando», lamentándose de su pobreza para terminar pidiéndole que haga conocer sus quejas amorosas a una dama no especificada. He aquí los cuatro primeros versos:

« Ya sabes de mi hacienda,
fijo mío Villalpando,
al perdimiento en que ando
no saben poner enmienda. »¹⁰⁸

Dado que Dueñas deja España hacia 1435 para acompañar a Alfonso V en su campaña napolitana, tal vez para terminar participando en la catastrófica batalla de Ponza, puede que estas coplas y la referencia a Villalpando sean anteriores a 1436. Sin embargo, parece más probable que Dueñas haya escrito estos versos hacia 1440, año en que volvemos a encontrarlo en la corte de Navarra, después de un período de cautiverio en la torre de San Vicente en Nápoles, concluido entre 1438 y 1439. Según una rúbrica del *Cancionero de París*¹⁰⁹, fue durante esa estancia en la cárcel que Dueñas compuso su célebre *Nao de amor* –de clara influencia petrarquesca en cuanto al contenido, como

¹⁰⁶ *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, Ms. 9/815, fols. 201-203v. *Apud* Nicolás-Minué Sánchez 2008: 776.

¹⁰⁷ Según las noticias proporcionadas por de Nicolás-Minué Sánchez (2008: 775), Doña Contesina de Funes fue hija de Juan de Funes y doña María Torrellas; no he podido comprobar si ésta tuvo algún parentesco con Pere Torroella, autor del primer soneto en catalán, cuyo apellido aparece en algunos manuscritos castellanos modificado en «Torrellas».

¹⁰⁸ Estas coplas provienen del folio 292^v del *Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia*, también conocido como el *Cancionero de San Román*, copiado hacia 1454 y distinto al *Cancionero de Gallardo* de nuestro corpus. *Apud* Vendrell Gallostra 1933: 85-86.

¹⁰⁹ «Según la rúbrica del autorizado *Cancionero de París*, ms. esp. 226, f. 48^r, el poeta escribió su alegórica *Nao de Amor en prisión*, “estando preso en la torre de San Vicente en Nápoles”». Caravaggi, Giovanni, 2007. “Petrarquismo, pre-petrarquismo y elaboración intertextual” en su *El hilo de Ariadna* (Univ. de Málaga), p. 118.

veremos en el capítulo 3-, y no deja de ser posible que el «*perdimiento*» del poema citado aluda a las consecuencias de tal infeliz episodio.

En cualquier caso, sean estas coplas de Dueñas anteriores o posteriores a su malogrado viaje a Italia, se confirma que allá por las fechas en que Íñigo López de Mendoza componía sus primeros sonetos (1438-44), Juan de Villalpando, de una generación más joven que Dueñas (quien se dirige a él con un afectivo «*fijo mío*»), ya era poéticamente activo en la corte de Navarra, y no cabrá duda de que tuviera alguna familiaridad con la obra de Petrarca.¹¹⁰ La presencia de una composición de Villalpando en el cancionero SA7, compilado como hemos visto hacia 1437-1442, parece reafirmar tal conclusión.

Queda claro que el Marqués de Santillana no fue el único en experimentar con el soneto en lengua castellana hacia mediados del siglo XV. Si los cuatro sonetos en verso de arte mayor de Juan de Villalpando no son anteriores a 1438, de seguro son contemporáneos a los primeros ejemplares del Marqués. Tras citar la reivindicación del mérito de Santillana por parte de Herrera, Giovanni Caravaggi, el primer filólogo en realizar un estudio aislado de los sonetos de Villalpando, apunta a la necesaria negación del privilegio de exclusividad del que gozaba el autor de Guadalajara:

«*Ma con ogni probabilità 'la sombra e confusión' non apparteneva esclusivamente a 'aquel tiempo' e intorno alla 'luz' delle elaborazioni poetiche del Santillana doveva brillare almeno qualche lumicino, anche se fievole*».¹¹¹

Antes de ofrecer su edición de los cuatro sonetos de Villalpando, Caravaggi reivindica la necesidad de dedicarles unas breves reflexiones, y denuncia el 'maltrato' del que fueron objeto (1989: 104). Como ahora veremos, se trata de un maltrato largo y repetido, que viene de lejos y ha seguido hasta tiempos recientes. Los sonetos de Villalpando fueron reproducidos por primera vez en 1863, en el *Ensayo* de Bartolomé José Gallardo, aunque presentados como dos composiciones en lugar de cuatro: una confusión tal vez debida a que los versos 11-12 del último soneto faltan en el *Cancionero de Herberay*, del que los copiaba este bibliófilo.¹¹² Poco menos de medio siglo después, en 1907, Giulio Bertoni¹¹³ cataloga estas composiciones de Villalpando de la siguiente manera:

¹¹⁰ No hay que descartar que el Villalpando al que se dirige Juan de Dueñas podría ser su hermano mayor Francisco, otro poeta presente, en menor medida, en los cancioneros de *Herberay* y *Módena*. Hay constancia de la participación de Francisco en la batalla de Ponza de 1435 (Carrasco Manchado 2008), en la que Dueñas probablemente también estuvo presente. No obstante, la mayor producción literaria de Juan de Villalpando, y el hecho de que haya ejercido como maestresala del rey, igual que Dueñas algunos años antes, parecen apuntar más bien a una amistad o 'compañerismo poético' entre estos dos.

¹¹¹ Caravaggi, Giovanni, 1989. "I «Sonetos» di Juan de Villalpando" en Periñán, Blanca, & Guazzelli, F., eds. *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini), vol. I, pp. 99-111. La cita viene de la página 100. En su libro arriba citado *El hilo de Ariadna* (2007), Caravaggi traduce largos pasajes de este artículo al castellano (pp. 121-25).

¹¹² Gallardo, Bartolomé José, ed., 1863. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneyra), tomo I.

¹¹³ Bertoni, Giulio, 1907. "Catalogo dei codici spagnoli Della Biblioteca estense di Modena", *Romanische Forschungen* XX: 321-392 (imagen tomada de la p. 360).

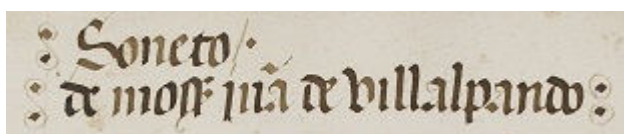
LXXXVIII. c. 97^v. Joan de Villalpando.

Si las diuersas passiones que siento
Strofi 2. Canc. Herb., 147.

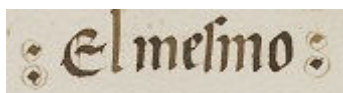
LXXXIX. c. 98^r. El mismo.

Donzella discreta en quien la virtud
Strofi 2. Canc. Herb., 148.

Por alguna razón, Bertoni interpretó los textos de Villalpando como dos canciones de dos estrofas cada una, por lo cual proporciona únicamente los *incipit* del primer y tercer sonetos. Para más inri, la confusión sigue otro medio siglo después, en la edición del *Cancionero de Herberay* realizada por Charles Aubrun, quien curiosamente considera los textos de Villalpando como «*deux doubles sonnets d'arte mayor*» (1951: lvii). Caravaggi (1989: 104-05) no menciona el *Ensayo* de Gallardo, y conjetura que esta inadvertencia puede deberse al error de Bertoni; sin embargo, parece más probable que Aubrun se dejara engañar por las dos rúbricas que aparecen en la parte superior de los folios 169^v y 170^r del *Herberay*:



f. 169^v



f. 170^r

La primera rúbrica, con la palabra «*Soneto*» en singular, encabeza los dos primeros sonetos de Villalpando, separados por un claro espacio, y ambos con una letra inicial marcadamente más grande que el resto del texto; la segunda rúbrica encabeza los otros dos sonetos, con la misma disposición gráfica que los primeros. Aún así, tras una sencilla lectura de los textos, la identificación de 'dos sonetos dobles' sigue resultando inexplicable: la autonomía métrica, temática y sintáctica de cada uno de los cuatro sonetos está muy lejos de sugerir que se trate de dos composiciones de dos estrofas cada una.

Quien sí advirtió que fueran cuatro poemas individuales fue el metricista Tomás Navarro Tomás, cuyo interés por la peculiaridad de su verso de arte mayor le llevó a publicar el primer soneto de Villalpando («*Si las diversas passiones que siento*») en su *Repertorio de estrofas españolas* bajo la siguiente entrada:

«488. De arte mayor. El primer intento de emancipar el soneto del dominio exclusivo del endecasílabo lo realizó Juan de Villalpando, siglo XV, en cuatro sonetos compuestos en metro de arte mayor, uno de los cuales es el siguiente».¹¹⁴

Tal vez aquí hayamos pasado de un extremo a otro, del maltrato al exceso de generosidad. Si podemos en efecto fechar el experimento de Villalpando hacia 1445, cuando el primer ciclo de sonetos del Marqués de Santillana apenas circulaba, el soneto castellano –y endecasilábico– aún estaba lejos de existir como modelo ‘emancipable’. Villalpando y los poetas de su círculo *pensaban* en arte mayor, y les habría resultado sobradamente difícil *pensar* en otro metro, en otro ritmo; aunque de todos modos, como sugieren Dorothy Clarke¹¹⁵ y el mismo Caravaggi (2007: 123-24), y como veremos detenidamente en el estudio métrico de estos poemas de Villalpando, existe la lejana posibilidad de que su arte mayor tiene cierto ‘sabor a endecasílabo’, con un amplio uso de la anacrusis así como de hemistiquios pentasilábicos.

En cualquier caso, más que la unidad de verso, a **Juan de Villalpando le interesaba la forma estrófica** así como **las posibilidades aprovechables de su división**. Más allá de sus sonetos, otras composiciones suyas espigables de los cancioneros también exhiben un aire experimental en el plano de los esquemas de rima: tal es el caso de dos poemas suyos en el *Cancionero de Estúñiga*, ambos de arte menor, el primero («*Sepan todos mi tormento*») compuesto por una redondilla y tres estrofas en abbaacca, repitiéndose el primer verso y los dos últimos; el segundo («*Nunca mejorar mi pena*») construido a base de pares quebrados oxítonos, también con repetición de los dos últimos versos de cada estrofa.¹¹⁶

Ya después del artículo de Caravaggi, y volviendo de la atribución generosa, si no al maltrato, por lo menos a cierto descuido, Bernardo Gicovate, en su importante libro *El soneto en la poesía hispánica* que citamos arriba y cuyos aportes recogeremos más abajo, cree que los dos primeros sonetos de Villalpando «*se continúan uno a otro ligados por la rima*» (1992: 25). Si bien coincide la segunda terminación de la rima de los tercetos –o mejor dicho, de los tres últimos dísticos en CDCDCD– del primer soneto con la segunda terminación de los cuartetos del segundo soneto en ABAB ABAB (es decir, 1D = 2B), las diferencias de sentido y la falta de continuación lógica entre los dos poemas confirman que no constituyen un ‘doble soneto’, sino que son dos sonetos independientes. Como último desliz, el primer soneto de Villalpando reaparece en una antología llamada *El soneto y sus variedades*, compilada en 1998

¹¹⁴ Navarro Tomás, Tomás, 1968. *Repertorio de estrofas españolas* (Nueva York: Las Américas), p. 190.

¹¹⁵ Clarke, Dorothy, 1964. *Morphology of Fifteenth Century Verse* (Duquesne Univ. Press), pp. 188-90.

¹¹⁶ Estos poemas corresponden, respectivamente, a las composiciones LXXVI (pp. 434-35) y LXXVII (pp. 436-37) de la edición crítica del *Cancionero de Estúñiga* realizada por Nicasio Salvador Miguel (1987, Madrid: Alhambra), publicada diez años después de su estudio arriba citado. Este cancionero, recopilado en Nápoles entre 1460 y 1463, incluye la producción poética de la corte de Alfonso V de Aragón: además de los dos poemas citados de Villalpando, hay composiciones de Carvajales, Pere Torroella, Juan de Dueñas, Juan de Tapia, y muchos otros.

por Marcela López Hernández.¹¹⁷ Aunque esta filóloga, como Navarro Tomás, toma el soneto del *Ensayo* de Gallardo y advierte su independencia con respecto al segundo poema, vuelve a crear cierta confusión cuando sostiene que Villalpando «*combina endecasílabos y dodecasílabos*» (1998: 54), mientras que en la página anterior se equivoca en el nombre del autor y afirma que «*será Villasandino quien utilice por primera vez el verso de arte mayor aplicado al soneto*».

Tras este curioso recorrido, vemos que casi la totalidad de los investigadores que han mencionado la existencia de los sonetos de Villalpando no les han prestado la atención que merecen, o los han leído muy de reojo. La edición de Caravaggi, presentada en su artículo de 1989, representa un primer paso importantísimo hacia el acercamiento a estos textos, y será el punto de partida del estudio detallado que veremos más adelante en esta tesis.

2.1.2 Pere Torroella

El otro sonetista contemporáneo a Santillana que mencionamos al principio de este capítulo es Pere Torroella, autor catalán bilingüe también presente, como hemos visto, en los cancioneros de *Herberay* y *Módena*. Además del conocido *Maldezir de mugeres*, de fechación muy debatida, estos códices contienen una docena de composiciones castellanas tuyas más breves, dos de las cuales, en el *Herberay*, figuran justo después de los cuatro sonetos de Villalpando. Estos dos poemas de Torroella llaman la atención, además, por aludir a su relativa juventud:

« *O duenya por quien virtut
guarneçe lo femenino
bien de mis males vezino
e fin de mi iouentut* »

(Aubrun 1951: 166, comp. CLVII vv. 1-4)

« *Lo que de vos quiero yo
no danya vuestra virtut
fazed pues mi iouentut* »

(Aubrun 1951: 167, comp. CLVIII vv. 77-79)

Aunque se trate, tal vez, de referencias tópicas a la juventud, sabiendo ya que hacia 1445 Villalpando representaba (aunque marginalmente) una nueva generación de poetas, podemos aventurar que Torroella era de una edad muy cercana a él. En cualquier caso, el poema de Torroella «*Pus no os desment ignorança l'entendre*» –a cuanto he podido comprobar, el único soneto compuesto en catalán anterior a los sesenta ejemplares de Pere Serafí,

¹¹⁷ López Hernández, Marcela, ed., 1998. *El soneto y sus variedades (Antología)* (Salamanca: Colegio de España).

publicados a partir de 1560- no aparece en los cancioneros de *Herberay* y *Módena*, por lo cual hemos de buscar su fechación en otras fuentes, y en otro contexto.

Paradójicamente, a pesar de la abundante documentación existente sobre la vida de Pere Torroella, y a pesar de una producción literaria relativamente prolífica que abarcaría medio siglo (1436-1486; la edición de las obras completas presentada por Robert Archer¹¹⁸ incluye 29 poemas en catalán y 25 en castellano), varios investigadores han denunciado la gran dificultad de precisar la cronología de sus poemas. Con la excepción del caso del *Maldezir* que vimos pocas páginas más arriba, algunos de los problemas de fechación parecen haber sido subsanados por la tesis reciente de Rodríguez Risquete (2003), dedicada exclusivamente a la vida y obra de Torroella, y que a juicio de Vicenç Beltran ha convertido a este poeta «en un dels escriptors més ben coneguts, des del punt de vista documental, de tota la literatura catalana».¹¹⁹ Antes de ver la datación propuesta por dicha tesis (y algún trabajo anterior) para el soneto catalán de Torroella, conviene que veamos algunos datos básicos acerca de su vida y obra, con particular atención a posibles y efectivas coincidencias con Villalpando y Santillana.

El piélagos de noticias sobre Torroella que Bach y Rita rescató del Archivo de la Corona de Aragón y otras fuentes para su edición de 1930¹²⁰ ha sido completada por Salvador Miguel (1977: 221-30), Archer (2004), y sobre todo Rodríguez Risquete en su tesis de 2003 (un año anterior a la edición de Archer, pero que éste no pudo consultar cuando ya finalizaba su propio libro). Natural del Ampurdán, Torroella nació hacia 1420 (Rodríguez Risquete 2003: xxxiv), y se educó en la corte de Navarra, donde habrá coincidido con Juan de Villalpando en repetidas ocasiones. En 1438 aparece ya documentado como escudero del príncipe Carlos de Viana, heredero de Juan II; en 1445 emprende el primero de varios viajes a Nápoles, acompañando al secretario del rey navarro para informar a Alfonso el Magnánimo de los hechos sucedidos en Castilla; a la vuelta de esa primera travesía, ostenta el cargo de 'oficial de cuchillo' en la corte de Navarra; como mínimo entre 1450 y 1452, sería vecino de Juan de Villalpando en La Bisbal, en tierras de Girona (Rodríguez Risquete 2003: lviii)¹²¹; en 1452 se marcha de nuevo a Nápoles, en esta ocasión para ejercer de senescal del ejército de Sicilia hasta 1458, año de la muerte del Magnánimo. Durante esta estancia en Italia, Torroella entablaría una estrecha amistad con el escritor neolatino Giovanni Pontano, quien le dedicaría varios poemas alabatorios y su

¹¹⁸ Archer, Robert, ed., 2004. *Pere Torroella: Obra completa* (Soveria Mannelli: Rubbettino).

¹¹⁹ Beltran, Vicenç, 2006. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March* (L'Abadía de Montserrat), p. 103 nota 51.

¹²⁰ Bach y Rita, Pedro, ed., 1930. *The Works of Pere Torroella, A Catalan Writer of the Fifteenth Century* (Nueva York: Instituto de las Españas).

¹²¹ La noticia de que Villalpando y Torroella eran vecinos la había desvelado Rodríguez Risquete en un artículo publicado un año antes de su tesis: Rodríguez Risquete, Francisco J., 2002. "Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó al segle XV", *Llengua & Literatura* 13: 209-22 (p. 212).

Liber de laudibus divinis.¹²² Después reaparece en tierras de Girona, donde, al servicio de Juan II, participaría en la guerra civil catalana defendiendo la ciudad de los ataques rebeldes. A partir de 1479 su nombre desaparece de los documentos de la cancillería; dejó un testamento en abril de 1492, y debió de morir poco después (Rodríguez Risquete 2003: lxvi-lxvii).

Como Santillana y Villalpando, Pere Torroella también muestra cierto interés por la experimentación formal en la poesía. En catalán, la forma que más cultivó fue la canción de coplas decasilábicas, muy al estilo de Ausiàs March, pero exploró asimismo la balada y el lai, imitando sobre todo a Guillaume de Machault. Espejo de sus conocimientos literarios y de su privilegiada posición en el ambiente poético multilingüe de su época es su largo poema «*Tant mon voler s'és data mores*» (llamado también *Desconort*), de 682 versos, un lamento de desamor que toma prestado y 'hace suyo' –como si expresaran sus propios sentimientos– selecciones de versos amorosos de poetas que admiraba en varios idiomas, incluyendo, curiosamente, los cuatro primeros versos de la canción gallega «*Por amar non saibamente*» del Marqués de Santillana. Las otras lenguas hilvanadas en el poema son el catalán (el marco principal y 9 poetas), el castellano (8 poetas, todos vinculados a las cortes de Navarra o Aragón), el provenzal (7) y el francés (3). Puede resultar sorprendente la ausencia del italiano, aunque lo más seguro es que Torroella compuso su *Desconort* antes de su primer viaje a Nápoles en 1445, y por tanto en edad temprana, a modo de aprendizaje, siguiendo la práctica del *Conhort* de F. Ferrer (*Apud* Rodríguez Risquete 2003: comp. CAT-XXII), y tal vez asimismo a Jordi de Sant Jordi, quien ya había citado a poetas catalanes, provenzales y franceses en su *Passio Amoris*.¹²³

El soneto en catalán de Pere Torroella, «*Pus no us desment ignorança l'entendre*» (tomado aquí del corpus del capítulo 7), también tiene mucho de experimento formal:

« *Pus no us desment ignorança l'entendre;*
 pus entanent persabeu conaxença;
 pus conaxent veniu lo ver compendre;
 pus compranent sentiü ma benvolença

¹²² Mele, Eugenio, 1938. "Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella e suoi rapporti con Giovanni Pontano", *La Rinascita* 1.4: 76-91. *Apud* Cabré, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'" en Macpherson, Ian, & Penny, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Támesis), pp. 57-74.

¹²³ Cabo Aseguinolaza, Fernando; Abuín Gonzalez, Anxo; & Domínguez, César, eds., 2010. *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Amsterdam: John Benjamins), vol. 1, p. 608 y ss.

<i>-que, ben volent, que, deffanent, que d'onrrament que majorment</i>	<i>jamés provà deffença, offensàs vostr'onor, no fos causa magor, guordeu vostra fallença-</i>	5
<i>qual falliment Qual negament Qual fermetat</i>	<i>bé de tants béns me negua? mostra tal fermetat? ligua tant pietat?</i>	10
<i>Piedossament despleguament, provablement</i>	<i>mos anuigs no desplegua: per tants juys aprovat, mèrits d'amor replegua.</i>	»

(Torr-1)¹²⁴

El soneto de Torroella está construido sobre un juego gramatical y paralelístico que recorre tres anáforas y media: la segunda palabra de los vv. 2-11 es una derivación del último vocablo del verso anterior (el verso 2, p.ej., comienza «*pus entanent...*»), mientras que los tres últimos versos empiezan con un adverbio en *-ment* cuyo adjetivo es derivación del último vocablo del verso anterior (*pietat-piedossament, desplegua-despleguament, aprovat-provablement*). Como veremos en el análisis del corpus, estos recursos forman la base de una interesante estructura lógica en espiral que, a primera vista, poco tiene que ver con la sintáctica del soneto italiano de Petrarca; lo mismo puede decirse respecto del extraño esquema métrico en ABAB BCCB DEE DED, que ya fue delatado por Jordi Parramón i Blasco en su *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* como «*una forma tan poc italiana*».¹²⁵

Si bien el esquema del octeto coincide con el de aquellos sonetos de Santillana en que siguió uno de los principales patrones de sus octavas de arte mayor, se trata de un esquema también existente en la copla de tradición catalana, que Torroella mismo empleó en su poema «*No sent ne veig ne hoig ne coneix res*» (Rodríguez Risquete 2003: comp. CAT-VI) y utilizaron asimismo Ausiàs March y Lleonard de Sos (*Apud* Rodríguez Risquete 2003: comp. CAT-XIV). El esquema del sexteto también resulta irregular; de hecho, salvo la división estrófica en 4-4-3-3 marcada por las anáforas, esta composición de Torroella tiene muy poco de imitación del soneto italiano. Uno incluso podría llegar a afirmar, sin atreverse demasiado, que Torroella no se planteó con seriedad la tarea de componer el primer soneto en catalán; sin embargo, la división estrófica debe ser más que una pura coincidencia, y resulta mucho más probable que haya procurado fraguar un soneto 'a su manera', o al menos, a la manera que le apeteció en el momento.

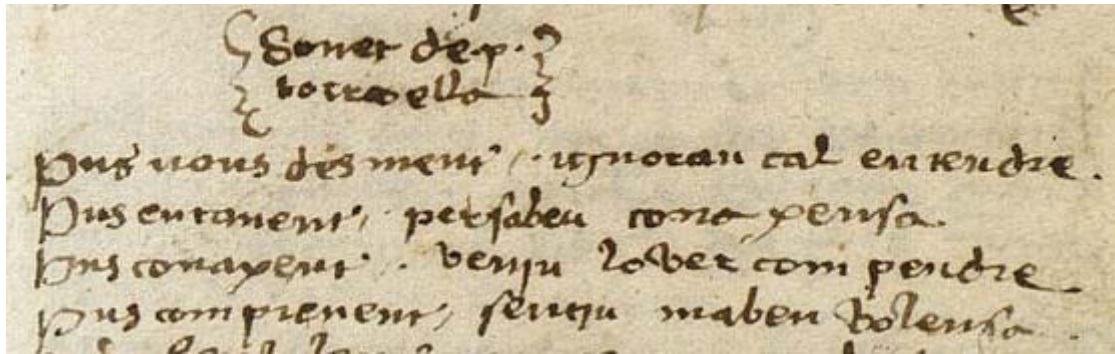
¹²⁴ Para los criterios detallados de edición y puntuación de los sonetos del corpus, véase la introducción al capítulo 7.

¹²⁵ Parramón i Blasco, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (Barcelona: Curial-PAM), p. 26 nota 71.

En la nota introductoria a su edición del soneto de Torroella, Robert Archer concluye que «*a l'igual que els sonets de Santillana, no hi trobem la separació retòrica i semàntica de quartets i tercets que caracteritza el sonet italià*» (2004: 50). La observación de Archer tiene algo de verdad, pero como veremos en los estudios del corpus, merece matizarse. Si bien el cambio de elemento anafórico entre las cuatro estrofas del soneto de Torroella indica una división muy neta, no se trata de una división meramente superficial, sino que hay un consciente esfuerzo por organizar el pensamiento más allá del desarrollo en espiral: el primer cuarteto presenta cuatro premisas («*Pus...*»); el segundo cuarteto forma un largo inciso («*que...*») que sirve de complemento adjetival de «*ma benvolença*», término clave del soneto al final del v. 4; las premisas y su correspondiente expresión desembocan en las tres preguntas retóricas del primer terceto («*qual...*»); y el segundo terceto presenta la conclusión de todo el razonamiento.

Sea como fuere, como veremos a continuación, la datación del soneto de Torroella sigue siendo discutible: su carácter experimental, sin duda independiente de los tanteos de Santillana y Villalpando, no lo hace necesariamente de composición temprana (el mismo Santillana comenzó a jugar con el soneto en las dos últimas décadas de su vida), y lo poco que tiene de imitación italiana está lejos de indicar que sería contemporáneo o posterior a uno de sus viajes a Nápoles. El soneto de Torroella de seguro es anterior a 1465, puesto que aparece en el folio 184^v del *Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (Dutton ZA1), copiado en la primera mitad de la década de los sesenta (Rodríguez Risquete 2003: xciv). Nos llega también a través de dos códices de finales del siglo XV, el *Cançoner de obres de mossèn Ausiàs March* o *Cançoner llemosí* (O²) y el *Cançoner de l'Ateneu* (BA1). En los dos primeros cancioneros (ZA1 y O²), el soneto de Torroella acompaña, junto a otras composiciones catalanas suyas, una recopilación de los poemas de Ausiàs March; mientras tanto, el tercer código (BA1) es una auténtica miscelánea de poesía catalana, con varias *coplas esparsas* de Johan Baranguer de Masdovelles, Leonard de Sos, Antoni Vallmanya y otros poetas, incluyendo dos del mismo Torroella. Sin embargo, aunque el esquema métrico del soneto de Torroella fácilmente podría hacerlo identificarse como una *esparsa*, el código BA1 no duda en indicar en la rúbrica del poema la palabra «*Sonet*» (f. 193^r)¹²⁶:

¹²⁶ La reproducción digital del *Cançoner de l'Ateneu* (BA1) está disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-catalan-del-ateneu-ba1-manuscrit--0>. (Último acceso 17.4.17.)



Ya en la época moderna, el soneto de Torroella fue dado a conocer en 1896 por M. Baselga en su edición del cancionero ZA1, y poco después por Bernardo Sanvisenti (1902), copiando desde BA1, con alguna laguna debida a «*la orribile grafia del menante*».¹²⁷ (En efecto, como puede verse en la imagen de arriba, las palabras «*ignorança l'entendre*» del primer verso han sido interpretadas malamente por el copista como «*ignoran cal entendre*»). Pedro Bach y Rita (1930: 184), el primero en publicar una edición crítica de la obra poética de Torroella, se basa como Baselga en ZA1, aunque repitiendo por inadvertencia el verso 6, error que sería subsanado por los editores posteriores. Resulta de interés el breve comentario sobre el soneto que ofrece Bach y Rita en la introducción de su libro:

«*True, he wrote a sonnet, or what he fancied to be a sonnet, beginning 'Pus no [...]', which is in fact more of a rhetorical exercise. It may be composed according to some model of the Siculo-Provençal school which [...] created the sonnet.*» (1930: 41)

Efectivamente, como acabamos de observar, el poema de Torroella tendrá poco de soneto italiano, pero no por el hecho de ser un 'ejercicio retórico', que obviamente es una de las características primordiales del soneto como forma o género; **lo extraño del poema de Torroella es el uso que hace del molde divisible en dos cuartetos y dos tercetos, con el contenido dispuesto, al mismo tiempo, de forma espiral.** La segunda parte del comentario de Bach y Rita también hace saltar la alarma: aunque es posible que Torroella haya entrado en contacto con los sonetos de la *scuola siciliana* mientras ejercía de senescal del ejército de esa isla, no se reconoce algún soneto siciliano con estructura similar al de Torroella y que por tanto pudo haber ejercido de modelo. De hecho, como indica Bach y Rita mismo un poco más arriba (1930: 41), salvo alguna posible reminiscencia vaga del *Corbaccio* de Boccaccio en su *Maldezir de mugeres*, la obra de Torroella generalmente muestra una influencia italiana muy exigua, si no inexistente: como ya hemos visto, su poema colectivo y multilingüe *Tant mon voler* no incluye el italiano, y ni siquiera su poema castellano en loor de Lucrezia d'Alagno, la joven amante napolitana de Alfonso V, parece mostrar algún elemento italiano (Bach y Rita 1930: 42).

¹²⁷ Baselga y Ramírez, M., ed., 1896. *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza* (Univ. de Zaragoza), p. 175; Sanvisenti, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli), p. 452 (appendice V nota 10).

Más tarde, en 1964, Martí de Riquer reproduce el soneto de Torroella en el tercer tomo de su *Història de la literatura catalana*, con el siguiente comentario:

« [...] *Pere Torroella és l'autor del més antic sonet conegut en llengua catalana. Tot i la seva pueril retòrica i el seu migrat valor intrínsec, cal llegir-lo en atenció a la seva antiguitat, que el fa contemporani del sonets castellans escrits entre els anys 1438 i 1444 pel Marquès de Santillana*». ¹²⁸

Esta fechación de 1438-44 para el soneto de Torroella, ofrecida muy recientemente de nuevo por Cabo Aseguinolaza *et al.* (2010: 609, traduciendo, por lo que parece, directamente de Riquer), confirmaría que fue compuesto antes del primer viaje del autor a Italia en 1445, y lo haría contemporáneo tanto al primer ciclo de sonetos del Marqués de Santillana como a los cuatro en arte mayor de Juan de Villalpando. En vista de **la independencia de los experimentos de Santillana, Villalpando y Torroella aducida por las diferencias de forma y contenido, el orden cronológico resulta extremadamente difícil de dilucidar**. Albert Rossich, en un artículo sobre la introducción de la métrica italiana en la lírica catalana, sugiere incluso la posibilidad de que el soneto de Torroella sea anterior a los de Santillana. ¹²⁹

En cualquier caso, por muy posible que sea la fechación brindada por Riquer para el poema de Torroella, no puede aceptarse sin más, ya que no va acompañada de explicación ni de referencia bibliográfica. Ferran Gadea, que reproduce el soneto de Torroella en su manual *Literatura catalana medieval* (1986: 273-74), y Robert Archer (2004: 50-51), se abstienen de proponer una fecha; el único investigador que se pronuncia sobre el asunto sería Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XIV), afirmando, a base de una hipótesis interesantísima pero difícil de probar, que el soneto de Torroella es «*solo entre unos trece y veintitrés años posterior a los primeros del Marqués de Santillana y quizás contemporáneo de los últimos*», es decir, fechable entre 1451 –o como matiza en la introducción de su tesis (pp. lxx-lxxi), 1452– y 1461. Veamos ahora dicha hipótesis.

Rodríguez Risquete supone que el soneto de Pere Torroella ha de ser posterior a 1452 no solo por ser ésta la fecha de su transferencia a Nápoles, sino porque está convencido de que el poema, por su «*estructura paralelística y lo endeble de la trama*», fue compuesto para un acompañamiento musical, y que Nápoles era «*el único lugar donde [Torroella] pudo estar expuesto al canto de sonetos*». En primer

¹²⁸ Riquer, Martí de, 1964. *Història de la literatura catalana* (Esplugues de Llobregat: Ariel), vol. III, p. 171. El subrayado es mío.

¹²⁹ «*Torroella era més jove, pero això no indica forçosament que els sonets d'Íñigo López de Mendoza, el marquès de Santillana, siguin anteriors.*» Rossich, Albert, 1986. “La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana”, *Els Marges* 35: 3-20 (p. 4, nota 3). Poco después, Rossich menciona cinco sonetos en italiano, «*molt insegurs tècnicament*», del valenciano Narcís Vinyoles, el cuarto sonetista de nuestro corpus. En realidad, como veremos al final de este capítulo, no se trata de cinco poemas individuales, sino de una sucesión de estrofas que, junto a una tornada final, constituyen una sola composición devocional, escrita para un certamen poético de 1474. Doce años después, Vinyoles escribiría otro poema de este tipo, también en italiano, con siete estrofas en forma de soneto.

lugar, hay que indicar que Torroella, como vimos hace poco, ya había visitado Nápoles en 1445, por lo cual su soneto podría ser anterior a tal fecha de 1452; en segundo lugar, ya hemos visto también que su soneto tiene bastante poco de 'italiano', como asevera el mismo Rodríguez Risquete, aunque no necesariamente contradiciéndose: «*Torroella vierte al soneto los procedimientos propios de la tradición catalano-provenzal, y en este sentido la composición es un caso evidente de hibridación literaria*». Más allá de la división estrófica marcada superficialmente por las anáforas, cuesta mucho identificar, en la construcción y en el contenido del soneto de Torroella, alguna clara influencia italiana. Además, aun si aceptáramos ciegamente tal influencia, sigue existiendo la posibilidad de que le llegara antes de sus viajes a Nápoles en 1445 y 1452.

El estudio de nuestro corpus mostrará que **los sonetos de Santillana y Villalpando, aun estando a caballo entre lo cancioneril y lo petrarquesco, revelan más elementos 'italianos' que el ejemplar de Torroella** – y no consta que alguno de aquellos dos poetas haya pisado suelo italiano. En definitiva, a falta de más noticias o estudios que puedan reforzar las fechaciones propuestas por Riquer (1438-44) y Rodríguez Risquete (1452-61), la cuestión está muy lejos de resolverse; siendo el segundo investigador el que más ha indagado en la vida y obra de Torroella, surge la tentación de otorgarle el beneficio de la duda, y concluir provisionalmente que, aunque Torroella haya coincidido con Villalpando en la corte de Navarra ya antes de 1445, es más probable que su propio soneto surgiera a raíz de una de sus estancias en Nápoles. Sin embargo, antes de ceder a tal tentación, conviene que nos detengamos en la relación literaria entre Villalpando y Torroella, para ver qué nos puede dilucidar con respecto a este tinglado cronológico.

Merced a las indagaciones de Viçenc Beltran sobre los textos comunes a los cancioneros de *Herberay* y *Módena*, podemos estar más o menos seguros de la datación que hemos dado para los sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando, contemporáneos al primer ciclo de 17 sonetos del Marqués de Santillana, compuesto entre 1438 y 1444. Hemos visto también que según datos hallados por Rodríguez Risquete (2003: lviii), Villalpando y Torroella fueron vecinos en las tierras de La Bisbal (hoy provincia de Girona), como mínimo entre 1450 y 1452, pero ambos están documentados ya una década antes en la corte de Navarra, donde es más que probable que hayan coincidido.¹³⁰ No es difícil imaginar que los dos poetas platicaran alguna vez, de modo informal, sobre el soneto italiano y la posibilidad de intentar recrearlo en sus respectivos idiomas maternos. Claro está, se trata de pláticas que sólo pueden ser hipotéticas, máxime cuando se comprueba que el soneto de Torroella no se asemeja en nada a los de Villalpando, siendo su planteamiento formal radicalmente distinto. Sin embargo, llaman la atención **dos coincidencias**,

¹³⁰ Como ya vimos arriba, Juan de Villalpando ya era activo en la corte de Navarra hacia 1437-42; mientras tanto, Pere Torroella se educó en la corte de Navarra a partir de 1436, y en 1438 está documentado como escudero de Carlos de Viana, heredero de Juan II.

indicadas por el mismo Rodríguez Risquete, entre dos composiciones de Torroella (una en castellano, otra en catalán) y dos sonetos de Villalpando.

Rodríguez Risquete no propone fecha para el primero de estos dos poemas de Torroella, «*Justo rrazón me defiende*» (comp. CAS-XI), que se encuentra únicamente en el código LB1, el *Additional Manuscript* 10431 de la British Library (distinto al *Herberay*, LB2), datado muy vagamente entre los siglos XV y XVI. Se trata de tres redondillas octosilábicas, dispuestas en una estrofa de cuatro versos y una estrofa de ocho, siguiendo el frecuentísimo esquema de rima abba cddcabba. He aquí la primera estrofa:

« *Justa rrazón me defiende
no dar nombre a mi dolor,
pues mi saber es menor
que la causa do deçienda. »*

El **pensamiento expresado** en esta redondilla es **análogo al del octeto del primer soneto de Villalpando** («*Si las diversas passiones que siento*»): dar nombre a los propios sufrimientos aliviaría los síntomas del dolor, ya que así podrá comenzar a buscar un remedio. De hecho, aunque el motivo es habitual en la literatura amorosa de la Edad Media, el octeto de Villalpando parece ser un **desarrollo** de la redondilla de Torroella:

« *Si las diversas passiones que siento
-ya que mi caso las trae consigo-,
pudiesse por nombre dezir el turmento
segunt cada qual me trata nemigo,*

*de todas passarlas sería contento,
por sola valía d'aquella que digo,
que dezir las penas en mi pensamiento
es fazer menos el daño que sigo. »*

5

(Vill-1, vv. 1-8)

Como veremos en el estudio del corpus, el verso 7 de Villalpando indica una diferencia importante con respecto al poema de Torroella: el poeta necesita dar nombre a sus penas no en voz alta, sino en su «*pensamiento*» -palabra clave, y casi metapoética, del soneto-, ya que como explica en el sexteto, será mejor callarse para evitar la «*verguença*» (v. 10) de aquellos que fingen el amor que declaran, y por tanto, para que la amada no desdeñe su dolor. En vista del desarrollo del octeto y este giro interesante del sexteto, **es probable que Villalpando haya partido del poema de Torroella** para componer este primer soneto suyo. Si este fuera el caso, la composición de Torroella sería contemporáneo, o poco anterior, a la de Villalpando, y por ende, datable entre 1438 y 1444.

A pesar de estas diferencias, y aunque esta variedad del *maldit*, con su inmanente procedimiento anafórico, no es rara en la lírica catalana y castellana de la época¹³¹, a juicio de Rodríguez Risquete, el soneto de Villalpando es el que más se aproxima al poema de Torroella, y es aquí donde indica la «coincidencia [...] especialmente preciosa» (2003: comp. CAT-XI), trayendo a colación el hecho de que los dos poetas fueron vecinos, como mínimo, entre 1450 y 1452. De nuevo, vista la datación que hemos dado para los sonetos de Villalpando, si suponemos que estos dos *maldits* son contemporáneos, **habría que proponer para el de Torroella la fecha de 1438-44**. En esta ocasión, de todos modos, resulta bastante más difícil averiguar quién habría seguido a quién: el soneto de Villalpando puede ser una mala imitación del poema catalán de Torroella; o bien, el soneto de Villalpando es anterior, y Torroella retoma y mejora el desarrollo del motivo temático; o bien, ambos poetas parten del esquema empleado por otro poeta. De los cuatro sonetos compuestos por Villalpando, como veremos en el estudio del corpus, este ejemplar es sin duda el menos logrado, y donde menos se ha esmerado en explorar las posibilidades brindadas por la estructura del soneto, al ser el único de los cuatro que no despliega y organiza lógicamente un razonamiento y emoción. Tratándose de un ejercicio tan ‘a la ligera’, y diría incluso que perezoso, me inclino a pensar que también en esta ocasión **Villalpando habrá partido del estímulo de un poema de Torroella**, por lo cual habría que atribuir la anterioridad creativa a éste.

Volviendo al extraño soneto «*Pus no us desment ignorança l'entendre*» de Torroella, a pesar de ser radicalmente diferente, en forma y contenido, a los resultados del experimento de Villalpando, las dos dependencias literarias de éste en aquél podrían llevarnos a sospechar, también en este caso, **la anterioridad del poema del catalán**. De este modo estaríamos de acuerdo con la fechación propuesta –aunque sin datos concretos que la apuntalen– por Riquer en su *Història de la literatura catalana* (1964: 171): es decir, **los 17 sonetos del primer ciclo de Santillana, el soneto catalán de Torroella, y los cuatro en arte mayor de Villalpando serían todos de los años 1438-44, y los primeros intentos de cada poeta tal vez siguen este orden**. Siendo Torroella y Villalpando relativamente jóvenes en aquellos años, cuesta mucho creer (como sugiere en el caso del primero Rossich 1986: 4 n. 3) que pudieran haber comenzado sus experimentos con el soneto antes del Marqués; además, en vista de la madurez ya alcanzada por éste en 1438, y de su mayor producción sonetil durante las dos últimas décadas de su vida, no cabe sino seguir atribuyéndole el mérito de ser el primer poeta en procurar importar el soneto en la lírica española (como también sugiere Rossich en la misma nota¹³²).

Sea como fuere, queda bien matizado el lugar común que vimos al principio de este capítulo: **podemos concluir, tentativamente, que el Marqués de Santillana**

¹³¹ Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XI) ofrece a guisa de ejemplo una composición de Gómez Manrique, Dutton ID 3361, «*Aunque de vos me partí*», cuyas tercera y cuarta estrofas se construyen en la anáfora ‘maldigo’.

¹³² «[...] però encara que el sonet de Torroella fos anterior, res no pot llevar el mèrit superior de Santillana, que n'ofereix un corpus de 42» (Rossich 1986: 4 n. 3).

sí fue el primer autor en componer un soneto en una de las lenguas ibéricas, pero contemporáneos a la primera etapa de su proyecto, y totalmente independientes, fueron los afanes de Pere Torroella y Juan de Villalpando, que no pueden haber conocido los esmeros de Santillana hasta años después de haber compuesto sus propios ejemplares. Los experimentos de Torroella y Villalpando también son independientes entre sí, al menos en lo que concierne a su planteamiento formal, pero en vista de las dependencias literarias comprobables de Villalpando en otras composiciones de Torroella, parece razonable suponer la anterioridad del soneto de Torroella, y **suponer que Torroella tal vez habrá incitado el intento de Villalpando**, su colega en la corte de Navarra y (futuro) vecino en Girona.

Para seguir matizando la *idée reçue* de arriba, entre los 42 sonetos *al itálico modo* de Santillana y la publicación de las obras completas de Boscán y Garcilaso en 1543, no sólo encontramos en España los sonetos de Torroella y Villalpando, sino también, hasta donde he podido comprobar, ejemplares de **al menos ocho sonetistas más**. Como veremos, la publicación moderna de sus textos ha sido mínima o nula, según el poeta. De esos ocho sonetistas, seis han sido rescatados de la oscuridad de forma un tanto fortuita e incidental, gracias a dos artículos de Francisco Rico publicados a mediados de los años ochenta. En el último apartado de este capítulo, «*La breve salida del olvido*», veremos las noticias proporcionadas por Rico, y procederemos a dar un breve elenco cronológico – que no deja de ser de carácter tentativo – de los sonetistas que publicaron en España antes de la obra colectiva de Boscán y Garcilaso. Antes, conviene que reseñemos tres libros y un artículo que han indagado, de forma parcial cuando no meramente tangencial, en la cuestión de los orígenes del soneto en España.

2.2 Tres libros sobre la introducción del soneto en España

A diferencia del océano inabarcable y difícilmente navegable de la bibliografía sobre los orígenes y desarrollo del soneto en Italia –y más aun sobre sonetistas aislados–, tan solo he podido encontrar tres libros y un artículo que se ocupan expresamente del problema de su introducción en la lírica hispánica. Aunque las noticias que nos proporcionan los tres libros son limitadas, conviene sin duda recoger y completar sus aportes; el artículo, mientras tanto, es mucho más reciente, y si bien se concentra exclusivamente en el proceso de ‘invención’ o importación de Santillana (la referencia del título «*En los orígenes del soneto*» no se extiende más allá de la tarea del Marqués), se trata de un trabajo clave en que Miguel Ángel Pérez Priego repasa brevemente las opiniones divergentes de la crítica acerca de los fracasos métricos del autor, para después **revalorar su experimento con atención ya no a sus fallos, sino a sus logros artísticos**.¹³³ En esta sección del capítulo se reseñan las partes que nos interesan de los tres

¹³³ Pérez Priego, Miguel Ángel, 2003. "En los orígenes del soneto" en Granados Palomares, Vicente, ed. *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED), pp. 13-25. Republicado un año después como el capítulo V de sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (Madrid: UNED), pp. 75-89.

libros, mientras que el artículo de Pérez Priego se resume y se comenta más detalladamente en el apartado 2.3.

2.2.1 Mariano Sánchez de Enciso (1917): Áureo molde, fervor romántico

El primero de estos tres libros es de Mariano Sánchez de Enciso (1917), escrito más en clave patriótica que con el interés propio de un filólogo. En efecto, a pesar de su manifiesto propósito de «*historiar la adaptación de la métrica y el gusto poético italianos a nuestra patria*» (1917: 9), dicha ‘historia’ se revela como poco más que una serie de elogios a toda una cohorte de poetas españoles, cada uno representado por uno de sus sonetos, reproducidos en la parte inferior de cada página.¹³⁴ Como advierte el propio autor en el prólogo, el libro no es de carácter erudito, hecho que explicaría en parte algún error de bulto, como la afirmación de que la *Vita Nuova* es una biografía de Francesco Petrarca (1917: 35).¹³⁵

No obstante, dejando aparte el panegírico y la visión romántica del sonetista (quien escribe «*con llanto en los ojos y sequedad angustiosa en el alma*», 1917: 11), conviene señalar tres aportaciones interesantes del libro de Sánchez de Enciso. En primer lugar, sorprende la aparición del tercer soneto de Juan de Villalpando (1917: 19), tomado probablemente del *Ensayo* de Gallardo. Aunque no hay ninguna referencia a este poeta en el texto del estudio, el mero hecho de que su poema figure en la serie de sonetos antologados, precedido por uno de Santillana y seguido por otro de Boscán, ya matiza el lugar común apuntado al inicio de este capítulo, negando el supuesto vacío de sonetos entre las tentativas del Marqués y el célebre coloquio que mantuvo Boscán con Andrea Navagero. Además, si el autor ha recogido el soneto de Villalpando, en efecto, desde la reproducción de Gallardo de 1863 –que como hemos visto, presenta los cuatro sonetos del poeta como si fueran dos composiciones–, este hecho revelaría la correcta advertencia por parte de Sánchez de Enciso de que estos poemas habrían de considerarse como sonetos aislados.

La segunda nota de interés contempla un asombroso episodio de lo que podríamos llamar la prehistoria de la cuestión de los orígenes del soneto hispánico. Según un grupo de historiadores valencianos de principios del siglo XVII, Petrarca se habría valido de las obras del poeta Jordi de Sant Jordi, y a imitación suya habría comenzado a componer canciones, sonetos y otras formas métricas. Sánchez de Enciso cita a Gaspar Escolano, quien en el tomo I de su *Historia de Valencia* (1607), sostiene lo siguiente:

¹³⁴ Sánchez de Enciso, Mariano, 1917. *El soneto en España: La lira de Castilla al “itálico modo” (Orígenes, transplatación y antología del Soneto)* (Madrid: José Yagües Sanz). Sirvan como ejemplo del talante ideológico del autor las siguientes citas: «*Tampoco figuran en este libro los nombres del malogrado Rubén Darío, Chocano y otros poetas de allende el Atlántico, porque me he propuesto hablar sólo de los poetas españoles, en el estricto sentido de la nacionalidad*» (p. 16); «*Con el despertar de los sentimientos patrióticos del pueblo español, nació indudablemente su poesía*» (p. 17).

¹³⁵ En la página 8, el autor explica sus «*modestas pretensiones*»: «*No me envanece la presunción de haber aportado, ni lo he pretendido, con este libro ningún descubrimiento bio-bibliográfico, ninguna idea nueva*».

«Cien años antes que floreciera el Petrarca, es, a saber, el año 1250, vivió en nuestra ciudad de Valencia un caballero, famoso poeta, llamado Mosen jordi, criado en la Corte del rey D. Jaime 'El Conquistador'; el cual, con mucha gala, usó de sonetos, sextiles, terceroles y octavas rimas en lengua valenciana lemosina».¹³⁶

Justo después de estos renglones, Sánchez de Enciso reproduce unas palabras de Menéndez Pelayo, en que este filólogo confirma la falsedad de semejante aseveración.¹³⁷ Esta torcida visión de la historia métrica –tal vez más achacable a un ciego patriotismo que a una general y comprensible equivocación por falta de información– tiene un antecedente en el *Ejemplar poético* del poeta sevillano Juan de la Cueva, también citado por Sánchez de Enciso. En la Epístola II de esta obra de 1600, se expone la idea de que el endecasílabo castellano era anterior al verso italiano:

« El Dante y el Petrarca lo ilustraron
y otros autores, y esto les debemos
y ellos que de nosotros lo tomaron. »¹³⁸

No deja de ser curiosa esta contribución de Sánchez de Enciso, que además de arrojar luz sobre una ficción (y digamos también, quimera) presente en una parcela de la historia literaria del Renacimiento español, constituye un singular ejemplo de cómo, en el campo de la historiografía, una exaltación patriótica corrige y se impone a otra en la misma dirección.

El tercer aporte de este libro de Sánchez de Enciso engarza con una de las consideraciones teóricas que hemos visto en el capítulo precedente. Aunque el autor no indaga en ello, resulta muy acertado su dictamen de que el soneto se presta de forma idónea a la concisa expresión de las emociones por parte del poeta. En las primeras páginas del prólogo, Sánchez de Enciso afirma que de su «trato» con los «gloriosos poetas que decoran el Parnaso español», ha podido sacar «la firme contradicción de aquel apotegma que dice que no hay grande hombre en la intimidad» (1917: 8). Así, el autor parece advertir el carácter del soneto como movimiento interior, o bien, del diálogo que el poeta entabla consigo mismo y con su creación. Más tarde, Sánchez de Enciso dirige una pregunta retórica al lector:

¹³⁶ Apud Sánchez de Enciso 1917: 32-33.

¹³⁷ He aquí la cita de Menéndez Pelayo, quien explica que el error de Escolano probablemente se deba a un anacronismo anterior: «Debe darse por enteramente averiguada la falsedad de este célebre hecho literario, nacido de una equivocación y acaso en parte de una superchería. En el Cancionero de París, de poetas catalanes del siglo XIV y especialmente del XV, hay poesías de Mosen Jordi de San Jordi, que Santillana nos dice que vivió en su época [...]. Las hay de Mosen Jordi (sin más título), acaso el mismo que el anterior y en una de ellas una mano moderna añadió "del Rey", por suponerse y acaso esto es cierto, que en tiempos de Jaime el 'Conquistador' vivió un poeta de este nombre» (Apud Sánchez de Enciso 1917: 33-34). Aunque Sánchez de Enciso no indica de dónde toma la cita (desgraciadamente, su libro no incluye bibliografía), se trata de la *Antología de poetas líricos castellanos*, t. IV, p. 71 n. 1.

¹³⁸ *Ejemplar poético*, Epístola II. Apud Sánchez de Enciso 1917: 34.

«¿Juzgas, lector, cuán grande es el imperio de las ideas, que así asegura a un nombre la fama por el milagro de la cristalización en áureo molde, del pensamiento?» (1917: 11).

Si bien las reflexiones teóricas del libro se limitan a estas sucintas dosis del prólogo, la descripción del soneto como «*cristalización en áureo molde del pensamiento*» refleja la sutil comprensión del autor respecto del elemento primordial de esta forma poética, vale decir, la disposición lógica de las ideas dentro del estricto cuadro preestablecido. (Mientras tanto, el uso del epíteto «*áureo*» seguramente responde más al tono general de glorificación por parte del autor –aludiendo a la vez al Siglo de Oro– que a una referencia a la sección áurea que vimos en el capítulo 1 de esta tesis.) Poco después de esta última cita, Sánchez de Enciso extiende brevemente su descripción de la práctica del soneto, aludiendo al proceso de composición como un «*mecanismo*» y una «*empresa mental*», aunque siempre en el marco del fervor romántico:

«[El soneto] es una forma poética que los preceptistas de todos los tiempos, buenos y malos, han presentado erizado de dificultades. Pero no hay que creerles. Para dominar el mecanismo de esa composición, como para la conquista y el triunfo de otras muchas empresas mentales, sólo requiérense tres cosas: talento, talento y talento». (1917: 11-12)

2.2.2 Richard Alan Seybolt (1983): Estudios estilísticos del soneto de Santillana

El segundo libro que he podido encontrar sobre la introducción del soneto en España es una tesis doctoral del norteamericano R. A. Seybolt (1983).¹³⁹ Este trabajo desconoce los sonetos de Villalpando y Torroella, e igual que el libro de Sánchez de Enciso, tampoco recoge los otros sonetistas que hubo entre Santillana y Boscán. Sin embargo, su aproximación al problema de los primeros desarrollos del soneto en castellano es digna de mérito por haberse hecho a través de estudios estilísticos de siete autores distintos, aunque dichos estudios carezcan de una metodología claramente expuesta. Tampoco se abarcan todos los sonetos de cada uno de los autores (si bien en el caso de Lope de Vega, uno podría dedicar varios lustros a analizar sus más de tres mil sonetos), ni queda patente el criterio de selección de los poemas examinados.

Tras indicar las «*limitaciones severas*» del libro de Sánchez de Enciso, Seybolt enuncia las preguntas principales a las que propone responder, de las cuales podemos destacar estas dos: «¿Por qué resultó ser un género tan cultivado en aquella época? [...] ¿Y cómo disponen los sonetos de su materia respecto a la armazón

¹³⁹ Seybolt, Richard Alan, 1983. *La introducción y desarrollo del soneto en España: estudios estilísticos del soneto español*, Tesis doctoral (Michigan: Ann Arbor). Existen dos libros mexicanos sobre el soneto, anteriores al trabajo de Seybolt, que no he podido consultar. El primero es una tesis de Ubaldo Arnáiz Sordo, *El soneto español*, del año 1954 (Colegio de México). Del segundo, *Historia y origen del soneto* de Efrén Núñez Mata (México: Ediciones Botas, 1967), hay una vista previa en Google Books: por lo que he podido comprobar, se trata de un catálogo de noticias ya conocidas, sin referencias bibliográficas, que no indaga en las razones por la tardía y difícil aclimatación del soneto en la lírica hispánica; a Juan de Villalpando, por ejemplo, le dedica una sola frase: «Se señala a mosén Juan de Villalpando como el sonetista que emplea versos dodecasílabos en el siglo XV, en el Renacimiento de España» (1967: 48).

algo rígida de aquel género?» (1983: 1-2). Al margen de las consideraciones teóricas respecto de la naturaleza del soneto como forma o género que hemos examinado en el capítulo anterior, el interés suscitado por estas dos interrogaciones marca la pauta para el desarrollo del estudio. Sin embargo, la primera de estas preguntas apenas llega a responderse, y aunque bien advierte Seybolt que sus conclusiones serán parciales, dado que su análisis se ha limitado a siete estudios sincrónicos de sendos autores, su tesis ahonda muy poco en cuestiones teóricas, para desembocar en unas conclusiones generales que constituyen poco más que una confirmación de *idées reçues* (tal como la progresiva diversificación de la temática y construcción del soneto como explicación de la «*extraordinaria vitalidad*» del soneto en España, 1983: 313). Donde sí logra profundizar y aportar información interesante será en las respuestas a la segunda pregunta, con un buen número de páginas dedicadas a analizar la estructura de varios sonetos, como veremos abajo.

Una tercera interrogación que podemos destacar contempla la idea de la 'sinceridad' del poeta: «*También me gustaría descubrir hasta qué punto el soneto en las manos de Santillana expresó sus sentimientos más íntimos o si más bien resultó ser meramente el vehículo de los tópicos de la época*» (1983: 2-3). En mi modesta opinión, creo que esta pregunta está mal planteada. Aunque el soneto se presenta como un reto de compendiar el pensamiento y la emoción a él asociada, y aunque nazca -naturalmente- de cierto estado de ánimo de mayor o menor urgencia, hemos de recordar que por muy 'sincera' que pueda parecer la expresión del poeta, la composición de un texto de un rigor formal como exige el soneto será más bien fruto del artificio. Otra cuestión será procurar medir la *individualidad* de los poemas en el sentido de que van más allá de reproducir o representar los tópicos heredados, demostrando características personales, por ejemplo, en el tratamiento de un motivo temático o en la organización del discurso.¹⁴⁰

Más adelante, Seybolt se pregunta: «*Si es que don Íñigo ha fracasado en su intento de escribir sonetos, ¿se debe en parte al hecho de que el escritor no se encuentra espiritualmente maduro para importar el soneto?*» (1983: 7). No creo que el hecho diferencial entre sonetista y sonetista descansa en el hecho de que muestre mayor o menor 'espiritualidad' o 'madurez espiritual'. Como he venido advirtiendo donde procede, no hay que perder de vista el hecho de que la creación de un soneto es esencialmente fruto del artificio, que sabría transformar 'las emociones más íntimas' o 'los sentimientos más profundos' en un discurso bien atado desde la perspectiva de la dialéctica. Poco importa

¹⁴⁰ Sobre la dificultad de identificar la relativa o absoluta 'individualidad' de un autor medieval, Peter Dronke nos ha dejado una serie de preguntas retóricas que no deben dejar de tenerse en cuenta: «*However flexible our concept of the poet's tradition, however rich our knowledge of what it is and might have been, certain things suggest themselves intuitively as being untraditional. Can detailed study of a poet and his imaginative procedures ever make such intuitions well-founded? If it is possible to show features that are characteristic of one poem or one poet, can we not hope to make certain inferences from what is characteristic to what is distinctive, or even unique? [...] the emergence of the individual in poetry has no intrinsic connection with this age rather than with another, and can be accounted for historically only as much -or as little- as imaginative genius ever can.*» Dronke, Peter, 1986. *Poetic Individuality in the Middle Ages* (London: Westfield College), pp. 22-23.

realmente la veracidad de tales emociones y sentimientos, ya que la *individualidad* de un soneto dependerá de sus rasgos peculiares en el nivel temático y sintáctico, y menos de la circunstancia singular (por definición idealizada) del poeta. No obstante, un posible factor a considerar en el sonetista sería lo que podríamos llamar su 'temperamento': hay escritores que se sienten más cómodos en la extensión textual y su consiguiente proliferación de palabras y sentencias, o en el otro polo, escritores convocados por la forma fija y que manejan mejor el arte del compendio. Saber encontrar *les mots justes* para engastarlas en un marco cerrado como el soneto no es cuestión de 'espiritualidad': se trata más bien de una actitud ante el discurrir y la externalización del pensamiento, así como de una forma de razonar.

Como decíamos, Seybolt consigue percibir la particular 'artificialidad' de los sonetos amorosos de Santillana, ya que éstos se limitan en gran parte a la imitación de los *topos*. Tampoco creo, sin embargo, que haya que achacar esta cualidad a los poemas del Marqués como defecto estético inaceptable, ya que resulta claro que éste no buscaba trascender o emular el modelo. Al contrario, su empresa consistía en crear sonetos en su lengua materna, y más o menos '*al itálico modo*', como especifica él mismo en el rótulo que pasaría a acompañarlos, a manera también de justificación. Sobre el uso de tal marbete, conviene que recordemos las notas sobre los «*référents génériques*» considerados por Jean-Marie Schaeffer, que vimos en el apartado 1.4 de esta tesis: el énfasis de la frase adverbial *al itálico modo* delata un esfuerzo por legitimar la propia decisión de procurar introducir el modelo de Petrarca en la lírica castellana. Más adelante, veremos que Pérez Priego, en la conclusión de su artículo de 2003, corrige la falsa tautología del rótulo a '*sonetos al hispánico modo*' (2004: 89), a base no sólo del tratamiento temático, sino también de una serie de características comprobables en la medida del verso, el uso de la cesura y los esquemas de rima, todas debidas a la presión del arte mayor.

Otro elemento del prefacio de la tesis de Seybolt que conviene señalarse es su acertada opinión de que los sonetos de Juan Boscán merecían mayor atención individual, dado que hasta entonces «*siempre*» se habían considerado en relación a los poemas de Garcilaso. Esta reivindicación del papel particular de Boscán en experimentar con el soneto español se materializa en el capítulo II del libro, dedicado exclusivamente a este poeta, y separado por tanto del capítulo siguiente que trata los sonetos de Garcilaso. No obstante, para volver una vez más al lugar común, Seybolt da por sentado que fuera Boscán «*el que reintroduce el endecasílabo en la poesía castellana*» (1983: 3). Aunque muchos de los sonetos de nuestro corpus posteriores a Santillana están contruidos en verso de arte mayor, hay otros en endecasílabos que bien podrían haberse compuesto antes de los primeros de Boscán. Aun así, no cabe duda de que el libro de Seybolt supone un salto enorme con respecto a la monografía de Sánchez de Enciso, gracias a la aproximación concreta a los sonetos seleccionados, en busca de los defectos y logros estilísticos de cada poeta.

Entrando ya en la parte central del trabajo de Seybolt, veamos brevemente algunos pasajes del capítulo dedicado a los sonetos del Marqués de Santillana, a guisa de ejemplo del planteamiento del estudioso, y como un primer antecedente de los análisis métricos y sintácticos que abordaremos en esta tesis. El capítulo I puede dividirse en tres partes, dedicadas respectivamente a los aspectos métricos, estructurales y temáticos de los sonetos del Marqués. A lo largo de las páginas que tratan la métrica (1983: 6-17), el investigador intenta averiguar las razones por las que los endecasílabos de este poeta se han considerado defectuosos, aunque no realiza un estudio comparativo con versos de otros poetas para apuntalar sus afirmaciones. Cuando comienza el análisis de algunos versos, Seybolt parte del curioso postulado de que un endecasílabo con cuatro acentos tónicos suena «*pesado y monótono*» (1983: 10), y enumera una serie de ejemplos de esta característica tomados de los sonetos de Santillana. Si bien acierta en percibir la falta de fluidez en aquellos endecasílabos con acentuación en las sílabas 2-4-7-10 –donde el ritmo dactílico pierde su movimiento ‘*triple-time*’ a causa del tónico en la 2ª sílaba (p.ej. «*ardiénd^o en fuégo m e fá^llo en repóso*», soneto Sant-3, v. 14)– más de la mitad de los ejemplos presentados con cuatro acentuaciones muestran una distribución de tónicas que, en efecto, no resulta disonante.¹⁴¹ Un breve cotejo de algunos de estos ejemplos con endecasílabos de otros poetas nos confirmará que un verso de cuatro sílabas tónicas no es ni mucho menos defectuoso si hay una distribución simétrica:

Distribución	Marqués de Santillana	Otros poetas
1-4-7-10 (dactílico)	<i>claro e fermoso, compuesto e ornado</i> (Sant-23, 4)	<i>Pace non trovo, et non ò da far guerra</i> (Petrarca 104, 1) ¹⁴² <i>hallo, según por do anduve perdido</i> (Garcilaso I, 3)
2-4-6-10 (heroico)	<i>Por çierto non, que lexos son fuídas</i> (Sant-18, 14)	<i>Così davanti ai colpi de la morte</i> (Petrarca 16, 9) <i>Osé y temí, mas pudo la osadía</i> (Herrera I, 1)
2-4-8-10 (variante del heroico)	<i>me veo en torno, e poder inmenso</i> (Sant-4, 2)	<i>ad altra vita et a più belle imprese</i> (Petrarca 48, 6) <i>serán ceniza, mas tendrá sentido</i> (Quevedo 281, 13)

¹⁴¹ Para una explicación de *duple-time* y *triple-time rhythms* (básicamente, distancias de dos o tres sílabas entre cada sílaba acentuada), véase la brillante monografía de Duffell, Martin J., 1999. *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 10 (London: QMW). Los ejemplos de endecasílabos de Santillana aportados por Seybolt aparecen a mitad de la página 10 de su tesis.

¹⁴² Para los sonetos de Petrarca, sigo la edición del *Canzoniere* de Marco Santagata (2006, Mondadori). Recuérdese que el número de soneto no corresponderá con el de la composición (habiendo en la colección 317 sonetos, que forman parte de un total de 366 composiciones) – una lista de los sonetos en orden de edición, en cifras arábigas, con sus respectivos números de composición en números romanos, se ofrece en el Apéndice VI.

El extraño supuesto de que un verso de más de tres sílabas tónicas constituye un defecto métrico se invalida, además, al considerar que en los sonetos del Marqués se constatan algunos endecasílabos de tipo yámbico –es decir, con cinco acentuaciones según la distribución rítmica 2-4-6-8-10–, utilizado por varios poetas para recalcar sonoramente la idea expresada, a menudo a modo de clímax. Así, el verso de Santillana «*atarde tura bien ni faz el mal*» (Sant-6, 6), la última de una serie de reglas universales sobre la inestabilidad de los elementos y de la suerte (en preparación para la contraposición personalizada que cierra el octeto, «*mas la mi pena jamás ha folgura / nin punto çessa mi langor mortal*»), participa del ritmo que informa el último endecasílabo del soneto-palindoma de Petrarca, «*che quanto piace al mondo è breve sogno*» (1, 14).¹⁴³ El problema compartido por los ejemplos que cita Seybolt no es, por lo tanto, el hecho de llevar más de tres sílabas tónicas. Para matizar lo que bien advierte Seybolt, algunos de los versos del elenco presentado muestran el obstáculo prosódico de una cesura después de la cuarta o quinta sílaba, forzada bien por una división semántica (como en los primeros dos endecasílabos del cuadro de arriba), bien por un hiato (como en el tercer verso de Santillana arriba citado, donde la primera sinalefa en *oe* de la sílaba 3, «*me-vé-oen*», no se reproduce entre las sílabas 5 y 6, «*tór-no-e-po-dér*»). Como veremos con detalle en los estudios métricos de esta tesis, esta particularidad métrica, junto a la presencia de versos que son claramente dodecasílabos a dos hemistiquios (p.ej. «*a múchos, e a pócos / la pérseveránça*», Sant-30, 10), constituyen rémoras atribuibles a la interferencia de costumbres de versificación provenientes del arte mayor. Seybolt apenas sugiere esta relación, y como veremos con respecto a otros certeros y supuestos «*defectos estéticos*» (1983: 13) de los versos del Marqués, el estudioso parece demasiado dispuesto a confirmar el fracaso métrico de los sonetos de este poeta.

Amén de la presencia de versos de ritmo asimétrico, hiatos y cesuras torpes en los sonetos de López de Mendoza, Seybolt acierta en señalar el «*fallo mucho más grave*» (p. 12) de colocar dos sílabas tónicas juntas, situación poco recomendable en la versificación salvo en casos donde se quiera aprovechar el choque rítmico para intensificar momentáneamente el acto de comunicación. Se trata de un recurso de gran efecto cuando el elemento que quiebra el fluir del ritmo es una interjección o un vocativo, como puede constatarse en los versos de Petrarca «*Ma per mé, lásso, tornano i più gravi*» (269, 7) y «*in questo stato són, dónna, per voi*» (104, 14). En los sonetos de Santillana, no se comprueba este uso estilístico de colocar dos tónicas en sílabas contiguas: ejemplos como «*fraternál líga*» (Sant-2,

¹⁴³ Otro bien conocido ejemplo del endecasílabo yámbico es éste de Luis de Góngora, también de función conclusiva: «*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*» (XXXIII, 14). Como en el ejemplo de Petrarca, el verso yámbico se presta idóneamente a la enunciación de una sentencia a modo de aforismo. El ritmo yámbico puede servir asimismo para intensificar el tono de una exhortación o súplica; aunque bien podría tratarse de una inadvertida casualidad, un buen ejemplo de este uso de endecasílabo yámbico en los sonetos del Marqués es el siguiente, cuyo ictus intermitente inicia la conclusión tras los razonamientos del octeto: «*E así te ruego, Ángel, ayas cura*» (Sant-42, 9).

4) o «*mortál péna*» (Sant-19, 4) entorpecen el ritmo del verso y pueden considerarse un fallo prosódico.¹⁴⁴

Seybolt aduce asimismo la presencia de endecasílabos agudos en los sonetos del Marqués como otro de sus ‘vicios’ métricos, con un buen porcentaje de versos que terminan en palabras del tipo *equaldat, cantidat, eternal*, característica que derivaría –según el dictamen infundado e injustificado de Seybolt–, de la poesía catalano-provenzal (1983: 12-13). Como veremos abajo, Francisco Rico ha explicado a fondo la historia del hábito de terminar los versos en palabra aguda en la lírica renacentista española y las razones por las que se proscribió. Sin embargo, el ‘destierro’ del verso agudo fue un proceso que se sintió necesario a mediados del siglo XVI, ya cien años después de los sonetos de Santillana. También habría que indicar que en el *Canzoniere*, la presencia de este tipo de versos no es tan escasa como podría suponerse, aunque las palabras finales oxítonas de Petrarca casi siempre terminan en vocal –por ejemplo, *sai, mai, altrui, vui-*, fenómeno fácilmente comprensible puesto que muy contadas palabras de la lengua toscana terminan en consonante. En cualquier caso, con referencia a los versos agudos del Marqués, merece reproducirse la oportuna analogía de la conclusión de Seybolt a este respecto:

«*Si se compara el endecasílabo con una ola, el verso agudo coloca una muralla contra la cual choca el agua en vez de tenderse suavemente sobre la playa*» (1983: 13).

Más adelante, el autor de la tesis expone su resolución de que el Marqués de Santillana ha «*fracasado lamentablemente*» en el manejo del endecasílabo italiano (1983: 17). No obstante, el fracaso métrico rotundo de Santillana es otro lugar común que merece matizarse, como se ha ido haciendo en toda una serie de análisis métricos de mayor o menor coherencia metodológica, desde Mario Penna (1954) hasta Javier Gutiérrez Carou (1992); los resultados de esta serie de análisis métricos han sido muy útilmente resumidos por Pérez Priego (2003), como veremos detenidamente en el apartado 2.3.¹⁴⁵ Cuando dejemos de cometer **el anacronismo de extrañar la dulzura y musicalidad de Garcilaso en los**

¹⁴⁴ Otros ejemplos del uso de la interjección ‘*lasso*’ en posición de dos sílabas tónicas en el *Canzoniere* (voz que denota aflicción o dolor y que por tanto resulta muy adecuada en esta posición) son los siguientes: «*che l’fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!*» (13, 4), «*così, lasso, talor vo cerchand’io*» (14, 12) y «*Passato è l’ tempo omai, lasso, che tanto*» (272, 1). La única instancia de la palabra ‘*lasso*’ en los sonetos de Santillana no aparece como interjección sino como adjetivo –uso comprobable asimismo en Petrarca–, aunque no en posición de dos sílabas tónicas: «*indocto soy e lasso peregrino*» (Sant-36, 7).

¹⁴⁵ Los análisis métricos existentes de los sonetos de Santillana son los siguientes, en orden cronológico: (1) Penna, Mario, 1954. “Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana”, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal V* (Madrid), pp. 253-82; (2) Lapesa, Rafael, 1957-58. “El endecasílabo en los sonetos de Santillana”, *Romance Philology* 10: 180-85; (3) Sola-Solé, Josep M., 1980. *Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana: edición crítica, analítico-cuantitativa* (Barcelona: Puvill); (4) Carr, Derek C., 1978. “Another look at the metrics of Santillana’s sonnets”, *Hispanic Review* 46: 41-53; (5) Duffell, Martin J., 1987. “The Metre of Santillana’s Sonnets”, *Medium Aevum* 56: 276-303; (6) Lorenzo Gradín, Pilar, 1989. “El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso” en *Estudios románicos V* (1987-1989): 784-796; (7) Gutiérrez Carou, J., 1992. “Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana”, *Revista de Literatura Medieval IV*: 123-44.

sonetos del Marqués¹⁴⁶, y nos detengamos a considerar las circunstancias prosódicas y literarias de mediados del siglo XV, veremos que en aquellos versos de Santillana que sí son endecasílabos, también hubo algunos logros: baste por ahora recordar los dos endecasílabos yámbicos de uso acertado que hemos visto un poco más arriba, y volver a indicar la falsa tautología delatada por Pérez Priego en la conclusión de su artículo del 2003 – en lo que se refiere por lo menos a la construcción métrica, Santillana consiguió fraguar sonetos al ‘hispanico’ (más que ‘itálico’) modo.

Pasando a las páginas dedicadas a los aspectos estructurales de los sonetos del Marqués, en unas breves consideraciones teóricas previas, Seybolt señala atinadamente dos propiedades inherentes a la práctica de esta forma poética, a saber, la tensión y la concisión. Con respecto a la primera, el estudioso describe la «*tensión vital*» del soneto como una paradoja según la cual el octeto y el sexteto –o como él apunta, las dos ‘mitades’– «*tienden a dividirse la una de la otra, pero debido a su semejanza tienden a juntarse también*», creando así un conflicto armonioso (1983: 18). Así, generalmente los cuartetos presentarán un problema que los tercetos habrán de solucionar, pudiendo variar la proporción entre premisas y conclusiones o la disposición de las partes en función de un tenso equilibrio métrico y sintáctico. De aquí se infiere que el soneto ha de ser «*conciso y exacto*», y por lo tanto, como afirma Seybolt, «*[n]ingún género hay más apropiado para ‘le mot juste’ que el soneto*» (p. 19).

Antes de que pase a examinar algunos sonetos de Santillana para constatar la presencia o falta de estas dos propiedades de tensión y concisión, resultan muy interesantes tres de las ideas que contribuye el investigador sobre el soneto como fenómeno. En primer lugar, a raíz de la necesidad de concisión, Seybolt distingue cierta analogía entre el acto de componer sonetos y la tarea de esculpir, «*porque las dos artes exigen la eliminación de todo rasgo que sea innecesario*» (1983: 19). A continuación, respecto de la ineludible aceptación de la poca (pero podremos añadir, infinita) libertad ofrecida al poeta por la forma fija del soneto, Seybolt cita a Henry Timrod, poeta norteamericano del siglo XIX y también sonetista: «*And the poet who complains of the shackles that bind him, lacks either skill or genius*».¹⁴⁷ En efecto, este dictamen enlaza con la idea que vimos en el capítulo anterior, según la cual el marco del soneto va más allá de imponer límites, ya que paradójicamente, también permite al poeta la liberación en un espacio cuyas dimensiones ya se han determinado y que convoca la rigurosa y coherente organización del pensamiento. La tercera aportación de Seybolt a este punto es la indicación de que el soneto a menudo se brinda al poeta joven como una oportunidad para lucirse. Una vez dominado el soneto, éste actuaría como

¹⁴⁶ Este anacronismo ya fue denunciado por Martin Duffell en la introducción de su estudio métrico de los sonetos de Santillana: «*It is anachronistic to condemn Santillana's hendecasyllables for failing to comply with rules laid down some 150 years after they were written. The validity of such criticism of Santillana's lines depends on whether any rules for accentuating hendecasyllables can be derived from the practice of the duecento or trecento Italian poets*» (1987: 276).

¹⁴⁷ Parks, Winfield, ed., 1942. *The Essays of Henry Timrod* (Athens: Univ. of Georgia Press), p. 63. *Apud* Seybolt 1983: 19.

una especie de «pasaporte» para el poeta, en cuanto una prueba de su talento y valor. No hay que descartar que tal vez sea éste el caso de Juan de Villalpando, quien como hemos visto, habría experimentado con la forma del soneto en sus años de juventud.

Cuando Seybolt se dispone a explorar, aunque brevemente, la forma interna y la organización lógica de algunos sonetos de Santillana, se pregunta «*hasta qué punto el soneto del señor de Buitrago es una estructura orgánica y bipartita con un desarrollo lógico entre las dos partes*» (1983: 20). En las páginas que siguen, el autor pone de manifiesto algunas de las fórmulas utilizadas por el Marqués en la construcción de sus poemas. La primera consiste en emplear un ‘ejemplo culto’ para dar equilibrio (o autoridad) al soneto, bien simplemente entre octeto y sexteto, bien tanto entre los dos cuartetos como entre los tercetos. Dicho *exemplum* puede tratarse de un episodio bíblico, como en el caso del soneto Sant-3, «*Qual se mostrava la gentil Lavina*», donde la visión de belleza femenina narrada en los cuartetos viene seguida en los tercetos por un análisis del efecto de tal visión.¹⁴⁸ En este ejemplo concreto, Seybolt concluye que «*El orden ha sido lógico: sensación y después la reacción*». Como señala a continuación, dicho orden puede invertirse, de modo que la descripción del estado del yo poético preceda a los ejemplos bíblicos y clásicos, que aparecerían así en los tercetos. Tal es el caso del soneto Sant-4:

« *Sitio de amor con grand artillería
me veo en torno, e poder inmenso,
e jamás çessan de noche e de día,
nin el ánimo mío está suspenso*

de sus combates, con tanta porfía 5
*que ya me sobra, maguer me deffenso.
Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?,
ca non alcanço por mucho que pienso.*

*La corpórea fuerça de Sansón,
ni de David el grand amor divino,* 10
el seso ni saber de Salamón,

*nin Hércules se falla tanto digno
que resistir podiessen tal prisión:
assí que a deffensar me fallo indigno.* »¹⁴⁹

¹⁴⁸ En palabras de Seybolt, esta técnica «[s]e reconoce por tener una parte que se refiere a algún ejemplo clásico o bíblico, muchas veces bastante oscuro, en los cuartetos y por hablar luego en los tercetos concretamente de su presente histórico» (1983: 20).

¹⁴⁹ Soneto reproducido de nuestro corpus, basado en el texto crítico ofrecido por Pérez Priego en su edición de 1983 (Alhambra), que propone una puntuación más lógica y menos atrevida que las dos ediciones posteriores de los sonetos del Marqués. La edición más reciente es la de Regula Rohland de Langbehn (1997, Crítica); aunque publicada después de ésta, la edición de M. Kerkhof y Á. Gómez Moreno, de 2003 (Castalia), reproduce el texto crítico de la edición que había sacado Kerkhof con D. Tuin en 1985 (Madison). Esta última tardó en imprimirse, y desconoce aquella realizada simultáneamente

Después de la alegoría bélica de los cuartetos, López de Mendoza recurre a los cuatro personajes de los versos 9-12 para poner de relieve la imposibilidad de defenderse del poder del amor, idea expuesta en las palabras «*maguer me deffenso*» del verso 6. Según la opinión de Seybolt, sobra la conclusión del último endecasílabo, que considera un fallo estructural que resultaría «*completamente anticlimático*» para el lector (1983: 22). Sin embargo, a pesar de la pobreza de rima entre los opuestos *digno* e *indigno*, no creo que el último verso constituya una mera repetición de la idea de los cuartetos, ya que puede verse asimismo como una recapitulación y confirmación, que no tiene por qué resultar desagradable ni incómodo en el desarrollo lógico del discurso. Además, puede esgrimirse incluso que la idea expuesta en el último verso no es idéntica a la idea de los cuartetos, sino que matiza a ésta al manifestar que el sujeto no sólo se ve inerme ante el poder del amor, sino que tampoco se considera «*digno*» para enfrentarse a él, y por tanto, como hicieron Sansón y los otros protagonistas referidos, debe capitular por fuerza. La rima final ineficaz –y por tanto anticlimática– podría incluso servir de símbolo metapoético de dicha incapacidad de defenderse; pero se trata de una sospecha muy difícil de confirmar o apuntalar, y tal vez demasiado generosa respecto del talento del Marqués.

por Pérez Priego, publicada dos años antes. Las tres ediciones se basan en el cancionero de Salamanca, SA8, como *codex optimus* para gran parte de la obra poética de Santillana, subsanando errores y omisiones de otros cancioneros, principalmente el códice MN8, relacionado de cerca a SA8. Jeremy Lawrance, en una nota a pie de página de su artículo “Santillana’s Political Poetry” (publicado en Deyermond, Alan, ed., 2000. *Santillana: A Symposium* (London: QMW), pp. 7-37; p. 20 n. 20), echa en falta una nueva edición de los sonetos que tenga en cuenta las conclusiones del estudio de Duffell (1987) sobre la métrica de Santillana. En vista de la variación –limitada pero significativa– en la acentuación del endecasílabo del Marqués, creo que una edición que buscara ‘regularizar’ el verso de Santillana se arriesgaría a optimizar los textos más de lo necesario, del mismo modo en que Herrera mejoró apostando versos del conocido soneto Sant-19, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*», para incluirlo en sus *Anotaciones a Garcilaso*.

En el caso de la edición de nuestro corpus, la atención especial a la puntuación cobra importancia porque facilita la comprensión y el estudio de la sintaxis de cada poema, según el objeto principal de esta tesis. Por esta razón, en algunas ocasiones propongo pequeñas variaciones en la puntuación empleada, siempre justificadas en las notas del corpus, y que no coincidirán necesariamente con la puntuación –a veces demasiado intervencionista– de las ediciones posteriores a la de Pérez Priego. Verbigracia, en el ejemplo del soneto IV del Marqués arriba citado, introduzco una coma en el v. 2, «*me veo en torno, e poder inmenso*» para aclarar el hipérbaton que forma con el verso anterior, así como para demorar la atención en el sintagma verbal principal (*me veo en torno*) con una pausa que coincide con la habitual cesura tras la 5ª e impide la sinalefa entre las dos mitades de verso. Entre las propuestas de puntuación que no he aceptado de las ediciones de Kerkhof y Langbehn, el primero edita el v. 7 separando el sujeto del apóstrofe de la pregunta a él dirigido: «*Pues, ¿qué farás?, ¡o triste vida mía!*», mientras que ambas ediciones convierten la coma de Pérez Priego al final del v. 13 a un punto y coma (;), forzando una pausa demasiado marcada antes de la conclusión del último verso; sin embargo, en este caso me parece que resultan más útiles los dos puntos (:), anticipando la conclusión del razonamiento, con la partícula consecutiva «*assí que*» que introduce y apresura el colofón del soneto.

En la edición de nuestro corpus, por tanto, más que ‘mejorar’ los textos originales, el objeto principal es el de facilitar la comprensión de la organización del discurso. Obviamente se trata de una edición subjetiva, y hasta cierto extremo también puntual, sin pretensiones de declararse definitiva. Para los criterios detallados de edición y presentación de los sonetos, véase la introducción al capítulo 7 de esta tesis.

Tras enumerar otros sonetos del Marqués que aprovechan el recurso del ‘ejemplo culto’ para estructurar la composición, Seybolt señala algunos poemas en los que falta un *dénouement* final, y se detiene para definir un rasgo del soneto que él considera obligatorio. Según prescribe de manera demasiado contundente, el soneto no sólo ha de «desarrollar lógicamente el tema» – advertencia plausible– sino que «debe sorprendernos al final» (1983: 23). Aunque queda claro que la conclusión de un soneto debe satisfacer la expectativa del lector al clausurar el círculo lógico del discurso, el principio de la sorpresa es otro lugar común que no se aplica a todos los casos. El efecto de sorprender es uno de los propósitos posibles del poeta, y sin duda una característica típica del culteranismo. Gran parte de los sonetos de Góngora, por ejemplo, son conocidos por la ‘trampa’ e ironía finales, presentados al final de un intrincado juego entre la lógica y la expectativa del lector. Sin embargo, la falta de un efecto análogo en los sonetos del Marqués o incluso en los del *Canzoniere* no ha de verse como insuficiencia poética, ya que constituye en efecto una opción de desarrollo lógico; además, para que Góngora pudiera manejar la construcción sintáctica del soneto con suficiente maestría para coger desprevenido o ‘engañar’ al lector, hizo falta el trasfondo de la tradición, que se había ido estableciendo desde que el soneto se había enraizado de lleno en la conciencia poética castellana.

Seybolt vuelve al factor de la concisión al señalar algunos ejemplos de versos superfluos y frases de relleno en ciertos sonetos de Santillana. Un soneto que tal vez sí resulta «anticlimático» es el número Sant-5, a causa de un último endecasílabo que, si bien no sobra semánticamente (contrario a lo que sugiere Seybolt), confunde la sintaxis y la comprensión global de los tercetos:

« Así non lloren tu muerte, maguer sea
 en hedad nueva e tiempo triunphante, 10
 mas la mi triste vida que dessea

*ir donde fueres, como fiel amante,
 e conseguirte, dulce mía Ydea,
 e mi dolor açerbo e inçessante. »*

(Sant-5, vv. 9-14)

El «final lógico» del soneto, según avisa Seybolt, llegaría con el vocativo del verso 13, pero le sigue otro endecasílabo que estropea el efecto de clímax, según Seybolt a causa del sustantivo *dolor* como objeto tardío del verbo *lloren* del verso 9. En mi comprensión de este soneto, el último verso no es superfluo en el plano del sentido, mas la sensación climática que pudiera generar el adjetivo superlativo *inçessante* se pierde por la confusión que genera la repetición de la conjunción *e* al principio de los vv. 13 y 14, la primera ligada al verbo *dessea*, y la segunda a *lloren* ya cinco versos atrás. (Para aclarar esta estructura sintáctica, la coma tras *Ydea* al final del v. 13 podría convertirse en punto y coma; sin embargo, este signo tal vez denotaría una pausa temporal más larga que la

intención rítmica de Santillana en esta posición, justo antes del verso de colofón.) En lugar del verso de relleno que ve Seybolt, aquí la falta de clímax se debe a cierta torpeza en el uso y distribución de las partículas que estructuran la oración.

Otros posibles ejemplos de «*ripio*» (1983: 25) aducidos por Seybolt, que denuncian una falta de concisión, son versos del tipo «Yo *plango e lloro non ser comendada*» (Sant-13, 5), «*non llamo sabio, mas a mi ver loco*» (Sant-15, 3) y «*si non vos sola sin par nin equal*» (Sant-25, 13), que siguen alimentando la opinión comúnmente negativa del talento de Santillana con respecto a la práctica del soneto. De todos modos, las tipologías y la comparación con el corpus de sonetos italianos nos permitirán poner a prueba y matizar a fondo este dictamen, con la ventaja de sacar conclusiones que se basarán en un estudio de la totalidad de los poemas y no de una mera selección.

Al ocuparse de la dimensión temática de los sonetos del Marqués, Seybolt presenta una brevísima taxonomía con el resultado de 22 poemas amorosos, 10 «*político-circunstanciales*», 8 religiosos, y dos de «*ninguna clase en general*» (1983: 27), que nosotros podemos clasificar con seguridad como un soneto de alabanza y otro de tema moral. El investigador se detiene principalmente en los sonetos de asunto amoroso, y acierta al señalar que estas composiciones se sirven de varias paradojas, oxímoros e hipérboles presentes en Petrarca. No obstante, después de confirmar que «*la poesía amorosa del Marqués de Santillana muestra los elementos esenciales del amor petrarquesco*» (1983: 30), sorprende la indicación de una «*diferencia fundamental*», que contempla la probabilidad de que muchos de los sonetos del Marqués estarían dirigidos a su esposa y no a una dama necesariamente inalcanzable. A raíz de esta extraña conjetura, Seybolt concluye lo siguiente:

«El amor petrarquesco en los sonetos de don Íñigo es más bien una fórmula hueca que intentaba copiar. La pasión, la pena del poeta y su anhelo son conceptos imitados y nada más. El resultado es que los sonetos de tema amoroso son ejercicios artificiales. [...] El Marqués de Santillana nos impresiona como un hombre completamente medieval por basarse en un modelo anterior. Para él, ser original y personal no representa una meta deseable». (1983: 30)

Como apuntamos arriba, aunque Seybolt tiene razón en subrayar la artificialidad de los sonetos de Santillana como producto de una práctica de imitación, abordar el concepto de 'sinceridad' o el precepto de «*ser personal*» en la composición de los sonetos entra en el campo de la psicología del poeta. En una tradición poética donde la originalidad se evalúa según el tratamiento de unas convenciones heredadas, intentar establecer el grado de sinceridad del autor puede resultar tan poco fructífero como procurar averiguar el sexo de los ángeles. Por muy fiel que sea un soneto a la verdad emocional de su creador, el acto de composición jamás deja de ser un ejercicio artificioso por definición. La cuestión de la 'originalidad' o 'personalidad' sin duda puede y debería

plantearse, pero ha de ser desde el punto de vista de las novedades propiamente poéticas del autor, es decir, cuánto se aleja de los modelos y cuánto introduce de su propia mano. No obstante, mucho más sorprendente resulta la afirmación de que Santillana «*nos impresiona como un hombre completamente medieval por basarse en un modelo anterior*». **El uso peyorativo de la voz medieval, sugiriendo supuestamente una falta de individualidad poética, cae en uno de los tópicos más peligrosos de la cultura general**, y desde la perspectiva de la filología, no dista de ser un disparate. Junto a otros despropósitos e inexactitudes encontrados en otros lugares de la tesis de Seybolt, esta insólita conclusión pone en entredicho, lamentablemente, la calidad y fiabilidad del trabajo.

2.2.3 Bernardo Gicovate (1992): Novedad musical, novedad mental

Más útil e informativo para nuestro propósito que los trabajos de Sánchez de Enciso y Seybolt es el primer capítulo del libro *El soneto en la poesía hispánica* de Bernardo Gicovate (1992), que ya citamos dos veces arriba con respecto a los sonetos de Villalpando. Aunque las noticias proporcionadas acerca de los orígenes del soneto español no son abundantes, se trata sin duda del libro más importante sobre el tema hasta el momento, con una serie de observaciones interesantes que merecen atención.

Concentrándose en los empeños del Marqués de Santillana, Gicovate indica «*dos novedades*» (1992: 16) –o mejor dicho, dos nuevos desafíos– ofrecidos por el soneto italiano que el poeta procuraba importar, imitar y hasta cierto punto personalizar. La primera dificultad estribaba en el ritmo nuevo del endecasílabo, que según el estudioso no acabaría por imponerse al arte mayor hasta que se produjera y consolidara en la lengua castellana cierta «*revolución fonética*» que llevaría a «*una nueva manera de hablar*» (1992: 19). Aunque Gicovate menciona este profundo cambio en el habla tres veces a lo largo del libro, no especifica en qué habría consistido, y se remite simplemente a unas palabras de una monografía de Amado Alonso sobre la historia de la fonética española, que no van más allá de explicar cómo la *b* y la *v* terminaron pronunciándose de la misma manera.¹⁵⁰ Desde luego, los cambios que afectaron a las consonantes (podríamos recordar también la evolución de las sibilantes¹⁵¹) tendrán su importancia para la prosodia, pero Gicovate no se detiene en posibles desarrollos en la pronunciación de las vocales, que son el alma del ritmo poético. De mayor importancia e interés para el estudio del endecasílabo serían las diferencias entre las vocales italianas y las castellanas, ofreciendo las primeras mucha mayor modulación en lo que se refiere a las calidades de apertura y duración.

¹⁵⁰ Alonso, Amado, 1955. *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (Madrid: Gredos), tomo I, p. 22.

¹⁵¹ «*A lo largo de los Siglos de Oro culminan una serie de cambios fonéticos-fonológicos que habían comenzado en la Edad Media. Estos cambios afectan principalmente -como es sabido- a las sibilantes, y su diversa evolución da lugar a los sistemas castellano y andaluz.*» Ariza, Manuel, 1994. *Sobre fonética histórica del español* (Madrid: Arco), p. 223.

Sea como fuere, si bien la «*nueva manera de hablar*» no especificada por Gicovate parece dejarnos en el aire, lo que realmente le preocupa es la dificultad que encontró Santillana para engastar en verso castellano la armonía de otra lengua, ajena al oído castellano. Como recapitula en la conclusión del libro, aparte del obstáculo supuestamente brindado por «*las características de pronunciación del idioma de su tiempo*», Gicovate sí acierta en achacar la frustración métrica del Marqués a «*la intromisión de ritmos anteriores*» (1992: 263), o digamos más bien **contemporáneos**, es decir, las estrictas hormas del verso de arte mayor. (A estos dos elementos, Gicovate añade como tercera falta culpable de tal ‘fracaso’ los «*fallos de la imaginación*» por parte del poeta; sin embargo, lejos de tratarse de un error de medida, tal lacra afectaría evidentemente al tratamiento del contenido, del que hablaremos un poco más adelante.) No obstante, en su intento de demostrar la falta de comprensión del endecasílabo italiano por parte de Santillana, Gicovate se limita a denunciar su manejo del verso yámbico, que no participa de la «*especial suavidad*» (1992: 19) del yámbico de Petrarca, comprobable por ejemplo en el célebre verso «*I’ vo piangendo i miei passati tempi*» (soneto 317, v. 1). La comparación es injusta, ya que como vimos en la reseña de la tesis de Seybolt, el ritmo yámbico se emplea más a menudo para llevar intensidad a la expresión, como hacen tanto Santillana como Petrarca en otros lugares.

La segunda «*novedad*» aducida por Gicovate es mucho más pertinente, ya que se trata de la particular arquitectura del soneto y la organización del discurso dentro de ella. Tras explicar la estrecha relación entre ‘pie y vuelta’, Gicovate afirma que estos «*responden a ciertas necesidades de la mente*» (1992: 18), vale decir, la necesidad de expresar y aclarar la propia emoción a través de lo que llama el «*silogismo poético*». A juicio de Gicovate, aunque Santillana hubiera intuido tal ventaja de la estructura de la nueva forma, los tercetos de gran parte de sus sonetos no cierran adecuadamente el razonamiento expuesto:

«*No podremos decidir nunca con seguridad si Santillana comprendió todas las dificultades que abordaba, o siquiera la dificultad esencial de la vuelta, que tiene que responder y completar las nociones previamente desarrolladas.*» (1992: 22-23)

En este aspecto, Gicovate se declara de acuerdo con Rafael Lapesa, quien en el capítulo V de su libro *La obra literaria del Marqués de Santillana* ya había delatado «*la inhábil distribución de la materia en las divisiones marcadas por versos y estrofas*» (1957: 196), para concluir provisionalmente que «*Los sonetos son tal vez la obra de Santillana en que se hace más patente la distancia entre propósitos y realizaciones*» (1957: 200). De todos modos, el dictamen de Gicovate no es el resultado de un análisis propio, sino que surge a base de sus lecturas e impresiones. Los estudios sintáctico-conceptuales cuyos resultados ofreceremos en el capítulo 7 de esta tesis podrán dilucidar y evaluar mejor la destreza o torpeza de Santillana en disponer el discurso a lo largo del molde del soneto.

No obstante, Gicovate identifica una excepción importante al juicio declarado entre los poemas del Marqués, citando enteramente el soneto Sant-19, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*» (como ya vimos al inicio de este capítulo, el más antologado y difundido entre los 42, gracias a su publicación en las *Anotaciones* de Herrera). Para el estudioso, el sexteto de este poema resuelve bien la idea y el 'problema' planteados en los cuartetos, pero sorprende lo que enuncia a continuación: a su entender, de este soneto 19 nos atraen «*el oculto temblor del misterio en lo que no podemos descifrar*», y «*la habilidad de prepararnos para una vuelta enigmática*» (1992: 20; el subrayado es mío). Gicovate no explica en qué consiste tal sensación de 'misterio'; en mi modesta opinión, juzgar la poesía o el talento de Santillana (o de cualquier otro autor) según este criterio tan subjetivo, impreciso e intangible no sólo resulta poco riguroso, sino incluso contradictorio: si el arte del soneto consiste en expresar claramente un pensamiento redondeado, ¿cómo puede lo 'indescifrable' o 'enigmático' de la vuelta satisfacer la expectativa del lector? Con respecto a otros sonetos del Marqués, Gicovate recalca más de una vez en esta cualidad de 'misterio', lamentándose de su ausencia.¹⁵²

Más adelante, Gicovate toma un prudente paso hacia atrás al reconocer –como haría Pérez Priego una década después (2003), en el artículo que reseñaremos en el apartado siguiente– la injusticia de proclamar el rotundo fracaso del Marqués en su intento de importar el soneto italiano. Como bien matiza Gicovate, «*una revolución sólo puede tener éxito cuando tiene continuadores, y lo que faltó fueron discípulos*» (1992: 24-25). A continuación, entre el «*prolegómeno*» falto de seguidores que representaba Santillana y la abundante colección de sonetos de Juan Boscán, Gicovate conjetura la existencia de ejemplos perdidos. Será difícilísimo comprobar si, además de los diez sonetistas entre Santillana y Boscán ya recogidos en nuestro corpus provisional, hubo en efecto más autores en España que experimentaron con dicha forma durante el siglo XV y principios del XVI.

De aquellos diez, ya hemos visto más arriba que Gicovate conoce los esfuerzos de Villalpando, si bien se equivoca al aseverar que sus dos primeros sonetos «*se continúan uno a otro ligados por la rima*» (1992: 25), y al suponer que sus octavas de rima cruzada son imitación de algunos sonetos de Santillana, que no pudo haber conocido a tiempo, de acuerdo con las fechaciones que hemos propuesto en el apartado 2.1.2. Además, Gicovate cree que el cuarto soneto de Villalpando, incompleto en el *Cancionero de Herberay*, se termina pronto adrede; si bien la ausencia de los versos 11-12 no afecta la comprensión de este soneto, con su estructura anafórica en «*maldito yo sea...*» que vimos arriba, Gicovate ignora que esta composición aparece completa en el *Cancionero de Módena*. Poco después, en lo que concierne a la métrica, el investigador se apresura a condenar el experimento de Villalpando, acusándole de no mostrar «*ni el menor indicio de comprensión de lo que es el endecasílabo*» (1992: 26). Recordemos que la tarea

¹⁵² «no encontramos en ellos la mezcla de mensaje y misterio que nos fascina en la poesía posterior»; «porque les falla el mensaje y les falta el misterio» (1992: 19), etc. El subrayado es mío.

propuesta por Villalpando fue la de intentar crear un soneto en verso de arte mayor, tal vez incluso con cierto 'sabor a endecasílabo', como han sugerido el análisis de Dorothy Clarke (1964: 188-90) y el estudio de Caravaggi (2007: 123-24); y de todos modos, más que la unidad de verso, a Villalpando le interesaba la forma estrófica del soneto, con las posibilidades ofrecidas por su división en cuatro partes.

Después de los renglones dedicados a Villalpando, el trabajo de Gicovate es el primer libro sobre la historia del soneto en mencionar otros dos sonetistas de nuestro corpus, Alexandre y Antonio de Soria, cuyos poemas aparecen en el *Cancionero de Gallardo* (fechado hacia 1530). Como veremos, estos sonetos se rescataron del olvido, aunque en un contexto distinto, en un artículo de Francisco Rico de 1983 sobre el 'destierro' del verso agudo. En el caso de estos dos poetas, Gicovate no se detiene en la organización interna de sus sonetos, prefiriendo limitarse a algunas observaciones sobre la métrica. Vale la pena recogerlas, para completarlas minuciosamente en los análisis de nuestro corpus presentado en el capítulo 7.

En los sonetos tanto de Alexandre como de Antonio de Soria, parece haber una incómoda convivencia de arte mayor y endecasílabo, con versos que oscilan extrañamente –sobre todo en los ejemplares de Soria– entre las nueve y trece sílabas de longitud. Gicovate sugiere provisionalmente que los errores de escansión pueden deberse a inadvertencias del compilador del código, quien ya yerra al anteponer a tres sonetos de Soria el rótulo «*Canziones del mismo*»; sin embargo, como advierte el mismo Gicovate, hay versos defectuosos de Soria que de ninguna forma pueden 'reconstruirse' ni asimilarse a endecasílabos ni a dos hemistiquios de arte mayor, como es el caso del incipit del soneto Soria-1, «*Imagen divina, çestial resplendor*» (1992: 27).¹⁵³ Partiendo de tal defecto, Gicovate declara que es poco probable que Soria le deba inspiración a Santillana; tal posibilidad, sin embargo, sí parece verosímil en algunas coincidencias de léxico, y en el esquema de rima del octeto en ABBA ACCA, empleado en esos tres sonetos de Soria (así como en dos sonetos más del mismo autor, Soria-7 y Soria-13, que aparecen junto a esos tres en el *Cancionero de Palacio*, Dutton MP2). Si Soria fue o no un lejano 'discípulo' del Marqués, lo podremos comprobar en los estudios de nuestro corpus. Por último, Gicovate indica como fallo en los sonetos de Alexandre el uso habitual del verso oxítono, tal y como haría Rico en su artículo de 1983: siendo estos sonetos de hacia 1530,

¹⁵³ Para que el verso «*Imagen divina, çestial resplendor*» sea conforme al arte mayor, el segundo hemistiquio debería tener una sílaba menos; según las variantes A y B de Lázaro Carreter, esto sería posible si el segundo hemistiquio comenzase en vocal, dando lugar a la sinalefa entre la sílaba *-na* de «*divina*» y la primera sílaba después de la cesura (compárese con el verso de Juan de Mena «*de allí se veía / el espérico çentro*»); o bien, si el primer hemistiquio terminase en palabra aguda, permitiendo que el segundo hemistiquio comience con dos sílabas átonas («*çe-les-tiál*») merced a lo que Lázaro Carreter llama la «*compensación silábica*» (compárese con el verso de Mena «*sabéd el amor / desamár amadores*»). Lázaro Carreter, Fernando, 1976. "La poética del arte mayor castellano" en sus *Estudios de poética* (Madrid: Taurus), pp. 75-111 (p. 84). Publicado por primera vez en 1953, en el volumen *Studia hispanica in Honorem R. Lapesa* (Madrid: Gredos), t. I pp. 343-378.

representaban la última racha de un proceso que acabaría por proscribir el endecasílabo agudo de los nuevos metros castellanos.

Podemos concluir esta breve reseña del trabajo de Gicovate con una observación útil y acertada: visto el largo proceso –más de un siglo– que iba de Santillana a Boscán y Garcilaso, y los diversos tanteos esporádicos que pasan a formar parte de nuestro corpus, poco sentido tiene hablar de una «irrupción» del soneto en la lírica hispánica (1992: 28). En efecto, fue **un proceso más bien dilatado y a tropezones, como simboliza el derrotero intermitente seguido por el propio Santillana**, con largos intervalos entre un ciclo y otro, culpables de no llevar a la «*creciente perfección*» echada de menos por Rafael Lapesa (1957: 180).

2.3 El soneto ‘al hispánico modo’ de Santillana (Pérez Priego 2004)

Como ya adelantamos arriba, si bien el título del artículo «*En los orígenes del soneto*» se refiere exclusivamente a la empresa del Marqués de Santillana –dejando de lado a Juan de Villalpando, tal vez por suponer que sus cuatro sonetos en arte mayor fueron posteriores y no contemporáneos al experimento del Marqués–, se trata de un trabajo clave que sintetiza provechosamente los resultados de varios análisis formales que se han efectuado a lo largo de los años, hasta llegar a una conclusión fundamental para nuestro propósito. Pérez Priego deduce que la tautológica rúbrica de sonetos «*al itálico modo*» merece corregirse, ya que **Santillana, lejos de procurar imitar ciegamente los sonetos que le llegaban de Italia, habría buscado acomodar la nueva forma a características de la lírica castellana de su época**; así, Santillana hizo «*el soneto que podía*», consiguiendo, en definitiva, un soneto «*al hispánico modo*» (2004: 89). Conviene que repasemos las múltiples razones por las que Pérez Priego llega a tal conclusión, para poder comprobarlas a fondo, y matizarlas donde necesario, en nuestros propios estudios métricos, semánticos y sintético-conceptuales, cuyos resultados veremos en el capítulo 7. Como ahora veremos, los factores aducidos por Pérez Priego atañen a aspectos bien conspicuos tanto de la temática como de la técnica de los sonetos del Marqués.

Pérez Priego comienza con la propuesta de intentar aclarar «*un capítulo un tanto oscuro*» en la importación del soneto italiano en la lírica hispánica, y aunque no menciona los otros diez sonetistas anteriores a Boscán que pueblan tal historia, pone de relieve el hecho de que Santillana fue incluso más prolífico en el cultivo del soneto que Garcilaso, con 42 ejemplares frente a 32. Tras lamentar la ausencia de anécdota histórica por la que el Marqués habría llegado a la nueva forma (no sabemos, en efecto, si hubo «*otro Navagero [...] que le instara a probar aquella arte no conocida*» (2004: 77)), pasa a revelar una de las razones principales por dicha oscuridad: como ya había explicado el mismo Pérez Priego en un artículo de 1987, los sonetos de Santillana gozaron de muy poca transmisión durante su vida.¹⁵⁴ Esta reducida difusión de sus sonetos no se debió ni mucho

¹⁵⁴ Pérez Priego, Miguel Ángel, 1987. “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*” en *Homenaje al profesor F. López Estrada, Dicenda – Cuadernos*

menos a una falta de recepción y apreciación crítica, sino al propio **recelo** del poeta a la hora de darlos a conocer. Si su primer ciclo de 17 sonetos lo ofrece con cierto entusiasmo a doña Violante de Prades adjunto a una epístola de 1444, una década después, cuando su sobrino Pedro de Mendoza le pide, e incluso le suplica, que le haga llegar algunos de sus sonetos, el Marqués se limitaría a enviarle seis ejemplares, disculpándose de su particular aprensión a divulgar sus sonetos de la siguiente manera:

«Quexades vos porque no vos aya embiado los Sonetos (...). No vos marauilledes de qualquier dilación o sobreseimiento que los homes fagan de las cosas que mucho querrían (...). Pero más por satisfazer a vuestra demanda que por la dignidad dellos, e de lo demás que en mí toca, e aún por ser vna arte peregrina o por ventura no usada en estas partes, yo vos embió solamente media dozena dellos de materias diversas.» (Apud Pérez Priego 1987: 194; el subrayado es mío)

No sabemos cuáles sonetos formaron esa «*media dozena*», ya que ni siquiera aparecen en el cancionero que recoge el intercambio de cartas entre el Marqués y su sobrino (Dutton YB2¹⁵⁵); en cambio, sí sabemos que éste apreció el gesto y alabó como pudo los textos que recibió, aunque su carta de respuesta deja entrever su incapacidad de comprenderlos a fondo:

«Que divulgue mi poco sentido Vuestra Magnifiçençia quiere, pues me manda que diga lo que siento de los Sonetos. Por complir vuestro mandado, digo que me acaesçe con ellos lo que con la que no se puede alcançar por razón: alcánçase por creencia [...]. Asimismo, dize que esta arte no me paresçerá tanto bien por ser peregrina; e, fablando lo cierto, nosotros somos, señor, los peregrinos e agenos de aquella, ca ella en sí doméstica e graçiosa es.» (Apud Pérez Priego 1987: 194; el subrayado es mío)

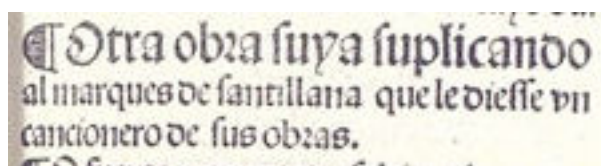
Tras confesar su «*creencia*» o fe –y no su aprobación por conocimiento propio– en el valor de los sonetos de su tío, Pedro de Mendoza se limita a calificar el nuevo arte del soneto como ‘*doméstico e graçioso*’. Esta dificultad de comprender la naturaleza del soneto por parte de los receptores españoles de la época –seguramente una de las razones por la vacilación del Marqués a la hora de divulgar los resultados de su proyecto– la examinaremos en varias ocasiones más adelante en esta tesis.

A excepción de la veintena de sonetos enviados por correspondencia (los 17 a doña Violante más la «*media dozena*» cedidos a don Pedro, un máximo de 23 si supusiéramos que a éste le envió sólo sonetos recientes), la veintena restante de la serie nos llega gracias a la insistencia de otro sobrino del Marqués, Gómez Manrique, quien le exhorta a recopilar su ‘*cancionero de escritorio*’ hacia el final de su vida. Aunque parezca tópico, entre tantas efemérides y estadísticas, se

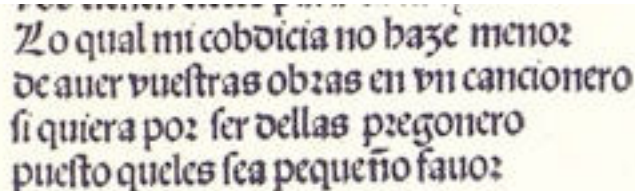
de Filología Hispánica, 6, pp. 189-97.

¹⁵⁵ La sigla YB2 (*YPh* según el sistema de Vârvaro) corresponde al ms. 489 de la Beinecke Library de la Universidad de Yale. Las cartas citadas fueron dadas a conocer por Gómez Moreno, Ángel, 1983. “Una carta del Marqués de Santillana”, *RFE* 63: 115-122. Pérez Priego (1987: 194) cita del texto de Gómez Moreno con alguna variación.

trata de un **detalle conmovedor** en la temprana historia del soneto español; hacia el año 1456, en los vv. 53-56 de sus coplas «*suplicando al marqués de Santillana que le diese un cancionero de sus obras*», dice Gómez Manrique:



Otra obra suya suplicando
al marques de santillana que le diese un
cancionero de sus obras.



Lo qual mi cobdicia no haze menor
de auer vuestras obras en un cancionero
si quiera por ser dellas pregonero
puesto queles sea pequeño fauor

« *Lo qual mi cobdiçia non faze menor
de haver vuestras obras en un Cançionero,
siquiera por ser dellas pregonero,
pues que les sea pequeña favor. »* 55

Respondiendo «*por los consonantes*», el Marqués agradece a su sobrino por su estímulo y su generosa oferta de ser «*pregonero*» de sus versos, y se disculpa por la demora en hacer compilar el *Cançionero* solicitado:

« *E pues que vos plaze faverles honor,
resçebid mis obras, docto cavallero;
fazedles tal glosa qual de vos espero,
por tal que vos llamen buen comentador.* 55

*Si mi Cançionero se vos ha detardado,
non fue la causa querello tardar,
que el gran beneficio se debe abreviar
quanto más lo poco y mucho rogado. 60
El qual se vos da, non menos de grado
que a muy caro fijo, amado pariente:
corregidlo, como quien dello más siente,
si lo fallaredes corrupto e menguado. »*¹⁵⁶

Por suerte el Marqués siguió el consejo de su sobrino, no sólo porque le habrá ayudado a superar su propia vacilación o dejadez con respecto a la difusión de sus sonetos, sino más sencillamente, porque don Íñigo fallecería dos años

¹⁵⁶ Rúbrica y versos que aparecen en la primera edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, ff. XLVIII^r-XLIX^r. Las imágenes están tomadas de la reproducción digital disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=29283> (último acceso 17.4.17). Las coplas de Manrique nos llegan también en los cancioneros MN24 y MP3. *Apud* Pérez Priego, Miguel Ángel, 2010. “*El Marqués de Santillana y el texto. Variantes de autor*” en su libro *Estudios de Crítica Textual* (Madrid: UNED), pp. 39-52 (p. 41-42).

después. Ahora bien, **no deja de ser significativo, y hasta cierto punto irónico, que este intercambio poético entre tío y sobrino –gracias al cual casi la mitad de los sonetos de Santillana se salvaron del posible olvido– tuvo lugar en octavas de arte mayor.** Cuando este *Cançionero* ‘de escritorio’, o una copia suya, llega a las manos de Gonzalo Argote de Molina¹⁵⁷, y su amigo Fernando de Herrera lo da a conocer en sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso en 1580, toda la polémica sobre las innovaciones métricas venidas de Italia habría ya pasado con la generación anterior.

Si uno de los hechos que más se citan hoy en día con respecto al Marqués de Santillana es la noticia de que fue el primer español en experimentar con la forma del soneto, no parece desde luego que ésta fuera la más importante de sus ambiciones literarias; mientras la mayor parte de la crítica moderna acerca de los sonetos del Marqués se ha mostrado de acuerdo con su incertidumbre respecto de «*la dignidad dellos*», Pérez Priego no duda en **reivindicar sus méritos**, o al menos, las presiones a las que el Marqués no pudo o no quiso sustraerse a la hora de explorar las posibilidades de la nueva forma que tanto le atraía.

2.3.1 Tratamiento temático

Procedamos a ver en qué consistieron tales presiones recogidas por el artículo de Pérez Priego, y con ellas, las características semánticas y métricas de los poemas de Santillana que justifican la corrección del conocido marbete en ‘*sonetos al hispánico modo*’. En el campo temático, lo más evidentemente ‘hispánico’ de los sonetos del Marqués estriba en el hecho de aplicar el nuevo arte a los sucesos de su tierra y de su tiempo. Si sus diez sonetos catalogables como políticos (que representan casi un 25% de la serie, frente al 1.26% en Petrarca, es decir, tan sólo 4 sonetos de 317) trascienden en ocasiones la circunstancia histórica para expresar una sentencia de alcance más general¹⁵⁸, no hemos de dejarnos engañar por sus reminiscencias de Petrarca: más que síntomas de imitación, se trata más bien de **elementos de adorno**. Tal es el caso, por ejemplo, del soneto Sant-18, «¡Oy, qué diré de ti, triste emisperio!», cuyo íncipit –seguido por la exclamación «¡jo patria mía!» al principio del v. 2–, recuerda lejanamente la canción «*Italia mia*» (comp. CXXVIII) del aretino, pero cuyo tono y desarrollo son bien distintos. Mientras dicha *canzone* de Petrarca es un

¹⁵⁷ El manuscrito que poseyó Argote de Molina pudo ser, según Pérez Priego (1987: 195), el códice MN8 (Ma según las siglas de Várvaro, empleadas por Pérez Priego), hoy el ms. 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En 1588, Argote de Molina apuntaba en su *Nobleza de Andalucía* que Santillana «*hizo en el principio de su Cancionero un excelente discurso de la antigüedad de la Poesía*»; como indica Pérez Priego (1983: 7 n. 12), el único cancionero que lleva al frente tal «*discurso*» (el *Prohemio e carta*) es el MN8.

¹⁵⁸ Jeremy Lawrance ha estudiado de cerca los sonetos políticos de Santillana, concentrándose en la técnica formal así como en el tono de *gravitas* buscado por el poeta. Con respecto al soneto Sant-10, en el que el poeta-soldado arenga a sus tropas, Lawrance concluye que Santillana no estaba lejos de resolver un problema central de la poesía política, es decir, el de encontrar el paso de lo particular a lo universal: «*Mendoza is here on the way to solving the chief [a]esthetic problem of political poetry, which is how to transcend its own ephemeral occasion so as to say something of permanent value.*» Lawrance, Jeremy, 2000. “Santillana’s Political Poetry” en Deyermond, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 7-37 (cita tomada de la p. 22).

lamento solemne por la fragmentación de la península italiana a manos de una serie de batallas y escaramuzas, con un último verso que grita por la paz (« [...] *Pace, pace, pace.*», v. 122), el soneto del Marqués denuncia encendidamente la decadencia moral de su propia patria, quejándose en los tercetos de la ausencia de cada una de las virtudes teologales y cardinales según el motivo del *ubi sunt*.¹⁵⁹

Una resonancia mucho más clara de Petrarca es el *exemplum* histórico que abre el soneto XXX:

« *Vençió Aníbal al conflicto de Canas,
e non dubdava Livio, si quisiera,
qu'en pocos días o pocas semanas
a Roma con Italia possejera.* »

(Sant-30, vv. 1-4)

Este primer cuarteto del soneto Sant-30 parece ser un desarrollo de los dos primeros versos del soneto 82 (comp. CIII) del *Canzoniere*:

« *Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi
ben la vittioriosa sua ventura* »

(ed. Santagata 2006: 483)

En ambos sonetos, la alusión a Aníbal como ejemplo histórico o 'clásico' de un hombre que no supo aprovechar del todo sus empeños y triunfos se utiliza como base para exhortar al destinatario (Stefano Colonna en el caso de Petrarca, el rey Juan II en el de Santillana) que persevere en sus esfuerzos con el fin de conseguir mayores glorias. De nuevo, el punto de partida es el mismo, pero aunque Santillana haya recogido la anécdota de Aníbal, completándola incluso con la mención de su fuente (Livio), una vez más, el desarrollo y la conclusión son distintos. En primer lugar, el Marqués no retoma la metonimia central empleada por Petrarca («*non riponete l'onorata spada*», v. 10), prefiriendo quedarse en un nivel más plano pero más directo:

« *La graçia leemos sea dada
a muchos, e a pocos la perseverança: 10
pues de los raros sed vos, Rey prudente* »

(Sant-30, vv. 9-11)

En segundo lugar, la meta final de la perseverancia reclamada por los dos poetas también difiere en sus respectivos sonetos: Petrarca insta a Stefano Colonna a seguir su camino hacia el «*honor et fama*» (v. 14), mientras que el

¹⁵⁹ En efecto, a pesar de lo que reclama el primer verso del soneto Sant-18, el poema bebe muy poco de la canción *Italia mia* de Petrarca: como indica Pérez Priego mismo en su edición de la poesía de Santillana (1983: 280), su soneto 18 tiene coincidencias con dos escritos suyos en prosa, la *Lamentación en prophecía de la segunda destruycción de España* y la *Questión fecha a don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos*.

premio que desea Santillana para el rey en el último verso es que consiga «quanto es loable, bueno e diligente».¹⁶⁰ La influencia de Petrarca es clara, pero el Marqués no duda en aplicar y desplegar el tema escogido a su manera, y obviamente según su propio interés personal.

En efecto, la lealtad del Marqués a la dinastía de Juan II es una de las principales características contextuales de sus sonetos no amorosos, y una clara señal de que consideraba la nueva estrofa digna para albergar asuntos y hechos trascendentales protagonizados por miembros de la monarquía. En este sentido, Santillana parece equiparar la estatura del soneto a la que correspondía a las octavas de arte mayor, como aquellas empleadas para el diálogo de las reinas protagonistas de su propia *Comedieta de Ponza*.¹⁶¹ Tomando como ejemplo sus dos sonetos fúnebres, alabados por Pérez Priego como poemas «de gran patetismo» con «notables aciertos expresivos» (2004: 79), el discurso de ambos poemas está puesto asimismo en boca de un miembro de la familia real: en los vv. 5-14 del soneto Sant-2, «Lloró la hermana, maguer qu' enemiga», la reina María llora la muerte de su hermano don Pedro en Nápoles, mientras que la totalidad del soneto Sant-5, «No solamente al templo divino», sería el discurso directo del infante don Enrique, lamentando el fallecimiento de su esposa doña Catalina durante el parto. Un rápido cotejo entre estos dos poemas y los tres sonetos fúnebres del *Canzoniere* de Petrarca¹⁶² revelará que, en el caso de Sant-2, Santillana no tomó prestado ningún símil, metáfora o recurso poético del aretino; es más, Santillana abre el poema con un *exemplum* arrancado de la historia popular española, o más concretamente, del romancero del Cid – el primer cuarteto alude a la venganza de doña Urraca contra Bellido Delfos tras

¹⁶⁰ Como sugiere Langbehn (1997: 237) a partir de la alusión a Astrea (hija de Temis, la Justicia) en el v. 8 del soneto de Santillana, el objetivo deseado por el Marqués podría tratarse de algo más concreto, es decir, que Juan II se aproveche de la caída en desgracia de don Álvaro de Luna para actuar contra él.

¹⁶¹ Más tarde, en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina publicada hacia 1496, el traductor decide verter los 61 versos de la Égloga IV a 128 versos de arte mayor, dispuestos en dieciséis octavas. Siendo esta la única Égloga del libro traducida en este metro, Encina explica en el *Argumento* que encabeza el poema la importancia del tema tratado, aplicando su traducción a la circunstancia contemporánea del nacimiento del príncipe don Juan, y justificando así implícitamente el metro elegido: «Egloga IV en alabança y loor de los muy virtuosos y cristianissimos príncipes don Hernando y doña Ysabel, reyes naturales y señores nuestros, aplicada al nacimiento bien aventurado de nuestro muy esclarecido príncipe don Juan su hijo adonde manifestamente parece Sibila profetizar dellos y Virgilio aver sentido de aqueste tan grande nacimiento, pues que después del en nuestros tiempos avemos gozado de tan crecidas vitorias y triunfos y vemos la justicia ser no menos poderosa». Véase Rubio Tovar, Joaquín, 2013. «Traducción, métrica y género literario. Algunas consideraciones sobre la traducción del Canto Primero del *Paraíso* de Dante en el siglo XVI», en su libro *Literatura, historia y traducción* (Madrid: La Discreta), p. 364.

¹⁶² Los tres sonetos fúnebres del *Canzoniere* son: el 71 (comp. XCII), «Piangete, donne, e con voi pianga Amore»; el 246 (comp. CCLXXXVII), «Sennuccio mio, benché doglioso e solo»; y el 281 (comp. CCCXXII), «Mai non vedranno le mie luci asciutte». A esto podría añadirse el soneto 229 (comp. CCLXIX), «Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro», escrito a la muerte del cardenal Giovanni Colonna, aunque se trata más bien de un poema de desamor y desengaño, que asocia la desaparición de su amigo a la de Laura. Santillana hace especial mención de este soneto en su carta-proemio al Condestable de Portugal (fechado entre 1445 y 1449), citando el primer verso entero, pero por alguna razón, lo atribuye erróneamente a la muerte del rey Roberto de Nápoles (Gómez Moreno, Ángel, ed., 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (Barcelona: PPU), p. 56).

el asesinato de Sancho II, relacionando este episodio con la larga lucha entre los infantes de Aragón y Juan II de Castilla:

« Lloró la hermana, maguer qu' enemiga,
al rey don Sancho, e con grand sentido
proçedió presto contra el mal Vellido,
servando en acto la fraternal liga. »

(Sant-2, vv. 1-4)

Sin embargo, tal 'hispanización' temática del soneto italiano no debe llevarnos a exagerar la distancia que Santillana habría procurado mantener de su modelo. En el caso del segundo soneto fúnebre, el número V, la adaptación pasa por el acomodo de hasta cinco ecos inconfundibles del *Canzoniere*, como ha espigado recientemente Jane Whetnall en un estudio detallado de 2006.¹⁶³ Whetnall encuentra en el soneto Sant-5 claros paralelos con dos sonetos contiguos del *Canzoniere*, los números 70 y 71 (comps. XCI y XCII). Aunque no tenemos constancia documentada de que Santillana poseía una copia de la parte *in vita di madonna Laura* (como veremos en el apartado 3.1.2, Mario Schiff no cataloga más que un manuscrito con la mitad *in morte* en lo que fue la biblioteca del Marqués¹⁶⁴), no resultaría difícil imaginar que a la hora de componer su propio poema, el Marqués tuviera el libro del aretino delante de sus ojos, abierto en los folios en los que figuraban las composiciones mencionadas. Tal conjetura se hace más creíble cuando comprobamos que el octeto del soneto Sant-5 recicla elementos del soneto 70 de Petrarca –un poema consolatorio, escrito en ocasión del fallecimiento de la dama de su hermano¹⁶⁵–, mientras que el sexteto toma prestado palabras del soneto 71 –también un poema fúnebre, en honor al *stilnovista* Cino da Pistoia–.¹⁶⁶ Comparando el primer cuarteto del soneto V de Santillana con el del soneto 70 de Petrarca, Whetnall (2006: 36) señala las siguientes correspondencias (subrayadas):

« La bella donna che cotanto amavi
subitamente s'è da noi partita,
et per quel ch'io ne spero al ciel salita,
sì furon gli atti suoi dolci soavi. »

(Petrarca soneto 70, vv. 1-4)

¹⁶³ Whetnall, Jane, 2006. "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", *Cancionero General* 4: 81-108.

¹⁶⁴ Schiff, Mario, 1905 (reimpresión 1970). *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (Amsterdam: Gérard Th. van Heusden), p. 321.

¹⁶⁵ Whetnall (2006: 86) indica que el destinatario del soneto 70 de Petrarca era un amigo suyo, pero como indica Marco Santagata en su edición crítica del *Canzoniere* (2006: 447), la hipótesis más aceptada por la crítica moderna es que se trataba de su hermano Gherardo. A pesar de la triste ocasión que dio lugar a la composición de este poema de Petrarca, en nuestra tipología temática de los sonetos del *Canzoniere* (el capítulo 6 de esta tesis), este soneto ha sido clasificado no como fúnebre sino como de tema 'moral', ya que su plan textual principal es una exhortación al destinatario a seguir el ejemplo de su amada –el camino de la virtud– para poder reunirse con ella en el cielo.

¹⁶⁶ En cualquier caso, si Santillana poseía en efecto una copia de la primera mitad del *Canzoniere*, jamás podremos saber si los poemas se presentaban en el orden establecido por Petrarca mismo en el manuscrito Vaticano Latino 3195. A este respecto, véase el apartado 3.3.1 de esta tesis.

« *No solamente al templo divino,
donde yo creo seas receptada
segund tu ánimo santo, benigno,
-preclara infante, muger mucho amada- »*

(Sant-5, vv. 1-4)

De las tres correspondencias indicadas por Whetnall, las dos primeras son bastante patentes: la «*donna che cotanto amavi*» (P. v. 1) se ha convertido –sin mucho ingenio– en la apóstrofe «*muger mucho amada*» (S. v. 4), mientras que la expresión de esperanza «*per quel ch'io ne spero al ciel salita*» (P. v. 3) ha dado lugar a las palabras «*al templo divino, / donde yo creo seas receptada*» (S. vv. 1-2), con ligeras modificaciones de sentido para acomodar las rimas. La tercera correspondencia señalada por Whetnall («*atti [...] dolci soavi*» - «*ánimo santo, benigno*») no es nada convincente, pero la inspiración del primer cuarteto de Santillana sigue siendo bastante evidente. En el segundo cuarteto, el verbo principal de la larga oración condicional que el Marqués dispone a lo largo del octeto también deriva directamente del soneto 70 de Petrarca:

« *et seguir lei per via dritta expedita »*

(Petrarca soneto 70, v. 7)

« *mas al abismo o centro maligno
te seguiría, si fuesse otorgada
a cavallero, por golpe ferrino »*

(Sant-5, vv. 5-7)

A pesar de poner en boca del infante don Enrique el mismo deseo de 'seguir' a la dama fallecida (su mujer doña Catalina) para reunirse con ella más allá de la muerte, una vez más, el Marqués aplica el elemento prestado a su manera, y según su propio criterio. Mientras Petrarca propone a su hermano que siga el camino de la virtud para poder reencontrarse con su amada en el cielo al final de su vida, don Enrique proclama que sería dispuesto a morir abruptamente por un golpe de hierro para acompañar a su esposa, incluso si ésta haya bajado al infierno (he aquí el «*gran patetismo*» aplaudido por Pérez Priego (2004: 79)). Entretanto, el sexteto de Sant-5 recoge algún vocablo de la siguiente composición de Petrarca, su soneto 71:

« *Piangete, donne, [...]
piangete, amanti, [...]
Io per me prego il mio acerbo dolore, [...]
Piangan le rime anchor, piangano i versi, [...] »*

(Petrarca soneto 71, vv. 1-2, 5, 9)

« *Assí non lloren tu muerte, [...]
mas la mi triste vida [...]
e mi dolor acerbo e inçessante.»*

(Sant-5, vv. 9, 11, 14)

Mientras el «*dolor acerbo*» que cierra el poema del Marqués es prácticamente un calco sobre el «*acerbo dolore*» del verso 5 del soneto de Petrarca¹⁶⁷, el verbo «*lloren*» del v. 9 puede relacionarse con la anáfora «*piangete/piangano*» empleada por el aretino. No obstante, aquí volvemos a encontrar un nuevo giro de Santillana respecto a su modelo, ya que introduce una negación del imperativo de Petrarca de modo que el infante don Enrique se arroge el derecho exclusivo de llorar la muerte de su esposa. Así comprobamos, por ende, que tanto en el octeto como en el sexteto de su poema, **el Marqués ha querido dar un consciente paso más allá de lo enunciado en los dos sonetos de Petrarca que utilizaba como punto de partida.**

Si los sonetos políticos (y uno de los fúnebres) del Marqués no están compuestos tan 'al itálico modo' como tal vez se ha ido suponiendo, Pérez Priego demuestra asimismo que sus sonetos de temática amorosa, al margen de algunos motivos y símiles aislados con función poco más que ornamental, tampoco son tan 'itálicos' o petrarquistas como sugiere la expresión adverbial con que los tildó en su carta a doña Violante de Prades. Como explica Pérez Priego, el conjunto de tales sonetos, que ocupa poco más de la mitad de la serie (22 de 42), no forma «*una crónica sentimental de sus amores, sino que más bien son quejas, loores, desahogos dispersos del poeta amante*» (2004: 80).¹⁶⁸ **Dispersos en los sonetos amorosos de Santillana, por tanto, son el puñado de motivos espigados del *Canzoniere*, como por ejemplo en la descripción de la belleza de la amada en el primer cuarteto de Sant-9:**

« *Non es el rayo del Febo luziente,
nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos,
nin gemma de topaza tan fulgente. »*

(Sant-9, vv. 1-4)

El retrato no puede sino evocar la caracterización femenina implantada por Petrarca en poemas como su soneto 69 (comp. XC), «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*». El primer terceto del mismo soneto IX de Santillana, con su referencia al primer encuentro con la dama, también es un claro recuerdo de Petrarca:

¹⁶⁷ Con el género masculino incluido en el calco; como indica Whetnall (2006: 88), en otro soneto del Marqués, el dolor se considera femenino: «*la pena o la dolor*», Sant-7, v. 3.

¹⁶⁸ Quien sí procuraría compilar y ofrecer un largo cancionero a modo de crónica amorosa sería Juan Boscán, en imitación directa de su modelo Petrarca –incluso con un primer soneto-palíndia–, si bien terminaría cantando los gozos y beneficios de la vida matrimonial.

(1983: 280, n. 5), la fuente inmediata del octeto citado es una balada del francés Guillaume de Machault, que comienza con los siguientes versos:

« *Riches d'amour et mendians d'amie,
pouvres d'espoir et garnis de désir,
pleins de dolour et disiteus j'aïe,
loing de merci, familleus de merir,
nus de tout ce qui me puet resjoïr [...] »*

Como vemos, incluso en el soneto amoroso de Santillana que más se parece a los de Petrarca, los adjetivos aquí subrayados de la balada de Machault forman la base de la imitación realizada por el Marqués, quien construye el puzle de su propio soneto XIX con piezas tomadas de fuentes y lenguas diferentes. Si Herrera rescató este poema del olvido (e incluso lo refinó métricamente) en sus *Anotaciones* por su sabor a las rimas toscanas del aretino, pudo ser también por tratarse de uno de los sonetos más sintácticamente logrados de Santillana, como podremos comprobar en los estudios conceptuales del capítulo 7.

Sea como fuere, Pérez Priego concluye que aunque no se percibe en los sonetos del Marqués la misma intensidad emotiva que da aliento a los de Petrarca y Garcilaso, «*en el aspecto temático y en el plano imitativo*», **el esfuerzo de Santillana «resulta muy encomiable»** (2004: 84): no por recrear ni traducir ciegamente los poemas del arquetipo, sino por **armonizar una serie de elementos petrarquistas con motivos a los que estaba acostumbrado como poeta castellano y cortesano, para engastarlos en la «fermosa cobertura» del soneto**, no empleada hasta entonces en la poesía cancioneril de su tiempo.

2.3.2 Características métricas

Más allá del tratamiento temático en los sonetos de Santillana, la segunda mitad del artículo de Pérez Priego examina tres características técnicas de los poemas que apuntarían también a cierto deseo de fraguar un soneto más 'a su manera' que a la italiana, como veremos a continuación: los esquemas de rima, la tendencia a marcar claramente la cesura, y en aquellos versos que pueden identificarse como endecasílabos, el predominio del ritmo dactílico. Dejando aparte ciertas vacilaciones e inconsistencias en la construcción métrica de sus sonetos, el perfil particularmente castellano de las tres características mencionadas –por su evidente procedencia de las coplas de arte mayor, uno de los metros más frecuentados por el Marqués– incitó a la crítica durante mucho tiempo a hablar de 'logro inmaduro', 'intentos imperfectos', y así sucesivamente. De hecho, con la excepción de Rafael Lapesa (quien en su libro de 1957 'perdonaba' la torpeza prosódica de Santillana al declarar que «*[e]n ninguno de [sus sonetos] deja de haber la huella de un gran poeta, ya sea en acierto general, ya en momentos felices*», p. 200), hasta finales de los años setenta, el experimento del Marqués se condenaba a base de comparaciones más o menos

superficiales con la obra de Petrarca o Garcilaso, de las que salía inevitablemente desfavorecido.

De todos modos, habría que reconocer que la contraposición automática de los sonetos de Santillana con los del *Canzoniere* tal vez se debió a la rúbrica que los ha ido acompañando, 'al itálico modo', recogida por la historiografía de su carta a doña Violante de Prades. Si bien ya hemos visto (en la sección 1.4 sobre la cuestión de los 'referentes genéricos' examinados por Schaeffer) que Santillana habría utilizado esta expresión adverbial para justificar su decisión –no poco atrevida– de importar una forma extranjera, en vista de los factores poéticos que llevaron a Pérez Priego a 'corregir' la rúbrica a "*hispánico modo*", tal vez convendría leer las palabras enviadas a doña Violante con una reserva. Con ellas, puede que el Marqués aluda también a una manera ideal de componer, pero se trata de una simplificación engañadora, ya que resulta evidente que **no se planteaba imitar ciegamente el modelo**. Utilizar, por ejemplo, un octeto con esquema de rima ABBA BCCB –idéntico al de las octavas de su *Comedieta de Ponza*– es una decisión más que consciente, que **adapta la forma del soneto a su propio usis scribendi**.

Pero al igual que Santillana se atrevía a 'hispanizar' el soneto, ya hemos visto, por otro lado, su **actitud titubeante ante la difusión de los resultados de su proyecto**. Después de haber escrito una serie de diecisiete sonetos que 'hispanizan' temática y técnicamente la forma italiana, es difícil negar que el Marqués sabía lo que hacía (o al menos, lo que intentaba hacer); sin embargo, el hecho de haber esperado hasta seis años antes de dar a conocer sonetos de esa serie apunta de nuevo a su timidez ante su difusión¹⁷¹, y puede ser ésta la razón por la cual se quedó corto en sus palabras a doña Violante, no atreviéndose, por humildad e inseguridad, a declarar que lo que en realidad buscaba –con mayores cortapisas de las que habrá intuido en un primer momento– era crear un soneto propio, de inspiración y forma externa ciertamente 'itálicas', pero de práctica decididamente castellana.

Sea como fuere, estudios como los de Carr (1978), Duffell (1987), Lorenzo Gradín (1989)¹⁷² y Gutiérrez Carou (1992) se han propuesto «*levantar la losa petrarquista*» (Pérez Priego 2004: 84) para apreciar más por sí mismos los sonetos

¹⁷¹ De los diecisiete primeros sonetos del Marqués, tres van claramente dedicados a miembros de la familia real aragonesa: el soneto Sant-2 está puesto en boca de María de Aragón tras la muerte de su esposo el infante don Pedro; el soneto Sant-5 está dedicado a don Enrique de Aragón, tras el fallecimiento de su esposa doña Catalina de Castilla durante el parto; y el soneto Sant-13 es un panegírico al rey Alfonso V de Aragón. Hacia el final de su carta a Violante de Prades, con referencia a la *Comedieta de Ponza*, el Marqués le asegura que es la primera persona en ver la obra: «*certificovos, a fe de cavallero, que fasta oy jamás ha salido de mis manos*» (*Obras completas*, ed. Gómez Moreno y Kerkhof, 1988, p. 436). Santillana habrá guardado celosamente su *Comedieta* durante siete u ocho años, rescatándola y tal vez revisándola cuando le llega la petición de doña Violante de enviarle algunas obras (Lawrance 2000: 16). Santillana no hace ninguna indicación de este tipo respecto de los sonetos, pero aunque no deja de ser probable que enviara copias de los tres sonetos mencionados a sus respectivos destinatarios reales antes de incluirlos en la recopilación que obsequia a Violante de Prades, se trataría de envíos muy puntuales (y no poco atrevidos tampoco) de los que no tenemos constancia, y que en todo caso no han tenido influencia en la transmisión textual.

de Santillana. De estos y otros trabajos extrae Pérez Priego los datos acerca de las tres características métricas mencionadas, que ahora veremos con más detalle.

(a) *Los esquemas de rima*

Los octetos de los sonetos del Marqués muestran una clara preferencia por la rima alterna según el esquema ABAB ABAB, con nada menos que 32 del total de 42. El dato es sorprendente, porque este esquema coincide con el del soneto italiano primigenio –el siciliano de la escuela de Giacomo da Lentini, tomado probablemente de la forma del *strambotto*–, que a partir del *stilnovista* Guittone d'Arezzo cedería a la preferencia por la rima abrazada ABBA ABBA. En efecto, tanto Cavalcanti como Dante, ambos mencionados por Santillana en la brevísima historia del soneto que envía a doña Violante de Prades¹⁷³, convertirían los cuartetos de rima abrazada en la norma: según los datos que Pérez Priego (2004: 85) recoge del análisis de Leandro Biadene¹⁷⁴, Cavalcanti empleó el octeto de rima abrazada en 38 ocasiones frente a 9, y Dante en 60 ocasiones frente a 13. En el *Canzoniere* de Petrarca, mientras tanto, como concluiremos al final de nuestro capítulo 5, sólo diez sonetos de los 317 (3,15%) revelan el uso de la rima ABAB ABAB en el octeto. No es fácil adivinar sobre qué modelo de cuartetos caminaba Santillana, ya que no conocía los sonetos anteriores a Cavalcanti, a quien suponía el inventor del soneto.

Puede ser significativo, sin embargo, que uno de esos diez sonetos de Petrarca con rima alterna en los cuartetos es el conocido número 104, «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», que ya mencionamos arriba por sus huellas en el soneto 19 del Marqués; pero hay otro soneto de Santillana, uno de los primeros que compuso (Sant-3, «*Qual se mostrava la gentil Lavina*»), que además de tener también un octeto con el esquema ABAB ABAB, recoge préstamos bastante claros del poema mencionado del aretino. Compárense los versos siguientes (el subrayado es mío):

¹⁷² A pesar del título del artículo de Pilar Lorenzo Gradín (1989), “*El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso*”, que parece prometer un recorrido del soneto español entre estos dos poetas desde la perspectiva de la teoría literaria o de la idea de la belleza, no se reseña en este *Estado de la cuestión* porque se trata, en realidad, de un estudio que no va más allá de cuestiones métricas, ni menciona a otros sonetistas que habrían contribuido a tal «*devenir*». Algunos aportes del artículo de Lorenzo Gradín se discuten, de todos modos, más abajo en este mismo apartado sobre el artículo de Pérez Priego.

¹⁷³ «*E esta arte falló primeramente en Ytalia Guydo Cavalgante, e después usaron d'ella [Checo d'Ascholi] e Dante; mucho más que todos Françisco Petrarca, poeta laureado*» (*Obras completas*, ed. Gómez Moreno y Kerkhof, 1988, p. 437).

¹⁷⁴ Biadene, Leandro, 1888. “Morfología del sonetto nei secoli XIII-XIV”, *Studi di filologia romanza* IV/1: 27-42.

« *Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio; [...]*

*et non m'ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio. [...]*

*Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita: [...]* »

(Petrarca soneto 104, vv. 1-2, 7-8, 12-13)

« *la qual me mata en pronpto e da vida,
me faze ledó, contento e quexoso;
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo. »*

(Sant-3, vv. 11-14)

Es lejanamente posible que Santillana, cuando aún empezaba su aventura con la nueva forma y componía este (tercer) soneto, haya seguido como modelo del octeto el del soneto 104 de Petrarca, el mismo poema que le inspiraría en las antítesis de los tercetos. A partir de allí, cómodo y contento con el esquema elegido de rima alterna, Santillana lo perpetuaría en la mayor parte de sus sonetos posteriores. Sólo en dos ocasiones emplearía el Marqués un octeto de rima abrazada ABBA ABBA, en los sonetos Sant-2 y Sant-14: ambos son del primer ciclo de su experimento, y en los sonetos que compondría después de los 17 enviados a doña Violante en 1444, rechazaría por completo tal esquema.

Sigue siendo posible, por tanto, que el esquema de cuartetos preferido por Santillana derive de la práctica de Petrarca: en un primer momento, el Marqués habrá escogido –no necesariamente a sabiendas– lo que constituía una excepción, pero aún así estableció rápidamente su esquema predilecto y siguió su propio camino. A este desmarque del arquetipo se añadiría otro, mucho más evidente y curioso: hay una importante proporción de los sonetos de Santillana que muestran un octeto con tres rimas, dispuestas de modo análogo a las octavas de arte mayor, según dos esquemas diferentes. Son ocho sonetos del total de 42, lo cual supone un porcentaje no desdeñable de 19%, casi una quinta parte de la serie. El primer esquema, de rima abrazada ABBA ACCA, es el mismo empleado por Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* (1444), mientras que el segundo, una mezcla de rima alterna y abrazada en ABAB BCCB, lo había utilizado ya Santillana como unidad de estrofa en su *Comedieta de Ponza*. La batalla de Ponza tuvo lugar en agosto de 1435, y Santillana comenzó su largo poema pocos meses después¹⁷⁵, es decir, no más de tres años antes de componer sus primeros sonetos; Lawrance (2000: 16) conjetura incluso que el Marqués todavía revisaba –o más bien reescribía– su *Comedieta* allá por 1443, cuando doña Violante le habría solicitado que le enviara una selección de sus obras. El

¹⁷⁵ Para la fechación de la *Comedieta de Ponza* (que Santillana envió a doña Violante junto a sus *Proverbios* y su primera serie de diecisiete sonetos), véase Lapesa 1957: 137-39.

cuarteto en ABAB habría conllevado, por tanto, un aire rítmico todavía bastante fresco (y más que recalcado) en la mente del poeta, lo cual ayudaría a explicar a la vez su preferencia por el octeto en ABAB ABAB, siéndole la rima alterna, por puro hábito, mucho más cómoda y natural para el oído.

Como vemos, en lo que atañe a los **esquemas de rima de los cuartetos** de Santillana, parece que **fueron de influencia tanto la práctica de Petrarca como la suya misma en sus octavas de arte mayor**. Los **tercetos** del Marqués, mientras tanto, **obedecen casi siempre a las dos modalidades empleadas por Petrarca**: CDC DCD en 22 ocasiones, y CDE CDE en 11. Si bien estos dos esquemas de sexteto no son particularmente petrarquistas (como demostró Biadene 1888, muchos sonetistas anteriores y contemporáneos de Petrarca utilizaban ambos esquemas sin una clara preferencia), puede que Santillana siguiera aún al aretino como modelo, con la diferencia de que en el *Canzoniere*, el esquema con tres rimas CDE CDE es ligeramente más frecuente que el de dos en CDC DCD¹⁷⁶, mientras que Santillana muestra una evidente predilección por el sexteto de dos rimas, que permite la división en tres dísticos en lugar de dos tercetos.

(b) *La cesura*

Los estudios métricos de Penna (1954) y Lorenzo Gradín (1989) han evidenciado, en los sonetos de Santillana, la «*abrumadora preponderancia*» (Pérez Priego 2004: 86) del llamado endecasílabo '*a minore*', es decir, aquel compuesto por quinario más senario, 5+6, poco utilizado en cambio por Garcilaso, y menos aún por Dante y Petrarca. Tomando como botón de muestra los diez primeros sonetos de cada uno de estos poetas, dicho tipo de endecasílabo aparece 94 veces en Santillana (67,14%), comparado con 40 en Garcilaso (28,57%) y 14 en los casos del florentino y del aretino (10%). Menos frecuente en los sonetos del Marqués es el endecasílabo '*a maggiore*', compuesto por heptasílabo más tetrasílabo, 7+4, con sólo catorce instancias (10%) en sus sonetos 1-10, mientras que predominará -con o sin sinalefa entre los dos miembros del verso- en los sonetos de los otros tres poetas mencionados, aunque jamás con un porcentaje que alcanza ese 67,14% de Santillana respecto del primer tipo.

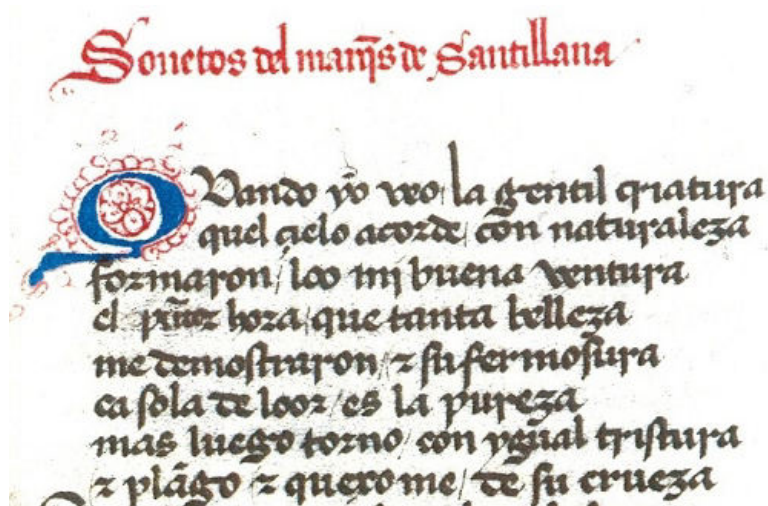
En un estudio sobre el endecasílabo italiano, Giuseppe Sansone contrasta los dos tipos mencionados, concluyendo que aquel *a minore* muestra «*un grado di segmentazione abbastanza franto*» que acarrea un «*andamento rapido e battuto*», mientras que el endecasílabo *a maggiore* suele tener un «*andamento più sciolto e compatto*».¹⁷⁷ De todos modos, por muy fácil que fuera acusar a Santillana, según la simplificación de Sansone, de componer un verso con una cadencia '*rápida*' y poco espontánea, habría que ver primero hasta qué punto las conclusiones de Sansone pueden aplicarse al endecasílabo castellano en el contexto métrico del

¹⁷⁶ Véase el gráfico hacia el final del capítulo 5, en las conclusiones de los análisis métricos de los sonetos de Petrarca.

¹⁷⁷ Sansone, Giuseppe E., 1997. "Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo", *Lingua e stile* II: 175-97 (p. 193).

siglo XV, y cuáles son las consecuencias rítmicas de la preferencia que muestra Santillana por el endecasílabo *a minore* en tal contexto.

Lo que muestran las estadísticas de Penna, en definitiva, no es tanto la diferencia en el tipo de endecasílabo más empleado, sino sobre todo la menor variación de tipos en los versos del Marqués, de la cual es síntoma ese alto porcentaje de 67,14% correspondiente al endecasílabo *a minore* en sus diez primeros sonetos. En efecto, se trata de una rigidez que puede delatar un práctica forzada, y que viene a ser reflejada, a modo de espejo, por la importante tendencia a escandir el verso en dos ‘hemistiquios’ (aproximados, ya que el número 11 obviamente no puede dividirse netamente en dos mitades), marcando nítidamente la cesura entre las sílabas 5 y 6. Como indica Pérez Priego entre paréntesis (2004: 86-87), tal presencia de pausa se expresa también por la forma de transcribir el soneto en el cancionero de escritorio, con una barra vertical o inclinada separando los dos cuasi-hemistiquios. Veamos, a guisa de ejemplo, la transcripción del primer octeto del soneto Sant-1, tomada del manuscrito SA8, custodiado en la Universidad de Salamanca, y considerado durante mucho tiempo como el *codex optimus*¹⁷⁸ para todos los poemas que contiene:



Aunque no sabemos si las barras fueron trazadas por el amanuense, por Santillana mismo, o por un lector contemporáneo o posterior, reflejan sin duda

¹⁷⁸ Imagen tomada del folio 175^r del facsímil del *Cancionero del Marqués de Santillana* publicado por la Universidad de Salamanca en 1990, con presentación de Pedro Cátedra. En un artículo del año 2000, Jane Whetnall ha expresado dudas acerca de la autoridad de este códice SA8 para la edición del primer ciclo de sonetos de Santillana, a base de una serie de argumentos que favorecen variantes tempranas (comprobables en los códices MH1, MN6 y PN12). Algunos de estos argumentos llegan a ser vagamente convincentes, y otros forzados y fáciles de rebatir, tal como la supuesta preferencia de Santillana por «*tiempo e hora*» en lugar de «*punto e hora*» en el verso 4 de su primer soneto. (Whetnall, Jane, 2000. “Editing Santillana’s Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8” en Deyermond, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 53-80). Como indica Pérez Priego (2010: 45), Santillana vuelve a usar el sustantivo *punto* con el sentido de ‘momento’ en el v. 6 de su soneto VI: «*aquel buen punto que primero vi*». Como veremos en el apartado 7.1.2, si *tiempo* no fue error o capricho del copista de MN6, siempre es probable que Santillana mismo ‘mejoró’ *tiempo* en *punto* para crear cierta antítesis entre las dos medidas de tiempo, siendo *punto* un momento específico, y *hora* más general.

un modo de leer los versos, marcando fuertemente la pausa entre las dos ‘mitades’ de verso. De los ocho versos que vemos en la imagen, cinco se revelan como endecasílabos ‘a minore’, con una cesura entre las sílabas 5 y 6:

1	<i>Quando yo veo / la gentil criatura</i>
2	<i>qu’el çielo, acorde / con naturaleza</i>
4	<i>el punto e hora / que tanta belleza</i>
5	<i>me demostraron, / e su fermosura</i>
7	<i>mas luego torno / con igual tristura</i>

La cesura tras la quinta sílaba requiere un acento tónico en la cuarta, una característica estricta del *decasìllab* catalán. Penna concluye su estudio del endecasílabo del Marqués con la hipótesis de que «en la mente y en el oído de Santillana, más que el endecasílabo italiano haya influido el tipo franco-provenzal, acaso por mediación catalana» (1954: 277); en una nota a pie de página, Pérez Priego (2004: 86 n. 13) matiza que Santillana conocería muy poco los endecasílabos provenzales, y que, **conociendo el italiano de vista pero no de oído, habría asimilado la pronunciación del italiano –y con ella la acentuación de los versos– instintivamente a la de lenguas extranjeras más cercanas a él, es decir, el catalán y el francés**. Parecería que la mayor fluidez o ‘*scioltezza*’ del verso italiano, del que la cesura había sido prácticamente eliminada (o en aquellos casos en que sí aparecía, permitía y favorecía de todas maneras la sinalefa entre hemistiquios)¹⁷⁹, le era ajena a la conciencia lírica y musical de Santillana, por lo que su propio intento de moldear un endecasílabo castellano apenas pudo deshacerse de los ritmos a los que estaba habituado como lector, oyente y escritor. La cesura ya le habrá parecido obligatoria por la matriz del arte mayor, mientras que el acento en la cuarta sílaba (una sílaba anterior al segundo –pero no secundario– acento requerido en el arte mayor, por lo cual Santillana solo tuvo que desplazarlo ligeramente) probablemente sea de influencia catalana. **Desde el mismo inicio de su aventura con el soneto, por tanto, el Marqués no concibe el endecasílabo como la misma unidad que constituye en italiano, sino que lo siente como forzosamente demediable.**

Si damos crédito a esta explicación por la versificación ‘a la castellana’ en los sonetos de Santillana, en la disputa entre las presiones inevitables de sus propios hábitos prosódicos y el deseo consciente de forjar un soneto personalizado que se desmarque del modelo italiano, el péndulo vuelve a situarse más hacia el primero de estos dos factores. No obstante, después de ver la tercera característica técnica de los sonetos del Marqués examinada por Pérez Priego –la de la acentuación–, convendrá que echemos un vistazo a algunas declaraciones de poética que dejó Santillana en diferentes momentos de su producción literaria, con referencia particular a la métrica.

¹⁷⁹ A propósito de la cesura en el endecasílabo italiano, veáse, aparte del artículo de Sansone 1997: Beltrami, G., 1986. “Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull’endecasillabo di Dante”, *Metrica* IV: 97-ss.

(c) *La acentuación dactílica*

En su breve artículo de 1957-58 sobre el endecasílabo de Santillana, Rafael Lapesa estudia particularmente la cuestión de los acentos, concluyendo, como Penna pocos años antes, que prevalece con absoluto dominio la acentuación en la cuarta sílaba, que acarrea a menudo una marcada cesura después de la quinta, como vimos un poco más arriba. Según las estadísticas proporcionadas por Lapesa, un máximo de 161 versos del total de 588 en los sonetos del Marqués no llevan una sílaba tónica en la 4ª posición (27,38%), lo cual volvería a apuntar a la relativa rigidez del esquema rítmico empleado en sus poemas. Sin embargo, es preciso que veamos cómo se disponen los acentos en la segunda mitad del verso; por muy estricta que sea la cesura tras la 5ª, sigue dando la posibilidad de modulación.

Según el cuadro de esquemas de acentuación que ofrece Lapesa (1957-58: 181-84) y reproduce sucintamente Pérez Priego (2004: 87), el endecasílabo que predomina en los sonetos de Santillana es aquel del llamado 'grupo A', con tónicas en las posiciones 4-7-10, en un 30% del total. Si a esto añadimos los grupos AB, B, C y D, todas variedades del primer esquema (con la tónica en la 7ª más o menos marcada), el porcentaje llega a 42,7%. Lapesa no toma en cuenta los acentos que caigan antes de la 4ª, donde la anacrusis permite cierta libertad de movimiento; en efecto, muchos de esos versos con esquema 4-7-10 llevan acento también en la primera posición, como en el ejemplo «*clá*ro e *fermó*so, *compué*sto e *orná*do» (Sant-23, v. 4). Leyendo este ejemplo en voz alta, se percibe enseguida el mismo ictus que caracteriza el verso de arte mayor, con acento cada tres sílabas, según el esquema (-)+--+ / -+--+ demostrado por Lázaro Carreter en su trabajo clave de 1953 (p. 84 de la reimpresión de 1976, arriba citada). Para conseguir un endecasílabo 'a la hispana', por tanto, lo único que Santillana necesitaba hacer era tomar el verso de arte mayor al que estaba acostumbrado y dejar caer la primera posición, convirtiendo el ritmo de anfibráquico (-+-) a dactílico (+--), aunque conservando en todo caso el compás que Martin Duffell denomina como 'triple-time' en su monografía *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor* (1999, arriba citada).

Como indican tanto Lapesa como Pérez Priego (2004: 87), la cadencia dactílica 4-7-10 era bastante abundante en el endecasílabo italiano hasta inicios del Trecento, hasta ser prácticamente eliminada por Petrarca. Esto se confirmará en las conclusiones de nuestras análisis métricas de los sonetos del *Canzoniere* (el capítulo 5 de esta tesis), donde veremos que los endecasílabos de Petrarca que lleven acento en las 4ª y 7ª sílabas no representan más que el 8,9% del total. Sin embargo, entre estas 'excepciones' dactílicas de Petrarca, hay una instancia importantísima, que ya vimos arriba en la reseña de la tesis de Seybolt como ejemplo de un endecasílabo con más de tres sílabas tónicas: se trata del arranque del soneto 104, «*Pá*ce non *tró*vo, et non *ò* da far *gué*rra» (1-4-7-10). Este caso de tensión métrica se justifica fácilmente, ya que la ruptura del esquema habitual (con acentos en sílabas pares) y el sobresalto del acento en la primera

sílaba expresan musicalmente la falta de sosiego en el estado de ánimo del poeta. Además, se percibe también en este caso la extraña cesura marcada tras la 5ª sílaba –la coma introducida es de la edición de Santagata (2006: 655), pero la pausa viene forzada por el sentido–. Vistos ya los préstamos que tomó Santillana de este poema particular para sus propios sonetos Sant-3 y Sant-19, de igual manera que habrá constatado en este soneto de Petrarca el esquema de octeto excepcional con rima alterna ABAB ABAB, no sería descabellado considerar la posibilidad de que Santillana percibiera también la acentuación y la cesura del íncipit, sin darse cuenta tal vez de que se trataba de una instancia anómala en la prosodia del aretino.

Sea como fuere, esta coincidencia con Petrarca es demasiado puntual para explicar el predominio del ritmo dactílico en los endecasílabos de los sonetos de Santillana, que sigue evidentemente las hormas de su propio arte mayor. Si el 42,7% –poco menos de la mitad– de los versos de los sonetos de Santillana acusan el regularísimo ictus de poemas largos como su *Comedieta de Ponza* (que como vimos más arriba, comenzó poco antes de componer sus primeros sonetos, y aún revisaba hacia 1443-44), los ritmos de Petrarca influirían en la otra mitad, compuesta por los grupos E-H censados por Lapesa. En efecto, Santillana sí pareció ‘escuchar’ los esquemas de acentuación con tónicos exclusivamente en sílabas pares, porque los imitó en no pocas ocasiones:

Grupo	Acentos	Número de versos
E	4-6-8-10	30 (5,3%)
F	4-8-10	70 (12,4%)
G	4-6-10	87 (15,5%)
H	6-10	106 (18,9%)

(*Apud* Pérez Priego 2004: 87)

Estos porcentajes dan un total de 52,1%, mayor incluso que el 42,7% que hemos visto para los versos de ritmo dactílico derivado del arte mayor. (El 5,2% restante corresponde a versos de dudosa clasificación, o a casos de hipo- o hipermetría). Lapesa se apresura a precisar que tales endecasílabos con acentos siempre en sílabas pares «son mayoría, pero mayoría exigua que tiene enfrente a casi otra mitad» (1957-58: 185). De todos modos, habrá que matizar estos resultados en nuestras propias tipologías métricas, realizadas siguiendo un texto crítico más moderno y cuidado que aquel de Amador de los Ríos (1852), el único que era disponible en tiempos de Lapesa. Baste por ahora indicar, entre los endecasílabos de Petrarca y aquellos supuestamente ‘petrarquistas’ del Marqués, una diferencia significativa: como revela la tabla hacia el final de nuestro capítulo 5, las cinco disposiciones de acentuación más frecuentes en los sonetos del *Canzoniere* llevan todas una sílaba tónica en la 8ª posición, mientras que los grupos E y F de Lapesa (4-6-8-10 y 4-8-10) muestran porcentajes bastante reducidos. Tampoco hay que olvidar, en los versos de Santillana, la alta frecuencia de la cesura tras la 5ª sílaba, tan marcada que impide la sinalefa,

y que hace acto de presencia también en endecasílabos de estos grupos; un ejemplo significativo es el siguiente verso de acentuación 2-4-8-10 (la más frecuente en los sonetos del *Canzoniere*, como puede verse al final de nuestro capítulo 5): «*me véo en tórno, / e podér inménso*» (Sant-4, 2).

Por lo que parece, más allá de imponer la rígida cesura tras la 5ª sílaba en los endecasílabos de su experimento, **Santillana vacilaba entre el ritmo dactílico castellano y las modalidades más cercanas al yámbico italiano, quedándose a mitad de camino. También es posible que buscara la variación adrede, empleando un ritmo u otro según el tema y el tono del soneto.** En efecto, según sugiere Derek Carr (1978), hay ocasiones en los sonetos del Marqués donde puede percibirse una conexión entre la estructura métrica y el contenido del poema. Carr trae a colación el soneto Sant-10, «*Fiera Castino con aguda lança*», en el que el poeta-soldado arenga a sus tropas, un acontecimiento que pide cierto tratamiento ‘heroico’, por no decir también ‘patriótico’. De los catorce versos de este soneto, la mitad muestran acentuaciones afines al ritmo del arte mayor; tratándose prácticamente de la misma proporción que hemos visto para el conjunto de versos de los sonetos del Marqués, en un primer momento, tal fenómeno no nos ha de sorprender. No obstante, el ritmo dactílico se percibe de manera particular en aquellos versos que tienen aire de aforismo o sentencia, o de solemne animación a luchar:

« *Razón nos mueve, e çierta Esperança
es el alferze de nuestra vandera [...]*

*pensad las causas por qué las sufrides,
ca en vuestra espada es la buena suerte
e los honores del carro triunphante. »*

(Sant-10, vv. 5-6, 12-14)

Con la excepción del v. 13, todos estos versos llevan acento en la 4ª y la 7ª sílabas, con clara cesura tras la 5ª. Carr duda que sea una casualidad, y recalca en el efecto deliberado que habría tenido este ritmo tradicional en sus oyentes – en teoría, los soldados del ejército de don Ínigo de Mendoza; en la práctica, poco importa, porque el lector potencial está implícitamente invitado a situarse en la escena–. Se trata del mismo ritmo de arte mayor que animaba los *dezires* de Francisco Imperial, compuestos tres décadas antes, y que encontraría su «*culminación estética*» (Lázaro Carreter 1976: 76) –y su manifestación más regular y monótona (Duffell 1999: 81-82)– en el *Laberinto* de Juan de Mena y la *Comedieta* del Marqués, que aparecen hacia 1444. Carr concluye que el soneto X del Marqués, incluido entre los 17 sonetos «*al itálico modo*» enviados a doña Violante en esa misma fecha de 1444, «*could therefore be described as a Spanish sonnet, dealing with Spanish themes, and using Spanish metres*» (1978: 52). De nuevo, nos las tenemos con un ejemplo claro de cómo Santillana habría ‘hispanizado’ de manera consciente la forma poética italiana del que procuraba apropiarse.

A juzgar por algunas declaraciones de poética esparcidas por la obra de Santillana, la atención a la métrica –o más concretamente, la búsqueda de la regularidad en el ritmo– cobraba capital importancia en su apreciación y actitud hacia el verso. Detengámonos, por ejemplo, en un buen conocido pasaje de su carta-proemio al condestable de Portugal, escrita hacia 1449. Tras sentenciar su predilección por «los ytálicos», cuyas obras muestran según él más «altos ingenios» y «fermosas e peregrinas ystorias» que aquellas que le llegaban de Francia, en lo que concierne al plano formal, matiza su juicio admitiendo su preferencia opuesta:

«[prefiero ...] a los françeses de los ytálicos en el guardar el arte, de lo qual los ytálicos, syno solam[e]nte en el peso e consonar, no se faze[n] mençión alguna. Pone[n] sones asý mismo a las sus obras e cántanlas por dulçes e diuersas maneras; e tanto han familiar, açepta e por manos la música q[ue] parece q[ue] entrellos aya[n] nascido aquellos grandes philósofos, Orpheo, Pitágoras e Enpédocles, los quales –asý com[m]o algunos descriuen– no[n] solamente las yras de los onbres, mas aun a las furias infernales, con las sonoras melodías e dulçes modulaciones de los sus cantos aplacaua[n].

¿E quié[n] dubda que, así com[m]o las uerdes fojas en el t[ie]mpo de la primavera guarnescen e acompañan[n] los desnudos árboles, las dulçes bozes e fermosos sones no apuesten e aco[n]pañen todo rimo, todo metro, todo uerso, sea de qualquier arte, peso o medida?»

(ed. Gómez Moreno 1990: 58; el subrayado es mío)

Si por «el guardar del arte» hemos de entender la atención a la métrica en general, el «peso e consonar» pueden interpretarse, sin lugar a dudas, respectivamente como la disposición de los acentos y la de las rimas. La referencia a Pitágoras indica la importante asociación de la métrica con la matemática (a la que volveremos en un momento), que sería la base de las «melodías» y «modulaciones» capaces de aplacar las iras de los hombres y las furias infernales. Más adelante, cuando el Marqués recalca en la fundamental necesidad de ‘guardar el arte’ en todo «rimo», «metro» y «uerso», al ‘peso’ de los acentos y el ‘consonar’ de las rimas se añade la «medida», identificable naturalmente con el número de sílabas. Por lo que parece, aunque sabemos que Santillana procuró recrear como pudo el endecasílabo italiano en varios momentos de sus propios sonetos, las palabras que dirige al joven infante de Portugal sugieren que echaba de menos, en la poesía toscana que tanto admiraba, aquella regularidad de cesura y cadencia que caracterizaba la versificación francesa. En la estrofa XXVII de su *Comedieta de Ponza* –compuesta de por sí en ritmo regularísimo–, el Marqués ya había dejado constancia de la importancia que atribuía a la estricta disciplina métrica, ensalzando los versos latinos de Alfonso el Magnánimo de la siguiente manera (por boca de la reina Leonor de Aragón):

« Las sílabas cuenta e guarda el acento
 producto e correpto; pues en geometría 210
 Euclides non hovo tan grand sentimiento [...] »

(ed. Pérez Priego 1991: 67, vv. 209-11)

Dejando de lado la equivocada creencia de que la métrica grecolatina era silábico-acentual y no cuantitativa, en estos versos, Santillana parece relacionar el acto de contar las sílabas y «guardar el acento» a la ciencia de la geometría, para declarar hiperbólicamente la mayor perfección técnica de la poesía latina del rey aragonés con respecto a los métodos y tratados de Euclides. La alabanza de los versos latinos del monarca coincide con la clasificación elitista que ofrece Santillana en su misma carta al condestable de Portugal: «sublime[s]» serían las obras que «metrifican» en griego o en latín; «mediocre[s]», los poemas escritos en lengua vulgar o «romance», entre los cuales Santillana incluye como ejemplos la forma de «tercio rimo» (la *terza rima* italiana) y el soneto¹⁸⁰; e «ínfimos» serían aquellos poemas

«q[ue] sin ningu[n]d orden, regla nin cuento fazen estos roma[n]çes e cantares de que las gentes de baxa e seruil condició[n] se alegra[n].»

(ed. Gómez Moreno 1990: 57; el subrayado es mío)

Para el Marqués, por tanto, no sólo constituía una actividad noble el ejercicio de ‘metrificar’ con «orden», «regla» y «cuento», sino que cualquier poema que no prestase atención suficiente al número de sílabas y a la disposición de los acentos era de despreciar; o incluso, a juzgar por la definición de la poesía que ofrece el Marqués hacia el principio de la misma carta, tales ‘romances e cantares’ no serían dignas siquiera de llamarse poesía:

«¿E qué cosa es la poesía [...] syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida?»

(ed. Gómez Moreno 1990: 52; el subrayado es mío)

Vista la inclusión del soneto en la categoría «mediocre» de arriba, la comparación que establece Santillana entre los «franceses» y los «ytálicos» en la misma carta puede interpretarse de forma más clara: no es que los poetas italianos no supiesen «guardar el arte», sino que a su modo de entender (y de escuchar), los

¹⁸⁰ La voz «mediocre» obviamente no tenía en el siglo XV la carga peyorativa que ha adquirido en el habla moderno. En esta categoría intermedia, Santillana cita como ejemplos ‘primitivos’ a «Guido Janu[n]çello, boloñés, e Arnaldo Daniel, proençal» (el primero corresponde a Guido Guinizzelli (1230-1276), *stilnovista* celebrado por Dante en el canto XXVI de su *Purgatorio*). Sin embargo, pasa a confesar que jamás ha visto alguna obra de esos dos poetas, y parece desmentir un rumor según el cual habrían sido los inventores de la *terza rima* y del soneto: «E commo quier que destos yo no he visto obra alguna, pero quieren algunos aver ellos sido los primeros que escrivieron tercio rimo e aun sonetos en romance; e asy commo dize el philósofo, de los primeros primera es la especulación» (Gómez Moreno 1990: 56). Como ya vimos más arriba en la carta a Violante de Prades, Santillana creía –también erróneamente– que el inventor del soneto fue Guido Cavalcanti, cuya obra tampoco sabemos si llegó a sus manos.

franceses lo hacían mejor. El Marqués intuía que los italianos ‘metrificaban’ de alguna manera en sus endecasílabos, pero por mucho que intentara reproducirlos, no encontró en ellos la estricta regularidad del *vers de dix* francés ni del arte mayor propio, que ‘guardaban el acento’ o escandían de forma más segura y predecible. Puede ser por esta razón que se mantuvo relativamente fiel a la cesura y al ritmo dactílico en sus propios sonetos, **procurando instituir en la forma prestada de Italia el orden y regla que sentía como virtudes inamovibles del verso castellano.**

2.3.3 Aspectos sintácticos y conclusiones

En vista del particular cuidado que mostraba Santillana en la elaboración de su obra poética, así como su constante actitud de reflexión ante el hecho literario (como reitera Pérez Priego en el estudio preliminar de su edición de la poesía completa del Marqués, 1983: 3), cuesta mucho aceptar que un poeta tan dedicado haya ‘fracasado’ en su intento de importar el soneto a la lírica castellana por simple culpa de las presiones que el arte mayor habría ejercido en su acto de escritura.¹⁸¹ Igualmente precipitado sería declarar su éxito rotundo, que él mismo se guardaba de enunciar, vista su timidez a la hora de difundir sus sonetos. A la luz de la actitud vacilante que mostraba el Marqués a lo largo de su proyecto, comprobable en el modo intermitente con que siguió su empeño sonetil durante las dos últimas décadas de su vida (**con un promedio de solo dos sonetos al año**), cabría preguntarse si sus objetivos y aspiraciones respecto de la importación del soneto también fluctuaban. Releyendo y completando el artículo de Pérez Priego, hemos podido evidenciar momentos en que el Marqués imitaba como podía características del esquema italiano –en particular las acentuaciones del endecasílabo–, y otros momentos en que resulta patente, y desde muy temprano, **un deseo de vestir la forma importada de ropas castellanas.** Con la suerte de que los sonetos del Marqués han sido transmitidos hasta nuestros días en orden cronológico, el estudio diacrónico de los poemas que ofreceremos en el capítulo 7 tal vez dilucidará si hubo o no alguna evolución en el objetivo del autor a lo largo de su periplo, o al menos de un ciclo a otro. Se tratará, en definitiva, de averiguar si lo que más buscó el primer sonetista español fue la imitación (un soneto ‘*al itálico modo*’), la adaptación (‘*al hispánico modo*’)¹⁸², o **una solución a caballo entre ambas.**

¹⁸¹ En la introducción de un artículo sobre la influencia del arte mayor en los sonetos de Santillana, Javier Gutiérrez Carou muestra la misma cautela ante las supuestas inadvertencias métricas del Marqués: «Quizás hubiese fracasado en su intento de asumir la enjundia neoplatónica o el espíritu humanista que impregnaban la obra de Petrarca, pero a la luz del resto de su obra, parece difícil pensar que cayese en errores métricos o de rima propiciados por el peso de la experiencia en el arte mayor». Gutiérrez Carou, Javier, 1993. “La influencia real de la copla de arte mayor castellano en los sonetos del Marqués de Santillana”, *Revista de Literatura Medieval* V: 95-112 (p. 99).

¹⁸² He aquí la conclusión final del artículo “En los orígenes del soneto” de Pérez Priego (2004: 89): «*Pero más que a dureza o impericia artística, hay que achacar [las diferencias técnicas] más bien a la novedad del intento y al peso coercitivo de las formas métricas que como el arte mayor imperaban entonces en la poesía castellana. En realidad, lo que Santillana hace es acomodar el soneto italiano a aquellas formas castellanas; lo que acaba consiguiendo, en definitiva, son sonetos ‘al hispánico modo’.*».

El artículo de Pérez Priego que terminamos de examinar, así como los diversos trabajos de los que cosechó sus informaciones, se concentran sobre todo en el tratamiento temático y en las características métricas de los sonetos de Santillana. Muy escasos son los renglones que la crítica ha dedicado a aspectos de la sintaxis, a la organización del discurso a lo largo del molde preestablecido del soneto, la cuestión que más nos interesa en esta tesis. Vistas las comparaciones que el Marqués establece entre la poesía, la matemática (Pitágoras) y la geometría (Euclides), cabría sospechar que, bajo la superficie de la «*muy hermosa cobertura*» del soneto, había una característica, un atributo esencial que atraía especialmente su curiosidad poética. ¿No habrá intuido, en la estructura del soneto italiano, aquellas medidas ‘áureas’ o naturales de las que hablamos en el capítulo 1, y las posibilidades que ofrecen para la disposición lógica, redonda y proporcional del pensamiento?

Con todos los argumentos que se han esgrimido acerca del supuesto ‘fracaso relativo’ del experimento de Santillana, no será fácil soslayar la tentación de alegar que, aunque el autor haya percibido aquella esencia geométrica englobada por la forma del soneto, no supo aprovechar con eficacia las posibilidades ofrecidas por sus divisiones y proporciones. A primera vista, la variedad de los esquemas de rima empleados en sus 42 sonetos apunta hacia una continua búsqueda en los modos de organizar el contenido –octetos con rima análoga a aquellas de las coplas de arte mayor, tercetos en alguna ocasión redistribuidos en tres dísticos, por poner sólo dos ejemplos–, pero ciertamente hará falta indagar en los textos en un nivel más profundo que el de las terminaciones de verso. Más allá de las palabras sobradamente citadas de Lapesa acerca de «*la inhábil distribución de la materia*» (1957: 196) en los sonetos de Santillana, Lorenzo Gradín ha dedicado breves párrafos (1989: 793-94, resumidos por Pérez Priego 2004: 88) al predominio del encabalgamiento abrupto frente al suave, práctica contraria a la de Garcilaso, así como al hecho de que 30% de los sonetos del Marqués «*presentan la ruptura de las unidades sintáctica y métrica entre los cuartetos o los tercetos [...], lo que quiebra la fluidez y la musicalidad de la estrofa, acelerando el ritmo de modo poco armónico*». Sin embargo, haría falta examinar tales ‘rupturas’ caso por caso, ya que habrá ocasiones en que la quiebra de fluidez se justifica por un salto en el desarrollo lógico del pensamiento o de la expresión; por mucho que el ritmo armónico se considere la norma, la tensión métrica o sintáctica a veces se hace necesaria para producir cierto efecto en la experiencia del oyente o lector. Recordemos asimismo el dictamen de Bernard Gicovate (1992: 22-23), quien esgrime brevemente la impresión de que los tercetos de gran parte de los sonetos del Marqués no cierran adecuadamente el razonamiento expuesto, a pesar de la particular atracción que la arquitectura del soneto habría ejercido en él.

Por último, cuatro años después del artículo de Lorenzo Gradín, Gutiérrez Carou (1993) ha sondeado lo que considera la influencia «*real*» de la copla de arte mayor en los sonetos de Santillana más allá de los esquemas de rima, enumerando una serie de peculiaridades estilísticas en el modo de rellenar los

versos: por ejemplo, el empleo de duplicaciones léxicas redundantes con el fin de mantener la esticomitia¹⁸³, el frecuentísimo uso del hipérbaton, y el uso aparentemente arbitrario (o hasta «anárquico», Gutiérrez Carou 1993: 97) de artículos y preposiciones, todos rasgos típicos de la práctica del arte mayor, como demostró en su día Lázaro Carreter (1953). En nuestros estudios sintáctico-conceptuales de los sonetos del corpus, podremos examinar hasta qué punto la «omnipotencia del metro» (Lázaro Carreter 1976: 82) o la «tiranía íctica» (Gutiérrez Carou 1993: 110) influyó en la estructuración de las ideas en los sonetos del Marqués. También podremos confirmar o refutar una sospecha que surge fácilmente de la lectura de los primeros sonetos de la serie: en los sonetos Sant-1, 3 y 6, por lo menos, se advierte una clara división sintáctica y de sentido no entre los dos cuartetos, sino entre los versos 1-6 y los dos últimos versos del octeto¹⁸⁴, según una partición proporcional que también podría derivar de la práctica de las coplas de arte mayor (aunque éstas tuvieran una función generalmente más narrativa que expositiva).

Lo cierto es que, en el trasfondo y contexto de la lírica ibérica del siglo XV, **el soneto encerraba algo nuevo, de fácil atracción pero de difícil apreciación**. No debe ser casual que los 17 primeros sonetos del Marqués circulaban encabezados por rúbricas explicativas que servían de umbral para los lectores de la época, poco acostumbrados tal vez a una forma poética de tal densidad y cohesión. Véase por ejemplo la rúbrica que introduce el primer soneto de Santillana en el *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (MN6; f. 263^r):

¹⁸³ En el contexto de la lírica, por ‘esticomitia’ hemos de entender la integridad del verso tanto como unidad métrica cuanto de sentido, manteniendo el equilibrio gramatical entre hemistiquios o versos sucesivos, y evitando el encabalgamiento. Entre los ejemplos de duplicaciones redundantes empleadas por Santillana a tal fin, Gutiérrez Carou (1993: 100) ofrece el verso «*trasmuda o troca del geno humano*» (Sant-6, 4), cuyo primer hemistiquio está formado por dos sinónimos sin diferencias de noción aparentes; y el verso «*cativa e prende toda gente humana*» (Sant-12, 2), donde los verbos ‘*cativa e prende*’ tal vez pueden considerarse como una pequeña gradación (o bien relacionados por causa y efecto), pero ‘*gente humana*’ constituye sin duda un pleonismo.

¹⁸⁴ Se trata de una división con función adversativa en los sonetos Sant-1 y Sant-6 («*mas...*», inicio del v. 7), y con función equiparativa a forma de símil en el soneto Sant-3 («*Qual... e qual... vieron mis ojos*», inicios de los vv. 1, 5 y 7, respectivamente).

En este primer soneto queze mostraz
 el autor quando los cuerpos superiores
 e en las estrellas se acuerdan con la
 natura e con las cosas baxas fazen
 la cosa muy mas limpia e muy mas neta
 quando deo la gentil criatura
 al nro nro e con naturaleza

«En este primero soneto, quiere mostrar el autor, cuando los cuerpos superiores,
 que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fazen la cosa
 muy más limpia e muy más neta»¹⁸⁵

Estos rótulos, que figuran también en los tres cancioneros de París (PN4, PN8 y PN12) pero desaparecerían en los códices que derivan del cancionero de escritorio (SA8 y MN8), se estudiarán de cerca en la presentación del corpus de nuestro capítulo 7. En el caso particular de este primer ‘paratexto’ de la serie (como denomina Gérard Genette a «*tous les messages autour du texte*» en su libro *Seuils*¹⁸⁶), se deduce enseguida que las explicaciones no pueden ser autógrafas, ya que delatan una lectura limitada de los textos que se proponen aclarar: lo que «*quiere mostrar el autor*» no es simplemente la ‘pureza’ de la dama nacida de la concordancia del cielo y de la naturaleza –la idea expuesta en los vv. 1-6 del soneto–, sino una queja de desamor, un lamento por la falta de respuesta al «*servicio indigno*» (v. 12) del poeta. El autor de la rúbrica no ha averiguado, en definitiva, que la idea expuesta en su descripción no era sino la primera parte de una oración adversativa, contrarrestada por el llanto del yo poético ante la crueldad de la dama, a pesar –o por culpa de– su «*belleza [...] e su fermosura*» (vv. 4-5).

Más arriba, hemos atestiguado ya la falta de comprensión de los sonetos por parte de don Pedro de Mendoza, cuya opinión del nuevo arte no pudo ir más allá de alabarlo por «*doméstico e gracioso*». Si hemos de hablar de ‘fracaso’ en la difícil acogida del soneto en la conciencia lírica española a mediados del siglo XV, no habrá que atribuirlo exclusivamente a la impericia de los primeros sonetistas ni a la limitada transmisión de sus textos, sino también a **la exigua apreciación que fueron capaces de mostrar sus coetáneos –e incluso los**

¹⁸⁵ Imagen reproducida del microfilm correspondiente al ms. 2882 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹⁸⁶ Genette, Gérard, 1987. *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil). Según la taxonomía de Genette, existen dos tipos principales de ‘paratexte’: el ‘*péritexte*’ (el título, los subtítulos, el prefacio, las glosas, las ilustraciones, todo lo que acompaña al texto principal) y el ‘*épitexte*’ (la correspondencia del autor acerca del texto, notas o reportajes acerca del proceso de escritura, documentos que suelen reunirse con el texto principal *a posteriori*). En el caso de estas rúbricas introductorias a los poemas de Santillana, dado que no son autógrafas y se añaden, por lo que parece, cuando el primer ciclo de 17 sonetos enviado a doña Violante de Prades comienza a copiarse en los cancioneros, es más probable que se trate de ‘epitextos’ y no de ‘peritextos’.

lectores de la generación posterior (don Pedro era sobrino del Marqués)-, poco preparados aún para comprender la naturaleza de la nueva forma.¹⁸⁷

Con este breve repaso de los tres libros disponibles sobre la temprana historia del soneto en España, el resumen detallado del artículo de Pérez Priego y la discusión de sus ramificaciones, hemos podido ver algunos de los aportes generales y concretos que habrá que tener presente en la investigación posterior. También hemos comprobado, claro está, algunos de los errores que convendrá corregir, así como ciertas lagunas que habrá que ir solventando en un estudio más metódico y pormenorizado. La mayor parte de estas lagunas evidentemente constituye la carencia de noticias sobre los sonetistas que hubo en España entre Santillana y Boscán, y que gracias a algunas notas aisladas que ahora veremos, he podido rastrear para la compilación del corpus presentado en el capítulo 7.

2.4 La breve salida del olvido

En una nota a pie de página de su libro sobre la obra de Santillana, Rafael Lapesa menciona «*la traducción de un soneto de Petrarca hecha en versos de arte mayor en 1520*» (1957: 201 n. 40), que corresponde a la traducción de Hernando Díaz estudiada en el capítulo 4 de esta tesis, si bien el texto se publica por primera vez no en 1520 sino en 1516. En la misma nota, Lapesa también nombra a Antonio de Soria, otro poeta incluido en el corpus por sus sonetos recogidos en el *Cancionero de Gallardo*. Más arriba, en los párrafos correspondientes a la conclusión del apartado sobre los sonetos de Santillana, el filólogo supone que los sonetos de Juan de Villalpando no sólo serían posteriores a los del Marqués, sino que se habrían compuesto en imitación suya:

«Ninguno de sus contemporáneos y sucesores tuvo alientos para seguirle [al Marqués] en todos los aspectos de su innovación. Juan de Villalpando, el único que, imitándole, cultivó el soneto en castellano, renunció a componer endecasílabos, conformándose con distribuir catorce versos de arte mayor en cuartetos –de rimas cruzadas– y tercetos» (1957: 201).

Sin embargo, no hay ninguna indicación de cómo Lapesa habría deducido esta relación de posteridad e imitación; más tarde, Gicovate (1992: 25) tomaría el supuesto de imitación al pie de la letra, aceptándolo a base del mero hecho de que tanto Santillana y Villalpando emplearon octavas con rima alterna. Dadas las fechaciones que hemos visto al principio de este capítulo, según las cuales los cuatro sonetos de Villalpando serían contemporáneos a los 17 primeros del Marqués enviados a doña Violante de Prades en 1444, averiguar cuál de los dos poetas fue el primero en experimentar con el soneto no es punto de fácil resolución. Aunque la traducción de Hernando Díaz, los cuatro sonetos de

¹⁸⁷ Como sugería Gicovate más arriba, «*una revolución sólo puede tener éxito cuando tiene continuadores, y lo que faltó [al Marqués de Santillana] fueron discípulos*» (1992: 24-25). Véase asimismo la cuarta característica, aducida por Fernando Gómez Redondo, necesaria para que se cumpla la aparición de un nuevo género, en el apartado 1.4 de esta tesis.

Villalpando, y la mayoría de los sonetos de Soria se construyeron con el dodecasílabo de arte mayor (muy irregular en el caso de este último), y a pesar de que Lapesa no deja de mencionar los sonetos en toscano de Berthomeu Gentil y Torres Naharro, su afirmación de que «[h]asta los días de Boscán y Garcilaso los sonetos del Marqués quedaron como ejemplo señero de un ansia insatisfecha de forma poética» ha de aceptarse con una pequeña reserva: el ansia de una forma breve, flexible, y que invite a la disposición lógica y coherente del pensamiento quedó insatisfecha hasta que el soneto logró aposentarse en la lírica ibérica hacia mediados del siglo XVI, pero como veremos en el corpus, los esfuerzos de Santillana no constituían un ejemplo único, aunque tal vez sí el más destacable.

Los sonetos de Villalpando y la traducción efectuada por Hernando Díaz vienen incluidos en el catálogo de Brian Dutton, aunque no ha de extrañar que pasaran casi inadvertidos, dado el impresionante piélago de composiciones abarcado por los siete volúmenes de este medievalista.¹⁸⁸ De todos modos, puede que la calidad limitada de los sonetos mencionados por Lapesa –al menos en parangón con los 'logros' de Boscán y Garcilaso– no parezca haber invitado a su estudio. En dos artículos de los años ochenta, Francisco Rico da noticia de algunos de los textos que han pasado a formar parte de nuestro corpus de sonetos compuestos por españoles antes de 1543, aunque de modo incidental como apoyo de argumentos diferentes –pero no ajenos– a la historia del soneto.

En el primero de estos artículos, titulado “*El destierro del verso agudo*”, Francisco Rico estudia la progresiva caída en desgracia y el consiguiente exilio de la costumbre de terminar los versos en palabra aguda durante la primera mitad del siglo XVI.¹⁸⁹ El doble precepto de «*fenecer todos los versos en vocal*» (1983: 525) y de evitar acentos en la última sílaba fue cobrando terreno a raíz de la influencia italiana, aunque varios poetas –entre los cuales estaban Hernando de Hozes (véase el apartado 3.2.5 sobre su traducción de los *Trionfi* de Petrarca) y Diego Hurtado de Mendoza– resistieron hasta que las presiones de la conciencia métrica general les forzaron a revisar sus propias composiciones para pulir los versos oxítonos. Incluso Garcilaso de la Vega toleraba ocasionalmente esta irregularidad, si bien sólo en la etapa de sus tanteos iniciales: en su *Canción Tercera* de 1532, se constatan cuatro versos oxítonos de un total de 73 renglones, mientras que entre los más de 3.500 versos atribuibles

¹⁸⁸ ed. Dutton, *op cit.*, 1982. Los sonetos de Villalpando corresponden a los números de identificación 2272 a 2275, y la traducción de Hernando Díaz al número 3540. Los cuatro sonetos de Villalpando aparecen censados, asimismo, junto a los de Santillana, en el repertorio métrico de Gómez Bravo, basado en los textos del catálogo de Dutton: Gómez-Bravo, Ana M., 1998. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV* (Univ. de Alcalá de Henares), pp. 18-21 y pp. 57-60.

¹⁸⁹ Rico, Francisco, 1983. “El destierro del verso agudo” en sus *Estudios de literatura y otras cosas* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), pp. 215-224. Publicador originalmente en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-551.

a Garcilaso entre los años 1533 y 1536, cuando el poeta residía en Nápoles, no se encuentra ni un solo ejemplo de endecasílabo agudo.¹⁹⁰

A lo largo de la primera mitad del artículo, Rico va presentando una larga serie de autores y obras que muestran los síntomas de lo que él llama la «fiebre aguda». En un solo párrafo, aparecen cuatro de los poetas cuyos sonetos han pasado a formar parte de nuestro corpus:

«Pero entre la memorable plática de 1526 y Las obras de 1543 hay tal vez un par o tres episodios dignos de mención. En el Cancionero de Gallardo, así, en tiempos en que Garcilaso era simplemente «un desfaboreshido» ignoto, el oscuro Elexandre calza una, dos y aun tres series de consonancias oxítonas a soneto no, soneto sí de los diez que perpetra, y en oxítonos acaba más de un cuarto de su Epístola en tercetos: no sorprende demasiado, si –según conjeturo– se movía cerca de Juan Fernández de Heredia, de quien don José Manuel Blecua sí nos ha sorprendido desenterrando cuatro sonetos (en rimas graves) y una pieza ‘A la manera italiana’ con abundantes agudos. Todavía en el Cancionero de Gallardo, sin embargo, Antonio de Soria se lleva la palma de no dejar sin ellos ninguna composición suya: ni la Carta en tercetos, ni la canción, ni el trío de sonetos... que el copista rotula ‘Canziones’. Como en el Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, hacia 1538, se tilda de ‘Soneto en verso toscano’ a tres octavas indecorosamente españolas, cual la ‘Epístola en metro toscano’: todo con auténtico derroche (casi la mitad) de finales oxítonos, también presentes en tres de los seis sonetos». (1983: 529)¹⁹¹

A los poetas **Alexandre**, **Antonio de Soria** y **Velázquez de Ávila** se añadiría, cuatro años más tarde, **Bartolomeo Gentile**, mercader de familia genovesa asentada en Andalucía, cuya serie de sonetos devocionales en italiano –con varios españolismos, tal vez más achacables a su condición bilingüe que a errores del copista o compilador– aparece en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1514). El segundo artículo de Rico, “A fianco di Garcilaso” (1987), indaga en algunos testimonios de poesía italianizante en lengua castellana anteriores y contemporáneos a los primeros tanteos de Boscán y Garcilaso.¹⁹² El estudio comienza reproduciendo la reivindicación de Boscán en su carta a la Duquesa de Soma, puesta como prólogo al Libro II de sus *Obras completas*: «He querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escribir italiano...» (Apud Rico 1987: 229). Como explica el autor del artículo, el afán de originalidad expresado por Boscán se revela como un simple tópico literario, presente también en ejemplos de Petrarca, Boccaccio y Antonio de

¹⁹⁰ Francisco Rico recoge estas estadísticas sobre los versos de Garcilaso del libro de Rafael Lapesa, 1948. *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid), pp. 190-91.

¹⁹¹ Sobre la confusión en los rótulos de los poemas (con sonetos encabezados con el título de «Canziones» en el *Cancionero de Gallardo*, y octavas indicadas como un «Soneto» en el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*), véanse las noticias contenidas en los respectivos apartados de la presentación del corpus (capítulo 7).

¹⁹² Rico, Francisco, 1987. “A fianco di Garcilaso: Poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento”, *Studi Petrarqueschi* 4: 229-36.

Nebrija.¹⁹³ Aunque el poeta barcelonés se arroga el mérito de haber sido «*el primero*» en aclimatar las formas italianas a la lírica castellana, esto no ha de eclipsar los arranques de otros literatos que habrían partido de un propósito análogo –si bien no tan explícito– al de Boscán.

Después de recordar, de todos modos, la indudable importancia del papel de Boscán en el proceso de activa permeación de la lírica italiana en España, Rico avisa de la necesidad de considerar los esfuerzos y aportes contemporáneos de otros poetas que contribuyeron a esta asimilación:

«*Tuttavia neppure è il caso di accrescere a dismisura il valore –foss’anche simbolico– di tale data [1526], né, soprattutto, di disconoscere che le prove di Boscán e, immediatamente, i tentativi di Garcilaso non si verificano in un deserto in mezzo alla cui desolazione sia possibile innalzarli a principi assoluti: al contrario, in più di un punto convergono con analoghe esperienze simultanee e in qualche caso si appoggiano a precedenti niente affatto disprezzabili.*» (1987: 229-30)

El investigador procede a señalar algunos ejemplos de infiltración de formas poéticas italianas en España durante el período en cuestión.¹⁹⁴ Amén de la permeación de Petrarca, Rico indica la influencia ejercida por Pietro Bembo, a partir de la inclusión de dos composiciones suyas en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando de Castillo (1514), y a continuación, vuelve a aportar noticias acerca de tres de los poetas ya mencionados en el artículo sobre el verso agudo.¹⁹⁵ Tras describir los ensayos de los cancioneros de Gallardo y Velázquez de Ávila como «*rozzi tentativi*» en un ámbito de «*vacillazione*» contemporánea al éxito de Garcilaso, el filólogo señala que este poeta sin duda habría comenzado a experimentar con las formas italianas antes de su estancia en Italia, a juzgar por las versiones tempranas de sus sonetos I y X que aparecen en el *Cancionero de Gallardo* desprovistos de su nombre.¹⁹⁶ Justo después, Rico habla brevemente del círculo de italianismo valenciano, un grupo de poetas

¹⁹³ «*Però anche l’originalità è un topico, e nulla di più topico, verso il 1542, di una dichiarazione d’originalità formulata in tali Termini. Con essi, in effetti, Petrarca rivendicava il merito di aver avviato il ritorno all’uso classico del tu, contro il barbaro vos dei moderni: “unus... ego, seu primus... videor immutasse...”*» (Rico 1987: 229). Aunque no lo indica, Rico toma la cita de una epístola al obispo Juan de Olmutz; he aquí la traducción italiana propuesta por Giuseppe Fracassetti: «*che [nella tua lettera] tu mi parli col numero del più, mentre io non sono che uno [...] e familiarmente mi vanto d’essere io stato forse il primo, almeno in Italia, ad abbandonare lo stile donnesco e snervato de’ nostri vecchi, ed a ridurlo qual si conviene robusto e virile*». Fracassetti, Giuseppe, ed., 1867. *Lettere di Francesco Petrarca* (F. Le Monnier), vol. 5, libro XXIII, lettera XIV, p. 71.

¹⁹⁴ Como veremos en el apartado 3.4, la asimilación y el tratamiento de *contenido* italiano, que en la poesía de la época podemos definir en su mayor parte como petrarquismo, a menudo resulta difícil de detectar. Tal es el caso de la libérrima traducción del *Trionfo d’Amore* realizada por Alvar Gómez, que en palabras de Rico, constituye un ejemplo de cómo «*le tecniche e i modi cancioneriles trasformano molto profondamente i materiali petrarcheschi dissolvendone le immagini in astrazioni, distillandone i concetti, mutando il tempo del pensiero nel cambiare il ritmo della dizione*» (1987: 230).

¹⁹⁵ «*Il Cancionero de Gallardo manoscritto può essere datato plausibilmente intorno al 1530; il cosiddetto Cancionero gótico de Velázquez de Ávila fu datato da Antonio Rodríguez-Moñino tra il 1535 e il 1540. Per gran parte del contenuto del Gallardo, siamo, perciò, forse prima che Garcilaso partisse per l’Italia, e senza alcun dubbio in vita del poeta; il Velázquez de Ávila non può portarci più in là del periodo italiano del nostro poeta, e in ogni caso assai al di qua dell’edizione barcellonese di Garcilaso e Boscán nel 1543*» (1987: 232).

esparcidos y a la vez cercanos, entre los cuales encontramos de nuevo a Velázquez de Ávila, a un Mossén Crespí de Valldaura –autor de una sextina en dodecasílabos de arte mayor–, y al sonetista recogido en el *Cancionero General* con el nombre “Berthomeu Gentil”:

«Però le altre opere in metro toscano [del Cancionero de Gallardo] ci riportano chiaramente nella Valenza di poco oltre il 1520. Anche a Valenza attribuisce Rodríguez-Moñino la stampa del Cancionero de Velázquez de Ávila. E di Valenza è, come si sa, il colofone del Cancionero general del 1514, dove i capitoli del Bembo si affiancano ai sonetti italiani di Bartolomeo Gentile Fallamonica e alle coplas castigliane di Boscán». (1987: 234)

Aunque este Bartolomeo Gentile no fue de origen español, sino hijo de una familia genovesa instalada en Sevilla¹⁹⁷, la aparente ausencia de textos y noticias de su actividad poética en Italia¹⁹⁸, así como la inclusión de sus dieciocho sonetos devocionales en la segunda edición del *Cancionero General*, nos permiten su incorporación a nuestro corpus. En vista de los estrechos contactos literarios que mantuvo con la escuela valenciana de la época y que habrían dado lugar a su adopción por parte de Hernando del Castillo, tiene sentido situar a este poeta en el mismo ámbito de Velázquez de Ávila, Juan Fernández de Heredia, y como veremos más abajo, **Narcís Vinyoles**, escritor valenciano también autor de sonetos en lengua toscana.¹⁹⁹

¹⁹⁶ «Perché il problema, sebbene nei termini ridotti dei canzonieri citati, dovette porsi a Garcilaso prima della partenza per l'Italia. Nel Cancionero de Gallardo, immediatamente prima della menzionata «Carta de Soria», figurano le prime redazioni di due sonetti di Garcilaso: 'Quando me paro a contemplar mi estado' e 'Oh dulces prendas por mi mal halladas'. I due sonetti vi compaiono anonimi o, più esattamente, come opere 'De un desfavoreşcido' anonimo» (1987: 234).

¹⁹⁷ Chalon, Louis, 1988. “Bartolomeo Gentile, poète italien du *Cancionero general*”, *Le Moyen Âge* 94: 395-418. Las noticias de Chalon, que apuntan a la condición de Bartolomeo o Berthomeu como italiano crecido en España, aclaran el pequeño debate que hubo entre Ezio Levi y Benedetto Croce acerca de su ‘nacionalidad’. En una nota a pie de página de una reseña publicada en *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta a B. Croce* (1937, nº 35, p. 304 nota 1), Croce lleva la contraria a Levi haciendo hincapié en el origen italiano del poeta Gentil(e), si bien matiza que «dovè dimorare per un tempo considerevole in Ispagna». Sea como fuere –italoandaluz, italoatalán, italovalenciano...– el bilingüismo de Gentil(e) es de particular interés para la temprana historia de la poesía italianizante en España, como comprobaremos en el estudio de sus sonetos italianos en el capítulo 7.

¹⁹⁸ Uno de los sonetos de Gentile sí llegó a transmitirse textualmente, de cierta manera, en Italia, pero se trata de una anécdota excepcional que confirma la regla: su soneto VI, «*In dialogo di Dio*», fue objeto de un *rifacimento* a manos de Luigi Tansillo (1510-1568) que mejora bastante el texto original, tanto en la forma como en la naturalidad y dinamismo del diálogo. Croce, Benedetto, 1894. "Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli dei secoli XV e XVI", en *Rassegna storica napoletana di lettere e arti*, p. 11. *Apud* Chalon 1988: 417. Como bien apunta Chalon, la presencia del soneto de Gentile entre los de Tansillo (en un manuscrito de la Biblioteca de San Martino) constituye, al menos, una prueba de que la obra de Gentile fue recibida al otro lado del Tirreno (no digo ‘en la tierra de sus orígenes’, ya que Tansillo era de la Italia meridional, y su actividad poética transcurría en tierras napoletanas).

¹⁹⁹ En un artículo de Jordi Pardo Pastor, un «*Bartolomeo de Gentili*» aparece como amigo del corrector y editor valenciano Alonso de Proaza, activo a principios del siglo XVI (conocido por sus ediciones de *La Celestina* de Fernando de Rojas así como de la *opera latina* de Ramón Lull). Pardo Pastor, Jordi, 2000. “Alonso de Proaza, «homo litteratum, corrector et excelsus editor»”, *Convenit Internacional* 3 (Univ. de Oporto). La revista está disponible en la página www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm (último acceso 17.4.17).

Llegado a la conclusión del artículo, Francisco Rico recalca en la no exclusividad de Boscán y Garcilaso en la experimentación con las formas italianas durante los primeros decenios del siglo XVI, y en la misma línea de la negación del lugar común que vimos al inicio de este capítulo, deja sugerir que resultaría bien **difícil creer que estos dos poetas fueran inconscientes de los esfuerzos de sus coetáneos:**

«L'originalità e il merito dell'apporto maturo di Garcilaso e Boscán non devono impedirci di riconoscere che all'inizio della loro attività anch'essi conobbero le incertezze di altri poeti più modesti. E che se la superiore qualità non ci fa dimenticare la prelazione di Garcilaso su Boscán, non è neppure giusto disattendere la priorità o contemporaneità che in relazione ad entrambi corrisponde ad altri rimatori» (1987: 236).

En efecto, en vista de la aparición de las primeras versiones de los sonetos I y X de Garcilaso en el *Cancionero de Gallardo*, no sería fácil sostener que este poeta no conociese los sonetos de Alexandre y Antonio de Soria, recogidos por el mismo manuscrito. **Se acentúa la sospecha, además, de que el prurito de originalidad o de estatus primerizo expresado por Boscán en el segundo libro de sus *Obras* fuera en efecto un tópico, reproducido con su parte de verdad, pero que esconde la muy probable conciencia de la participación de algunos de sus contemporáneos. No deja de ser posible que la explícita reivindicación de Boscán en su carta a la Duquesa de Soma le servía, subrepticamente, para desmarcarse y distanciarse del puñado de sonetistas españoles que le precedieron.**

Como veremos en el capítulo siguiente, además de desenterrar momentáneamente a buen número de los poetas que han pasado a formar parte de nuestro corpus, el segundo artículo de Rico contiene notas interesantes para entender la transmisión textual y la recepción, en la España del siglo XV y principios del XVI, de la lírica proveniente de la *penisola sorella*. Mientras tanto, a lo largo de este *Estado de la cuestión*, hemos podido comprobar algunos datos y noticias –algunos de mérito, otros rechazables– acerca de la introducción del soneto en España. Si por un lado queda bien matizado lo que tal vez constituye uno de los mayores tópicos de la historia literaria española –el falso supuesto de que el Marqués de Santillana fue el único sonetista precursor de Boscán y Garcilaso, como dejan entender no pocos manuales de literatura y artículos de enciclopedia–, por otro lado, los estudios ya efectuados han podido avanzar informaciones que ayudarán en indagaciones más profundas que sigan rellenando las lagunas que persisten. De los diez poetas que han pasado a formar parte del corpus del capítulo 7, se ha podido recopilar el sorprendente total de **107 sonetos anteriores a la publicación de las obras completas de Boscán y Garcilaso en 1543: 73 en castellano, 33 en italiano, y uno en catalán.** He aquí la lista de los diez poetas, dispuestos en orden cronológico (más provisional que definitivo) de la composición de sus primeros sonetos:

1. **Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.** Autor de **42** sonetos «*fechos al itálico modo*», en **lengua castellana**, compuestos **entre 1438 y 1458** (las dos últimas décadas de su vida). Sus sonetos pueden dividirse en tres fases (más que 'ciclos', salvo tal vez en el caso de la tercera fase, de sonetos religiosos): 1438-1444 (17 sonetos, los que envió a Violante de Prades), 1445-1455 (16 sonetos), y 1456-1458 (9 sonetos, ya retirado en su palacio y biblioteca de Guadalajara).
2. **Pere Torroella**, autor del primer soneto conocido **en catalán**, «*Pus no us desment ignorança l'entendre*», fechable hacia **1438-44**, es decir, contemporáneo al primer ciclo de 17 sonetos de Santillana.
3. **Juan de Villalpando**, autor de **4** sonetos **castellanos** en verso de arte mayor, **anteriores a 1445**, y por tanto, también contemporáneos al primer ciclo del Marqués.
4. **Narcís Vinyoles**, autor de dos composiciones largas **en italiano** que utilizan el soneto como unidad de estrofa. Ambos poemas se escriben en ocasión de concursos poéticos en Valencia: el primero, «*Dilecta da Dio, obediente ançilla*», compuesto por **5** sonetos y una «*tornada*», participa en un *certamen marià* de **1474**; el segundo, «*Non pò sentire lo insensibil morto*», compuesto por **7** sonetos, una «*tornata*» y una «*endreça*», participa en un *certamen immaculista* celebrado en **1486**. La obra poética de Vinyoles, escrita principalmente en catalán, ha sido editada y presentada por Antoni Ferrando Francés (1978).²⁰⁰
5. **Bartolomeo Gentile Fallamonica** (o **Berthomeu Gentil**), hijo de una familia de mercaderes de Liguria asentada en Sevilla desde por lo menos 1474. De Sevilla, Bartolomeo pasaría a Valencia, donde se publicarían sus **18** sonetos religiosos **en italiano**, muy probablemente también de certamen. Aparecen en la segunda (1514) y en la cuarta ediciones (1520) del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, y han sido editados, presentados y ligeramente comentados en un artículo de Louis Chalon (1988).
6. **Bartolomé de Torres Naharro**, dramaturgo extremeño cuyas obras completas aparecen por primera vez en la *Propalladia* de **1517**. Esta edición princeps se publica en Nápoles, para ser varias veces reeditada en España durante la primera mitad del siglo XVI, y contiene, además de sus obras teatrales, una serie de 'lamentaciones', 'capítulos' (el primero de los cuales se inspira del soneto 104, «*Pace non trovo*» de Petrarca, como veremos en el apartado 3.3.3), romances y otras composiciones en castellano, después de las cuales figuran **3** sonetos **en italiano** - uno

²⁰⁰ Ferrando Francés, Antoni, ed., 1978. *Narcís Vinyoles i la seua obra* (Univ. de Valencia). Los cinco sonetos de la primera composición fueron mencionados brevemente por Rossich (1986: 5).

amoroso y dos satíricos. Han sido editados por Pérez Priego (1994), y estudiados por Canonica-De Rochemonteix (2007).²⁰¹

Por alguna razón, para estos tres últimos poetas, parece que el soneto fuera una forma o género exclusivamente italiano, y que no les resultaba concebible un soneto compuesto en otro idioma. Aunque no nos hayan llegado más textos poéticos de Bartolomeo Gentile, sabemos que la lengua principal de la poesía de Vinyoles era el catalán (destaca, por ejemplo, su co-autoría del largo poema alegórico *Escacs d'amor*), mientras que las obras teatrales y la mayor parte de la poesía de Torres Naharro se escribieron en castellano (con la excepción de algunos elementos 'barbaroléxicos' con función humorística). Incluso en los sonetos de Gentile, se observa toda una serie de 'españolismos' (cambios de vocal, consonantes geminadas convertidas en simples, etc.), no siempre achacables al copista o al componedor del impreso; de todos modos, se comprueba en los mismos sonetos un alto porcentaje de endecasílabos con acentuación en la 7ª sílaba, fenómeno que, como vimos arriba en la reseña del artículo de Pérez Priego, fue prácticamente desterrado por Petrarca. En los análisis del corpus podremos comprobar con detalle los elementos castellanos y/o catalanes que caracterizan los sonetos italianos de estos tres poetas.

7. **Alexandre**, uno de dos poetas recogidos por el *Cancionero de Gallardo de hacia 1530*. A falta de datos biográficos, sólo sabemos que fue «*del tamaño de una mona*», como él mismo se describe en unas coplas del mismo códice. Entre las 38 composiciones a él atribuidas encontramos sus **8 sonetos en castellano**; dos de ellos, el 3 y el 4, aparecen también en un *Cancionero de poesías varias*, el códice MN3902. El esquema rítmico de los endecasílabos es cercano al de Petrarca, con acentuación casi obligatoria en la 6ª sílaba y frecuente en la 2ª, aunque se perciben varios hiatos, sinéresis y sinalefas torpes. La división estrófica según la sintaxis, sin embargo, generalmente se respeta.
8. **Antonio de Soria**, el segundo sonetista presente en el *Cancionero de Gallardo, de hacia 1530*. De sus 13 composiciones en este manuscrito, la mayoría están en versos castellanos tradicionales, pero hay un poema en *terza rima*, y 4 sonetos. El cuarto soneto aparece también en el códice MN3902, junto a 4 más; en el *Cancionero de Palacio* (MP2), siete de estos ocho sonetos vuelven a aparecer, junto a cinco más. Esto da un total de **13 sonetos, en castellano**, repartidos por 3 manuscritos. Los trece sonetos pueden clasificarse en cuatro 'fases', en orden de progreso métrico, pero no necesariamente en orden cronológico: (1) 5 sonetos en dodecasílabos

²⁰¹ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1994. *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa* (Madrid: Turner); Canonica-De Rochemonteix, Elvezio, 1997. "Los sonetos italianos de Bartolomé de Torres Naharro", capítulo 4 de sus *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Barroco* (Zaragoza: Pórtico), pp. 51-70.

de arte mayor, con cuartetos en ABBA ACCA; (2) 5 sonetos en dodecasílabos de arte mayor, con cuartetos en ABBA ABBA; (3) 2 sonetos con combinación de arte mayor y endecasílabos, ABBA ABBA; y (4) 1 soneto en endecasílabos, ABBA ABBA (aunque la atribución de este soneto a Soria no es segura). No hay indicios de que el esquema de tres rimas en los cuartetos, ABBA ACCA, siga el ejemplo de algunos sonetos de Santillana; puede tratarse, en cambio, de la misma consecuencia de la presión del arte mayor. Una gran curiosidad de las composiciones de Soria es la sorprendente rúbrica, en el *Cancionero de Gallardo*, de «*Canziones*» en lugar de «*Sonetos*», a diferencia del acertado epígrafe que preside las de Alexandre. Vemos que aún durante la cuarta década del siglo XVI existía la confusión acerca de los nombres de las nuevas formas poéticas.

El *Cancionero de Gallardo* ha sido editado y estudiado por José María Azáceta (1962).²⁰² El manuscrito ofrece, además, versiones tempranas de los sonetos I y X de Garcilaso, aunque no figuren con su nombre, sino con el rótulo «*De un desfavoresçido*», refiriéndose lo más probablemente al estado de desamor expresado por ambos poemas. Después de la serie de sonetos de Alexandre, aparece otro soneto sin nombre de autor, «*Lenguas estrañas y diversa jente*», que la crítica moderna ha atribuido a Diego Hurtado de Mendoza. En vista de la regularidad métrica y bien lograda construcción interna de los dos sonetos de Garcilaso (aún en las versiones tempranas del *Gallardo*) así como del soneto atribuido al bisnieto del Marqués de Santillana, podrían tomarse como ejemplos de la culminación del proceso de importación y apropiación del soneto en España.

9. **Velázquez de Ávila**, autor desconocido del que sobrevive un singular impreso acéfalo bautizado con el título de «*Cancionero gótico*», fechado **entre 1535 y 1540**. En el prólogo de la reimpresión de 1951, Antonio Rodríguez-Moñino²⁰³ debate si el tal Velázquez de Ávila fue autor o tan sólo recopilador de los poemas del libro. Dado que la mayoría de las composiciones parecen ser de un estilo homogéneo, el primer caso es más probable. En este libro encontramos, en primer lugar, una epístola «*en metro Toscano*», seguido por un «*Soneto en verso Toscano*» que realmente está compuesto en octavas. Poco después aparecen 6 sonetos **en castellano**, 5 de los cuales van atribuidos al desconocido Velázquez de Ávila (el sexto soneto, con su propia rúbrica y colofón, tiene un estilo demasiado distinto para ser del mismo autor). Ya sólo por su disposición gráfica, estos cinco sonetos se declaran repletos de anomalías métricas, o mejor dicho, no muestran ninguna pauta clara ni modelo de verso aparente, ninguna 'norma' de la que apartarse: del total de 70 versos,

²⁰² Azáceta, José M^a, ed., 1962. *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica (Madrid: CSIC).

²⁰³ Rodríguez-Moñino, Antonio, ed., 1951. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (Valencia: Castalia). Transcripción del único ejemplar que nos ha llegado del impreso.

sólo 22 podrían interpretarse como endecasílabos, mientras que 47 versos oscilan entre las 12 y las 16 sílabas, sin que sean variaciones posibles del arte mayor (salvo en tres ocasiones puntuales). Más bien, por lo que parece, Velázquez de Ávila no ha aplicado ningún control ni atención al ritmo, y ha escrito sus versos como una serie de retazos en prosa.

10. **Un autor anónimo de un soneto en castellano** que aparece en el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*. El soneto parte de un motivo que será muy común en la lírica española del Renacimiento y del Barroco: el del retrato de la dama encontrado en el corazón del amante.²⁰⁴ (Piénsese, por ejemplo, en el soneto «*Escrito está en mi alma vuestro gesto*» de Garcilaso.) No obstante el contenido más 'moderno', la forma del soneto sigue con un pie en el siglo pasado o principios del XVI, con rimas agudas y con esquemas acentuales de los versos poco estables. Aún así, hay tres razones para suponer que la autoría de este soneto es distinta a la de los cinco sonetos precedentes: la mayoría de los versos (11 de 14) son endecasílabos; de los tres esquemas de acentuación más utilizados en los sonetos atribuidos a Velázquez de Ávila, ninguno hace acto de presencia en el anónimo; y finalmente, el soneto anónimo utiliza el pronombre *vos*, mientras que Velázquez de Ávila prefiere la forma *tú*. La distribución sintáctica del soneto anónimo también resulta algo torpe, con una 'transición' lógica entre los vv. 5 y 6.

Por motivos cronológicos, han quedado fuera del corpus dos poetas más. Uno de ellos es Juan Fernández de Heredia (o *Ferrandis d'Herèdia*), valenciano, el tío de Ana Girón de Rebolledo, la esposa de Juan Boscán. En 1969, cuatro sonetos en castellano y una canción '*A la manera italiana*' de Heredia fueron rescatados por José Manuel Blecua del manuscrito 2621 (MN17) de la Biblioteca Nacional de Madrid, y más recientemente, fueron encontrados también por María D'Agostino en el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña.²⁰⁵ D'Agostino ha realizado una edición crítica de la canción²⁰⁶, pero los sonetos siguen estando inéditos, ya que no figuran, además, en las ediciones de la obra completa de Heredia basadas en un impreso póstumo de 1562. Heredia fallece

²⁰⁴ Este soneto llamó la atención de Guillermo Serés cuando iba escribiendo su libro *La transformación de los amantes* (1996, Barcelona: Crítica), pp. 147-48, pero dice poco al respecto: «una composición anónima que amplía la gama de 'impresiones' en el corazón [...] Para ello ha sido preciso, aún sin salirnos del alma sensitiva, que la imaginación, estando ausente la amada (v. 4), corte a su medida el 'hábito del alma', que es la imagen de la amada, y la 'selle' en la memoria, a fin de poder recrearla (cogitatio) cuando no esté presente (visio) ...».

²⁰⁵ Blecua, José Manuel, 1969. "Versos nuevos de Fernández de Heredia" en *Suma de estudios en homenaje al Ilmo. Dr. A. Canellas* (Zaragoza), pp. 125-147; D'Agostino, María, 2006. "Apuntes para una edición crítica de la obra poética de Juan Fernández de Heredia" en Beltran, Vicenç & Paredes Núñez, Juan Salvador, eds., 2006. *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, pp. 319-36. Rafael Ferreres, quien en 1955 publicó una edición de las obras de Heredia (Colección Clásicos Castellanos, Madrid: Espasa-Calpe), no había visto ni recogido los sonetos de éste, al no haber consultado el códice MN17, ni el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña.

²⁰⁶ D'Agostino, María, 2011. "Que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante" en Baldissera, A., Mazzocchi, G. & Pintacuda, P., eds., 2011. *Ogni Onda si Rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi* (Como-Pavia: Ibis), pp. 289-307.

en el año 1549, siete años después de su yerno Boscán, pero a pesar de ser de una generación anterior, sus cuatro sonetos experimentales deben ser posteriores a los primeros circulados de Boscán y Garcilaso, justamente porque participan en la polémica métrica incitada por Cristóbal de Castillejo. Por lo tanto, pertenecen a un episodio posterior al arco de tiempo cubierto por el corpus de esta tesis.

En el manuscrito 2050 de la Biblioteca General de Cataluña, los cuatro sonetos de Heredia van precedidos por una rúbrica del copista: «*Aqui se contienen algunas obras al estilo ytaliano y es de notar que don Joan Fernandez nunca tuvo devocion a este arte de componer sino importunado de sus amigos y por tanto si algun curioso le querra notar sepa que no fue falta de entendello si no no querello hazer ni agradalle como ello demuestra en estas estanças*». Siguen dos octavas de arte mayor en las que el poeta, a pesar o a consecuencia de su experimento con el endecasílabo y el soneto, expresa (con algo de sarcasmo) su preferencia por los metros castellanos; los dos últimos versos proclaman: «*que más acertara qualquier toscano / trocando su verso por el castellano*». En el prólogo del códice, el copista ya había avisado que «*es de notar que muchas cosas que a algunos pareceran fuera de cuenta don joan lo hazia de artificio como en lo poco que ay al estilo ytaliano se parece*» (Apud D'Agostino 2011: 297-ss.).

En los sonetos de Heredia se constata un endecasílabo poco estable, a caballo entre el ritmo yámbico de Petrarca y el ritmo dactílico, con acentuación prácticamente obligatoria en la 4ª, muy probablemente por influencia de la cesura tras el *agut* de la 4ª posición del *decasíllab* catalán. El uso de figuras etimológicas revela la presencia de la tradición cancioneril, pero la disposición sintáctica de los cuatro poemas aprovecha bien la división de la forma en 4-4-3-3, con una lógica particularmente densa en el segundo soneto.

Otro soneto que no ha entrado en el corpus es el todavía anónimo *Soneto de Monterrei*, el primero que nos ha llegado en lengua gallega. De difícil datación, fue fechado caprichosamente en la década de 1530-1540 por el historiador Eugenio Carré Aldao en el apéndice de su libro *La literatura gallega en el siglo XIX*.²⁰⁷ Sin embargo, a la luz de las noticias más tempranas que nos han llegado de dicho soneto, resulta difícil aceptar que sea muy anterior a 1577. El poema fue atribuido por error a Luis de Camões²⁰⁸, y a otro poeta llamado Bernardos. A este Bernardos se le atribuye, además, el Índice que ha sobrevivido del perdido *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, compuesto en esa fecha de 1577, donde figura el poema en la lista. De todos modos, el *Soneto de Monterrei* resulta de gran interés por ser un soneto narrativo y dialogado; aunque en el *Canzoniere* de Petrarca existen once sonetos de este tipo, la temática y el humor pastoriles provienen más de la tradición literaria local que de aquella importada

²⁰⁷ Carré Aldao, Eugenio, 1903. *La literatura gallega en el siglo XIX* (A Coruña: Librería regional de Carré), p. 141.

²⁰⁸ La atribución a Camões es refutada por Anzo Tarrío Valera en su manual *Literatura galega* (Vigo: Xerais): «... pouco probábel para un poema con contido sutil e maduro para un Camões que nesa altura non podía ter máis de quince anos» (p. 85).

de Italia (en efecto, el soneto trata del mito de las tres parcas). 9 de los 14 versos llevan un ritmo anapéstico (acentuación en las posiciones 3ª y 6ª) que convive con el yámbico típico del italiano.

Antes de proceder a presentar detalladamente el corpus de sonetos, el capítulo siguiente ofrecerá un breve panorama diacrónico de la recepción de la lírica italiana en la España del siglo XV y principios del XVI, con el fin de esbozar el trasfondo cultural y literario que preparó –o en ocasiones tal vez incluso dificultó– la acogida del soneto en la conciencia poética española. Mientras tanto, el capítulo 4 analizará dos traducciones castellanas de sendos sonetos de Petrarca, ambas mencionadas brevemente más arriba: la primera, del soneto ‘de los ríos’, número 116 del *Canzoniere*, vertida de forma muy literal por Enrique de Villena antes de 1434, tal vez a instancias del mismo López de Mendoza; la segunda, una versión en arte mayor del soneto 102 (*S’amor non è...*) efectuada por un tal Hernando Díaz de Valdepeñas. Después, los capítulos 5 y 6 desarrollarán la metodología y los resultados de los análisis métricos y tipologías semánticas y sintácticas de los 317 sonetos del *Canzoniere*; con estos resultados se podrán cotejar los del estudio del corpus de sonetos compuestos en España hasta 1543, presentados en el capítulo 7. Finalmente, en el capítulo 8, se resumirán las conclusiones de esta investigación, con referencia a la cronología de la temprana historia del soneto español y acontecimientos relacionados, tanto en el plano de los personajes como en el de las ideas, concretamente la evolución de las maneras de concebir y proyectar el soneto.

3 - Recepción de la poesía italiana en la España del s. XV y principios del s. XVI

3.1 Primeros ecos: la importancia de la traducción

Para dar inicio a su *Cantus Troili* hacia el año 1385, Geoffrey Chaucer adaptaba con admirable maestría los versos del célebre soneto 102 de Francesco Petrarca, *S'amor non è*:

« *If no love is, O god, what fele I so?* 400
And if love is, what thing and whiche is he?
If love be good, from whennes comth my wo?
If it be wikke, a wonder thinketh me,
Whenne every torment and adversitee
That cometh of him, may to me savory thinke; 405
*For ay thurst I, the more that I it drinke. »*²⁰⁹

Este fragmento forma la primera de tres estrofas de siete versos cada una, extendiendo por tanto los catorce endecasílabos del aretino a veintiún versos pentámetros yámbicos ingleses. Las dos primeras estrofas corresponden a una *amplificatio* de los respectivos cuartetos del original, mientras la tercera estrofa constituye una libre traducción de los tercetos, con un verso final que se mantiene fiel a la forma bimembre del colofón del soneto:

« *ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,*
e tremo a mezza state, ardendo il verno. » (vv. 13-14)

« *Allas! what is this wonder maladye?*
For hete of cold, for cold of hete, I deye. » (vv. 419-20)

Aunque esta traducción de Chaucer no hubo de tener consecuencias literarias en Inglaterra –tal vez por la integración de estas tres estrofas en la progresión narrativa de un poema de dimensiones formidables, con cinco libros de un total de 8.239 versos–, el dato resulta sorprendente, dado que Petrarca falleció tan sólo unos once años antes de la composición de esta magna obra. Con esta observación descubrimos que tanto la transmisión textual como la influencia de l *Canzoniere*²¹⁰ allende la península itálica y el entorno de Avignon

209

El *Cantus Troili* forma parte del largo poema de Chaucer conocido como *Troilus and Criseyde*. Los versos citados corresponden al Libro I, vv. 400-406. Skeat, W.W., ed., 1900. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford). Reproduzco el primer cuarteto del soneto 102 de Petrarca (cito siempre por la edición de Marco Santagata 2006, p. 648): «*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? / Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale? / Se bona, onde l'effecto aspro mortale? / Se ria, onde sì dolce ogni tormento?*».

²¹⁰ Recuérdese que a lo largo de esta tesis, para designar la colección de poemas líricos de Petrarca seleccionada y ordenada por él mismo, utilizo el título *Canzoniere* por comodidad, convención y

comenzaron a sentirse muy pronto, ya antes de terminarse el siglo XIV. Asimismo, la traducción del poeta inglés se brinda como buena muestra de la atracción que ejerció el movimiento dialéctico de este soneto particular: como veremos abajo, es muy probable que la analogía del naufragio de los cinco últimos endecasílabos inspirara una composición recogida por el *Cancionero de Estúñiga*, mientras que una de las dos traducciones castellanas de sendos sonetos de Petrarca anteriores a la revolución métrica del segundo cuarto del siglo XVI, la versión efectuada por Hernando Díaz en verso de arte mayor, es precisamente una adaptación de *S'amor non è*.²¹¹ Poco más tarde, surgiría otro ejemplo de la admiración que despertó este poema en una imitación de Boscán, quien estructura los cuartetos de uno de sus sonetos de forma casi análoga, planteando las cuestiones relativas a la esencia del amor a partir de oxímoros y antinomias.²¹²

No obstante, a pesar de esta temprana acogida del *Canzoniere* de Petrarca en la feliz recreación de Chaucer, **no hemos de exagerar la celeridad con que la lírica *volgare* del aretino permea en la poesía europea de los siglos XIV y XV**. Como apunta Michael Spiller en su libro *The Development of the Sonnet*, **la libre traducción de Chaucer, junto a la aventura que emprende el Marqués de Santillana con sus sonetos fechos al itálico modo, constituyen dos instancias excepcionales de influencia directa del *Canzoniere* comprobables fuera de Italia en el primer medio siglo tras la muerte del poeta toscano:**

«For more than sixty years after the death of Petrarch, the sonnet remained the possession of the Italian language and culture, and did not become established in other European countries until the sixteenth century, almost a century and a half from Petrarch's death in 1374. [...] From the two non-Italian writers who first made contact with the sonnet [...] Chaucer having declined to use the sonnet form, the Marqués has the credit of writing the first sonnet outside Italy, sixty years after Petrarch's death. Then again a lull; and not until the 1520s did the sonnet become established in Britain, France and Spain.»²¹³

En efecto, como veremos en este capítulo, en contraste con la popularidad alcanzada por el Petrarca latino y sus *Trionfi* toscanos, y con excepción de los

consistencia. El título con el que la bautizó el aretino fue *Rerum vulgarium fragmenta*; algunas veces, la historia literaria y la crítica se refieren a la colección también como *Le rime sparse* (traducción parcial posible del título en latín, con referencia además al primer verso del soneto-proemio, «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*»), y otras veces simplemente como *Le rime*. Véase Wilkins, Ernest H., 1950. "A General Survey of Renaissance Petrarchism", *Comparative Literature* vol. 2 n° 4, pp. 327-42 (p. 327). Reproducido como el capítulo XII del libro del mismo autor, 1977, *Studies in the life and works of Petrarch* (Cambridge Mass.: The Mediaeval Academy of America), pp. 280-99.

²¹¹ Tanto la traducción de Hernando Díaz como otra de Enrique de Villena se presentan y estudian en el capítulo siguiente.

²¹² Se trata del soneto con incipit «*Bueno es amar, pues ¿cómo daña tanto?*», composición n° LXXXIX. Clavería, Carlos, ed., 1991. *Juan Boscán: Obras* (Barcelona: PPU), p. 338.

²¹³ Spiller, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge), p. 64. Como veremos en el apartado 3.3.2, Spiller pasa por alto al valenciano Jordi de Sant Jordi, quien traduce versos sueltos de un soneto de Petrarca para engastarlos libremente en una de sus canciones, varios años antes de que Santillana comience a experimentar con el soneto.

sonetos y algunos *dezires* del Marqués, **son pocas las ocasiones en que pueden detectarse influencias y reminiscencias claras del *Canzoniere* en la poesía del Cuatrocientos español que no puedan atribuirse asimismo a lecturas provenzales o cancioneriles**, o a lo que Rafael Lapesa llamó el «*común fondo trovadoresco*» de las líricas de las dos penínsulas a un lado y otro del Tirreno.²¹⁴ El interés individual que mostraron Chaucer y Santillana en el soneto de Petrarca fue puntual y precoz, sin consecuencias literarias conocidas más allá de su propia obra. Entre los porqués de la lenta acogida del *Canzoniere* por parte de la conciencia literaria europea allende Italia, podría barajarse su **poca accesibilidad antes del estallido de la imprenta a principios del Quinientos**, aunque parece más verosímil achacar la dilatada recepción del libro a **cierta falta de comprensión de los poemas**, como podrá evidenciarse en el capítulo siguiente, en el estudio de la traducción y glosa del soneto 116 (comp. CXLVIII, «*Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, et Tebro*») realizadas por Enrique de Villena. Para llegar a averiguar hasta qué punto se entendieron o malentendieron los textos recibidos, el primer paso habría de ser el acercamiento hacia las traducciones de dichos textos.

El papel cardinal desempeñado por la traducción no tanto en la transmisión literaria cuanto en la evolución misma de la literatura es un hecho que hoy se reivindica de forma continua, y que en efecto no debe dejar de ponerse de relieve. Como indican Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías en la introducción de su *Repertorio de traductores del siglo XV*, los textos traducidos constituyen aproximadamente la cuarta parte de la producción literaria de la Edad Media castellana.²¹⁵ No es, ni mucho menos, una cantidad exigua. Más allá de tal magnitud de traducciones, Alvar y Lucía Megías pasan a aducir una serie de motivos por los que merecen tenerse en cuenta: por su carácter de recreaciones, por su carácter de trasvase cultural, por el enriquecimiento léxico que aporta cada nueva versión de un texto, y por «*el sutil hilo de las relaciones personales, de los intereses políticos, de las modas literarias*» revelado por cada traducción (2009: 11), fenómeno inevitable del que veremos varios ejemplos a lo largo de este capítulo. A estos factores, aunque ligada hasta cierto punto al segundo y al cuarto, puede añadirse la importancia de la difusión de ideas, subrayada por Joaquín Rubio Tovar en un artículo sobre los traductores de la biblioteca de Santillana, entorno al que nos acercaremos más abajo:

«*La tarea de los traductores trajo consigo la difusión de ideas cuya repercusión fue más importante de lo que se ha considerado hasta ahora. Los traductores que trabajaron para el Marqués de Santillana ilustran este extremo*».²¹⁶

²¹⁴ Lapesa, Rafael, 1967. “Poesía de cancionero y poesía italianizante” en su *De la Edad Media a nuestros días* (Madrid: Gredos), pp. 145-71. En una nota de la p. 148, el filólogo declara expresarse «*con más cautela*» que en su libro *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948): Francisco Rico es uno de los que recuerdan el cambio de dictamen de Lapesa, quien había achacado «*al conocimiento directo*» de Petrarca varias innovaciones de la lírica hispánica del siglo XV. Rico, Francisco, 1978. “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée* 52: 325-38 (p. 332).

²¹⁵ Alvar, Carlos & Lucía Megías, José Manuel, 2009. *Repertorio de traductores del siglo XV* (Madrid: Ollero y Ramos), p. 11.

Cuando la hegemonía cultural francesa comienza a ceder ante los primeros brotes del humanismo italiano, se comprobará en España un incremento nada despreciable en la nómina de traducciones en lenguas ibéricas realizadas a partir de obras de Italia, si bien en un principio, muchas de éstas se vierten desde el latín. En un artículo de 1990, Carlos Alvar demostró que se efectúan a lo largo del siglo XV más de quince traducciones al castellano de libros escritos en toscano, frente a menos de diez realizadas desde la *langue d'oïl* y aun menos desde el provenzal.²¹⁷

3.1.1 Del Petrarca latino al Petrarca *volgare*

De los títulos italianos pueden establecerse dos polos o '*vías de penetración*' (Alvar 1990: 28; 2010: 335). El primero correspondería a obras graves de tradición franciscana y dominica, representadas por vidas de santos (como la de Francisco de Asís), comentarios sobre los salmos bíblicos o bien tratados sobre las virtudes cristianas. Al otro lado, mientras tanto, encontraríamos obras como la *Commedia* de Dante junto a varios de sus comentaristas, algunos libros en prosa de Giovanni Boccaccio (incluyendo el *Ninfale d'Ameto*, que combina prosa con *ottava rima*), y la *Vida de Dante y Petrarca* de Leonardo Bruni. Puede resultar sorprendente, sin embargo, que la única traducción al castellano que nos ha llegado de los poemas del *Canzoniere* de Petrarca anterior al año 1500 viene representada por la que realizó Enrique de Villena del soneto 116 (mencionada más arriba), de modo muy literal y con varios errores, escondida en los folios finales de un códice de la *Commedia* en cuyos márgenes Villena plasmó su traducción -también holgadamente literal- a instancias del Marqués de Santillana.

A pesar de la corte hispanoitaliana que surgió en torno a Alfonso el Magnánimo en Nápoles a mediados del siglo XV (que veremos brevemente bajo el apartado 3.5), era pronto todavía para un encuentro intenso entre las líricas de Castilla e Italia; y **aunque muchos eran los posibles canales de difusión de la obra de Petrarca en lengua *volgare*, el interés por ésta quedó en segundo plano, mientras se celebraba y traducía al Petrarca latino.**²¹⁸ En vista de la inexistencia de manuscritos que combinen partes de la obra latina y de la poesía toscana del

²¹⁶ Rubio Tovar, Joaquín, 1995. "Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana", en Paredes, Juan, ed.. *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada), pp. 243-51 (p. 249).

²¹⁷ Alvar, Carlos, 1990. "Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV", en *Anuario Medieval* 2: 23-41. Véase en particular el listado de dichas traducciones al castellano, al final de la p. 27. El mismo artículo aparece, con alguna pequeña revisión, en la parte IV, capítulo 5 del reciente volumen que recopila una serie de trabajos del mismo investigador: Alvar, Carlos, 2010. *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos), pp. 331-361.

²¹⁸ M^a Pilar Manero Sorolla ha ofrecido una breve relación de los posibles canales de difusión de la obra de Petrarca en Castilla, vías «*no siempre precisas ni todavía bien delimitadas*», de las cuales cabe destacar: los contactos con Avignon; las relaciones comerciales entre Génova y Sevilla; las relaciones universitarias con Bologna; las relaciones cortesanas en Nápoles durante la segunda mitad del siglo; y las relaciones curiales en Roma a partir del Papa Borgia Alejandro VI. Manero Sorolla, M^a Pilar, 1990. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento - Repertorio* (Barcelona: PPU), pp. 19-20.

aretino, Alan Deyermond ha contemplado incluso la posibilidad de que los lectores medievales tuvieran la impresión de que se trataba de dos autores con el mismo nombre, «*like George Eliot and T.S. Eliot*» – con la importante excepción de Santillana, quien en su *Prohemio e Carta al Condestable de Portugal* se refiere explícitamente a las obras de Petrarca «*asý latynas commo vulgares*».²¹⁹ De hecho, la prosa latina y la lírica toscana de Petrarca no aparecerían en un mismo libro hasta la publicación de su *Opera que extant omnia*, impresa en Basel por Henricus Petri en 1554.

El fervor por el Petrarca filósofo y moralista en España tiene su primer testimonio en Cataluña, desde donde gran parte de las novedades italianas pasarían al reino castellano.²²⁰ Ya dos años antes de que Bernat Metge, secretario del rey Joan I, tradujera al catalán la tercera epístola del Libro VII del *Rerum senilium* bajo el título de *Valter e Griselda* en 1388 (se trataba, curiosamente, de un cuento del *Decameron* de Boccaccio, que terminó difundiéndose más a través de la versión latina de Petrarca que en el texto original en toscano²²¹), el escribano real Pere de Pont –que había residido durante una temporada en Nápoles– comunicaba a Lluís Carbonell, secretario del obispo de Girona, su admiración por la misma colección de epístolas así como por el tratado *De vita solitaria*:

«*Ad illa que de Francisco Patr[i]archae queritis respon[den]do quod fuit digne laureatus poeta, et maxima habetur reputatione hicque multorum librorum, volumina compilavit, et inter ceteros reputo meliores librorum Rerum Senilium et de Vita Solitaria per eum compilatum in qidam emore prope Vuceriam, Saleritane diocesis.»²²²*

Si estas palabras de Pere de Pont constituyen, como sugiere Giuseppe Tavani, la ‘*partida de naixement*’ del humanismo catalán, también nos confirman la fama del que gozó Petrarca en España de ser «*digne laureatus poeta*».²²³ Pero si las efemérides nos ofrecen una idea del impulso que conocieron las obras provenientes de Italia en la península ibérica antes del siglo XVI –destacamos, por ejemplo, la transcripción del *De vita solitaria* realizada por Guillem Coll de Canes hacia 1377, las múltiples traducciones del *Decameron* y del *De casibus*

²¹⁹ Deyermond, Alan, 1992. “The Double Petrarchism of Medieval Spain”, *Journal of the Institute of Romance Studies* 1: 69-85 (pp. 69-70). Para el *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, véase la edición crítica de Gómez Moreno, Ángel, ed., 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (Barcelona: PPU). La cita es de la página 56.

²²⁰ «*El que el lenguaje de los catalanes resulte más fácil de entender y más familiar que el de los italianos, el que los catalanes viajaran por Italia mucho más que los castellanos, junto al alto nivel de la cultura catalana, eran hechos que iban a influir en que muchas ocasiones las novedades de Italia se divulgaron a Castilla desde Cataluña*». Pascual, J.A., 1974. *La traducción de la Divina Commedia atribuida a Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno* (Salamanca), p. 206.

²²¹ Para un recorrido de la historia de *Griselda* a través del italiano, el francés, el catalán y el castellano, véase el estudio introductorio a la edición de Conde, Juan Carlos, & Infantes, Víctor, 2000. *La Historia de Griseldis (c. 1544)* (Viareggio-Lucca: Mauro Baroni).

²²² *Apud* Riquer, Martí de, ed., 1959. *Obras de Bernat Metge* (Barcelona: Universidad), p. 8. El subrayado es mío.

²²³ «*[...] l'epístola llatina redactada pel barceloní Pere de Pont -escrivà del rei- el 16 de març del 1386 pot ésser considerada, amb raó, la partida de naixement de l'humanisme català*». Tavani, Giuseppe, 1996. *Per una història de la cultura catalana medieval* (Barcelona: Curial), p. 133.

principum de Boccaccio, y las cuatro versiones diferentes de la *Commedia* en castellano²²⁴, de las que la traducción literal de Villena de 1428 es la única completa–, al margen del largo poema de Dante²²⁵, **apenas se hallan testimonios claros de una recepción directa de la lírica toscana en la España de las primeras décadas del siglo XV**. Como veremos, la presencia de poesía italiana en la importante biblioteca del Marqués de Santillana tampoco parece que fuera extremadamente abundante, pero aunque su conocimiento de la historia del soneto pueda considerarse bastante limitado a juzgar por comentarios desplegados en sus cartas a Violante de Prades y al Condestable de Portugal, **su familiaridad con los sonetos de Petrarca junto a su actitud divulgadora de la cultura suponen un paso de gigante para esa misma historia**. Mientras tanto, las traducciones sistemáticas de la lírica toscana de Petrarca no comenzarían hasta principios del siglo XVI, en el caso de los *Trionfi* –si bien como veremos, empezaron a imitarse mucho antes–, y hasta bien

²²⁴ Carlos Alvar (2010: 341-42) ofrece la lista de estas cuatro versiones castellanas de la *Commedia* anteriores al siglo XVI, «*tantas como manuscritos distintos, de valor y alcance muy dispar*»: (1) la traducción literal de Enrique de Villena, realizada, a instancias del Marqués de Santillana, entre el 28 de septiembre de 1427 y el 10 de octubre de 1428; (2) un texto bilingüe, obra de un escriba anónimo que ignoraba el italiano, del Canto I del *Inferno*, que aparece en un manuscrito de El Escorial (ms. S.II.13); (3) versiones en coplas de arte mayor del *Inferno* completo, el canto II del *Purgatorio* y el canto I del *Paradiso*, efectuadas por Pedro Fernández de Villegas hacia finales del siglo XV (la traducción del primer canto del *Paradiso* ha sido estudiado recientemente por Rubio Tovar, Joaquín, 2013. *Literatura, historia y traducción* (Madrid: La Discreta), pp. 353-55 y 367-75; se trata de un resumen de un artículo todavía en prensa: “Traducción, métrica y género literario. Algunas consideraciones sobre la traducción del canto primero del *Paraíso* de Dante en el siglo XVI” en Bègue, Alain & Pérez Lasheras, Antonio, eds. *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Antonio Carreira* (Univ. Zaragoza)); (4) dos breves citas textuales de la *Commedia* contenidas en un folio de un códice misceláneo de hacia 1442, conservado en el Fitzwilliam Museum de Cambridge (McClellan 180). La primera traducción completa de la *Commedia* en catalán, realizada en verso por Andreu Febrer, estaba ya acabada el 1 de agosto de 1429, y es por tanto muy poco posterior a la de Villena. (Existe una edición moderna de Gallina, Anna Maria, 1974. *Dant Alighieri. Divina Comèdia. Versió catalana d’Andreu Febrer* (Barcelona: Barcino).) Santillana conoció la traducción de Febrer, y la alabó en su *Proemio e carta* por haberse efectuado «*non me(n)guando punto en la orden del metrificar e consonar*». (Gómez Moreno, Ángel, ed., 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (Barcelona: PPU), pp. 59-60.) En el caso del *Decameron* de Boccaccio, mientras tanto, la relación cronológica es al revés: se tradujo al catalán hacia 1429, por lo menos dos décadas antes de la anónima versión castellana.

²²⁵ A este respecto, cabe recordar los versos sueltos de la *Commedia* que Francisco Imperial, genovés asentado en Sevilla, traducía para ir engastando en sus propios *Dezir a las siete virtudes* y *Dezir al nacimiento de Juan II*, aunque casi siempre en nuevos contextos: en el segundo de estos *dezires*, por ejemplo, el v. 280, que expresa la esperanza de que el príncipe «*sea maestro de los que ssaben*», es una traducción directa de la descripción que ofrece Dante de Aristóteles en el *Inferno*: «*il maestro di color che sanno*» (canto IV, v. 131). Nepaulsingh, Colbert I., ed., 1977. *Francisco Imperial. ‘El dezir a las syete virtudes’ y otros poemas* (Madrid: Espasa-Calpe), p. 86. Como ha demostrado Margherita Morreale en su detallado análisis del *Dezir a las siete virtudes*, algunos de los retazos de la *Commedia* incorporados en este poema de Imperial están tomados de modo tan literal que a veces sólo se entienden con la ayuda del texto original de Dante. Morreale, Margherita, 2006. “El *Dezir a las siete virtudes* de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la *Divina Comedia*” en Rivarola, José Luis, y Pérez Navarro, José, eds., 2006. *Margherita Morreale: Escritos escogidos de lengua y literatura española* (Madrid: Gredos), pp. 273-342. A la luz de la cantidad de versos –a veces pasajes enteros– de la *Commedia* trasladados al castellano por Imperial, Morreale (p. 282) sugiere que el *Dezir a las siete virtudes* puede considerarse y estudiarse como «*la primera traducción métrica parcial*» de la *Commedia* en España. Marcelino Menéndez y Pelayo llegó incluso a afirmar, exageradamente, que el *Dezir a las siete virtudes* es «*un centón de versos de la Divina Comedia*». (1908. *Antología de poetas líricos castellanos*, Madrid: Biblioteca Clásica, vol. 13, p. 209).

mediado el mismo siglo en el caso del *Canzoniere*, ya después de haber proliferado el soneto en lengua castellana.

Como explica Ernest Wilkins en su sereno resumen de la trayectoria del petrarquismo renacentista (1977, arriba citado), aunque se solapan hasta cierto punto los períodos de mayor popularidad de la obra latina de Petrarca, de sus *Trionfi* y del *Canzoniere*, puede establecerse un claro orden cronológico en la recepción de estas tres vertientes literarias, válido tanto para Italia como para el resto de Europa occidental:

« [In Italy] the wave from the Latin works reached its peak in the late fourteenth and early fifteenth centuries, diminished thereafter, and virtually disappeared in the seventeenth century. The wave from the *Triumphs* reached its peak in the fifteenth century, diminished thereafter, and virtually disappeared in the sixteenth century. The wave from the *Canzoniere*, of lesser strength, until the latter part of the fifteenth century, than the wave from the *Triumphs*, thereafter gained strength swiftly, rose to a tremendous peak in the sixteenth century, and has diminished gradually since that time, though occasionally resurgent and still existent.» (Wilkins 1977: 281)

Rastreando los datos proporcionados por el minucioso catálogo de códices petrarquescos en España recopilado por Milagros Villar Rubio²²⁶, Carlos Alvar (2010: 385) ofrece una lista de los textos de Petrarca traducidos al castellano durante el siglo XV y los primeros años del siglo XVI, ordenados por el número de copias conservadas: dos versiones de los *Trionfi*, la *De vita solitaria* (con cuatro traducciones castellanas anónimas), la *Epistola a Niccolò Acciaiuoli* (*Familiarum Rerum* XII, 2), las máximas morales («*Flores y sentencias del maestro Francisco Petrarca*»), la *Invectiva contra medicum*, y la versión abreviada de *Griselda* arriba citada. A estos textos hay que añadir la traducción del *De remediis utriusque fortunae* (obra muy popular en la época, y una de las fuentes principales de *La Celestina* de Fernando de Rojas²²⁷) realizada por Francisco de Madrid, impresa en Valladolid con el título *De los remedios contra próspera y adversa fortuna* hacia 1510. Esta traducción, que incluía tras el prólogo una *Vida* de Petrarca (fols. 4^r-7^r, una paráfrasis de aquella escrita en latín por Girolamo Squarciafico en 1493, publicada en 1501 como prólogo a las obras latinas del aretino²²⁸), tuvo un notable éxito durante la primera mitad del siglo XVI, como atestiguan las seis ediciones impresas hasta 1534. Como vemos, este pequeño inventario está compuesto sobre todo por traducciones de obras escritas

²²⁶ Villar Rubio, Milagros, 1995. *Códices petrarquescos en España* (Padova: Editrice Antenore), a partir de su tesis doctoral de 1989, en la que localizó y describió no menos de 129 manuscritos de la obra de Petrarca (no sólo las traducciones) custodiados en las bibliotecas españolas, además de proporcionar 78 noticias sobre códices perdidos. Carlos Alvar (2010: 384) advierte que el trabajo de Villar Rubio ha de considerarse «la pieza angular para cualquier aproximación al poeta laureado», recalcando que debe ser la «base de todo estudio posterior» sobre la recepción de Petrarca en España. Un utilísimo resumen de los datos ofrecidos por Villar Rubio se ofrece en la primera parte de Hernández Esteban, María, & López Suárez, Mercedes, 2005. “La recepción del Petrarquismo en España a través de sus comentaristas: hipótesis de trabajo”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 71-83.

²²⁷ Deyermond, Alan, 1961. *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Tamesis).

²²⁸ Rhodes, Dennis E., 1975. “Notes on the 1503 edition of Petrarch”, *British Library Journal* i, 1: 90-92.

originalmente en latín; si bien las dos versiones de los *Trionfi* encabezan la lista, ambas aparecen en la segunda década del siglo XVI, como parte tardía de la segunda 'ola' de recepción y popularidad esbozada por Wilkins. **En España, tanto en el caso de los *Trionfi* como en el del *Canzoniere*, las imitaciones –más o menos cercanas, y más o menos evidentes– precedieron de varias décadas a las traducciones propiamente dichas.**²²⁹

3.1.2 La biblioteca del Marqués de Santillana

En lo que ha venido a llamarse el 'protohumanismo' español²³⁰, el ámbito con el que se rodeó Íñigo López de Mendoza y la biblioteca de Guadalajara que consiguió ir llenando de libros y traducciones, muchos de los cuales fueron traídos desde Italia, ocupan un puesto de capital importancia.²³¹ Es sabido que el Marqués estuvo de joven en la corte de Barcelona (de 1412 a 1418), donde conoció a su futuro amigo y maestro Enrique de Villena, y donde pudo haber tenido un primer contacto con la literatura proveniente de Italia. La amistad de don Íñigo con hombres de saber así como sus contactos con importantes trujamanes y libreros están bien documentados. En sus *Claros varones de Castilla*, Hernando del Pulgar contaba cómo el Marqués «[t]enía siempre en su casa doctores e maestros con quien platicava en las ciencias e leturas que estudiava», mientras que queda constancia de sus relaciones con libreros como Nuño de Guzmán y Vespasiano da Bisticci, entre los más activos de la época, particularmente en la península itálica.²³²

La relevancia de los que tradujeron y mandaron traducir se observa de forma particular en la biblioteca de Santillana. Hemos mencionado ya su encargo a

²²⁹ Sobre la dicotomía moderna imitación-creación y los problemas que surgen al intentar aplicarla a obras literarias del medioevo y del renacimiento, véanse las ideas de Hans-Robert Jauss citadas en el apartado 1.4 de esta tesis (“*El soneto - ¿forma o género?*”). Jauss, Hans-Robert, 1970. “Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique* 1: 79-101.

²³⁰ Véase por ejemplo Lawrance, Jeremy N.H., 1989. *Un episodio del proto-humanismo español: Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti* (Diputación de Salamanca).

²³¹ Peter Russell es uno de los investigadores que destacan el afán y el renombre del Marqués como bibliófilo, precedido por Juan Fernández de Heredia (c. 1310-96, Gran Maestro de la Orden de San Juan, que no debe confundirse con su tocayo valenciano de la primera mitad del s. XVI), y contemporáneo de Pedro Fernández de Velasco (1399-1470), Carlos príncipe de Viena (1421-61, autor de una traducción de la *Ética* de Aristóteles), y Enrique de Villena (c. 1383-1434), cuya biblioteca de Iniesta fue requisada por orden del rey Juan II, y de la que Fray Lope de Barrientos condenó algunos volúmenes al fuego, los más de tema ‘mágico’ o científico. (Tal vez jamás sabremos si también terminó abrasado algún códice con traducciones de obras italianas, o incluso con poesía del propio Villena. A este respecto, véase el apartado 4.1.) Russell, Peter Edward, 1973. “Fifteenth-Century Lay Humanism” en su libro *Spain: a companion to Spanish studies* (London: Methuen & co.), pp. 237-42. Véase también Salgado Olmeda, Félix, 1995. *Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV* (Dipt. Provincial de Guadalajara), pp. 129-30. El Marqués no fue, como quisieron Kerkhof y Gómez Moreno en su edición conjunta de la poesía de Santillana (2003: 16), «*el primer bibliófilo de la alta nobleza castellana*», pero fue sin duda uno de los más activos e importantes.

²³² *Apud* Rubio Tovar 1995: 244. Poco después, este investigador recuerda la actitud divulgadora de Santillana, quien «*tuvo a gala ser propulsor del saber en Castilla*» (p. 246). Para más noticias acerca del entorno literario de la biblioteca de Santillana y las relaciones de este con personajes como Pier Candido Decembrio, Tommaso Cappellari da Rieti y Nuño de Guzmán, véase el capítulo III, “*Contactos personales y novedades literarias*”, del libro de Gómez Moreno, Ángel, 1994. *España y la Italia de los humanistas* (Madrid: Gredos), pp. 67-80.

Villena de traducir la *Commedia*, hecho que señalaría su limitado conocimiento de la lengua toscana, si bien el traductor tampoco mostró una comprensión muy avanzada y Santillana interviene algunas veces en el códice para corregirlo. Tal fue la impresión que este poema causó en el Marqués que no sólo se haría con varios comentarios italianos a la obra y la biografía de Dante para mandarlos traducir –resultando en buena parte de los códices elencados por Carlos Alvar (2010: 385)–, sino que intercalaría claras reminiscencias dantescas en la *Defunción* que compone con motivo de la muerte de Villena.²³³ Aunque su comprensión de la *Commedia* tuvo que depender mucho de la traducción efectuada por Villena, **la influencia de lo italiano en el Marqués de Santillana fue directa**, a diferencia de su conocimiento de lo provenzal, que como ha indicado Mario Schiff –el investigador francés que a principios del siglo XX dedicó sus minuciosas investigaciones a la biblioteca del Marqués–, habría llegado tanto a través del *Arte de trovar* de Villena como de Dante mismo.²³⁴

Así, entre los plúteos de la biblioteca del Marqués se encontraban traducciones de los comentarios a las cánticas dantescas escritos por Pietro Alighieri (el hijo mayor del autor florentino) y Benvenuto da Imola, así como la *Vida de Dante y Petrarca* de Leonardo Bruni. Mario Schiff explica cómo la admiración que nutría Santillana por la *Commedia* llegó hasta tal punto que estuvo «*comme hypnotisé*» (1905: LXXIV), hecho que explica el papel que cobró la obra como modelo para buen número de sus propias composiciones:

«*Il s'attache à ce modèle parce que, confusément, il en a compris la grandeur, l'importance et la nouveauté. Il s'y attache aussi parce qu'il considère les Italiens comme les héritiers de Rome et que les formes dont ils se servent se prêtent aux réminiscences, aux évocations, au déploiement du savoir livresque*» (1905: LXXIV).

Poco después, Schiff señala algunas de las composiciones en las que se comprobaría una fuerte influencia de Dante, entre las cuales conviene recordar *El Infierno de los enamorados*, *La Coronación de mossén Jordi*, la *Defunción* ya mencionada y, como indicaría el modesto diminutivo, *La Comedieta de Ponza*: «*presque tout y est dantesque, l'atmosphère, le ton, l'attitude des personnages, les questions, les réponses, le décor et les gestes*» (1905: LXXV). Sin embargo, no hay que exagerar el peso de tal influencia en la poesía del Marqués, porque su comprensión de la *Commedia* tuvo sus límites: como insiste D.W. Foster²³⁵, ni

²³³ Compárense por ejemplo los siguientes versos de la *Defunción* con los tercetos iniciales del canto I del *Inferno*: «*me vi todo solo al pie de un collado / selvático, espesso, lexano a poblado, / agresto, desierto e tan espantable / ca temo vergüeña, non siendo culpable, / quando por extenso lo havré relatado*» (vv. 28-32; ed. Pérez Priego 1991: 47).

²³⁴ Schiff, Mario, 1905 (reimpresión 1970). *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (Amsterdam: Gérard Th. van Heusden), p. LXXIII: «*L'influence provençale directe sur le Marquis a été nulle: ce qu'il sait des poétiques et règles de la Gay saber, il le doit à l'Arte de trovar, écrit pour lui par son maître et ami don Enrique de Villena. Il n'a connu Arnaut Daniel que par Dante, et dans sa bibliothèque nous ne trouverons qu'un volume provençal: le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*».

²³⁵ «*The poets' mediocre adaptation of Dante, their limited perspective, and their misunderstanding of the work reflect, not the unimportance, for them, of the Italian's great work, but rather their congenital inability to approximate his poetic vision.*» Foster, D.W., 1964. «The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry», *Comparative Literature* XVI: 338-47 (p. 346).

Santillana, ni Imperial ni Mena muestran haber llegado a entender la visión poética de Dante, ni alcanzan su capacidad alegórica y teológica. Pasmados y desconcertados ante la paradoja de una obra *volgare* de tal índole y envergadura temáticas y morales, las imitaciones tanteadas por los autores españoles del siglo XV se quedarían forzosamente en un nivel superficial:

«Al lector castellano del siglo XV debía parecerle el libro de Dante un rarísimo producto por su lengua vulgar (frente al latín), por el contenido moral que se desprendía del uso alegórico, ajeno a los modelos franceses, por la forma métrica utilizada... La presencia del verso llevaba a pensar en una obra de ficción; la lengua, en una obra poco profunda. La lectura del texto desmentía esta impresión inicial, y como es previsible, producía inquietud y desconcierto entre el público: era más seguro recurrir a los comentarios en latín. Pero esa actitud alejaba el texto original, apartándolo de los poetas castellanos del siglo XV, que no supieron o no se atrevieron a imitar el modelo alegórico propuesto por Dante» (Alvar 2010: 340-41).

En cualquier caso, el entusiasmo y el profundo respeto que el Marqués profesó por la *Commedia* se extienden a toda la literatura italiana con la que entra en contacto, como atestigua en su carta al Condestable de Portugal, a quien transmite su opinión de que las obras italianas, en contraste con las francesas, «se muestran de más altos ingenios, e adórnannlas e compónenlas de fermosas e peregrinas ystorias» (ed. Gómez Moreno 1990: 58). Entre otras obras italianas catalogadas por Schiff, encontramos varios libros en prosa de Boccaccio²³⁶, y tres traducciones de obras latinas de Petrarca: el *De virus illustribus* vertido al italiano por Donato da Pratovecchio, el *volgarizzamento* italiano del *De remediis utriusque fortunae* por el fraile Giovanni da San Miniato, y una traducción anónima al castellano de fragmentos del *De vita solitaria*. En cambio, se registran en la biblioteca cuatro códices con obras poéticas italianas aparte de la *Commedia*, dos de los cuales transmiten una serie de canciones de la *Vita nuova* de Dante, dejando fuera, por alguna razón, los sonetos. Otro manuscrito contiene *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli, un largo poema alegórico-didáctico de 1326, conocido como una defensa de la astrología en respuesta a una supuesta ofensa vertida en la *Commedia*. El cuarto códice, mientras tanto, es **un manuscrito de 34 folios, sin rúbricas ni capitales, que contiene los Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura** (Schiff 1905: 321).²³⁷ Aunque difícilmente llegaremos a saber qué libros poseídos una vez por Santillana se habrán extraviado, no hay constancia en el catálogo de Schiff de la presencia de los *Trionfi*, a pesar de la clara influencia (aunque también superficial, como veremos abajo en el apartado 3.2.2) que ejerció esta obra en el *Triunphete del Amor* de Santillana. Además, amén de la copia, traducción y glosa del soneto 116 de Petrarca por parte de Villena, **sería un disparate descartar el**

²³⁶ El Marqués de Santillana fue «[una figura] clave en la difusión de Boccaccio, tenía ejemplares de la *Fiammetta*, *Filostrato*, *Corbaccio*, *Vita di Dante*, *Teseida* y *Filocolo*, en italiano, y contaba, además, con traducciones castellanas del *Ninfal d'Ameto*, *Genealogía de los Dioses* y *De los montes, ríos e selvas*. Y el *Decamerón*, posiblemente en castellano, figuraba entre los libros de la reina Isabel y entre los de don Rodrigo Pimental, conde de Benavente» (Alvar 2010: 344).

²³⁷ Custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con signatura ms. 10145.

conocimiento directo que habría tenido el Marqués de los sonetos *in vita*, hecho bien comprobable por evidencias internas en su propia obra, como veremos brevemente a continuación.

Ya hemos acreditado, en el apartado 2.3.1 de esta tesis, claros paralelos entre el soneto 5 de Santillana y dos sonetos fúnebres contiguos (números 70 y 71) del *Canzoniere*, además de huellas esparcidas, más o menos palpables según el caso, de las medidas temporales que informan el célebre soneto 47, «*Benedetto sia 'l giorno [...] et l'ora, e 'l punto [...] e 'l loco ov'io fui giunto*» (vv. 1-3). Las evidencias de lecturas de la parte *in vita* por parte de Santillana no se limitan a sus propios sonetos, sino que aparecen también en otros lugares de su producción literaria, notablemente los paratextos: por ejemplo, en las glosas a sus *Proverbios*²³⁸ –su obra más divulgada–, el Marqués aclara la figura de *Ptholomeo* (personaje que sería evocado en su propio soneto Sant-1, v. 11) **citando e incluso traduciendo literalmente el primer cuarteto del soneto 81 (comp. CII) del aretino:**

« [...] de este rey Tolomeo; el qual, por consejo de dos omes malos, conviene a saber Photeno e Achilla, consintió en su muerte e fizo presente al Çésar de la imperial cabeça, donde se dize que el Çésar, non pudiendo detener las lágrimas, lloró ende. Donde sobr'este caso Miçer Françisco Petrarcha en un soneto suyo ha dicho así:

*Cesare, poi ch'el traditor d'Egitto
li fece'l don de l'honorata testa
celando l'allegrezza manifesta,
pianse per gli occhi fuor, si com è scritto,*

que en nuestro vulgar diçe: “Çésar, después que el traidor de Egito le fiço el don de la honrada cabeça, çelando el alegría manifiesta, lloró con los ojos, como es escripto”. »

(ed. Pérez Priego 1991: 149, nota correspondiente al v. 674)²³⁹

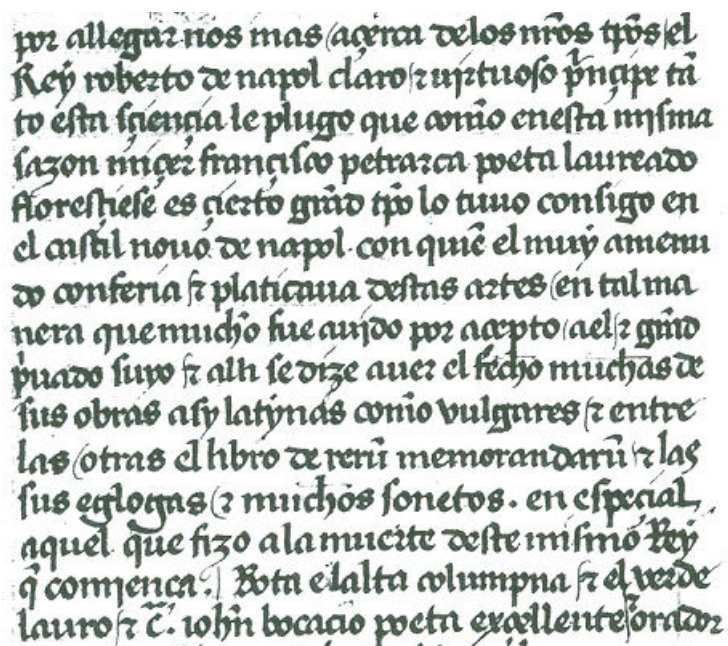
Salvo las inevitables variantes de ortografía, esta cita directa del soneto 81 de Petrarca por parte del Marqués no difiere en nada, léxicamente, de las ediciones modernas del *Canzoniere* (véase por ejemplo Santagata 2006: 480), y por tanto, el Marqués habrá transcrito los versos de una copia probablemente basada en el códice autógrafo Vaticano Latino 3195, y de la que desgraciadamente no tenemos constancia documentada. La cita también sirve como prueba del interés particular de Santillana por el procedimiento de emplear un *exemplum* clásico, si bien en este caso la referencia a César y Ptolomeo se ha sacado de su

²³⁸ Los *Proverbios*, escritos por López de Mendoza en 1437 a instancias de Juan II para la instrucción del príncipe Enrique (que en aquel entonces tenía 12 años), fueron su obra más divulgada, censada por Dutton en hasta 30 manuscritos, y traducida al inglés por Barnaby George en 1579. No consta que la obra haya circulado alguna vez sin las glosas que López de Mendoza añadió en los márgenes, dedicadas exclusivamente a dilucidar las referencias a personajes ejemplares de la Biblia y de la historia antigua. Taylor, Barry, 2009. “The success of Santillana’s *Proverbios*”, *Bulletin of Hispanic Studies* 86: 37-45.

²³⁹ La cita directa por parte de Santillana ya había sido indicada por Azáceta, José M^a, & Albéniz, G., 1953. “Italia en la poesía de Santillana”, tirada aparte de *Revista de literatura*, fasc. 5, enero-marzo 1953, p. 42.

contexto lógico en el soneto del aretino: en este primer cuarteto, César finge llorar para disimular la alegría de la victoria; en el segundo, Aníbal (que aparecerá en el soneto Sant-30) finge reírse para ocultar su amargura ante el fracaso; en el terceto final, Petrarca declara que reírse o cantar son su única «*via da celare il mio angoscioso pianto*» (v. 14). Nada de tales fingimientos aparece en la glosa de Santillana ni en los versos correspondientes²⁴⁰ de sus *Proverbios*: el Marqués cuenta el episodio del llanto simulado de César como un despliegue tangencial de saber erudito, consistente de todos modos con el fin didáctico de sus *Proverbios*.²⁴¹

Otra ocasión en que Santillana saca fuera de contexto una cita de los sonetos del *Canzoniere* –aunque en este caso un soneto *in morte*, no *in vita* de Laura– nos llega en una anécdota sobre Petrarca mismo, incorporada en la carta al Condestable de Portugal. Se trata del incipit del soneto 229 (comp. CCLXIX), «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*», escrito a la muerte del cardenal Giovanni Colonna, pero atribuido erróneamente por Santillana al fallecimiento del rey Roberto de Nápoles:



por allegar nos mas acerca de los nros tps el
 Rey roberto de napol claro e uirtuoso pñcipe ta
 to esta sciencia le plugo que como en esta misma
 sazón miçer francisco petrarca poeta laureado
 floresçiese es cierto grand tpo lo tuuo consigo en
 el castil nouo de napol. con quẽ el muy amena
 do conferia e platicaua destas artes en tal ma
 nera que mucho fue auido por acerto ael e grand
 puado suyo e alh se dize auer el fecho muchas de
 sus obras asy latynas como vulgares e entre
 las otras el libro de reru memorandaru e las
 sus eglogas e muchos sonetos. en especial
 aquel que fizo ala mucite deste mismo Rey
 q comença. Rotta e lalta columpna e el verde
 lauro e c. iohñ bocacio poeta exallente orador

Fragmento del *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, SA8 f. 3^r
 Imagen tomada de la edición facsímil de Pedro Cátedra, 1990
 Universidad de Salamanca

«El Rey Roberto de Nápol, claro e uirtuoso príncipe, tanto esta sciencia le plugo que, commo en esta misma sazón miçer Francisco Petrarca, poeta laureado, floresçiese, es cierto grand tiempo lo tuuo consigo en el Castil Novo de Nápol, con quien él muy a

²⁴⁰ «¡Quánto fuera reprovado / Ptholomeo / por la muerte de Ponpeo, / e menguado!» (ed. Pérez Priego 1991: 149, vv. 673-76).

²⁴¹ Sobre el carácter de los *Proverbios* como «singular tratado de 'regimiento de príncipes'», veáse el estudio preliminar de Pérez Priego 1991: 13-20.

menudo confería e platicaua destas artes, en tal manera que mucho fue auído por azepto a él e grand priuado suyo; e allí se dize aver él fecho muchas de sus obras, asý latynas commo vulgares, e entre las otras el libro de Rerum memorandarum e las sus églogas e muchos sonetos, en espeçial aquel que fizo a la muerte d'este mismo rey, que comiença Rota è l'alta columpna e el verde lauro, etc.»

(ed. Gómez Moreno 1990: 56)

Aunque no hay que descartar que esta noticia apócrifa sobre el tema del soneto mencionado provenga de alguna de las *Vitae* de Petrarca –por lo cual, en este caso, el cambio de contexto del verso reproducido bien pudo ser inadvertido–, se trata de otro ejemplo de cómo **Santillana cita al aretino para hacer alarde de su conocimiento de la poesía italiana, además de homenajear a uno de los autores predilectos de su biblioteca, haciendo constar implícitamente uno de los modelos centrales de su propia poesía.**

Volviendo a los libros que seguramente habrán estado entre los anaqueles de la biblioteca de Santillana, y de los cuales, por desgracia, no tenemos hoy constancia, resulta claro que el Marqués habrá tenido una colección más extensa de aquella que nos ha llegado, conservada hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid después de su traslado de la biblioteca de los Osuna del Infantado. Cuesta poco imaginar que los libros más consultados de la biblioteca del Marqués, a fuerza de transportarse, manejarse, hojearse y manosearse, hubiesen durado menos tiempo que los otros, o se hubiesen extraviado más fácilmente al haber pasado más tiempo lejos de las estanterías, máxime si ejercieron alguna vez de libros de cabecera, como pudo ser el caso de los *Trionfi*, o de la parte *in vita* de las rimas de Petrarca. Sea como fuere, debe tenerse en cuenta un codicilo del testamento del Marqués, que Mario Penna dio a conocer en la introducción del folleto-catálogo de una exposición de la mencionada biblioteca del Infantado, organizada en 1958 con motivo del quinto centenario de la muerte del autor.²⁴² En este codicilo, fechado el 5 de junio de 1455 en la ciudad de Jaén, Santillana ordena que su hijo mayor Diego Hurtado (duque de Osuna) elija y conserve cien libros de la biblioteca –a la cual su otro hijo don Pedro, futuro Gran Cardenal, había de devolver unos veinte volúmenes–, y a continuación, vendiese el resto de los libros por ‘almoneda’ (subasta):

« [...] e todas las armas que yo tengo en my casa de Guadalquivar e mys fortalezas e mis libros, si non solamente çiento asy latinos como de Romançe castellano, françes e toscano, e en estos çient libros mando e es my voluntad se cuenten fasta veynte volúmenes que quiero me enbiará o traerá mi fijo el obispo de Calahorra, pero sy non los troxere nyn enbiare todavía el çiento de los otros sea fasta çiento, que les mando e me plase que don Diego Furtado mi fijo ascosga e faga el ynventario e sean puestos en la libreria que yo fize en mys casas de Guadalquivar, e sea todo puesto con el [dicho] lugar de Yunquera en poder de mys mancesores e se venda todo en pública almoneda por

²⁴² Penna, Mario, 1958. *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* (Biblioteca Nacional de Madrid), p. 18.

*pregon, para conplimyento e descargo de my anyma e para las dehudas que mando pagar e las otras mandas que yo fago asy a yglesias como a monesterios e a otros qualesquier personas. »*²⁴³

A partir de estas palabras del codicilo, Penna (1958: 18) aclara que la cifra de 172 códices catalogados por Mario Schiff en 1901 debe de ser exagerada, ya que sólo 42 llevan el escudo heráldico «*Dios e Vos*» del Marqués, y muchos de los otros libros pudieron entrar a formar parte de la biblioteca del Infantado más tarde. Por otro lado, tal vez jamás se sabrá cuántos ni cuáles fueron los libros elegidos y subastados por el primogénito del Marqués, ni si entre ellos figuraban más copias de obras poéticas italianas (la poesía de los *stilnovisti*, los sonetos de Dante, los *Trionfi* y las rimas *in vita di madonna Laura* de Petrarca, y quién sabe cuántas colecciones más).

La presencia de los libros italianos catalogados por Schiff en la biblioteca de Guadalajara –así como las posibles ausencias– arrojan luz sobre **la breve historia del soneto que Santillana regala a doña Violante de Prades:**

«*E esta arte falló primeramente en Ytalia Guydo Cavalgante, e después usaron d'ella [Checo d'Ascholi] e Dante; mucho más que todos Françisco Petrarca, poeta laureado*».²⁴⁴

Santillana desconoce obviamente a los trovadores de la corte siciliana de Federico II, como también a los poetas sículo-toscanos de mediados del siglo XIII (Guittone d'Arezzo, por ejemplo, compuso más de 250 sonetos, y Chiaro Davanzati más de 120). Su información se remonta a los poetas del *dolce stil nuovo*, si bien no muestra conocimiento del conjunto de los autores asociados a esta modalidad poética, con excepción del nombre de Guido Cavalcanti, a quien Dante había dedicado su *Vita nuova*. Del primer sonetista de su breve relación de autores, por tanto, Santillana habrá tenido noticia a través de Dante, mientras que sorprende la mención de Cecco d'Ascoli, ya que *L'Acerba* fue compuesta en *sesta rima* (estrofas de seis endecasílabos con esquema de rima ABACBC) y no contiene sus seis *sonetti alchemici*, los únicos sonetos que nos han llegado de su mano. Por lo que parece, **el Marqués habría tenido acceso sólo a los sonetos de los dos últimos poetas de su lista: del florentino, tal vez los 25 incluidos en la *Vita nuova* más unos 33 en las *Rime*, en códices que podemos suponer perdidos; y de Petrarca, al menos los noventa sonetos que forman parte de las composiciones *in morte di madonna Laura* (además del soneto 116 copiado y traducido por Villena), si bien como hemos visto, resultaría absurdo creer que no poseía también una copia de la parte *in vita*.** Por otro lado, ante la falta de noticias que apuntarían hacia el conocimiento por parte del Marqués de los 232 sonetos narrativos que conforman *Il Fiore* atribuido a Dante, no es de extrañar que considerara a Petrarca como el poeta que profesó «*mucho más que todos*» esta forma poética.

²⁴³ Transcripción de Layna Serrano, Francisco, 1942. *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV-XVI* (Madrid: CSIC), tomo I, p. 327.

²⁴⁴ *Obras completas*, ed. Gómez Moreno y Kerkhof, 1988, p. 437.

Aunque sus conocimientos de la historia literaria italiana se revelan bastante limitados, conviene recordar de nuevo el enorme paso que supuso el interés de Santillana por la literatura de la *penisola sorella*, con respecto a un trasfondo lírico en el que las composiciones en arte mayor y octosílabos estaban en plena boga, y en un momento de transición entre la anterior influencia de lo franco-provenzal y las novedades aisladas provenientes del otro lado del Tirreno. Mientras se reproducía la poesía cancioneril a base del *divertimento*, chistes y un conceptismo amoroso a modo de los trovadores provenzales, en una dirección que a lo largo de tres o cuatro generaciones iría desde la variación de temas e imágenes hasta la reducción a un número finito de constantes poéticas estrechamente interrelacionados, **los movimientos que surgieron por nuevos derroteros se encontraban con poco espacio en el que florecer:**

«Del panorama que obtenemos así, da la impresión de que el conocimiento que tenían los castellanos de las cosas que ocurrían en Italia era muy limitado, en general, y fruto de la circunstancia. La repetición de nombres (Santillana, Cartagena, Nuño de Guzmán...) permite pensar que la actividad se reducía a unos ambientes muy restringidos» (Alvar 2010: 352).

Si a la circunscrita difusión literaria señalada por esta conclusión de Carlos Alvar se añade la limitada comprensión del italiano por parte de Santillana, surgen las preguntas acerca de las repercusiones que habría tenido la transmisión de la literatura italiana, tanto en Guadalajara como en el resto de la península ibérica. ¿Puede ser, por ejemplo, que de los sonetos de Petrarca (y tal vez de Dante), el Marqués habría cosechado la forma, pero aprovechado muy poco el contenido? ¿Hasta qué punto puede medirse la presencia de estos dos poetas toscanos en los sonetos de su admirador? Mientras que estas interrogaciones podrán abordarse en el estudio de los poemas –y ya aventuró Schiff que Santillana habría consultado a Boccaccio y a Petrarca «*comme des manuels ou des dictionnaires*» (1905: LXXV)–, quedaría pendiente seguir la pista de las obras italianas con las que podrían haber entrado en contacto Juan de Villalpando, Pere Torroella, y los otros sonetistas que han pasado a formar parte de nuestro corpus del capítulo 7.²⁴⁵

Junto a las influencias de Dante y Petrarca en la poesía de Santillana, deberán tenerse en cuenta, asimismo, aquellas posiblemente ejercidas por las obras de otros autores hospedados en los anaqueles de su biblioteca. Así, convendrá recordar los *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud traducidos del provenzal a petición del Marqués –el único volumen de literatura provenzal recogido en el

²⁴⁵ A propósito de la posible influencia de Dante en los sonetos de Santillana, idealmente, los sonetos del florentino se incorporarían al análisis métrico del capítulo 5 y las tipologías temáticas y sintácticas del capítulo 6, para su posterior cotejo con los sonetos del corpus español. Tanto por razones de tiempo y espacio, como por la falta de evidencias de la recepción directa de los sonetos de Dante por parte de los diez sonetistas de nuestro corpus, he preferido no incluirlos en estas investigaciones. Mientras tanto, los datos y estadísticas basados en los 317 sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, mucho más presentes en la España del siglo XV y principios del XVI que la *Vita Nuova* y las *Rime* de Dante, constituyen inevitablemente la base fundamental para el cotejo con el corpus español así como para las primeras conclusiones acerca de la historia del soneto en España.

inventario de Schiff-, además del buen número de títulos clásicos que también se mandaron traducir, de los que destacan obras latinas de Virgilio, Ovidio y Séneca, y la versión latina de la *Ilíada* realizada por Pier Candido Decembrio, traducida a su vez al castellano por Pedro González de Mendoza, hijo ya mencionado del Marqués.²⁴⁶ **El encuentro -aunque breve- del italianismo con el rescate de reminiscencias clásicas, de lo nuevo con lo antiguo en la poesía de Santillana, presagiaría tal vez la total compenetración que tendría lugar entre la imitación petrarquista y las imágenes clásicas en la lírica italianizante del siglo siguiente, principalmente por influencia de las enseñanzas de Pietro Bembo.**

3.2 Los Trionfi: entre imitación y traducción

En la segunda parte del recorrido del Petrarca latino al Petrarca *volgare* en la recepción de la obra del aretino, **el mayor éxito del que gozaron los *Trionfi* antes que el *Canzoniere* durante el siglo XV y principios del XVI puede atribuirse a su fuerte componente y tono morales, así como a su interpretación como alegoría del progreso del alma humana.** A este respecto, desde luego, resulta muy significativa la estructura de los seis poemas, presentándose cada capítulo como la superación espiritual del anterior. Roxana Recio, la investigadora moderna que más ha estudiado la presencia e influencia de los *Trionfi* en España, nos recuerda en su libro *Petrarca en la península ibérica* que «[s]e trata, en definitiva, de una obra moralizante y cristiana sobre el destino del hombre».²⁴⁷ Recio ha editado una traducción catalana anónima de los comentarios latinos de Bernardo Illicino a los *Trionfi*, transmitida en un manuscrito de finales del siglo XV o principios del XVI que, por alguna razón, terminó escindiéndose en dos (una parte se conserva en la Bibliothèque Nationale de Paris, ms. esp. 534, y la otra en el Ateneu de Barcelona).²⁴⁸ El hecho de que los comentarios traducidos -en tinta negra- acompañan los versos de Petrarca -en tinta roja, y por su parte, no en catalán, sino dejados en el toscano original- apunta no sólo a que este manuscrito fue diseñado como una obra de consulta, sino que la interpretación de los poemas tal vez resultaba de mayor interés que el texto mismo. De hecho, la extensión de los comentarios de Illicino supera con creces la de los seis poemas, con hasta quince o veinte palabras de exégesis para cada vocablo del texto del aretino. Parece que el goce estético y la avidez de saber iban de la mano; como explica Antonio Prieto, los *Trionfi* «no sólo contenían para los humanistas el acicate de su erudición, sino la novedad, el gusto selectivo con que este conocimiento se entregaba al servicio de otros hombres cultos de la

²⁴⁶ El propio Marqués explica su deseo de hacer traducir a los clásicos por no entender el latín, en una carta que envía a su hijo don Pedro mientras este estudiaba en Salamanca: «*E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos*» (ed. Pérez Priego 1991: 341).

²⁴⁷ Recio, Roxana, 1996a. *Petrarca en la península ibérica* (Alcalá de Henares: Altés), p. 6. A pesar del título de este trabajo, de carácter general, el libro se concentra exclusivamente en la presencia e influencia de los *Trionfi*.

²⁴⁸ Recio, Roxana, ed., 2010. *Los Trionfi de Petrarca comentados en catalán: Una edición de los manuscritos 534 de la Biblioteca Nacional de París y del Ateneu de Barcelona* (Univ. of North Carolina Press).

época». ²⁴⁹ En efecto, si esta obra de Petrarca estimulaba en los lectores el gusto por la erudición, debió de encenderles asimismo la imaginación, al menos a juzgar por el notable impacto que el poema tuvo también en las artes plásticas (por ejemplo, en los tapices de principios del siglo XVI que se conservan aún hoy en el Victoria and Albert Museum de Londres), por no hablar de la alta nómina de imitaciones en verso.

Dentro del auténtico cajón de sastre que es su libro *Italia e Spagna*, Arturo Farinelli cataloga hasta **trece imitaciones castellanas de los *Trionfi*** de Petrarca. ²⁵⁰ Dado que la enumeración de Farinelli abarca unas once páginas, resulta más práctico reproducir la lista resumida que ofrecen Azáceta y Albéniz en un artículo posterior (1953: 40-41, nota 48):

(48) Señala Farinelli las siguientes imitaciones de los *Trionfi*: Diego de Burgos, *Triunfo del Marqués*; Francisco de Avila, *Trionfo della Morte*; *Aucto de los Triunfos de Petrarca*; Padilla, *Doce triunfos de los doce Apóstoles*; Martín Martínez de Ampíes, *Triunfo de María*; Jaime de Olesa, *Triunfos de Nostra Dona*; Luis Hurtado de Toledo, *Triunfo de amor*; el anónimo *Siete Triunfos de las siete Virtudes*; Juan del Encina, *Triunfo de la fama*; Vasco Díaz Tanco de Fregenal, *Veinte Triunfos*; Francisco de Guzmán, *Triunfos morales*; Jerónimo de Contreras, *Vergel de Triunfos*; el italiano Lo Frasso, *Fortuna de amor (Italia e Spagna, 51-62)*.

El último 'imitador' de esta lista, Antonio de Lo Frasso, fue un poeta sardo de Alghero, pero para los diez libros que componen su *Fortuna de amor* –alabado burlescamente por Cervantes en el *Quijote* ²⁵¹–, eligió la lengua castellana en lugar de su catalán nativo (Farinelli 1929: 62). De hecho, Farinelli no menciona ninguna imitación catalana de los *Trionfi*, pero la influencia del *Triumphus Cupidinis* en la lírica catalana del siglo XV resulta muy clara en algún pasaje de Ausiàs March (1397-1459, llamado alguna vez el «*Petrarca valentino*», recuerda Sanvisenti ²⁵²), así como en la *Glòria d'amor* (c. 1467) de Bernat Hug de

²⁴⁹ Prieto, Antonio, ed., 1967. *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura* (Madrid: Ed. Magisterio), p. 22 del prólogo.

²⁵⁰ Farinelli, Arturo, 1929. *Italia e Spagna* (Torino: Fratelli Bocca), vol. I pp. 51-62.

²⁵¹ Durante el escrutinio de los libros de don Quijote (parte I, capítulo VI), el cura salva la obra de Lo Frasso de la hoguera:

«—Este libro es —dijo el barbero abriendo otro— Los diez libros de Fortuna de amor, compuestos por Antonio de Lofraso, poeta sardo.

—Por las órdenes que recibí —dijo el cura— que desde que Apolo fue Apolo, y las musas musas, y los poetas poetas, tan gracioso ni tan disparatado libro como ese no se ha compuesto, y que, por su camino, es el mejor y el más único de cuantos deste género han salido a la luz del mundo, y el que no le ha leído puede hacer cuenta que no ha leído jamás cosa de gusto. Dádmelo acá, compadre, que precio más haberle hallado que si me dieran una sotana de raja de Florencia.

Púsole aparte con grandísimo gusto [...]». (Edición de Francisco Rico, 1998, Barcelona: Crítica, reproducida en el sitio web del Centro Virtual Cervantes <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote>). Menéndez y Pelayo, al que la *Fortuna de Amor* de Lo Frasso le resultaba absurda, ruda y técnicamente pobre, indica la probabilidad de que Cervantes tomara el nombre de *Dulcinea* de la misma obra de Lo Frasso, en cuyo libro sexto figuran un pastor llamado *Dulcineo* y una pastora *Dulcina*. Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1961. *Orígenes de la novela*, vol. II, p. 312, n. 1.

²⁵² Sanvisenti, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoelpli), p. 373. El poema CI de March, «*Lo viscaí ques troba en Alemanyana*», alude a un pasaje del *Triumphus Cupidinis* en su segunda estrofa (vv. 9-16). Véase Archer, Robert, ed.,

Rocabertí, con quien Pere Torroella, el segundo sonetista de nuestro corpus, mantuvo una asidua correspondencia.²⁵³

La *Glòria d'Amor* es un largo poema alegórico, compuesto de 1.544 versos de diferentes medidas, fuertemente influenciada no sólo por los *Trionfi* de Petrarca, sino también por la *Commedia* de Dante: el poema describe, en líneas generales, un paraíso, un infierno y un purgatorio de enamorados, aunque no siempre resulta claro cuáles personajes están en un lugar y cuáles en otro.²⁵⁴ No nos ha de sorprender esta doble influencia, a la que pueden añadirse incluso las de obras de Boccaccio y del *Roman de la Rose*; la mezcla de reminiscencias literarias de distintos autores, tan asumidas a veces que resultan inextricables e imposibles de distinguir entre sí, es desde luego un proceso totalmente natural en la escritura. Por poner un breve ejemplo, aunque el *Canzoniere* de Petrarca haya ejercido de primer arquetipo cuando Santillana comenzó a experimentar con la forma del soneto, el íncipit de su primer ejemplar, «*Quando yo veo la gentil criatura*», recuerda fácilmente las 'gentile donna', 'gentilissima Beatrice' tan repetidas en la *Vita Nuova* de Dante (el adjetivo, su forma superlativa, o su correspondiente sustantivo *gentilezza* aparecen 107 veces en el libro, tanto en la prosa como en el verso, del que destaca el célebre soneto del capítulo XXVI, «*Tanto gentile e tanto onesta pare*»). No obstante, jamás podremos estar al cien por cien seguros de la fuente del adjetivo en el íncipit de Santillana²⁵⁵, ni tampoco

1997. *Ausiàs March. Obra Completa* (Barcelona: Barcanova), p. 439.

²⁵³ Véase el apartado dedicado a la *Glòria d'Amor* en el estudio de Riquer, Isabel de, 1993. "Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas" en Brea, Mercedes, ed. *O cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela* (Xunta de Galicia), pp. 289-314. Para las relaciones entre Rocabertí y Torroella, véase Cabré, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'" en Macpherson, Ian, & Penny, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Tamesis), pp. 57-74.

²⁵⁴ La primera imitación de la lista de Farinelli, el *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos, secretario de Santillana, también revela una importante influencia dantesca: además de las coincidencias en las alusiones mitológicas y culturales, el guía que acompaña al poeta es el propio poeta florentino. Véase Arce, José de, 1971. "El *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos y la irradiación dantesca en torno a Santillana", *Revista de la Universidad de Madrid* XIX: 25-39.

²⁵⁵ Hay seis instancias más del adjetivo *gentil* o el sustantivo *gentileza* en los sonetos de Santillana: «*la gentil Lavina*» (Sant-3, 1), «*ánimo gentil*» (Sant-12, 3), «*contra gentileza*» (Sant-12, 14), «*mas ánimo gentil atarde olvida*» (Sant-16, 10; en este ejemplo, el adjetivo italianizante se integra en una expresión tomada de la *Lay de Plour* de Guillaume de Machaut, «*Qui bien aime a tart oublie*», véase el artículo de Seronde 1915), «*ánimos gentiles*» (Sant-17, 1), «*dona gentil*» (Sant-21, 7). Se comprueban varias instancias más del empleo del adjetivo *gentil* entre sus serranillas, decires líricos y otros poemas: el *Villancico a tres fijas suyas*, por ejemplo, comienza con el verso «*Por una gentil floresta*» (ed. Pérez Priego 1983: 87, poema 12). Entre los otros poemas, el sintagma «*gentil criatura*» aparece hasta cuatro veces: poema 27, v. 7 «*de vos, gentil criatura*» (p. 107); poema 36 (*Loor a doña Juana de Urgel*), vv. 14-16 «*sois la más gentil criatura / de quantas actor explana / nin poeta en escriptura*» (p. 127); poema 38, vv. 21-24 «*en aquel tiempo que yo, / gentil criatura, / olvidasse tu figura, / cuyo só*» (p. 132); poema 48 (*El planto de la reina doña Margarida*), vv. 111-12 «*porque tal gentil criatura / d'este siglo s'apartava*» (p. 173); a estos hay que añadir tres ejemplos de los sintagmas «*gentil dona*» y «*gentil donzella*», recuerdos más directos de la *Vita Nuova* de Dante: poema 40, v. 5 «*gentil dona valerosa*» (p. 138); poema 47, v. 95 «*gentil donzella*» (p. 165); poema 49 (*Coronación de mosén Jordi*), v. 178 «*gentil donzella*» (p. 181). En los *Proverbios* figuran también las palabras «*gentil cor*» (poema 97, v. 655; ed. Pérez Priego 1991: 147). En el *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, Santillana emplea el mismo adjetivo para calificar obras literarias de algunos de sus autores admirados: «*Mosén Pero March, el Viejo [...] fizo asaz gentiles cosas*», «*Don Pero Vélez de Guevara [...] asimesmo escribió gentiles dezires e cançiones*», «*Duque don Fadrique [...] fizo asaz gentiles cançiones e dezires*» (ed. Pérez Priego 1991: 336-339).

debemos suponer que hubo una fuente directa y unívoca: en los sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, quien heredó gran parte de su terminología de los *stilnovisti* y de Dante mismo, hay 28 instancias del adjetivo ‘gentil(e)’ (o del sustantivo correspondiente, *gentile(z)za*), incluyendo el ejemplo ‘gentil donna’ (soneto 57, v. 6), prácticamente idéntico al que acabamos de citar de la *Vita Nuova*. En casos tan abiertos como éste, resulta mucho más prudente hablar ya no de *imitatio*, sino de su desarrollo en *contaminatio*: **de sus frecuentes lecturas, Santillana ha bebido del vocabulario de sus «ytálicos» preferidos, hasta tal punto que su propio idiolecto poético se mimetiza un poco más con los modelos.** Otra cuestión es si, más allá del vocabulario, el Marqués y los otros sonetistas del corpus bebieron también del ideario, la filosofía o el sistema de pensamiento de los que tales términos toscanos formaban parte.

3.2.1 Narcís Vinyoles

Otro episodio de imitación catalana de los *Trionfi* –o mejor dicho, tal vez, de traducción muy parcial– viene señalada, de forma tangencial en un discurso sobre Ausiàs March, por Joan Fuster, quien identificó **una traslación literal de un brevísimo pasaje del *Triumphus Cupidinis* en un poema de Narcís Vinyoles «en lloança de santa Caterina de Sena»**, compuesto para un certamen de 1511.²⁵⁶ Vinyoles, el cuarto poeta de nuestro corpus (autor, como veremos, de dos composiciones largas en italiano que utilizan el soneto como unidad estrófica, mas con versos escandidos a la catalana), no ha pasado a la historia literaria precisamente por su talento versificador, y Fuster, quien confiesa haber leído su poema «sense entusiasme», se sirve de la referencia a su ‘imitación’ literal de los *Trionfi* como ejemplo de cómo, a su juicio, «*La València del 1500 petrarquejava, però malament*» (1984: 40). La ‘imitación’ consiste en el siguiente pareado final de la primera estrofa:

« Y com l'amant en l'amat se transforma
y com roman en ell la sua forma. »

(ed. Ferrando Francés 1978: 129, vv. 11-12)

que coincide de forma contundente con los siguientes versos del primer *Trionfo* de Petrarca:

Queda claro que este adjetivo era sobradamente caro a Santillana, casi hasta el extremo del abuso; nada nos ha de extrañar, por lo tanto, su aparición en el primer verso de su supuesto primer soneto.

²⁵⁶ Fuster, Joan, 1984. "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI", *Estudi General* 4: 31-55. (Discurso leído en la ceremonia de investidura de Doctor honoris causa por la Universidad de Barcelona, 31 de octubre 1984). Fuster remite a un artículo suyo anterior, publicado en su columna regular *Passar el dia, empènyer l'any* de la revista *Serra d'Or*: Fuster, Joan, 1983. "Un petrarquista imprevisible", *Serra d'Or* XXV: 416.

« [...] e so in qual guisa
l'amante ne l'amato si trasforme »

(ed. Bezzola 1997, Capitolo III, vv. 161-62) ²⁵⁷

Fuster (1983: 416) señala también **los dos decasilabs siguientes de otro poema de «mossén Vinyoles, desdenyat de sa enamorada», que recuerdan enseguida el soneto 47 (comp. LXI) del poeta de Arezzo**, con su célebre enumeración de medidas temporales («*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto*»):

« ¿On es lo jorn, on es lo punt y l'ora
on yo perdy los béns de libertat? »

(ed. Ferrando Francés 1978: 225, vv. 25-26) ²⁵⁸

Fuster se sirve de estas dos coincidencias poéticas para desmentir la idea generalizada de la escasez de rastros claros del Petrarca *volgare* en la literatura catalana tardomedieval, y para concluir que «*D'una manera o altra, els lletraferits catalans d'aleshores havien de conèixer les Rime i els Trionfi, i, igualment, d'una manera o altra, s'hagueren d'impregnar*» (1983: 416). Aunque Fuster no cita ningún trabajo académico culpable de transmitir tal idea general, **la penetración de la lírica toscana de Petrarca en Vinyoles resulta clara, por lo menos en un nivel superficial**, al integrarse los versos del aretino literalmente traducidos en sus propios poemas, uno de ellos de adulación religiosa.

Por último, no está de más indicar una curiosa coincidencia que atañe (aunque lejanamente) a Vinyoles en la crónica de la recepción de los *Trionfi* en España, y que resulta interesante como ejemplo del aspecto propiamente material de la importación de la poesía italiana: el manuscrito que contiene la traducción catalana de los comentarios de Illicino (arriba mencionado) está compuesto mayoritariamente de papel que lleva la misma filigrana que el primer incunable impreso en Valencia, *Les Trobes en lahor de la Verge Maria* (1474), que contiene la primera de las dos composiciones italianas de Vinyoles. Como indica Leonardo Francalanci al final de un artículo reciente sobre la traducción del texto de Illicino, la filigrana de la *mano con la estrella* es de origen italiana, muy probablemente de Voltri o Savona, y el papel fue importado a Valencia por mercaderes genoveses.²⁵⁹

²⁵⁷ Bezzola, Guido, ed., 1997. *Francesco Petrarca. Trionfi* (Milano: Rizzoli).

²⁵⁸ Este poema catalán de Vinyoles, que comienza «*Pensant en vós, tresor de ma ventura*», está incluido en la segunda edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, de 1514 (f. 179^v). La misma edición incluye también los 18 sonetos devocionales en italiano de Bartolomeo Gentile. Para más información sobre los autores valencianos incluidos en las dos primeras ediciones del *Cancionero general*, véase Pérez Bosch, Estela, 2011. *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (Univ. València).

²⁵⁹ Francalanci, Leonardo, 2008. “La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai *Triumph* del Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano”, *Quaderns d'Italia* 13: 113-26 (p. 126, último párrafo y nota 28).

3.2.2 El *Triumphete de Amor* del Marqués de Santillana

Volviendo a la lista de imitaciones castellanas de los *Trionfi* proporcionada por Farinelli, parecería que ha de añadirse el *Triumphete de Amor* del Marqués de Santillana, cuyo título diminutivo muestra un humilde pero profundo respeto por el supuesto poema modelo, el *Triumphus Cupidinis* (como en el caso de la *Comedieta de Ponza*, aunque este poema fue inspirado sólo en parte por la magna obra de Dante). **El que los *Trionfi* del aretino constituyeran una de las obras predilectas del Marqués se comprueba en varios momentos de su producción literaria;** por ejemplo, en la enumeración de obras italianas que ofrece en su *Prohemio e carta*, los *Trionfi* aparecen en segundo lugar, anteceditos solo por la *Commedia* de Dante:

«Dante escriuió en terçio rimo elega[n]teme[n]te las sus tres comedias: Infierno, Purgatorio e Paráyso; miçer Françisco Petrarcha sus Triunphos [...]»

(ed. Gómez Moreno 1990: 57)

Mientras tanto, hacia el final de la *Comedieta de Ponza*, tras un largo recuento de 'varones' (estrofas XCV-C) y 'dueñas' (CII-CV) –héroes y heroínas clásicos– que constituyen el cortejo de la Fortuna, Santillana cita la obra de Petrarca como fuente de los nombres de su lista:

« ¿Pues qué más diré?, que quantos abarca
varones e dueñas, e son memorados
en el su volumen ²⁶⁰ del Triumpho, Petrarca,
allí fueron todos vistos e juntados »

(ed. Pérez Priego 1991: 94, vv. 841-44)

Sin embargo, la indicación de los *Trionfi* como fuente principal resulta hasta cierto punto fingida y forzada, ya que como ha demostrado López Bascuñana, sólo treinta y ocho de los 121 nombres mencionados a lo largo de las once

²⁶⁰ Respecto del uso que hace Santillana de la palabra *volumen*, José de Arce, deteniéndose en la introducción en el castellano literario de determinadas formas léxicas italianas, indica la posibilidad de que el Marqués haya recogido el vocablo de un verso del principio del *Inferno* en que Dante invoca a Virgilio: «che m'ha fatto cercar lo tuo *volumen*» (canto I, v. 84). Mientras Enrique de Villena «no se atreve a utilizar el cultismo original» en su traducción de la *Commedia* (prefiriendo la solución más sencilla «que me fizo buscar los tus *libros*»), Santillana «se deja arrastrar por el impulso creador y aclimata en su sistema lingüístico el vocablo italiano-latino al pretender dar idéntico valor referencial a la obra importante de un autor admirado». Tanto en el caso de Dante como en el de la *Comedieta* de Santillana, el *volumen* se atribuye al propio maestro literario, al que se dirigen ambos poetas con el adjetivo posesivo. Arce, José de, 1982. *Literaturas italiana y española frente a frente* (Madrid: Espasa-Calpe), pp. 152-53. Recordemos que el tercer factor de relevancia de las traducciones medievales aducido por Alvar y Lucía Megías en su *Repertorio de traductores del siglo XV* (2009: 11) era el enriquecimiento léxico aportado por cada nueva versión de un texto; tal beneficio era importante asimismo en las imitaciones, y de modo más general, en toda pieza literaria que bebiera de forma más o menos explícita – o incluso por *contaminatio*, como vimos hace poco– de la obra de otro idioma.

octavas precedentes aparecen en la obra de Petrarca.²⁶¹ En realidad, Santillana se sirvió de una variedad de textos, entre los cuales pueden destacarse la *General estoria*, los *Factorum et dictorum memorabilium* de Valerio Máximo, y el *De mulieribus claris* de Boccaccio (para el listado de ‘dueñas’). No hay que olvidar que este último autor aparece incluso como uno de los protagonistas de la *Comedieta*, en un admirable truco metapoético del Marqués: tomando la palabra en su lengua materna (o mejor dicho, el toscano limitado e hispanizado de Santillana²⁶²) en las octavas XIX-XX, Boccaccio muestra compasión hacia las mujeres por su maltrato a manos de la diosa Fortuna, y les ofrece que componga una obra literaria que cuente la causa de su congoja. En cualquier caso, la decisión del Marqués de señalar la obra de Petrarca como fuente principal de la enumeración de personajes en la *Comedieta* apunta más bien, por un lado, a una indicación explícita de preferencia literaria personal, y por otro lado, en vista de la popularidad que iban cobrando los *Trionfi* en Europa occidental a mediados del siglo XV, para atribuir mayor autoridad a su propio poema.

El mismo afán de situar la propia producción poética en la luz proyectada por la estela de Petrarca resulta más evidente todavía en el *Triunphete de Amor*, o por lo menos, en su segunda redacción, como veremos en breve. A pesar de la clara dependencia declarada por el título de este poema, y por mucho que su estructura y desarrollo recuerden la obra del aretino –como se apresuraron a señalar Azáceta y Albéniz (1953: 48)–, se trata de coincidencias más superficiales de lo que pueda parecer. Tras un profundo cotejo analítico entre las piezas de Petrarca y Santillana, Joaquín Gimeno Casaldueiro²⁶³ ha demostrado que las diferencias de sentido son tan abundantes como sustanciales: mientras Petrarca busca en su *Triumphus Cupidinis* la victoria de la castidad sobre la lascivia como principio del viaje vertical hacia el infinito, el Marqués, al contrario, busca en su poema la superación de la castidad por el

²⁶¹ López Bascuñana, M^a Isabel, 1978. “Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 331: 19-39 (p. 23).

²⁶² Las dos estrofas de la *Comedieta* en italiano, en las que el parlamento imaginario de Boccaccio se vierte curiosísimamente en el mismo arte mayor con el que se construye el resto del poema, han sido estudiadas por Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, 1996. “Las estrofas italianas de la *Comedieta* de Ponça del Marqués de Santillana”, capítulo 2 de sus *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro* (Zaragoza: Pórtico), pp. 15-30. Aparte los rasgos léxicos atribuibles a la presión del castellano nativo del autor, Canonica destaca sobre todo las bimembraciones –cinco ejemplos en dieciséis versos–, e incluso una trimembración («che presto serano / prose, rime e versi», v. 159), empleadas para llenar las sílabas de los hemistiquios, como característica típica del arte mayor que delata cómo el autor se queda «a mitad de camino entre las estructuras simétricas propias del pleno Renacimiento y las figuras típicamente medievales como la ‘variatio’ y la ‘amplificatio’ [...] Ello corresponde muy bien al humanismo prerrenacentista del Marqués de Santillana, que tiene un pie en la Edad Media y otro en la Edad Moderna» (p. 27). En mi modesta opinión, por lo menos en el ejemplo de estas dos coplas ‘hispanotoscanas’ de arte mayor, el Marqués no se encuentra en la posición proverbial de tener un pie en una orilla (castellana y medieval) y un pie en la otra (italiana y renacentista), sino que mantiene ambas pies firmemente en el suelo de la lírica castellana de su tiempo, mientras acoge la influencia italiana (el fondo, no la forma) en sus manos. Como explica Canonica mismo páginas atrás en referencia a sus sonetos, «el Marqués consiguió acercarse mejor al ‘endecasílabo’ italiano en su propia lengua materna que en la lengua original de dicho verso» (p. 23).

²⁶³ Gimeno Casaldueiro, Joaquín, 1979. “El *Triunphete de Amor* del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado”, *NRFH* XXVIII: 318-327.

amor, «para referir, de acuerdo con doctrinas cortesanas, las torturas y las penalidades que el amor exige para sublimar al hombre, para trascenderle con sus rayos y para levantarle con sus llamas» (1979: 327).

En el estudio preliminar de su edición de la poesía completa de Santillana, Miguel Ángel Pérez Priego ha explicado que el *Triumphete* es una de las piezas de la producción literaria del Marqués que más muestran variantes de autor, hasta tal punto que, en contraste con las copias del poema que circulaban en los cancioneros colectivos, la redacción ofrecida en el cancionero de escritorio compilado hacia el final de su vida (del que derivan los códices SA8 y MN8) puede considerarse «una auténtica nueva versión» (1983: 12).²⁶⁴ Las tres enmiendas destacadas por Pérez Priego demuestran cómo el Santillana más maduro quiso aproximar su poema, *a posteriori*, al modelo toscano. En primer lugar, mientras el poema del Marqués se transmitía en los códices colectivos con sencillos rótulos del tipo «Otro tractado e dezir», «*Dezir. Enyego López de Mendoza*», «*Coplas de Juan de Mena*»²⁶⁵ –descripciones agregadas seguramente por los copistas, y señal de que el poema corría prácticamente acéfalo–, el bautizo del poema con el título «*El triumphete de Amor*» aparece en el cancionero de escritorio supervisado por el propio Marqués. En segundo lugar, se introduce un retoque muy significativo al final de la primera copla, donde los versos de la primera versión:

« nin Valerio que escrivió
la grand estoria romana »

presentan en SA8 y MN8 la lectura:

« nin Petrarcha qu'escrivió
de triumphal gloria mundana. »

(ed. Pérez Priego 1983: 184, vv. 7-8)

El cambio de la expresa *auctoritas* del autor latino antiguo al toscano medieval resulta, sin duda, muy sintomático del **proceso de elevación de Petrarca como modelo estimable entre los clásicos**, y por lo tanto, de modo más particular, también de los *Trionfi* como obra digna de ser estudiada e imitada. En este caso, de todos modos, como confirma la tercera enmienda indicada por Pérez Priego (una reordenación del cortejo de personajes doblegados por Venus y Cupido en las coplas XI-XII, ahora todos tomados del *Triumphus Cupidinis*, pero el préstamo no va más allá de la mera enumeración), se trata de una imitación casi igual de

²⁶⁴ La explicación de Pérez Priego (pp. 12-14 del tomo I, 1983) se ha reproducido recientemente bajo la entrada 113 “Marqués de Santillana: Transmisión de su obra poética” del *Diccionario filológico de literatura medieval española* editado por Alvar, Carlos, & Lucía Megías, José Manuel, 2002 (Madrid: Castalia), pp. 850-51.

²⁶⁵ Sobre la atribución errónea del poema a Juan de Mena en dos de los once manuscritos en que se transmite el *Triumphete* (yerro que surgió también en el caso del *Infierno de los enamorados* de Santillana), véase la anotación de Pérez Priego en su edición del poema (1983: 183).

fingida que en el listado del final de la *Comedieta*. En efecto, los cambios forjados por Santillana, muy probablemente tras una lectura más reciente y atenta del libro del aretino, obedecen más bien a una superposición poética que quiere arrimar la propia obra de forma llamativa a la nueva autoridad literaria.

3.2.3 El *Triunfo de Amor* de Álvaro Gómez de Guadalajara

De las imitaciones catalanas y castellanas (reales o fingidas, estrechas o lejanas) de los *Trionfi* de Petrarca, pasemos ahora a las **traducciones**. Hemos mencionado ya la versión catalana anónima de los comentarios de Bernardo Illicino, editada y estudiada por Roxana Recio (2010). El hecho de que el códice en cuestión deja el texto del aretino en el toscano original puede parecer un caso insólito, pero como ha indicado Francalanci en el artículo ya citado (2008: 115, n. 9), la Bibliothèque Nationale de Paris conserva también un códice con una traducción francesa de los mismos comentarios de Illicino, que acompaña el texto de Petrarca copiado en la lengua original. Sin embargo, por desgracia, y a pesar de un posible equívoco transmitido por Joseph Fucilla y aclarado por David Romano²⁶⁶, no se conocen traducciones catalanas, ni manuscritas ni impresas, del texto mismo de los *Trionfi*. A juzgar por ciertas características de la grafía de la traducción catalana del texto de Illicino, así como por las palabras «*Petrarca comentat en València*», escritas por una mano del siglo XVIII o XIX en la portada de la sección custodiada en París (Francalanci 2008: 114, n. 2), uno incluso podría preguntarse si dicha traducción se hizo efectivamente en catalán o en valenciano; pero aquí ya entraríamos en un terreno espinoso, tal vez más político que lingüístico y literario, bien lejos del propósito de esta tesis.

Poco posteriores –o en todo caso contemporáneas– a dicha versión de los comentarios de Illicino²⁶⁷ son **las dos primeras traducciones de los *Trionfi* en castellano**, que presentan interesantes semejanzas y diferencias entre sí. Ambas versiones están **vertidas en dobles quintillas**, es decir, **traduciendo métricamente la *terza rima* encadenada de Petrarca a estrofas octosilábicas tradicionales**. Aunque todavía no se ha aclarado cuál de las dos traducciones es la más temprana, se trata de una parcial y en un primer momento manuscrita –

²⁶⁶ En su libro *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Joseph G. Fucilla habla ambiguamente de una «*versión catalana de los Trionfi*» (1960, Madrid: CSIC, p. xiii); se trata sin duda de una inadvertencia, queriendo aludir efectivamente al manuscrito que contiene la obra en toscano –copiada seguramente en Valencia– acompañada por la traducción catalana de los comentarios de Illicino. Véase Romano, David, 2001. “Acerca del manuscrito del Ateneo Barcelonés de los ‘Triunfos’ de Petrarca”, *Quaderns d’Italià* 6: 111-22 (p. 113 n. 15). El brevísimo artículo de Nicolau d’Olwer que reveló la existencia del códice escindido entre París y Barcelona no menciona otras versiones ‘catalanas’ de los *Trionfi*, mientras que en una lista de traducciones medievales al catalán proporcionada por Lola Badia, no parece aludir a más versiones de los *Trionfi* que aquella en cuestión. Nicolau d’Olwer, Lluís, 1928. “Manoscritti catalani dei «Trionfi» del Petrarca”, *Studi Medievali* I: 186-188; Badia, Lola, 1991. “Traduccions al català dels segles XIV-XV i innovació cultural i literària”, *Estudi General* 11: 31-50 (p. 35).

²⁶⁷ La edición y estudio de Roxana Recio (2010) supone que la traducción catalana de los comentarios de Illicino es del siglo XV; Leonardo Francalanci (2008: 126) muestra más prudencia, concluyendo con las fechaciones de 1478 como *terminus a quo* (el año de publicación del modelo italiano, en un incunable veneciano que contenía asimismo el texto del *Canzoniere*), y 1512 como *terminus ad quem*.

una versión del *Triumphus Cupidinis* realizada por **Álvar Gómez de Guadalajara**-, y otra completa e impresa desde el principio –obra de **Antonio de Obregón**, que incluye asimismo una traducción del *accessus* de Illicino-. **Nos interesa particularmente la versión de Álvar Gómez, ya que su difusión manuscrita va ligada a la historia de los orígenes del soneto castellano; de hecho, tres de los seis códices en los que aparece contienen sonetos:**

- El *Cancionero de Juan Fernández de Íxar* (BNM 2882, Dutton MN6), uno de los manuscritos que recogen **el primer ciclo de diecisiete sonetos del Marqués de Santillana**, junto a la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y la **carta enviada a Violante de Prades**;
- El *Cancionero de Gallardo* (BNM 3993, Dutton MN17), que contiene **los ocho sonetos de Alexandre y cuatro de los trece sonetos de Antonio de Soria** recogidos por nuestro corpus, además de **dos versiones tempranas de sendos sonetos de Garcilaso** (atribuidos vagamente a «*un desfaboescido*») y **otro que podemos atribuir a Diego Hurtado de Mendoza**;
- El *Cancionero de Juan Fernández de Heredia* (BNM 2621, Dutton MN4), del que José Manuel Blecua reveló **cuatro sonetos castellanos en 1969, atribuibles por pruebas internas al mismo Fernández de Heredia**, si bien no fueron incluidos en el libro de las *Obras* del poeta impreso en 1562. (Como se explicó al final del *Estado de la cuestión*, por razones cronológicas, los sonetos de Heredia no se han incluido en el corpus de esta tesis.)

Las tres otras copias manuscritas del *Triumpho de Amor* de Álvar Gómez son más tardías, y testimonios de la larga popularidad de la que gozó la traducción, tanto que sigue apareciendo cuando al arquetipo Petrarca se le añaden como modelos los poetas petrarquistas italianos de principios del siglo XVI: por ejemplo, en el *Cancionero de Lastanosa-Gayangos* (BNM 17969), de mediados del siglo XVI, la traducción octosilábica del *Triumphus Cupidinis* figura entre composiciones «*por el arte toscano*» (como reza el título genérico que aparece en el códice) de Boscán, Garcilaso y Diego Hurtado de Mendoza, además de una traducción anónima, y muy literal, de un soneto de Jacopo Sannazaro (1457-1530).²⁶⁸ Las dos últimas copias manuscritas aparecen muchos años después, ya en los siglos XVIII y XIX respectivamente.²⁶⁹ Tras alguna impresión en pliegos

²⁶⁸ La traducción castellana del soneto «*O gelosia d'amanti orribil freno*» de Sannazaro ha sido atribuido por algunos a Garcilaso mismo, a pesar de su imperfección formal. Véanse Ruffinatto, Aldo, 1982. “Garcilaso senza stemmi” en *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani di Verona, 18-19-20 giugno 1981* (Univ. di Padova), pp. 25-44 (p. 30-31), así como la edición del soneto traducido en Prieto, Antonio, ed., 1999. *Garcilaso de la Vega. Poesía castellana completa* (Madrid: Biblioteca Nueva), p. 135. El soneto de Sannazaro debió de llevar varios años circulando, a juzgar por su ‘musicalización’ por el vihuelista Lluís Milà en su manual *El maestro* (1536), del que hablaremos más abajo en el apartado 3.3.5.

²⁶⁹ La información acerca de la transmisión manuscrita del *Triunfo de amor* de Alvar Gómez proviene de Alvar, Carlos, 1995. “Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Triunfo d'amore*”, en *Medioevo y*

de cordel (c. 1530, 1548 y 1562; véase Lucía Megías 2000: 18), a partir de 1559, la versión de Álvaro Gómez pasaría a difundirse también en libros impresos, incluida en ediciones de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Algunos versos de Álvaro Gómez incluso llegan a incorporarse, aunque algo corruptos, en el *Quijote* de Cervantes.²⁷⁰

literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Univ. de Granada), vol. I: 260-266 (p. 263). Mayores pormenores sobre la transmisión manuscrita, así como aquella impresa, de la misma traducción se ofrecen en Lucía Megías, José Manuel, 2000. “El ‘triumfo de Petrarca’ en Castilla: Notas acerca del *Triunfo de Amor* de Alvar Gómez de Guadalajara”, *Olivar* 1: 15-41.

²⁷⁰ Se trata de los versos 509-510: «*de los que dicen las gentes / que a sus aventuras van*», que aparecen en el capítulo IX de la primera parte del *Quijote* con otro orden en el segundo verso, transformando la palabra rima aguda en llana: «*que van a sus aventuras*». Es probable que Cervantes haya reproducido estos versos ‘de memoria’ tras su lectura de la *Diana* de Montemayor, que el cura salva de la hoguera durante el rastreo de la biblioteca en el capítulo VI, expresando su parecer de que debería quitársele al libro «*todo aquello que trata de la sabia Felicia y del agua encantada, y casi todos los versos mayores [...]*». La referencia es sin duda a los versos de métrica italiana, de Montemayor mismo, y no a aquellos ‘de arte menor’ compuestos por Álvaro Gómez en su versión del *Triunfo de Amor*. Véase la edición ya citada de Rico 1998, nota 106.9.

211

TRIVPHO
DEL AMOR, TRADVZI-
do por Aluaro Gomes de ciu-
dad Real, Cauallero.



L tiempo que mi porfia
mi passion es mas mortal,
con la memoria del dia,
que dio fin a mi alegria
comiença todo mi mal:
Ya que el sol tenia calientes
con sus rayos accidentes.
entrambos cuernos del toro
dando plazer a las gentes,
si no a mi que siempre lloro.

El amor el gran desden
la ventura y la razon,
y la falta de aquel bien,
que si esta agora con quien
tiene alla mi coraçon:
Mis gemidos mi llorar,
me auian puesto en vn lugar,
do el pensamiento cansado
la carga de su cuydado,
dexaua por reposar.

Assi estaua yo captiuo
en vna huerta de flores
do sanara vn hombre biuo

de qual-

Imagen del primer folio del *Triumpho del Amor* de Álar Gómez en una edición de 1580 de *Los siete libros de la Diana* de Jorge Montemayor (Antwerp: En casa de Pedro Bellerio; Univ. of Pennsylvania Library)

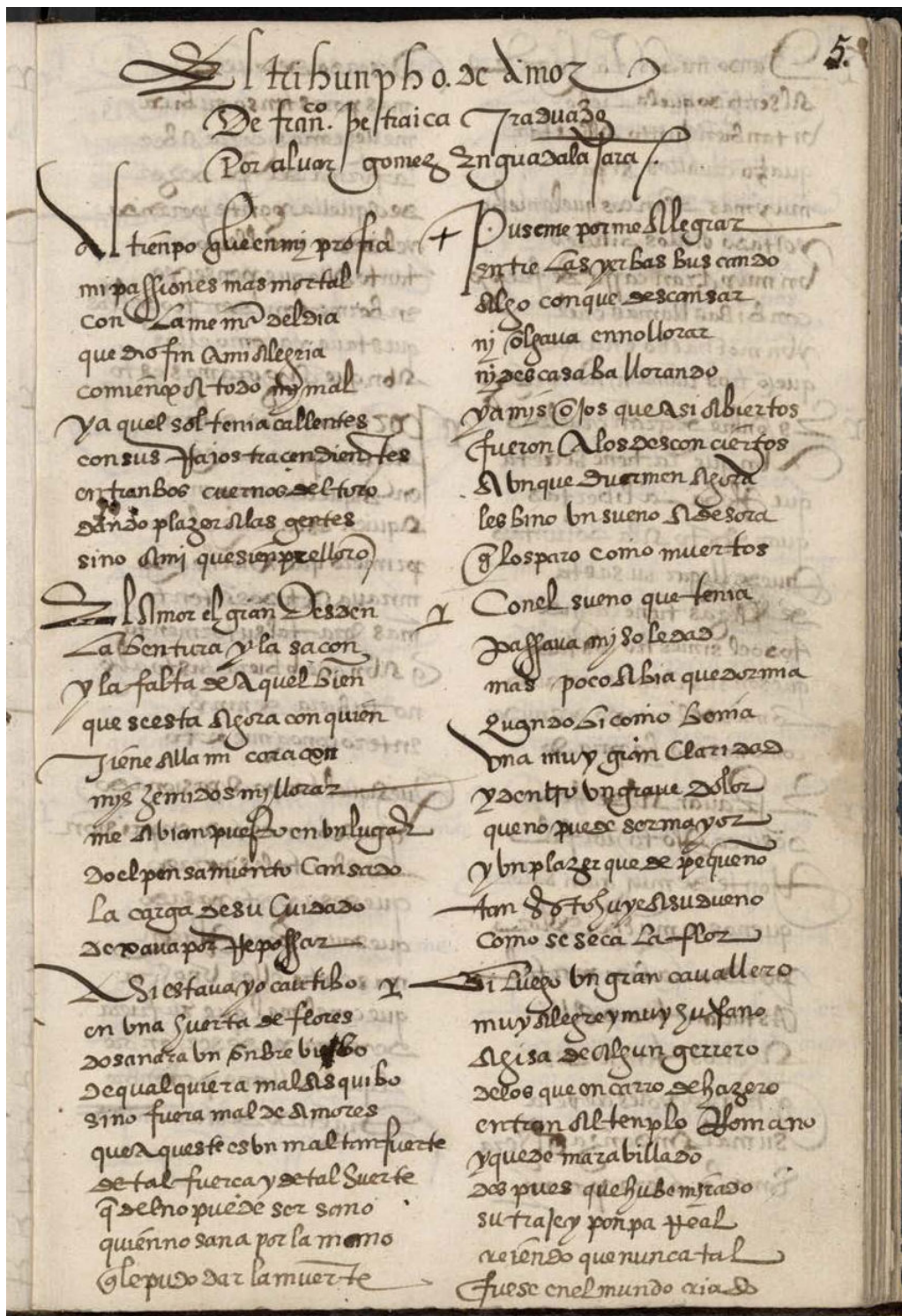


Imagen del primer folio de *El triunpho de Amor* [sic.] de Álvaro Gómez en el *Cancionero de Gallardo*, BNM 3993, f. 5^r

Volviendo a los primeros manuscritos en que aparece el *Triumpho de Amor* de Álvaro Gómez, el *Cancionero de Heredia* también es de mediados del XVI, mientras que el *Íxar* y el *Gallardo* son algo anteriores, si bien la datación de estos dos sigue siendo objeto de discusión, particularmente en vista de su fuerte carácter de ‘cabeza de Jano’, con la yuxtaposición de poemas del siglo XV (finales de la Edad Media) con otros ya italianizantes del XVI (albores del Renacimiento). En su edición crítica del *Gallardo*, José María Azáceta no se atreve a ir más allá de sugerir «mediados del XVI» (1962: 23) como fecha de composición de este manuscrito; sin embargo, en una reseña de la misma edición, Francisco Rico ofrece una fechación más precisa, «la cuarta década del XVI» (es decir, 1530-40), basada en la presencia de las dos versiones tempranas de sendos sonetos de Garcilaso (f. 37^a), atribuidas vagamente a «un desfavorecido» a pesar de la fama inmediata de la que gozó el autor, y copiadas aparentemente como si fueran un solo poema.²⁷¹ Es la misma década en que muere Álvaro Gómez (1538), del que conviene que veamos algunos datos biográficos antes de examinar las fechaciones que se han propuesto para su *Triumpho de Amor*, para poder concluir provisionalmente si esta pieza es anterior o posterior a la traducción de Antonio de Obregón, impresa en 1512.

Nacido hacia 1488 en Guadalajara, Álvaro Gómez frecuentó la universidad de Alcalá de Henares, y sirvió como doncel del rey Carlos V en Flandes. Constan al menos tres estancias suyas en Italia, participando como soldado en las campañas de Nápoles (1506), Toscana (1512) y por último en Pavia (1525), donde fue herido; al parecer, asistió asimismo a la coronación de Carlos V en Bolonia (1530), donde es posible que coincidiera con Garcilaso de la Vega, que ejercía como *contino* del emperador. **A pesar de su posible relación con Garcilaso y con Diego Hurtado de Mendoza, Álvaro Gómez era de una generación anterior a ambos, y no parece que estuviera muy expuesto, o muy receptivo, a las nuevas maneras de componer poesía en castellano;** de hecho, fue conocido por su destreza como poeta y tratadista en latín, llegando a apodarse el ‘*Virgilio cristiano*’ por mano de Antonio de Nebrija. En palabras de Carlos Alvar, «no pudo romper el nudo que lo amarraba a la otra orilla del petrarquismo» (2010: 395), por lo cual no llegó a ser activo en aquella tercera onda de recepción de Petrarca señalada por Ernest Wilkins, la de las formas, el contenido y el espíritu del *Canzoniere*.²⁷² De todos modos, hay cierto consenso en la crítica acerca de la fechación temprana del *Triumpho de Amor*, entre la

²⁷¹ Rico, Francisco, 1964. “*El Cancionero de Gallardo* – Edición crítica por José María Azáceta” (reseña), *Romanistisches Jahrbuch* XV: 371-76 (pp. 375-76). Como recuerda Rico mismo, para el primero de estos dos sonetos de Garcilaso, «*Cuando me paro a contemplar mi estado*», Rafael Lapesa sugirió la fecha de 1529-32. Lapesa, Rafael, 1948. *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente), p. 191. En un artículo posterior de Rico (“*A fianco di Garcilaso*”, 1987: 232; véase el apartado 2.4), el investigador sugiere para el *Cancionero de Gallardo* una fechación aun más precisa: «*Il Cancionero de Gallardo manoscritto può essere datato plausibilmente intorno al 1530*».

²⁷² En la *Bibliografía de hijos ilustres de la provincia de Guadalajara* (1889), José Diges Antón y Manuel Sagredo Martín citan las obras latinas de Álvaro Gómez, así como unas traducciones suyas de «*algunas poesías de Tasso y de otros poetas italianos*» (pp. 40-42). Sin embargo, como indica José María Azáceta en su edición del *Cancionero de Gallardo*, no se ha hallado otra noticia de las supuestas traducciones de Tasso; Azáceta supone incluso que los autores de dicha obra de referencia hayan confundido Petrarca con Tasso (1962: 48).

producción más juvenil del traductor: mientras Roxana Recio, en su edición crítica de la obra²⁷³, sugiere el año 1515 (es decir, tres años posterior a la primera impresión de la traducción entera de Obregón), Rico y Alvar la colocan media década atrás, hacia 1510 (es decir, anterior a la de Obregón), el primero por identificar en la traducción el mismo estilo lírico del *Cancionero General* de 1511 (1978: 330), y el segundo por situarla en el ambiente pre-renacentista de la corte de los Mendoza de Guadalajara (2010: 395), por razones tanto biográficas como literarias.²⁷⁴

Álvar Gómez vierte los 513 endecasílabos del *Trionfo d'Amore* en 1.430 octosílabos, distribuidos en 143 coplas reales identificables como dobles quintillas, con diversas combinaciones de rimas en las que abundan las terminaciones agudas. Más que una traducción propiamente dicha, se trata de una adaptación parcial y personalizada, que omite por alguna razón el segundo de los cuatro capítulos del poema original.²⁷⁵ En una rama de la tradición textual del *Triumpho* de Gómez (a partir del *Cancionero de Íxar*, sin incluir el *Gallardo*), se intercalan en el cuerpo del texto tres canciones, puestas en boca de dos de los personajes cautivos de amor: la primera viene cantada por Marco Aurelio, las otras dos por Aquiles. Como indica Carlos Alvar (2010: 395), pueden ser de una segunda redacción de la traducción, o bien fruto de la intervención de un poeta distinto del traductor. Aún sin contar estas canciones añadidas, las libertades tomadas por Gómez, y las frecuentes paráfrasis, dan lugar a un texto más del doble de largo del original (11.440 sílabas frente a 5.643, una diferencia de 5.797 sílabas), y parecen indicar un esfuerzo por 'diluir' la obra para hacerla más comprensible –es decir, de lectura más ligera en un formato lírico familiar– para los lectores castellanos de su tiempo. Cotejemos brevemente el inicio del poema de Petrarca con la primera estrofa de Gómez:

²⁷³ Recio, Roxana, ed., 1996b. *Petrarca y Álvaro Gómez: la traducción del Triunfo de amor* (New York: Peter Lang), pp. 10 y 133.

²⁷⁴ Pocas páginas atrás, en vista del hecho de que la primera treintena de folios del *Cancionero de Gallardo* parece recoger una colección poética anterior al resto del códice, Carlos Alvar había comenzado con la suposición, como hipótesis de trabajo, de que la traducción del *Trionfo d'Amore* debiera ser de mediados del siglo XV, o poco posterior (2010: 389). Sin embargo, dados los datos biográficos que han podido rastrearse de Álvaro Gómez, «el carácter poco innovador de la lengua, la métrica y las rimas utilizadas; [...] la dedicación que muestra al latín en época posterior, lo que lleva a considerar la versión de Petrarca como una obra juvenil; [y] finalmente, la publicación en 1512 de la traducción completa de los *Triunfos*, de Antonio de Obregón, que pudo interferir en la conclusión de la obra de Álvaro Gómez, y que posiblemente le alejó de las prensas» (2010: 395, nota 888), el investigador no tarda en desmentir su hipótesis inicial, volviendo a la fechación aproximada de 1510.

²⁷⁵ No hay que olvidar, en cualquier caso, uno de los problemas básicos de la tradición textual de los *Trionfi*: Petrarca no dejó un texto definitivo, y difícilmente podrá averiguarse cuál y cómo fue la versión que llegó a las manos de Álvaro Gómez. Nos lo recuerda David Romano en su estudio de la versión que sirvió de base para el manuscrito valenciano ya mencionado: «[Petrarca] fue escribiendo capítulos aisladamente y después intentó construir con ellos una obra seguida y coherente; pero no hizo una sola, sino varias redacciones, con distinta ordenación de los materiales, a la vez que suprimía, añadía o empalmaba versos, mientras iba limando cada uno de ellos. Sabemos, también, que poco antes de morir trabajaba en la revisión 'final' de la obra. Resultado de ello es que se conservan numerosísimos manuscritos, que en parte derivan de autógrafos o autografiados por el poeta mismo, pero que por las razones citadas discrepan entre sí [...]» (2001: 115).

« *Al tempo che rinnova i miei sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri,
già il sole al Toro l'uno e l'altro corno
scaldava, e la fanciulla di Titone* 5
correa gelata al suo usato soggiorno. »

(ed. Bezzola 1997, Capitolo I, vv. 1-6)

« *Al tiempo que mi porfía
mi pasión es más mortal
por la memoria del día
que dio fin a mi alegría,
comienço a todo mi mal:* 5
*ya que el sol tenía calientes
con sus rayos trascendientes
entrambos cuernos del toro,
dando plazer a las gentes
sino a mí que siempre lloro. »*

(ed. Recio 1996b: 176, vv. 1-10)

La primera doble quintilla de Álvaro Gómez constituye una recreación de los dos primeros tercetos de Petrarca; o para ser exactos, la estrofa de Gómez cubre los cuatro primeros endecasílabos del aretino más las tres primeras sílabas del v. 5, ya que la referencia a la Aurora (la «*fanciulla di Titone*», v. 5) desaparece por completo (y no se integra tampoco en la siguiente estrofa). Como apunta Francisco Rico (1978: 330), «*Petrarca anuncia, Álvaro Gómez explica*», y esto lo hace simplificando y ampliando a la vez, con toques poéticos no precisamente innovadores, pero tampoco realmente desdeñables. Tal es el caso correspondiente al v. 3 del original, «*che fu principio a sì lunghi martiri*», que se ha extendido en la antítesis «*que dio fin a mi alegría, / comienço a todo mi mal*» (Gómez vv. 4-5), no atípica de la lírica cancioneril del siglo anterior y contemporánea, y que recuerda las frecuentes bimembraciones que inundan este género de poesía; de hecho, en la estrofa siguiente de Gómez, el «*pianger*» de Petrarca (v. 10) se desplegará en «*mis gemidos, mi llorar*» (v. 16). Si estos desdoblamientos, por un lado, dan mayor ligereza de tono y dilatación de ritmo a la traducción, por otro, acusan también cierta prolijidad necesaria para llenar las sílabas y satisfacer las rimas. Cuando Gómez llega a anunciar la llegada del mes zodiacal de Tauro (abril-mayo), desarrolla las seis sílabas de Petrarca «*già il sole [...] scaldava*» (vv. 4-5) en un pareado de dieciséis (con la rima *calientes-trascendientes*, vv. 6-7), después, simplifica «*l'uno e l'altro corno*» (v. 4) en el italianismo «*entrambos*» (v. 8), y cierra la quintilla saltando completamente la referencia a la Aurora, prefiriendo aumentar la sensación de patetismo con otra agregación personal, una segunda antítesis cuyo uso abrupto de la conjunción *sino* recuerda

lejanamente el tradicional *Romance del prisionero*: «*dando plazer a las gentes / sino a mí que siempre lloro*» (vv. 9-10).²⁷⁶

A pesar de la segmentación del poema en estrofas (o quizá también gracias a ella), parece evidente que el estilo fluido y espontáneo de la recreación apunta, como ya hemos sugerido, hacia un deseo de facilitar la comprensión de los versos del vate de Arezzo. Las adiciones semánticas no son pocas, pero explican y adornan más de lo que estorban. Métricamente, hay una buena variación en las posiciones acentuales: **la decisión de emplear el octosílabo, un verso más corto que el endecasílabo italiano, en lugar de un metro largo y más ‘culto’ como el arte mayor, permite una flexibilidad y modulación rítmicas (aceleración y deceleración, tensión y distensión, etc.), que habrían sido ausentes con ‘el martillo’ de los hemistiquios del arte mayor.** Si los tercetos italianos proceden en forma lineal o espiral, las quintillas representan más bien una serie de círculos cerrados; en teoría, este cambio invitaría a la monotonía, pero parece que Gómez consigue evitarla merced a la flexibilidad acentual que ya mencionamos, a distintas permutaciones en los esquemas de rima de las estrofas (nótese la diferencia de disposición entre las dos primeras quintillas: *abaab - ccdcd*), y sobre todo, al tono ligero –y diría incluso popularizante– con que progresa la obra.

De esta manera, la quintilla se ofrece como una forma apropiada para la narración poética, e incluso para cierta representación ‘dramática’ (recordemos, por ejemplo, el uso frecuente de las quintillas en el teatro clásico del Siglo de Oro). **Para los poemas largos de esta índole en castellano, puede que las coplas octosilábicas representen un punto intermedio, un referente de transición entre las octavas de arte mayor** (el *Laberinto* de Juan de Mena, la *Comedieta* de Santillana, cantos de la *Commedia* traducidos por Fernández de Villegas, la *Égloga IV* de Virgilio por Juan del Encina) **y los metros italianizantes**, como las estrofas que combinan endecasílabos y heptasílabos (las *Églogas* de Garcilaso y sus imitadores) o los tercetos encadenados empleados por Petrarca mismo en los *Trionfi* originales (los *Capítulos* y *Epístolas* de Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, las dos *Elegías* de Garcilaso, entre otros; de hecho, como aclara Carlos Alvar (2010: 475), la popularidad que alcanzaría la *terza rima* en castellano será debida más a la influencia del aretino que a aquella de la *Commedia* de Dante). Esta sospecha de la estrofa octosilábica como especie de intermediario entre lo antiguo y lo nuevo en la lírica castellana de los albores del Renacimiento tal vez podrá confirmarse en las páginas que siguen.

²⁷⁶ Compárese el v. 10 de Álvaro Gómez con el v. 7 del *Romance del prisionero*: «*Por el mes era de mayo, / cuando hace la calor, / cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor, / cuando los enamorados / van a servir al amor, / sino yo, triste, cuitado, / que vivo en esta prisión [...]*» (el subrayado es mío). Citado de Díaz Roig, Mercedes, ed., 1984. *El Romancero viejo* (Madrid: Cátedra), p. 231. Aunque la influencia puntual de este romance en la traducción de Gómez no puede tomarse por segura, el hecho de que está ambientado también en el mes de mayo, «*cuando hace la calor*» (cf. «*già il sole [...] scaldava*»), puede haberle inducido el recuerdo literario.

3.2.4 Los *Triunfos* de Antonio de Obregón

Si bien la labor de Álvaro Gómez no resulte particularmente innovadora, su extensa y complicada tradición textual nos recuerda el notable éxito que cosechó, en el siglo XVI y más allá. **Casi igual de popular llegaría a ser la segunda traducción octosilábica de los *Trionfi*, entera y no parcial, realizada por Antonio de Obregón**, canciller de la catedral de León y capellán real. Esta traducción fue impresa desde el principio (1512, en las prensas de Arnao Guillén de Brócar, Logroño), y conocería cuatro reediciones a lo largo del siglo, en 1526, 1532, 1541 y 1581.²⁷⁷ Hasta hace muy poco, no existía ninguna edición moderna, pero por suerte, en el quinto centenario de la *princeps*, Roxana Recio publicó una edición crítica de la traducción de Obregón en el portal *eHumanista*.²⁷⁸ Si el título completo de la *princeps*, «Francisco Petrarca, con los seys triunfos de toscano sacados en castellano con el comento que sobrellos se hizo», sirve ya de indicación del **fin explícitamente didáctico** de la versión de Obregón, lo confirman no sólo la inclusión del comentario de Illicino adaptado en castellano, sino también el contenido del libro, dispuesto en el siguiente orden:

- un «*Sugeto*» y materia de la obra;
- una «*Utilidad de la misma*»;
- una *Vida del auctor*, que consiste en una explicación del origen de Petrarca a través de su nombre, y generalidades del texto que presenta al lector castellano;
- la traducción de los poemas, acompañada cada estrofa por el correspondiente comentario; cada uno de los seis *Triunfos* va precedido por una inicial con miniatura (que representa a Petrarca o a Laura) y una explicación del argumento y la estructura del poema; algunos de los *Triunfos* comienzan con un grabado que ilustra la escena; cada capítulo va precedido por uno o varios párrafos (a veces con la rúbrica «*Declaración*» o «*Exposición*») que explican un poco más el argumento de la parte que sigue;
- una *Tabla* de referencia, con un párrafo que explica cómo utilizarla, y una larga lista de personajes mitológicos, clásicos y otras «*Autoridades*» con sus correspondientes referencias a números de folio y letras iniciales en el margen que ayuden a localizar el término buscado en el cuerpo del texto.

²⁷⁷ La sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva ejemplares de la tercera edición (Sevilla 1532, signatura R/29) y de la cuarta (Valladolid 1541, R/4806). La Universidad de Valladolid ha puesto a disposición un facsímil electrónico de un ejemplar de la edición *princeps* (1512), que puede descargarse libremente por internet (<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/744>); este facsímil no está completo, ya que parece que se han arrancado los dos primeros folios, además del folio lxxxii, donde correspondería el argumento del *Triumpho de Fama*, y tal vez un grabado que lo represente.

²⁷⁸ Recio, Roxana, ed., 2012. *Francisco Petrarca, con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo (1512). Antonio de Obregón* (Santa Barbara: eHumanista) - http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/publications/monographs/Recio.pdf (último acceso 17.4.17).

La *Tabla* resulta de gran interés, ya que señala el diseño del libro como **obra de consulta**, pensado tal vez para un tipo de público distinto al de los lectores de los cancioneros colectivos en que figuraba el *Triunfo de Amor* de Álvar Gómez.

Tabla.

¶ Para informacion y declaracion de esta tabla

es de notar esta orden que quien quisiere hallar alguna cosa destas que aqui se contienen a de mirar en fin del renglon que aqui en la tabla se pone y mirara el numero alli señalado por el qual sacra a quantas hojas a ba de hallar lo que buscare mire tras esto el principio del renglon y note la letra que señala en derecho puesta en la margen que por aquella se significa el lugar donde esta lo que aqui se señala y con mucha facilidad desta manera se hallara qualquiera cosa asi como si dixésemos: B. auctoridad de tulio. lxx. entenderse a que la hallaremos a lxx. hojas en derecho de la. B. que estara señalada en la margen: y bastenos esto por exemplo para que por esto entendamos la verdad de lo que se sigue

A	Autoridad de Tulio contra la infirmitad	vij	Æ	Autoridad de Rabi medico contra el vulgo ignorante	i
S	Autoridad de seneca por el arrepetido	ix	A	Alegoria de las fiestas de oro del amor	i
R	Autoridad de lino por la culpa agena	ix	Æ	Aprobacion de hauer gisantes	lxx
S	Autoridad de sant Jeronimo contra los maldicientes	ix	S	Autoridad de aristotiles q todas las cosas proceden de bios	lxxij
T	Amor confuso				

Inicio de la *Tabla* ofrecida en los folios finales de los *Triunfos* traducidos por Antonio de Obregón, ed. *princeps* 1512, Logroño, f. clxv^r (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)

El carácter erudito del volumen rezuma también de la traducción misma de los poemas, que **no tiene el aire de divertimento ni la profusa emoción del texto de Gómez**. Un breve cotejo de la primera estrofa del *Triunfo de amor* de ambos traductores basta para revelar que la versión de Obregón presenta un verso bastante plano con respecto al que probablemente fue su predecesor:

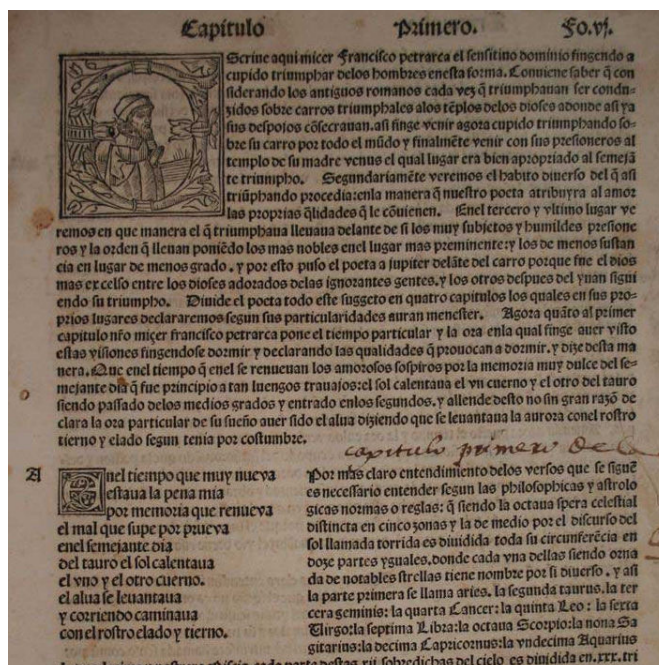


Imagen del inicio del texto y comentario del *Triunfo del Amor* de Antonio de Obregón, tras una miniatura de Petrarca y un párrafo que explica la division de los capítulos ed. *princeps* 1512, Logroño, f. vi^r (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)

Álvar Gómez	Antonio de Obregón
<p><i>Al tiempo que mi porfía mi pasión es más mortal por la memoria del día que dio fin a mi alegría, omienço a todo mi mal: 5 ya que el sol tenía calientes con sus rayos trascendientes entrambos cuernos del toro, dando plazer a las gentes sino a mí que siempre lloro.</i></p> <p>(ed. Recio 1996b: 176)</p>	<p><i>En el tiempo que muy nueva estava la pena mía, por memoria que renueva el mal que supe por prueva en el semejante día, 5 del Tauro el sol calentava el uno y el otro cuerno, el Alva se levantava y corriendo caminava con el rostro elado y tierno.</i></p> <p>(ed. Recio 2012: 23)</p>

A pesar de la coincidencia en el tipo de verso y estrofa, no hay constancia de que Obregón haya conocido la versión de Gómez antes de emprender su propio proyecto, ni mucho menos que la haya tenido en cuenta a la hora de fraguar su propia traducción. (Y viceversa, si la versión de Gómez es posterior a la de Obregón, como conjetura Roxana Recio (1996b: 10 y 133), no nos ha llegado ningún paratexto de Gómez que pueda indicar su conocimiento del trabajo de su colega.) En todo caso, la coincidencia métrica no es ni mucho menos total, ya que **las dobles quintillas de Obregón presentan mucha mayor regularidad**, según el esquema *abaab - cdccd* frente al *cdccd* de Gómez, dando lugar una progresión fuertemente monótona (al menos para aquellos lectores que se propusiesen leer la traducción del poema de tirón, saltándose el comentario; una lectura intermitente, sin apenas atención ni apreciación del ritmo, tal vez resultaría menos pesada).

En cuanto a la relación con el texto original de Petrarca, Obregón se ciñe mucho más al modelo, con una **indefectible correspondencia en la disposición del contenido: un terceto equivale siempre a una quintilla, es decir, 33 sílabas se extienden en 40, una ampliación mucho menos significativa que en el caso de Gómez**. En efecto, Obregón no introduce ampliaciones ni notas personales, que prefiere dejar para la traducción del comentario de Illicino; sin embargo, el carácter erudito de su proyecto se hace evidente también en los versos, con un alto número de términos abstractos en comparación tanto con la versión de Gómez como con el texto italiano original.²⁷⁹ En definitiva, si la versión de Gómez resultaba poco innovadora, la de Obregón lo es mucho menos, y suena todavía más arcaizante. **Obregón atenúa menos que Gómez la solemnidad de los endecasílabos de Petrarca, pero trabaja también con mucho menor**

²⁷⁹ Anne J. Cruz ha comentado sobre el alto nivel de abstracción léxica de la traducción de Obregón con respecto al original de Petrarca: Cruz, Anne J., 1990. "The *Trionfi* in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century" en Eisenbichler, Konrad, & Iannucci, Amilcare A., eds. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (Ottawa: Dovehouse Editions), pp. 307-24 (p. 314).

desenvoltura. Sorprendentemente, Alan Deyermond incluso ha querido ver en las estrofas iniciales de Obregón reminiscencias del *Triumphete* del Marqués de Santillana (1992: 76), pero se trata de una inadvertida exageración: en primer lugar, el poema de Santillana abre con un tono mucho más alegre, y en segundo lugar, la única posible coincidencia que encuentro en el poema de Santillana (que como vimos arriba, no imita realmente la obra del aretino, sino que incorpora *a posteriori* algunos rasgos superficiales) es la contextualización temporal de la acción en el mes de Tauro: «*Ya passava el agradable / mayo mostrante las flores*» (ed. Pérez Priego 1983: 184, vv. 9-10). De todos modos, Santillana traslada el tiempo de su poema un poco más hacia adelante, realmente en el mes de Géminis, ya que seguidamente añade: «*e venía el infernable / junio con grandes calores*» (vv. 11-12).

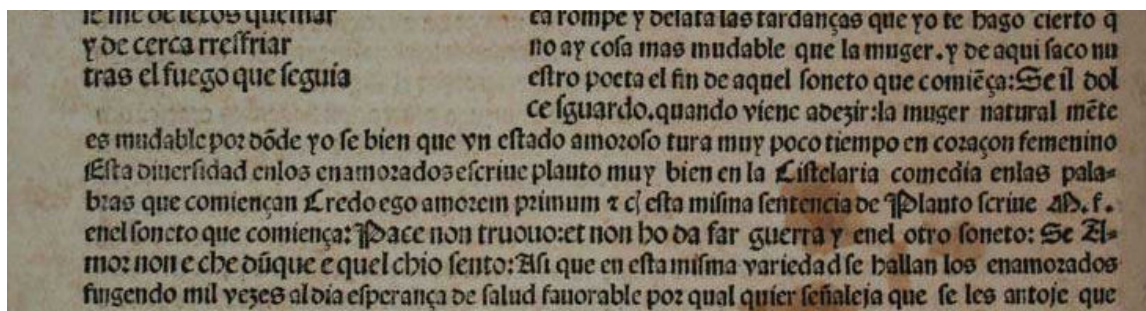
Según han demostrado estudios separados de Roxana Recio²⁸⁰, Antonio de Obregón se esmeró mucho más en la castellanización del comentario de Illicino que en la de los poemas mismos, tanto por la mayor extensión del texto del comentario cuanto por el interés erudito propio, tan fuerte que le incita a intervenir libremente en él. Su fidelidad en la traslación de los versos, por lo menos en lo que atañe al contenido y al léxico (no obviamente en la métrica, aunque ya hemos mencionado la regularísima correspondencia entre tercetos y quintillas), consta en las siguientes palabras de su dedicación del libro a don Fadrique Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla:

«*Y yo en mi translación [...] procure yr tan cerca del original en todo que por maravilla se hallara verso mio en castellano que no vaya declarado lo que mi poeta dize por sus vocablos toscanos, porque me parecio justa cosa ser yo interprete tan fiel, que no me quedasse osadia de quitar ni poner en obra tan distilada y excelente, de cuya causa tuve por bien d'esforçarme a no trovar tan galan en castellano come se podiera hazer si me quisiera apartar tomando alguna licencia delo toscano.*»

(Apud Recio 1996b: 14)

La misma intención de ser «*intérprete tan fiel*» no se aplica a la traducción del comentario de Illicino, que a diferencia de la versión catalana arriba mencionada, sufre una larga serie de manipulaciones y reelaboraciones a manos de Obregón, «*introduciendo en la explicación de los distintos triunfos la filosofía, la moral y la doctrina ortodoxa*» (Recio 2003: 326). Sea como fuere, significativo para nuestro propósito es que **tanto la versión catalana como aquella castellana del comentario conservan las referencias que Illicino hace a poemas del *Canzoniere*, dejando el incipit en el toscano original.** En el ejemplo que sigue, dos de los tres sonetos citados –en letra ligeramente más grande que el texto principal–, de los más célebres del aretino, se mencionan en este mismo capítulo:

²⁸⁰ (a) Recio 1996b: 14, arriba citado; (b) Recio, Roxana, 1996c. “El concepto ‘*intérprete tan fiel*’ de Antonio de Obregón”, *Bulletin of Hispanic Studies* 83: 225-37; (c) Recio, Roxana, 2003. “Comentarios y lenguas vernáculas: la traducción como vehículo cultural y propagandístico”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 9: 321-32 (p. 326).



Referencias a sonetos del *Canzoniere* en el comentario que acompaña la traducción octosilábica de los *Trionfi* realizada por Antonio de Obregón, ed. *princeps* 1512, Logroño, f. xxxvi^v (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)

Los tres incipit citados son «*Se il dolce sguardo*» [*di costei m'ancide*], soneto 150; «*Pace non truouo:et non ho da far guerra*», soneto 104, que como veremos en los apartados 3.3.2 y 3.3.3, **fue utilizado por Jordi de Sant Jordi y Bartolomé de Torres Naharro**; y «*Se Amor non e che du[n]que e quel chio sento*», soneto 102, **recreado como vimos más arriba por Chaucer y Boscán**, y cuya **traducción en verso de arte mayor a manos de Hernando Díaz** estudiaremos con detalle en el capítulo siguiente. Aunque hubiera que esperar, como veremos, casi medio siglo antes de que comenzara a traducirse el *Canzoniere* como libro, sirvan estas menciones como otra prueba de la familiaridad que los lectores españoles ya tenían con los sonetos, canciones y madrigales del poeta de Arezzo.

Volviendo a la cuestión de los metros, las dobles quintillas se consideraron un metro apropiado también para traducir la *Commedia* de Dante, pocos años después de que Álvaro Gómez y Antonio de Obregón transponían, en el mismo metro pero cada cual a su manera, los *Trionfi* de Petrarca. Se trata de **una traducción anónima de fragmentos de la magna obra del florentino**, en un manuscrito que pertenecía al Conde de Oñate, del que Francisco de Uhagón pudo transcribir el prólogo y algunos cantos del *Purgatorio* y del *Paraíso* en una carta dirigida a Mario Schiff, sugiriendo como fecha el primer tercio del siglo XVI.²⁸¹ No consta que algún investigador haya visto el códice después de Uhagón, pero contiene, al parecer, no sólo traducciones en quintillas, sino también, sorprendentemente, **una traducción del canto XXXII del *Purgatorio* en tercetos**. Resulta claro que el anónimo traductor quiso efectuar **dos ensayos métricos, maniobrando entre dos tierras, la estrofa octosilábica y la larga serie**

²⁸¹ La carta a Mario Schiff fue publicada como artículo en Uhagón, Francisco R. de, 1901. “Una traducción castellana desconocida de la Divina Comedia”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, agosto-septiembre, tomo V (Madrid: M. Tello). El manuscrito en cuestión se había dado a conocer por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, en unas notas a su traducción de la *Historia de la literatura española* de George Ticknor (1851, Madrid: Rivadeneyra, tomo II: 492); lo menciona también Farinelli, brevísimamente, en una nota a pie de página de su artículo de 1904, “*Note sulla fortuna del Petrarca in Ispagna del Quattrocento*”, *Giornale storico della letteratura italiana* 44: 297-350 (pp. 336-37, nota 3), así como Menéndez y Pelayo, *Antología...* (*op. cit.*), 1908: vol. 13 p. 236. El prólogo del traductor anónimo, y unos versos de la traducción en quintillas del primer canto del *Paraíso*, han sido examinados por Joaquín Rubio Tovar (2013: 355-58).

endecasilábica. Sería interesantísimo poder estudiar y cotejar las dos versiones, para un posterior análisis comparativo con las traducciones de la *Commedia* en arte mayor de Fernández de Villegas (publicada en 1515, pero existe un borrador manuscrito anterior, en letra del siglo XV, que contiene algunas coplas que no entraron en el impreso) y de Hernando Díaz (1516, estudiado en el capítulo siguiente junto a su traducción en arte mayor del soneto *S'amor non è*). Por ahora, baste un pequeño acercamiento a un pasaje traducido en quintillas, tomado del canto I del *Paraíso*.²⁸²

« *La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra e risplende
in una parte piú o meno altrove.
Nel ciel che piú de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire* 5
né sa né può chi di là sú discende; »

(ed. Sapegno 1985: 5-6)²⁸³

« *La gloria y la magestad
d'aquel que todo lo mueue
y en toda universidad
penetra su claridad
más o menos según deue.* 5
*Al çielo la fuy a sentir
que más de su luz comprende,
do vi cosas que decir
no puede ni referir
quien de allá arriba deciende. »*

(*Apud* Uhagón 1901)

Nótese la bimetración con que arranca la traducción («*La gloria y la magestad*», v. 1), así como el desdoblamiento del verbo *ridire* (Dante v. 5) en *decir* y *referir* (vv. 8-9): dos ejemplos de libre ampliación para simplificar el sentido del original y llenar las sílabas, que contrastan con el esfuerzo por ceñirse –aunque no completamente– a las terminaciones de rima del original (*move-mueue; discende-deciende*). Se trata de los mismos procedimientos utilizados por Gómez y Obregón en sus versiones de los *Trionfi*; aunque por lo menos en el caso de las rimas, nos hallamos mucho más cerca de Obregón. De hecho, en vista del aire abstracto de estas dos quintillas anónimas, del esquema de rima regular *abaab - cdccd*, y de la perfecta correspondencia entre tercetos y quintillas²⁸⁴,

²⁸² Rubio Tovar, Joaquín, 2013. *Literatura, historia y traducción* (Madrid: La Discreta) - apartado 4.1.2. “Traducción anónima, en quintillas y en tercetos (primer tercio del s. XVI)”, pp. 355-57.

²⁸³ Sapegno, Natalino, ed., 1985. *Dante Alighieri. La Divina Commedia* (Firenze: La Nuova Italia), vol. 3 *Paradiso*.

²⁸⁴ Los 47 tercetos del canto I del *Paradiso* se vierten en 48 quintillas: hay una ocasión en que uno de los tercetos de Dante (vv. 121-123) se desarrolla en dos quintillas (vv. 201-210), justamente cuando se llega a

cabría sospechar que esta versión de la *Commedia* es en efecto obra de Antonio de Obregón. Para confirmar tal autoría, claro está, haría falta un análisis de la traducción completa; de todos modos, como veremos a continuación, parece más verosímil atribuir este trabajo a un traductor algo posterior.

De enorme interés, tanto para el estudio de la métrica como para el de la traducción poética, son algunos pasajes del prólogo que aparece en este manuscrito anónimo de la *Commedia* en quintillas y tercetos castellanos. Si Antonio de Obregón se limitaba, en la dedicatoria de su libro, a expresar su intención de «*yr tan cerca del original en todo*», en este caso, en cambio, estamos ante las disquisiciones de un traductor experimentado, que no cesa ni se avergüenza de afrontar las múltiples dificultades de su oficio. **Siempre en el contexto de la evolución métrica en la lírica castellana, nos interesan tres declaraciones de este prólogo.** En primer lugar, **menciona la traducción en coplas de arte mayor de Fernández de Villegas, y lamenta dos inconvenientes del metro elegido por este traductor.** El primer inconveniente sería la **dilatación del contenido por el hecho de transponer cada dos tercetos (seis endecasílabos) en una copla (una octava compuesta por versos de catorce sílabas)**, que dio lugar a agregaciones y omisiones que terminaron alejando el poema del comentario celebrado de Cristoforo Landino, hasta tal extremo que Villegas se vio forzado a escribir un comentario prácticamente nuevo. Así, Villegas habría dejado a sus lectores «*fuera de la puerta*», sin poder comprender la esencia de la obra de Dante:

« [...] *tradijo en nuestro vulgar castellano el muy Rev.^{do} Don Pedro de Villegas, Arcediano de Burgos [...] y pareciéndole que por ser el estilo alto y la obra heroica, estaban mejor los versos pesados y graves, hizo su traducción en arte mayor, haciendo de dos tercetos del toscano, que son seis renglones, una copla de ocho en nuestra lengua: [...] lo cual siendo licencia que al parecer de muchos no cabe, a lo menos en tanta manera, acrecentó el volumen en poco menos de [la] cuarta parte, y deste inconveniente nació otro mayor; que como todo el texto se desbarata por la inermision de lo añadido y remission de lo dejado, hizo diferencia en tanta manera, que no pudo después venir ni concertar con el comento de Christóforo Landino, al juicio de todos el mejor de sus comentadores, y que más extensamente ha abierto el sentido de la obra y la intención del poeta, por lo cual fue forzado al dicho Arcediano hacelle nuevo comento que intitula suyo; y desta manera, no pudiendo por lo que he dicho venir el otero a Mahoma, hubo de hacer el contrario, aunque no se puede dejar de conocer que ni para lo uno le faltó arte ni para lo otro doctrina; pero fue el trabajo tan grande que no osó pasar de allí, y así dejó los lectores en el Infierno, aunque fuera de la puerta [...] »*

(*Apud* Uhagón 1901; el subrayado es mío)

El segundo inconveniente del empleo de las coplas de arte mayor nos recordará aquellas palabras que Boscán enviaría a la Duquesa de Soma, en las que se

la descripción del *Primo Mobile*, «*idea no precisamente sencilla de explicar*», como recuerda Rubio Tovar, *op cit.*

lamenta de las 'quejas' de aquellos coetáneos suyos que no saben distinguir entre endecasílabo y prosa (ver el apartado 1.1 de esta tesis). A juicio del traductor anónimo de la *Commedia*, **el ritmo monótono del arte mayor provoca que no entra en el oído de sus receptores, que por tanto se quedan más lejos todavía de comprender la obra original**. En la misma frase, como segunda declaración destacable de este prólogo, **el autor pasa a alabar al que decidió trasladar a Petrarca en coplas reales**, aunque por alguna razón, sin mencionar su nombre:

« mas según todos dicen, las coplas que en aquel arte se hicieron entran tan en poco en los oídos de los oyentes y compréndense tan mal por ellas lo literal y moral de la obra, que juzgan ser muy más al propio orden que tuvo el que tradujo el Petrarca sacándolo en arte real, conviene a saber, en coplas de a diez renglones y ocho sílabas, porque en estas la adición es casi ninguna y la traducción más cierta, a causa que conviene de necesidad destara el texto toscano y sacarle de su aire y proporción y pasarle en la propia lengua nuestra, en la cual a nuestro modo se puede tornar a concertar tan a la letra, que sin hacer injuria a la obra no haya en ello más diferencia de la lengua [...]»

(Apud Uhagón 1901; el subrayado es mío)

El autor del prólogo muestra tal admiración hacia la traducción (no especificada) de Petrarca en coplas octosilábicas que le atribuye incluso el mérito de permanecer fiel al contenido del original, y de ser tan acertada que entre original y traducción existe sólo la diferencia de la lengua. Si el que escribe este prólogo es Antonio de Obregón –como hacen sospechar los rasgos comunes que hemos visto entre su traducción de los *Trionfi* y la anónima de la *Commedia*–, tal vez estaría refiriéndose a Álvaro Gómez (como cree Farinelli 1904: 336-37, nota 3), pero ya hemos visto también que el impreso de los *Triumphos* no deja ninguna constancia del conocimiento del trabajo del traductor de Guadalajara; y en todo caso, la versión que sacó Gómez del *Triunfo de Amor* no es ni mucho menos fiel al contenido del original («la adición es casi ninguna», juzgaba el autor del prólogo). Más prudente parece atribuir esta versión de cantos de la *Commedia* a algún traductor posterior tanto a Gómez como a Obregón, pero que haya seguido el procedimiento de este último como modelo en sus propias coplas reales (esquemas de rima regulares, correspondencia casi absoluta entre tercetos y quintillas, ausencia de ampliaciones personales), ensalzándole anónimamente en su prólogo. No hay que descartar que los *Triunfos* de Obregón corriesen acéfalos en cancioneros y pliegos sueltos hoy perdidos antes de pasar a la imprenta, ni tampoco que el autor de la *Commedia* en quintillas simplemente haya olvidado el nombre de su traductor admirado. Ninguna de estas dos posibilidades parece del todo verosímil, pero por ahora, el misterio sigue.

En cualquier caso, como evidencia la tercera declaración destacable del prólogo, **el autor tampoco se queda del todo satisfecho con el 'arte real' como opción para traducir obras poéticas de autoridad como la *Commedia***. En resumidas

cuentas, a pesar de sus ventajas sobre el verso de arte mayor, **la copla octosilábica fuerza a ‘quebrar y repartir’ el contenido, con el peligro de que «lo accesorio ocup[e] lo principal»:**

« [...] como el pie entero del metro italiano tiene once o doce sílabas, el que acaece ir en latín, habiéndole de pasar en castellano, que no tiene el pie de arte real más de ocho, no se puede hacer sin quebrarle y repartirle, y en la soldadura hasta es menester después tanto almacén, que lo accesorio ocupa lo principal, y por esto es forzado andar forcejando y trayendo con maña las palabras donde muchas veces no quieren estar quedas; ejemplo quiero poner a los que me reprehendieren.»

(Apud Uhagón 1901; el subrayado es mío)

Habrà sido sin duda por esta razón que el traductor se haya lanzado, contemporáneamente, a intentar una traducción en tercetos, el mismísimo metro del toscano original. Por lo que sabemos, sólo se atrevió a verter en tercetos el canto XXXII del *Purgatorio*; Menéndez y Pelayo, en su *Antología de poetas líricos castellanos*, lejos de apreciar el experimento, desecha estos tercetos tachándolos de «*rudos, infelicísimos y llenos de terminaciones agudas*» (1908: vol. 13, p. 236). **El intento tal vez fue precoz, y el traductor poco preparado para el nuevo metro.** Como fechación aproximada del manuscrito en cuestión, Uhagón (1901) propuso el primer tercio del siglo XVI; sin mucho riesgo, podemos suponer que la fecha estaba más cerca de 1515 (año de la primera impresión de la traducción de Villegas) que de 1533, término de ese primer tercio de siglo, cuando el endecasílabo –y las formas con las que venía íntimamente ligado, entre ellas la *terza rima*– ya empezaban a abundar en la lírica castellana. Sea como fuere, el caso demuestra cómo la **traducción octosilábica de cantos de la *Commedia* se encontraba casi a mitad de camino entre las versiones en arte mayor de Villegas y Hernando Díaz, por un lado, y los tercetos encadenados ensayados por el mismo traductor, por otro.**

3.2.5 Los *Triunfos* de Hernando de Hozes

El salto a la *terza rima* lo completaría Hernando de Hozes, firmemente y con ambos pies, cuatro décadas después de Gómez y Obregón. En 1555, cuando sale la *princeps* de su versión de los *Trionfi* en tercetos, la práctica de las traducciones de obras italianas en octosílabos habrá pasado de moda, a pesar de que los *Triunfos* respectivos de Gómez y Obregón se siguen copiando, reimprimiendo y leyendo. Aunque estamos ya más allá del límite temporal propuesto por esta tesis (1543, año de publicación de las obras completas de Boscán y Garcilaso), conviene que hagamos algunas observaciones rápidas acerca del trabajo de Hozes. Como revela el título completo del libro, «*Los trionphos de Francisco Petrarcha, ahora todo nuevamente traduzidos en lengua castellana, en la medida, y numero de versos, que tienen en el toscano, y con nueva glosa*» (Medina del Campo: Guillermo de Millis), no hay el más mínimo cambio de molde: **la traducción de Hozes se queda muy ajustada a los endecasílabos de Petrarca, con**

exactamente el mismo número de versos. La nueva glosa se aleja del texto de Bernardo Illicino, prefiriendo parafrasear y ampliar el comentario más breve de Alexandro Vellutello (Venezia 1525), haciendo destacar más las cuestiones poéticas que las de la doctrina, es decir, presentando a Petrarca ya de pleno como poeta, y menos como el filósofo y moralista que admiraban los lectores de décadas atrás (Recio 2003: 328). De todos modos, la estructura del impreso parece seguir de cerca, con visibles mejoras, aquella de Obregón:

- un *Prólogo*;
- una *Vida de Petrarcha*, más del doble de larga que aquella ofrecida por Obregón;
- un *Argomento de los Triumphos*;
- una advertencia *Al Lector*, sobre los criterios seguidos en la labor de traducción;
- una fe de erratas;
- la traducción junto al comentario;
- una *Tabla o Indice del presente libro*, compuesto por un elenco de personajes, y con un sistema de referencia más sencillo que en el libro de Obregón, indicando únicamente los correspondientes números de folio).

La disposición gráfica del texto de la traducción y el comentario también recuerda aquella de Obregón:

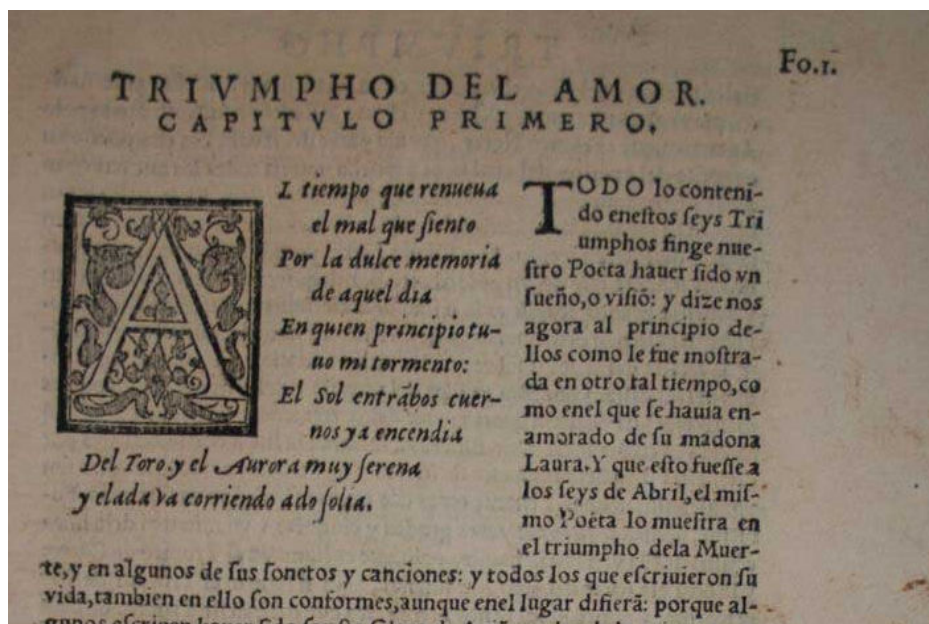


Imagen del primer folio del *Triumpho del Amor* de Hernando de Hozes en un ejemplar de la *princeps* de 1555, Medina del Campo (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)²⁸⁵

²⁸⁵ Todavía no existe, que yo sepa, una edición moderna de la versión de Hernando de Hozes. La sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid conserva un ejemplar de la edición *princeps* (signatura R/8654).

Comparemos brevemente los dos primeros tercetos de la traducción del *Triunfo de Amor* de Hozes con el original de Petrarca:

« *Al tempo che rinnova i miei sospiri
per la dolce memoria di quel giorno
che fu principio a sì lunghi martiri,
già il sole al Toro l'uno e l'altro corno
scaldava, e la fanciulla di Titone* 5
correa gelata al suo usato soggiorno. »

(ed. Bezzola 1997, Capitolo I, vv. 1-6)

« *Al tiempo que renueua el mal que siento
por la dulce memoria de aquel día
en quien principio tuvo mi tormento:
el sol entrambos cuernos ya encendía
del Toro y el Aurora muy serena* 5
y elada va corriendo a do solía. »

(transcrito de la ed. *princeps*)

La traducción de Hozes se ciñe al texto original no sólo por el número de sílabas y versos, sino también, hasta cierto punto, en el campo del léxico, dejándose las paráfrasis sobre todo para la segunda mitad de verso para poder acomodar las rimas. (Aunque no resulta nada evidente de este corto ejemplo, más adelante en la traducción, se comprueba que Hozes también procura mantener, donde lo permiten las semejanzas entre el italiano y el castellano, las terminaciones de rima del original.) Por lo que parece, para algunas de estas paráfrasis, Hozes echa mano de la versión de Obregón, al que alaba en su prólogo: un ejemplo es la explícita identificación de la «*fanciulla di Titone*» como «*el Aurora*» (v. 5), que su predecesor había traspuesto como «*el alua*» (Obregón, v. 8), y que Álvarez Gómez había omitido por completo.

Las disposiciones acentuales de los tercetos de Hozes también siguen de cerca las del original, con la importante excepción de evitar la sílaba tónica en la 7ª (vv. 3 y 6 de Petrarca), como dictaba ya la convención métrica que imperaba en Castilla a mediados del s. XVI. **Ya no cabe la posibilidad de 'traducir' la *terza rima* de Petrarca en otro metro, por lo cual la versión de Hozes se queda en el mismo verso italiano, que ahora también es castellano - tanto, y tan métricamente constreñido, que la adaptación métrica termina resultando exacerbada.** De hecho, la única agregación semántica con respecto al modelo que puede verse en el ejemplo inicial de Hozes la encontramos en el mismo verso 5, «[...] *el Aurora muy serena*», empleada seguramente para soslayar la terminación aguda del nombre *Titón*. En su importante artículo sobre lo que

denominó «*el destierro del verso agudo*», Francisco Rico²⁸⁶ toma la traducción de Hozes como ejemplo señero de la ya indefectible obediencia, a mediados del Quinientos, del precepto de evitar los versos oxítonos: el investigador demuestra cómo, en el recorrido que va desde una primera redacción manuscrita de 1549²⁸⁷, a una revisión de 1550, una ‘refundición’ de 1552, hasta la publicación impresa de 1555, el autor de la traducción va proscribiendo progresivamente las terminaciones agudas (1983: 533-35). Por desgracia, el manuscrito de esa primera redacción está mutilado, faltándole por lo menos el folio viii, que contendría los versos correspondientes a los dos primeros tercetos arriba citados; sin embargo, no hace falta buscar más allá del siguiente terceto para encontrar versos que ‘pecan’ de terminación aguda:

« *Amor, gli sdegni, e 'l pianto, e la stagione
ricondotta m'aveano al chiuso loco
ov'ogni fascio il cor lasso repone. »*

(ed. Bezzola 1997, Capitolo I, vv. 7-9)

« *Amor, desdén, mi llanto y la sazón
entonces al lugar me avían llevado
que suele dar alivio al corazón. »*

(BNM ms. 3687, f. ix, vv. 7-9)

En vista de esta rima en *-ón*, es más que probable que el verso 5 perdido de la primera redacción se terminara en el nombre propio *Titón*. La versión de Hozes que se imprimiría seis años después resulta muy diferente:

« *Amor, desdenes, llanto, el tiempo, y pena
me hauian puesto en el lugar cerrado,
adonde toda cuyta queda agena. »*

(transcrito de la ed. *princeps*, f. 2^v)

No bastaba, sin embargo, con cambiar las rimas para que todos los endecasílabos fueran llanos, ya que como explica Hozes mismo en su nota *Al Lector*, el precepto era doble: «*fenecer todos los versos en vocal, y q[ue] ninguno te[n]ga el acce[n]to en la vltima*». El mismo Hozes, entre resentido y resignado tras haber tenido que reescribir diversas partes de su primer borrador de la traducción, se lamenta de la dificultad de disponer siempre una vocal a final de cada endecasílabo llano, no pudiendo «*aprouechar de la mitad de nuestras palabras para el acabar de los versos*», y viéndose obligado por tanto a «*desuiarse mas de lo justo del sentido del original*».

²⁸⁶ Rico, Francisco, 1983. “El destierro del verso agudo” en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-551.

²⁸⁷ El código en cuestión se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 3687.

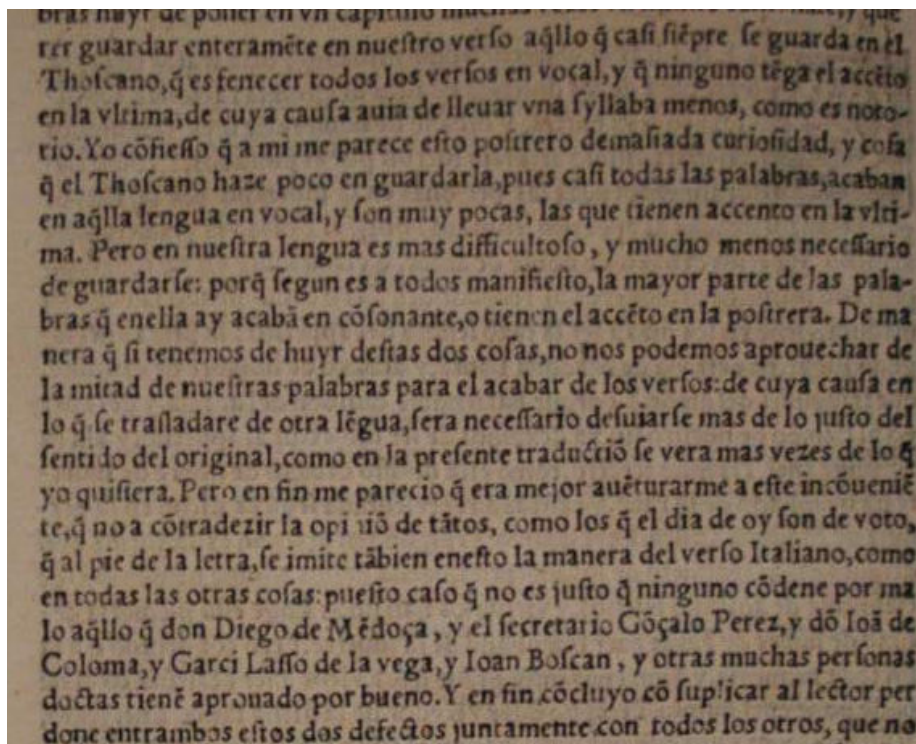


Imagen tomada de la segunda página (sin número de folio) de la advertencia *Al Lector*, en la *princeps* de 1555 de los *Triunfos* traducidos y comentados por Hernando de Hozes (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)

En un artículo que examina más de cerca la problemática de los versos agudos, Antonio Alatorre habla de la ‘**violencia lingüística**’ que supone la sumisión a estas reglas tan estrictas de la métrica castellana al doblarse el siglo XVI.²⁸⁸ **Tras lamentarse de la exagerada presión del doble precepto y las grandes desventajas que acarreaba, Hozes alaba a los poetas italianistas que se atrevieron** (Boscán y Garcilaso²⁸⁹) **y seguían atreviéndose** (Diego Hurtado de Mendoza, Juan Coloma, Gónzalo Pérez) **a emplear la terminación aguda en sus endecasílabos**, añadiendo que «*no es justo que ninguno condene por malo*» lo que los poetas mencionados «*y muchas personas doctas hicieron*». Aún así, Hozes pasa a aceptar resignadamente las nuevas reglas, **y termina siendo más fiel al precepto que al contenido del texto original en su propia traducción de los *Trionfi***. Una consecuencia trascendente de tal subordinación métrica, como señala Alatorre (2007: 310), es la obligación de rehuir cualquier plural en -s a final de verso; Petrarca no evitó, obviamente, las rimas en plural, por lo que

²⁸⁸ Alatorre, Antonio, 2007. “Versos agudos” en sus *Cuatro ensayos sobre arte poética* (El Colegio de México), pp. 307-360.

²⁸⁹ De Garcilaso, baste recordar el soneto que comienza «*Amor, amor, un hábito vestí*» (soneto XXVII), un borrador del cual veremos en el *Cancionero de Gallardo*. Este incipit fue una imitación deliberada del verso catalán *agut* de Ausiàs March «*Amor, amor, un hàbit m’e tallat*» (Pagès cant LXXVII, v. 25). La ‘fiebre aguda’ sigue arrasando en el siglo XVII: en la edición de las obras de Garcilaso sacada en 1622 por Tomás Tamayo de Vargas, este ‘adecenta’ el final del verso citado a «*he vestido*».

Hozes, tratándose de tercetos encadenados, a menudo se ve forzado a cambiar tres palabras terminales a la vez. No mucho más adelante de los tercetos que acabamos de ver del *Triumphus Cupidinis*, por ejemplo, encontramos las rimas «*stanchi - bianchi - fianchi*» (vv. 20, 22, 24) y «*ali - mortali - strali*» (vv. 26, 28, 30); para solucionar el problema, Hozes coloca el vocablo castellano correspondiente dentro del verso («*ojos*», «*blancos*», «*alas*»), o bien se quita el plural totalmente de en medio por vía de la paráfrasis (como consigue hacer en las tres otras instancias mencionadas).

Cuando Hernando de Hozes se arrojó inicialmente a procurar realizar una traducción de los *Trionfi* en tercetos, no parece que se le antojaba una tarea tan repleta de cortapisas, ni que anticipaba tener que alejarse más de la cuenta del contenido del original. **Su propósito originario había sido simplemente ‘modernizar’ la versión octosilábica de Obregón –que seguía siendo «de mucho precio»– según los metros en boga de su tiempo (además de actualizar el comentario), ya que desde la llegada de las formas italianas a manos de Boscán y Garcilaso, traducciones como aquellas de Obregón «ya casi ninguno las quiere ver».** El adverbio «*casi*» no deja de tener su importancia, porque las versiones en quintillas de Álvaro Gómez (ediciones sucesivas de la *Diana* de Montemayor a partir de 1559) y Obregón (4ª reedición publicada en 1581) se siguen imprimiendo y leyendo durante las décadas siguientes. Sin embargo, el caso es que **Hozes, contra su voluntad, terminó ajustándose a un procedimiento más italianista que los propios italianos, que paradójicamente contribuyó a alejar su traducción del contenido del original.** A pesar de esta exacerbación de la moda italianizante, Francesco Guardiani²⁹⁰ ve el admirable trabajo de Hozes como símbolo de la ‘madurez’ que había alcanzado la poesía castellana, elevada ya al mismo estatus y prestigio atribuidos desde hace más de un siglo a la lírica vernacular italiana.²⁹¹

²⁹⁰ Guardiani, Francesco, 1990. “The Literary Impact of the *Trionfi* in the Renaissance” en Eisenbichler, Konrad, & Iannucci, Amilcare A., eds. *Petrarch’s Triumphs: Allegory and Spectacle* (Ottawa: Dovehouse Editions), pp. 259-68 (p. 265).

²⁹¹ De hecho, allá por los mismos años en que Hernando de Hozes trabajaba en su particular versión de los *Trionfi*, se traducen más poemas largos de Italia, no sólo de Dante (aunque cada vez menos presente) y de Petrarca: el mismo Hozes menciona en su comentario (f. 158^v, en el capítulo II del *Trivmpho de la Fama*) tres traducciones castellanas contemporáneas del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (de «*don Hieronymo de Vrrea*», «*don Luys Çapata*» y «*Alcocer*»), más otra que vio comenzada, abandonada por el traductor (cuyo nombre no se menciona) cuando supo de los que le precedieron. Cf. Rico 1983: 533, nota 31.

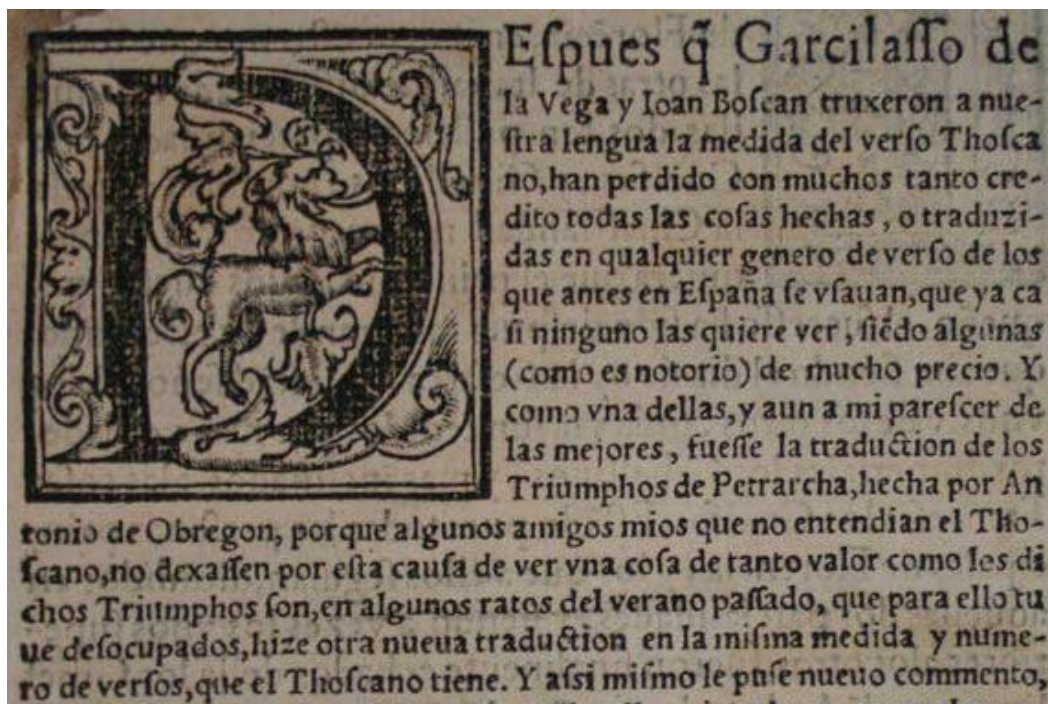


Imagen tomada del *Prólogo* (sin número de folio) de Hernando de Hozes en la *princeps* de 1555 de su traducción de los *Triunfos* (Fondo antiguo de la Universidad de Valladolid)

3.3 Recepción y traducciones parciales del *Canzoniere*

El recorrido del *Petrarca latino* al *volgare* en la recepción española de su obra desemboca en el *Canzoniere*, que ocupa la tercera onda de popularidad señalada por Ernest Wilkins (1977, arriba citado), y sigue considerándose hasta hoy día la obra capital, y seguramente la más leída y apreciada, del poeta de Arezzo. Como vimos al principio de este capítulo a través de Chaucer y Santillana, el interés por las ‘rimas esparcidas’ de Petrarca brotó pronto, pero seguiría latente mientras se leían y traducían su prosa latina y los seis poemas largos que forman los *Trionfi*. **Aunque el *Canzoniere* no comienza a traducirse sistemáticamente, como obra unitaria, hasta bien mediado el siglo XVI, las composiciones del libro se leen de forma cada vez más asidua, y el interés va retoñando en préstamos, recuerdos y traducciones parciales comprobables en la lírica cancioneril.** La presencia –tanto segura como discutible– de lecturas e interpretaciones de poemas del *Canzoniere* en la lírica cancioneril del siglo XV merece un estudio aparte, y se examinarán brevemente algunos de los posibles testimonios (y los problemas para identificarlos) más abajo en los apartados 3.4 y 3.5. Las traducciones que realizaron Enrique de Villena y Hernando Díaz de sendos sonetos de Petrarca, arriba mencionadas, se analizan por su cuenta en el capítulo 4. En este apartado, mientras tanto, nos enfocaremos en algunas traducciones muy parciales –o mejor dicho, apropiaciones poéticas y musicales – de las rimas del aretino.

3.3.1 Códices del *Canzoniere* en España

De la amplia difusión en España de las rimas de Petrarca dan cuenta **los once manuscritos que transmiten la colección casi completa, y los numerosos códices parciales con uno o pocos poemas, importados desde Italia entre el siglo XIV y principios del XVI**, y custodiados hasta hoy en las bibliotecas españolas (Hernández Esteban 2005: 74-76 ofrece una lista detallada en orden cronológico, a partir de la documentación proporcionada por Villar Rubio 1995). Entre esos once manuscritos casi completos, **un caso de particular interés es el ms. 10026 de la Biblioteca Nacional de Madrid, del siglo XV** (Villar Rubio 1995: 170-72, entrada nº 62), **que dispone la lírica *volgare* de Petrarca en tres secciones: los *Trionfi* (ff. 1^r-37^v), las *ballate* y *canzoni* del *Canzoniere* (ff. 37^v-94^v), y los sonetos (ff. 94^v-175^v)**. Lamentablemente, Hernández Esteban (2005: 76) se dejó llevar por la rúbrica del f. 37^v, «*Cominciano le ballate, et canzone del poeta fiorentino*» (nótese el error del copista en la indicación del origen del aretino), creyendo que el manuscrito omitía los sonetos, e identificándolo por tanto como códice 'parcial'. Los sonetos no sólo aparecen agrupados en un único y largo bloque –algunos repetidos, e incluyendo curiosamente dos estancias de la canción «*In quella parte dove Amor mi sprona*» (comp. CXXVII) como si fueran sonetos, a pesar del esquema de rima ABCBACCDEeDeFF y la presencia de dos heptasílabos, y a pesar de que la canción entera figura en la sección anterior–, sino que les sigue una «*Tavola de sonetti che si contengono in questo libro*» (ff. 176^r-181^r), con los íncipit dispuestos en orden alfabético junto a su correspondiente numeración, desde «*A pie' de' colli... VIII*» hasta «*Zefiro torna... CCCVIII*». **La sección de los sonetos parece estar pensada como obra de consulta, mientras que no hay, en cambio, tablas de referencia para las otras composiciones.**

De esos once manuscritos 'completos' del *Canzoniere* catalogados por Villar Rubio, uno es del siglo XIV, siete son del XV, y tres de principios del XVI (el más tardío del cual, el ms. 611 de la Biblioteca Nacional de Madrid, contiene también los *Trionfi*). Su descripción como 'completos' no quiere decir que transmiten la obra como la conocemos hoy: además del ms. 10026, que como acabamos de ver separa los sonetos de las composiciones en otras formas, más de la mitad de estos códices presentan un orden diferente de los poemas, cercano al de la copia del *Canzoniere* que Petrarca envió a su amigo Pandolfo Malatesta el 4 de enero 1373 (un año y medio antes de morir), que no representaba su última voluntad.²⁹² El hecho es significativo, porque mientras los códices de la tradición malatestiana muestran mayor atención hacia la meditación ética, religiosa y moral del poeta, la reordenación final, fijada por Petrarca en el célebre manuscrito autógrafo Vaticano Latino 3195 ya durante sus últimas semanas de vida, desplaza el enfoque a la historia de amor, o mejor dicho, al largo proceso interior por el que pasa el poeta, en el que la figura de

²⁹² Se habla de la forma 'Malatesta' o 'malatestiana' del *Canzoniere*, pero Malatesta no fue el que editó y ordenó las composiciones. Véase la ed. de Santagata 2006, p. 487.

Laura evoluciona de amada imposible a vía de redención.²⁹³ A pesar de la meticulosa atención filológica manifestada por Petrarca mismo²⁹⁴, las copias que dejó sufrirían múltiples reordenaciones y dismembraciones durante los siglos siguientes, que no son sino sintomáticas del renombre que su lírica *volgare* iba cobrando.

Tras la invención de la imprenta, **sería gracias a la edición *princeps* de Aldo Manuzio (1501), con la intervención de Pietro Bembo, que el *Canzoniere* volviera a difundirse en forma de libro unitario, rescatando la última ordenación del autor, y con ella el fuerte simbolismo de los 366 poemas (tantos como días del año bisiesto, número redondísimo y figuradamente completo), y la apreciación de cada uno según el contexto dado por su particular posición en la obra global.** La mayor ventaja de la edición de Manuzio y Bembo sería aquella propiamente material: el formato manejable del libro, producto de una auténtica revolución tecnológica, se convertiría pronto en el estándar, y con él la edición del texto completo del *Canzoniere*, sin notas, merced a la cual se consolidaría rápidamente la nombradía de Petrarca como poeta laureado.²⁹⁵ Marco Santagata insiste en la importancia de la presentación del *Canzoniere* como obra unitaria:

«Se [Petrarca] non avesse rifiutato la prassi di affidare le singole poesie alla circolazione sparsa e non le avesse invece legate in un libro, che non è tale per ragioni materiali, ma perché si struttura come insieme unitario [...] Senza il *Canzoniere* Petrarca resterebbe un grande poeta, ma forse non sarebbe stato il caposcuola che è stato»

(ed. 2006: lxiii)

²⁹³ A este respecto véase Armisen, Antonio, 2004. “Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca en Boscán”, *Cuadernos de Filología Italiana* 11: 75-98.

²⁹⁴ «Petrarca dejó una impecable propuesta del trabajo del copista con su versión definitiva del libro, el Vaticano Latino 3195, cuidado por él en todas sus fases y en sus mínimos detalles, un auténtico testamento del filólogo y del poeta, que cerraba un proceso de trabajo (creación, meditación, corrección, aprobación e inserción) de casi treinta años, muy lejos ya del sistema por formas métricas de los cancioneros medievales y cuya innovación no siempre será valorada por los continuadores.» (Hernández Esteban 2005: 72). Véase también Gorni, G., 1984. “Le forme primarie del testo poetico: 2. Il sonetto” en *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia* (Torino: Einaudi), pp. 439-ss. Petrarca dejó testimonios explícitos de la suma importancia que atribuía al trabajo de copia en el capítulo XLII del *De remediis utriusque fortunae* («*De librorum copia*»), y en una carta a su hermano Gerardo, del 25 de abril 1374 (*Familiares* XVIII).

²⁹⁵ Los problemas de transmisión no terminarían con la edición de Manuzio y Bembo, ya que contemporáneamente, a partir de 1502, comienza a circular la edición dejada por Serafino Aquilano (muerto dos años antes), con los poemas ordenados según las formas métricas, como en el caso del ms. 10026 de la BNM. (Tal vez por haber sido músico además de editor y poeta, las composiciones de Petrarca le interesaban a Serafino más a nivel individual que como obra unitaria: «*Ritornato all'Aquila per la morte del padre nel 1481, vi rimase fino al 1484, riscuotendo i primi successi presso i concittadini, entusiasti per l'abilità del giovane musico, che intonava Petrarca sul liuto con grazia senza pari.*» - Vigilante, Magda, 1981. “CIMINELLI, Serafino (Serafino Aquilano)”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, pp. 562-64.) El mismo sistema sería adoptado por editores posteriores como Antonio Tebaldeo, y las dos estructuras seguirían en competición durante gran parte del siglo XVI. Véase Cannata, N., 2000. *Il Canzoniere a stampa* (Roma: Bagatto), p. 104.

Igual de importante, sin embargo, debió de ser la difusión ‘esparcida’ de la obra: muchos de los poemas corrían sueltos, lo cual sin duda permitía, a pesar del caos, «*un consumo más inmediato y fugaz*» de **composiciones individuales** (Hernández Esteban 2005: 74), **particularmente los sonetos, con su inmediato convite a la brevedad y concisión**. Las apropiaciones poéticas y musicales que ahora veremos sugieren lecturas fragmentarias, que no aprecian el *Canzoniere* como conjunto, sino que toman prestado, de manera puntual y a veces incluso caprichosa, los poemas o versos particulares más aprovechables.

3.3.2 La canción *Tots jorns aprench*, de Jordi de Sant Jordi

La primera **traducción parcial, más que imitación, de un poema individual del *Canzoniere*** que merece la pena ver es del valenciano Jordi de Sant Jordi, cuya ‘*canción de opósitos*’ –como la denominaría el Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* (véase el apartado 2.3.1)–, «*Tots jorns aprench e desaprench ensemps*», **toma prestado varios versos sueltos del célebre soneto 104 de Petrarca, «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», construido también a base de contrarios.**²⁹⁶ Este íncipit se adapta hacia el final del poema de Sant Jordi, «*e no he pau e no tench qui'm guerreig*» (v. 44), mientras que los otros préstamos se concentran en la primera mitad del poema:

Veggio senz'occhi (9)	e vey sens ulls (4)
e nulla stringo, e tutto'l mondo	e no stretch res e tot lo mon
abbraccio (4)	abras (5)
e volo sopra'l cielo, e giaccio	vol sobre'l cel e no'm movi de
in terra (3)	terra (6)
et ho in odio me stesso, et amo	hoy he de mi e vull altre gran
altrui (11)	be (12)

Estos y otros ejemplos llevan a Alan Deyermond a concluir que partes del poema de Sant Jordi «*read like an expansion of, or meditation on, the Petrarchan sonnet*» (1992: 72). Dado que Sant Jordi muere hacia 1424, el Marqués de Santillana no sería el segundo poeta fuera de Italia, después de Chaucer, en entrar en contacto activo con los sonetos de Petrarca, como creía Spiller (1992: 64); en efecto, **Santillana conoce la canción de Sant Jordi y la alaba en su *Prohemio e carta*, y es posible que haya bebido de ella para su propio soneto XIX, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*», alabado a su vez por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*, probablemente por ser el soneto del Marqués más identificable como petrarquista. En cualquier caso, si leemos simultáneamente la recreación realizada por Chaucer del soneto 102 «*S'amor non è*» –cuyos versos 1-9 presentan una serie de preguntas antitéticas sobre la**

²⁹⁶ Riquer, Martí de, & Badia, Lola, eds., 1984. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV* (Valencia: Tres i Quatre), poema 15, pp. 219-29. Véase asimismo Deyermond 1992: 72, de donde tomo los ejemplos de los préstamos.

naturaleza del amor-, la canción de Sant Jordi y el soneto XIX de Santillana, nos daremos cuenta en seguida de que estamos ante **tres ‘imitaciones’ directas, y tempranas, de sonetos de Petrarca en tres idiomas distintos, y no de sonetos elegidos al azar.** En efecto, parece ser que los primeros sonetos del *Canzoniere* en llamar la atención de los lectores fueron precisamente aquellos **estructurados a base de contrarios, tal vez porque su movimiento dialéctico era más fácil de comprender, ejerciendo un atractivo inmediato.**

3.3.3 El *Capítulo Primero* de Bartolomé de Torres Naharro

Otra traducción parcial del soneto «*Pace non trovo...*» del aretino, inspirada seguramente en la ‘canción de opósitos’ de Sant Jordi, se encuentra en la *Propalladia* del dramaturgo extremeño **Bartolomé de Torres Naharro, el sexto sonetista de nuestro corpus** (con tres sonetos en italiano, que figuran en el penúltimo folio del mismo libro). Como veremos en el capítulo 7, Naharro estuvo varios años afincado en Roma, al servicio de Guilio de’ Medici (primo del papa Leone X), y la edición *princeps* de la *Propalladia* –una primera recopilación de sus comedias y poemas– se publicó en Nápoles en 1517.

La producción poética de Naharro, el grueso de la cual ha sido fechado entre 1513 y 1516 por el investigador John Lihani²⁹⁷, muestra un alto grado de **experimentación métrica**, abarcando, entre otras formas, tres «*Lamentationes de amor*» en coplas de octosílabos y tetrasílabos (o ‘quebrados’), siete «*Epístolas*» en el mismo metro pero con coplas más extensas, una «*Sátira*» en pareados de arte mayor, varios «*Romances*» y «*Canciones*» octosilábicos, y once «*Capítulos*» de diverso metro. Como indica Pérez Priego en el estudio preliminar de su antología de la obra de Naharro²⁹⁸, este último rótulo resulta el más difícil de definir en su práctica poética: mientras el término había sido difundido en Italia para denotar poemas en *terza rima* de corte generalmente satírico y burlesco (como son los treinta y dos *Capitoli* de Francesco Berni, quien también vivió en Roma y estuvo al servicio de la familia de’ Medici), **Naharro aplica la misma rúbrica a una variedad de metros**, incluyendo octosílabos y quebrados –como es el caso del *Capítulo V*, un panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba–, **y hasta versos de arte mayor** –como es el caso del *Capítulo Primero*, del que nos ocupamos en este apartado–.

Dicho *Capítulo Primero* fue citado parcialmente por Menéndez y Pelayo en su estudio crítico de la *Propalladia*²⁹⁹, y editado mucho más tarde por Pérez Priego (1995: 176-77). Ambos investigadores registran la más que probable deuda del poema con la canción citada de Sant Jordi, si bien la inspiración principal sigue

²⁹⁷ Lihani, John, 1979. *Bartolomé de Torres Naharro* (New York: Twayne), p. 22.

²⁹⁸ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1995. *Bartolomé de Torres Naharro. Antología (Teatro y poesía)* (Badajoz: Colección Clásicos Extremeños), p. 48. Un año antes, Pérez Priego había editado las obras completas del mismo autor: Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1994. *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa* (Madrid: Turner).

²⁹⁹ Menéndez y Pelayo, Marcelino, 1900. *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia: Estudio crítico* (Madrid: Librería de los Bibliófilos), pp. xlvi-xlvii.

siendo las antítesis sobre las cuales se construye el soneto 104 de Petrarca, «*Pace non trovo*», y hasta cierto punto, también el igualmente célebre soneto 102, «*S'amor non è*». El *Capítulo* de Naharro está compuesto por **cuartetos encadenados de un arte mayor regularísimo** (42 de los 44 versos presentan la acentuación -+--+ / -+--+), según el esquema de rima ABAB BCBC CDCD ... KLKL. Como se advierte en seguida, el poeta aprovecha los hemistiquios del verso elegido para ensartar toda una serie de contrarios con amplio uso de la bimetración:

« *Por tales senderos me guía mi suerte,
que sé dónde voy y yerro la vía;
la vida es conmigo, yo siento la muerte;
tristeza me sobra, publico alegría.
Mil años se pasan, paréscenme un día, 5
y en medio el reposo fatigo y afano;
desseo mi mal, mas no lo querría,
y sudo en invierno y tiemblo en verano. »*

(ed. Pérez Priego 1995: 176, vv. 1-8)

El v. 8 puede considerarse una traducción inversa del último endecasílabo del soneto 102 de Petrarca: «*e tremo a mezza state, ardendo il verno*». Más adelante en el poema, pueden espigarse al menos tres versos que traducen, de forma más o menos literal, endecasílabos correspondientes del soneto «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», incluyendo este mismo íncipit:

« *Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra »*

(*Canzoniere* soneto 104, vv. 1-3)

« *prométenme paz, yo pido la guerra »* (v. 26)
« *y en mí son amigos el agua y el fuego »* (v. 16)
« *no salgo del cielo y estoy en la tierra »* (v. 28)

Más que de traducción parcial, tal vez sería correcto hablar de **adaptación y desarrollo** por parte del poeta extremeño, particularmente en su modo de cerrar el *Capítulo*. En efecto, mientras el soneto 104 de Petrarca abandona la serie de contrarios para concluir en el último verso «*in questo stato son, donna, per voi*», Naharro amplía esta confesión a lo largo de sus dos cuartetos finales, sin dejar de hilvanar los contrarios hasta la exhortación final:

« Pues, dama y señora, princesa real,
 en estas congoxas estoy por amaros
 y en fin, determino de seros leal,
 y siempre seroiros y nunca olvidaros. 40
 No sé más dezir ni más que obligaros,
 pues no soy de mí, por serlo de vos.
 Con lo que a vos toca, no puedo faltaros;
 el alma, qu'es suya, rescíbala Dios. »

(ed. Pérez Priego 1995: 177, vv. 37-44)

Como vimos en el recorrido de las traducciones castellanas de los *Trionfi*, la historia de la recepción directa del Petrarca *volgare* está estrechamente ligada a los desarrollos de la métrica. Torres Naharro tal vez no se planteó la posibilidad de componer este *Capítulo 'a la italiana'*, en el estricto sentido de emplear endecasílabos y *terza rima*; más creíble parece que haya buscado medidas castellanas análogas que ya tenía a su disposición. En efecto, el dodecasílabo de arte mayor correspondería al *endecasillabo*, y los cuartetos encadenados a los tercetos italianos. La elección de Naharro constituye sin duda un paso intermedio en el proceso de hispanización del *Capitolo toscano*, que sería seguido por el paso definitivo de Juan Boscán, quien compondría dos *Capítulos* en tercetos encadenados algunos años más tarde. Como veremos en el corpus, Naharro sólo se atrevería a emplear el endecasílabo –y la forma del soneto– en el italiano al que estaba expuesto durante su larga estancia en la *penisola sorella*.

3.3.4 La estrella de Citarea, poema anónimo

Si excluimos la traducción literal del primer cuarteto del soneto 81 de Petrarca que Santillana incluye en una glosa a sus *Proverbios* (véase el apartado 3.1.2), el segundo ejemplo de traducción parcial, que parece ser de principios del siglo XVI, es un largo y curiosísimo poema en tres partes que aparece en el *Cancionero de Gallardo* (Dutton MN17, ff. 17^v-25^v). El poema figura inmediatamente después del *Triunpho de Amor* de Álvar Gómez, y sin indicación del nombre del autor, salvo lo que parece ser una 'A' en la parte superior del primer folio. La misma composición reaparece más tarde, todavía anónima, con otra disposición gráfica y con las tres partes en otro orden, en el *Cancionero de Poesías Varias* custodiado en la Biblioteca del Palacio Real (Dutton MP2, ff. 239r-241v, según la foliación moderna).³⁰⁰

³⁰⁰ Aunque este *Cancionero de Poesías Varias* es de fechación tardía (concluida entre 1568 y 1571), se trata de una recopilación conocida también, como el *Gallardo* y el *Íxar*, por su carácter de 'cabeza de Jano', reuniendo poemas del siglo XV (finales de la Edad Media) con otros ya italianizantes del XVI (albores del Renacimiento). Volveremos a ver este manuscrito en la presentación del corpus, ya que transmite doce de los trece sonetos atribuidos a Antonio de Soria (incluyendo versiones de los cuatro sonetos de Soria incluidos en el *Gallardo*). Véase la edición crítica de Labrador, J.J., Zorita, C.A., & DiFranco, R.A., eds., 1994. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: Visor); las razones por la fechación mencionada se dan en la p. xxi.

El orden correcto de las tres partes parece ser el del *Gallardo*; en su edición crítica de este manuscrito, José María Azáceta (1962: 46) cree que se pueden desglosar en tres composiciones independientes, pero evidencias tanto internas (la particular forma estrófica común) como externas (la rúbrica «*Ffin De La Obra*» que encabeza la terceta parte, al inicio del f. 24^v) apuntan hacia un poema unitario. Así lo creían Bartolomé José Gallardo (quien tuvo en su posesión el códice que hoy lleva su nombre) y Arturo Farinelli (1929: 64-65), y confirmaría mucho más tarde Isabella Tomassetti en un primer estudio del texto.³⁰¹

En cuanto a la posible autoría, la práctica cancioneril de disponer en bloque las obras de un mismo poeta, muchas veces con alguna indicación del tipo “*Del mismo*” antes de cada composición individual, pero otras veces sin indicación alguna, lleva a Azáceta a atribuir el poema (que él consideraba tres) primero «*sin temor a error*» (1962: 45) y después «*con algunas reservas*» (1962: 48) a Álvarez Gómez. A pesar de que tanto Francisco Rico, en su reseña de la edición de Azáceta (1964: 373), como Carlos Alvar (2010: 395) aceptan esta atribución a Gómez, hasta que no se realice un cotejo pormenorizado del lenguaje y estilo del poema con los del *Triunpho de Amor*, sería más prudente considerarla una atribución tentativa. Como indica Tomassetti en una nota a pie de página, el hecho de que el *Triunpho* y la composición que nos ocupa aparecen contiguos podría deberse más bien a una preferencia del compilador, juntando dos composiciones que comparten una relación estrecha con la lírica toscana de Petrarca.³⁰²

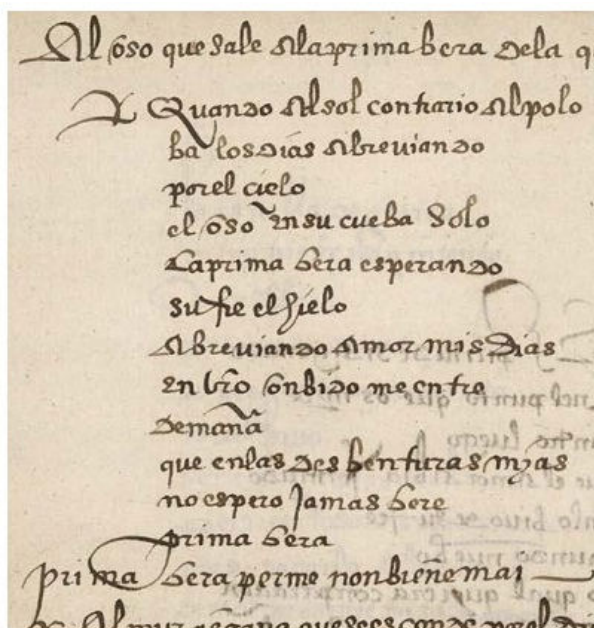
Sin autor y sin título en ambos manuscritos («*adespoto e anepigrafo*», en palabras de Tomassetti 2002: 327), el poema fue bautizado vagamente como ‘*Lamentación*’ por Gallardo y Farinelli; Tomassetti en cambio utilizaría como título el íncipit de la primera parte, ‘*La estrella de Citarea*’. Sea como fuere, la parte que nos interesa –y que más llamó la atención del copista de MP2, quien la colocó al principio de la composición– es la segunda. Se trata de **24 estrofas de 12 versos cada una, compuestas por octosílabos y tetrasílabos** según el esquema de rima ABcABcDEfDEf (sextillas dobles), aunque con alguna infracción esporádica y abundantes terminaciones agudas, hecho que podría servir de argumento a favor de la atribución a Álvarez Gómez, cuyas quintillas dobles del *Triunpho de Amor* presentan características semejantes. En el *Gallardo*, cada estrofa viene precedida por un rótulo, muchas veces una criatura real o mitológica, otras un cuerpo celeste o elemento humano, que la primera mitad

³⁰¹ Tomassetti, Isabella, 2002. “Il testo de *La estrella de Citarea*: un esempio di bestiario amoroso nella Spagna rinascimentale” en *La penna di Venere. Scritture dell’amore nelle letterature iberiche. Atti del XX Convegno dell’Associazione Ispanisti Italiani, Firenze, 14-17 marzo 2001* (Messina: Lippolis), pp. 327-338.

³⁰² Tomassetti 2002: 330-31, nota 16: «*A mio avviso, la contiguità dei due testi all’interno del codice della Biblioteca Nazionale e la approfondita conoscenza che Álvarez Gómez aveva dei testi di Petrarca non costituiscono una ragione probante per ascrivere il testo all’autore: in entrambi i testimoni manca infatti una rubrica attributiva. Piuttosto tenderei a spiegare la contiguità dei due testi in MN17 come una scelta del compilatore della silloge: accorpate due componimenti che dividevano legami precisi con il macrotesto petrarchesco: l’uno come traduzione di un Trionfo, l’altro come testi che cita versi del [C]anzoniere*».

de la copla describe y caracteriza; en la segunda mitad, mientras tanto, se compara la situación anecdótica con el estado de ánimo del poeta, quien **expresa los desabrimientos del amor parafraseando un endecasílabo suelto tomado del *Canzoniere*, citado (muchas veces corrupto, y con ortografía a la castellana) debajo de la estrofa.**

La mayor parte de estos versos del aretino provienen de los sonetos, con una clara preferencia por la parte *in vita di madonna Laura*, pero hay algunos tomados de las *canzoni*, y como única excepción, un verso del *Triumphus Mortis*. En el *Cancionero de Poesías Varias*, el rótulo inicial desaparece, y **el verso espigado de Petrarca aparece arriba, dentro de un círculo, recorriendo su circunferencia.** Por alguna razón, el centro de cada círculo se deja vacío; dada la relación del poema con la tradición de los bestiarios, uno fácilmente podría imaginar alguna copia del poema, circulando durante las décadas que separan ambos códices, con ilustraciones 'animalescas' dentro de cada círculo. Tomando como ejemplo la primera copla de esta segunda parte de la composición, compárese la disposición gráfica en los dos manuscritos:



Cancionero de Gallardo (MN17), f. 18^r



Canc. de Poesías Varias (MP2), f. 224^r

Fuera quien fuera el autor, resulta evidente que profesaba admiración tanto por los bestiarios como por la poesía toscana de Petrarca, y en esta especie de *divertimento* ha querido ensamblar íntimamente ambas aficiones. En realidad, **cada estrofa es una glosa de versos sueltos del aretino que han quedado en la memoria del autor español**, lo cual podría explicar la frecuente corrupción de los endecasílabos toscanos, aunque no hay que descartar errores de copia en la tradición textual del *Canzoniere*. La apropiación poética, indirecta y personal, rebasa en ocasiones los versos individuales; en este ejemplo, donde los vv. 47-48 son una libre traducción del endecasílabo «*primavera per me non viene mai*» –

corrupción de «*primavera per me pur non è mai*», soneto 9, v. 14³⁰³ –, otros versos de la copla castellana muestran relación con el contenido del mismo soneto (transcribo de la copia del *Gallardo*; las variantes del texto de MP2 son sólo ortográficas):

« Al oso que sale a la primavera de la queba

*Quando el sol contrario al polo
ba los días abreviando
por el çielo
el oso en su cueba solo 40
la primavera esperando
sufre el yelo
Abreviando Amor mis días
en v[uest]ro o[l]bido me entré
de man[er]a 45
que en las desbenturas mías
no espero jamás beré
primavera*

Primavera per me non viene mai »

(*Cancionero de Gallardo*, f. 18^v, vv. 37-48)

« *Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna [...]*

*ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai. »*

(*Canzoniere* soneto 9, vv. 1-2, 13-14)

Además de la paráfrasis de los dos últimos versos de la copla, la presencia del soneto de Petrarca se comprueba también, de forma no poco palpable, en los tres primeros versos (vv. 37-39), con la referencia al sol como indicador del tiempo que transcurre. En efecto, de modo más general, tanto la estrofa castellana como el soneto del aretino se construyen a partir de una sencilla antítesis entre la espera de la primavera en la naturaleza y la eterna hibernación del poeta.

De todas maneras, los endecasílabos adaptados y glosados en estas coplas no siempre se toman de poemas amorosos de Petrarca. En el caso de la decimoprimera copla de la serie, el memorable verso que cierra el soneto 7,

³⁰³ Ed. Santagata 2006: 44. Nótese, en la corrupción del verso de Petrarca, la pérdida parcial de la aliteración basada en las consonantes labiales /p/ y /m/ («*primavera per me pur non è mai*»), musicalmente simbólica del sollozo del yo poético, si bien la pronunciación castellana de la versión copiada en el *Gallardo*, «*non viene mai*», mantiene e incluso sonoriza la plosión labial del adverbio *pur*.

«*non lassar la magnanima tua impresa*», exhortando probablemente al amigo Giovanni Colonna a no abandonar un ambicioso proyecto literario o filosófico (ed. Santagata 2006: 35-36), se engasta en un contexto muy diferente:

« Al león con la comadreja

*Ay un pequeño animal
de quien el león cruel
más se quexa
que presume serle ygual 160
e hasta sacar sangre del
no [l]e dexa
Tan onrroso es mi sufrir
que aunque me siento acabar
no me pesa 165
pues que no es preçio el morir³⁰⁴
porque se deua dexar
tal enpresa*

Non lassar la magnanima tua ympressa »

(*Cancionero de Gallardo*, f. 21^r, vv. 157-168)

El símil de esta copla no tiene mucho que ver con el soneto 7 de Petrarca: el poeta castellano equipara el riesgo de la comadreja que se atreve a acercarse al león hasta conseguir morderlo, con el propio riesgo de morir a manos del sufrimiento amoroso, condición que acepta con la misma tenacidad, en lugar de resignarse a vivir sin amar. Salvo en esta importancia dada a la perseverancia, el poeta ha sacado y glosado el verso de Petrarca fuera de su contexto original, ya que el soneto de éste insiste más bien en la soledad necesaria para poder dedicarse a la «*magnanima [...] impresa*». ³⁰⁵ Sin embargo, no se trata de un mero adorno prestigioso y homenaje a un poeta venerado, sino de **una manera personal, buscada aposta, de comprender, interpretar y recrear el modelo. El ejercicio de glosa y paráfrasis resulta interesante, además, por lo que conlleva de disposición lógica del razonamiento a lo largo de una forma simétrica particular.** En este ejemplo de traducción parcial de versos de Petrarca, el diálogo con el aretino no se queda en el nivel de colega en desamores y fuente de sabiduría moral, sino que influye también en la forma de organizar la metáfora, el pensamiento y la emoción (aunque sin que se llegue, desde luego, a la sofisticación estructural del soneto). La recepción y recreación no son, por

³⁰⁴ En el *Cancionero de Gallardo*, el copista ha tachado la palabra «*morir*» para reemplazarla con el verbo «*vibir*», que tal vez tiene más sentido: el poeta prefiere morir de amor que vivir resignado. En el *Cancionero de Poesías Varias*, se conserva sin embargo la palabra inicial.

³⁰⁵ He aquí la conclusión del soneto 7 de Petrarca: «*Povera e nuda vai, Philosophia, / dice la turba al vil guadagno intesa. / Pochi compagni avrai per l'altra via; / tanto ti prego più, gentile spirto: / non lassar la magnanima tua impresa.*» (ed. Santagata 2006: 35, vv. 10-14).

tanto, tan superficiales en este caso como pudieran parecer por los simples préstamos.

3.3.5 *El Maestro*, de Lluís Milà

Si la musicalización de la poesía puede considerarse una forma de traducción, la tercera traducción parcial de las rimas de Petrarca que merece destacarse viene constituida por unos preciosos pentagramas que encontramos en el *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro*, publicado en 1536 por el valenciano Lluís Milà (c. 1500-1561), y dedicado a Juan III de Portugal. Conocido por ser uno de los primeros compositores en dar instrucciones para marcar el tiempo en la música, se sabe que Milà gozaba del mecenazgo de la reina Germana de Foix y Fernando de Aragón, duque de Calabria, en cuya corte «*musicava i cantava*» **poemas de Petrarca** (Fuster 1983: 416). Fue también amigo y rival de Juan Fernández de Heredia; de hecho, en su libro de prosa castellana *El Cortesano*, un retrato burlesco de la corte de Germana y Fernando publicado en 1561 (y que no debe confundirse con la traducción que realizó Boscán de *Il Cortigiano* de Baldassare Castiglione), Milà incluye a Heredia como contrincante literario del autor-protagonista.³⁰⁶ Curiosamente, figuran en el mismo libro 38 sonetos en castellano de la mano de Milà, algunos incluso comentados con anécdotas, y que como ha indicado Joan Fuster (1984: 43), van compuestos por endecasílabos que conservan el *atur* (cesura) tradicional del *decasíllab* catalán tras la cuarta sílaba, y beben mucho más de Ausiàs March que de Petrarca.³⁰⁷ Aunque no deja de ser posible que algunos de estos sonetos estaban ya escritos, y tal vez incluso musicalizados y cantados, antes de la fecha de publicación de las obras completas de Boscán y Garcilaso en 1543, su apariencia tardía en 1561 las excluye de nuestro corpus.³⁰⁸

Volviendo al manual para vihuela *El Maestro*, cuya publicación impresa sí fue anterior a 1543, el libro, dividido en dos mitades, contiene los pentagramas de

³⁰⁶ *El Cortesano* de Milà no llegó a tener éxito en su tiempo, pero existe una reedición madrileña de 1874, y una transcripción moderna de Escartí, Vicent Josep, & Tordera Sáez, Antoni, eds., 2001. *Lluís del Milà. El Cortesano: estudi i transcripció*, 2 vols. (Univ. de Valencia); el segundo volumen es una edición facsímil de un ejemplar del impreso original.

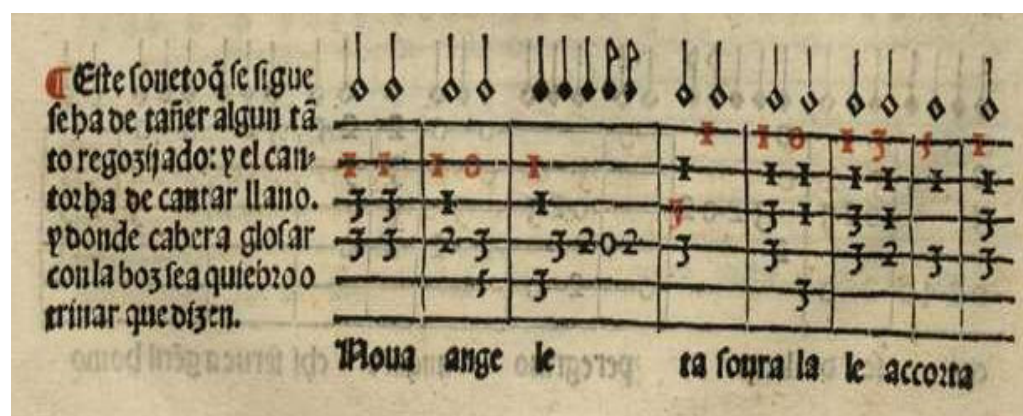
³⁰⁷ Fuster (1984: 43) ofrece como ejemplo el siguiente cuarteto de Milà, que evidencia en seguida la sistemática cesura tras la 4ª sílaba: «*Con alta voz yo cantaré llorando, / pues es llorar cantar penalidades; / a fin de bien diré muchas verdades, / que muchos van por esto suspirando [...]*». Citado de la reedición de *El Cortesano* de 1874, p. 89. Franco Merregalli menciona los 38 sonetos de Milà en un artículo posterior al de Fuster, pero se equivoca al afirmar que «*Fernández de Heredia non scrisse mai un sonetto*», ignorando el artículo en que José Manuel Blecua (1969) había revelado los cuatro sonetos de Heredia que figuran en el manuscrito póstumo bautizado con su nombre, y que no se incluyeron en la edición de sus obras completas. Merregalli, Franco, 1988. "La corte valenzana del duca di Calabria ne *El Cortesano* di Luis Milán", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Romana* XXX: 53-69 (p. 64). Para las relaciones entre Milà y Heredia, véase también Hart, Thomas R., 1972. "The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia", *Modern Language Notes* 87: 307-15.

³⁰⁸ La acción de *El Cortesano* está basada antes de 1550, fecha de la muerte del duque de Calabria, y Heredia falleció un año antes. De todas maneras, Antoni Tordera Sáez, en su estudio del libro (2001: 118), cree por diversas razones que los 38 sonetos son «*un afegitó*», una adición que pertenece a una fase muy avanzada de la redacción del libro.

72 piezas, entre fantasías, pavanas, tientos, villancicos y romances. Las tres últimas composiciones de cada mitad del libro son de letra italiana, y llevan todas una rúbrica que contiene la palabra «soneto», con instrucciones sobre cómo se ha de cantar. Por alguna razón, Milà no se molestó en indicar la autoría de los textos musicalizados; estas seis piezas tampoco son todas sonetos, como ahora veremos. Según muestran las imágenes de abajo³⁰⁹, el texto de cada poema recorre la parte inferior del pentagrama, separando donde necesario las sílabas o vocales para que se canten en correspondencia con el tempo de la música, pero sin indicar el inicio y final de cada verso individual:

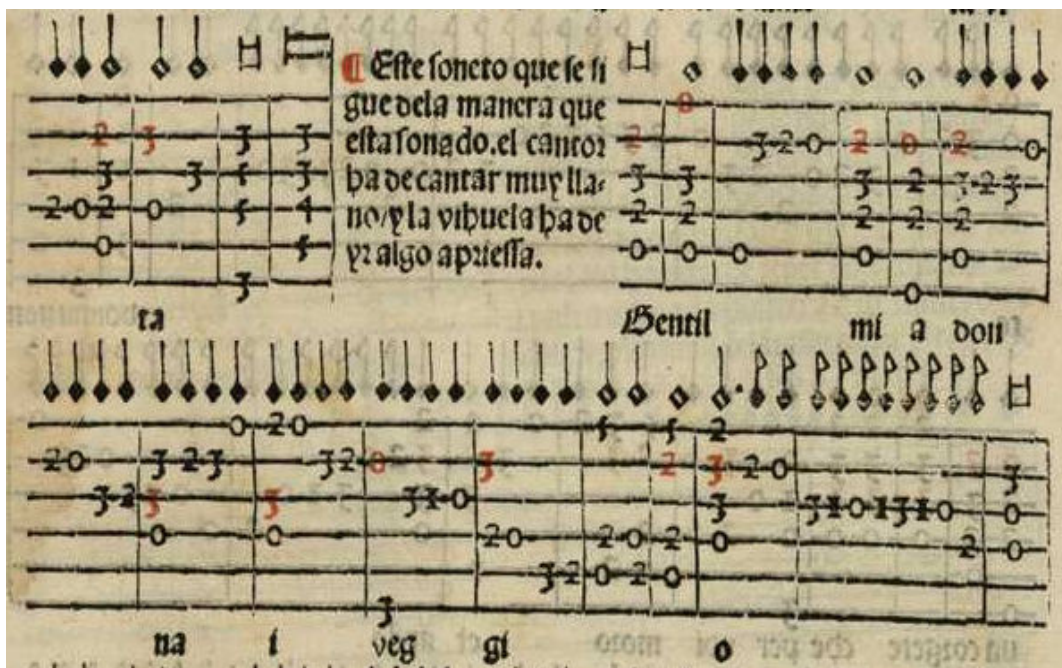


Inicio de la comp. n.º 37, *Amor che nel mio pensiero vive et regna*, p. 82



Inicio de la comp. n.º 39, *Nova angeleta sovra l'ale accorta*, p. 86

³⁰⁹ Las imágenes se toman de la edición facsímil digital de uno de dos ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/14752), disponible en <http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>.



Inicio de la comp. n^o 72, *Gentil mia donna i' veggio*, p. 188

Las seis piezas de letra italiana son las siguientes:

- n^o 37, *Amor che nel mio pensier vive et regna*, pp. 82-84.
Soneto 109 (comp. CXL) de Petrarca.
- n^o 38, *Porta chiascun nela fronte signato*, pp. 84-86.
Soneto anónimo, atribuido a Antonio Tebaldi dicho 'il Tebaldeo' (1462-1537), secretario de Lucrezia Borgia.³¹⁰
- n^o 39, *Nova angeleta sovra l'ale accorta*, pp. 86-88.
Madrigal, comp. CVI de Petrarca.
- n^o 70, *O gelosia d'amanti orribil freno*, pp. 184-86.
Soneto de Jacopo Sannazaro, del que una traducción castellana, como vimos arriba, figura en el *Cancionero de Lastanosa-Gayangos*, y ha sido atribuido a Garcilaso de la Vega; el mismo soneto volvería a musicalizarse en otro manual musical, los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso Mudarra, publicado en Sevilla en 1546.³¹¹

³¹⁰ La atribución viene de Basile, Tania & Marchand, Jean-Jacques, eds., 1989. *Antonio Tebaldeo. Rime*, vol. 3 parte 1, p. 127. Como vimos en una nota más arriba, Tebaldeo fue uno de los editores del *Canzoniere* de Petrarca, con las composiciones dispuestas según el tipo de estrofa, como en la edición de Serafino Aquilano.

³¹¹ Véase Alatorre, Antonio, 1988. "Fama española de un soneto de Sannazaro", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36: 955-73.

- nº 71, *Madonna per voi ardo*, pp. 186-88.
Madrigal anónimo, en endecasílabos y heptasílabos, que había sido musicalizado también en Francia por Philippe Verdelot, probablemente hacia 1525.³¹²
- nº 72, *Gentil mia donna i' veggio*, pp. 188-90.
Los seis primeros versos de una canción de Petrarca, comp. LXXII, con el sexto verso repetido.

Ignoro si algún musicólogo ha estudiado la relación entre la letra y las melodías, que sería interesantísimo analizar para averiguar cómo Milà ha interpretado el temple emotivo de cada poema, y de modo particular, si existe alguna correspondencia, por un lado, entre la acentuación silábica de los versos y las notas musicales, y por otro, entre la división estrófica y sintáctica de los tres sonetos y la estructura interna de las piezas.³¹³ Por ahora, lo que puede destacarse es que, **aparte la evidente apreciación de la lírica de Petrarca, Sannazaro y el sonetista anónimo (a pesar de la omisión de sus nombres), Milà muestra en sus rúbricas explicativas una comprensión limitada de lo que es el soneto.** Su error en identificar los dos madrigales y el inicio de *canzone* como sonetos no deja de ser sorprendente, máxime cuando consideramos la atención que habrá prestado a los esquemas de rima, y el hecho de que él mismo intercalaría sonetos, de su propia mano, en su libro *El Cortesano*. Le interesó sin duda cierta brevedad en la lírica, y cuida indefectiblemente la integridad en el mensaje: la última pieza, con los seis primeros versos de una larga *canzone* de Petrarca, es la excepción que confirma la regla, ya que los versos están compuestos de una oración completa y coherente:

« *Gentil mia donna, i' veggio
nel mover de' vostr'occhi un dolce lume
che mi mostra la via ch'al ciel conduce;
et per lungo costume,
dentro là dove sol con Amor seggio, 5
quasi visibilmente il cor traluce. »*

(ed. Santagata 2006: 372, comp. LXXII, vv. 1-6)

Efectivamente, estos versos iniciales de la *canzone* del aretino podrían considerarse un requiebro íntegro, que no necesita desarrollo. Así lo ve Milà, quien se apropia de los dos *settenari* y cuatro *endecasillabi* sin preocuparse por la larga hipóstasis que elabora Petrarca en los 72 versos restantes de su poema. El compositor extrae el pasaje fuera de su contexto original, pero sabe lo que hace.

³¹² La musicalización de Verdelot se estudia en Haar, James, 1986. *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600* (Univ. of California Press), p. 69.

³¹³ En un libro moderno que estudia la música de Lluís Milà, Luis Gásser no advierte el error de identificación en las rúbricas, ni que se trata realmente de tres sonetos en lugar de seis. Gásser, Luis, 1996. *Luis Milán on sixteenth-century performance practice* (Indiana Univ. Press), p. 108.

No obstante, si bien estas musicalizaciones de Milà representan otro ejemplo de cómo la Valencia de la primera mitad del siglo XVI se había convertido en un auténtico «*centro di italianismo*» (Meregalli 1988: 65)³¹⁴, **las rúbricas son una prueba de cómo, hacia 1536, sigue existiendo cierta confusión acerca de la naturaleza del soneto como forma.** Como veremos en la presentación del corpus, **la misma confusión en la identificación de las formas métricas italianas resulta evidente en el *Cancionero de Gallardo*, donde una serie de tres sonetos de Antonio de Soria van encabezados por el rótulo de «*Canziones*», mientras que el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, fechado hacia 1538, reproduce un «*Soneto en verso Toscano*» que realmente está compuesto en octavas.**

Tras los ejemplos de traducción parcial del *Canzoniere* de Jordi de Sant Jordi, el autor de *La estrella de Citarea* (tal vez Álvaro Gómez de Guadalajara) y Lluís Milà, cada cual un eslabón aislado pero importante en la recepción activa de las rimas toscanas de Petrarca en España, empiezan a abundar recreaciones de poemas sueltos del aretino a manos de los escritores que ya son protagonistas de la revolución italianista (y que rebasan por tanto el límite impuesto por nuestro corpus). Ya hemos mencionado, al principio de este capítulo, la estrecha imitación del soneto 102, «*S'amor non è*», por parte de Juan Boscán; otro ejemplo evidente de este autor sería su canción «*Claros y frescos ríos*» (ed. Clavería 1991, comp. XLVIII), que sigue de cerca la célebre canción «*Chiare, fresche et dolci acque*» (comp. CXXVI) de Petrarca. Como veremos en el corpus presentado en el capítulo 7, uno de los sonetos atribuidos a Antonio de Soria, «*Aguas tan frescas, sombras tan amenas*» (Soria-9) también recuerda lejanamente la canción mencionada del aretino. Hemos aludido asimismo a la versión del soneto «*O gelosia d'amanti orribil freno*» de Sannazaro, atribuida (aunque no unánimemente) a Garcilaso, y contemporánea a estos ejemplos es el poema de Diego Hurtado de Mendoza «*¿Qué he de hacer? ¿Qué me aconseja Amor?*», traducción-imitación de la canzone «*Che debb'io far? che mi consigli, Amore?*» (*Canzoniere* comp. CCLXVIII): otra muestra, por su parte, de la atracción que ejercía el debate dialéctico interior del Petrarca *volgare* en los poetas de las primicias del Renacimiento español.

³¹⁴ Como señala Antonio Alatorre (1988: 955) en referencia a la adaptación musical del soneto de Sannazaro, «*No es sino muy natural que el más antiguo [de los testimonios españoles del soneto de Sannazaro] se localice en Valencia, la más italianizada de las ciudades españolas en la primera mitad del siglo XVI gracias a don Fernando, duque de Calabria, que fue su virrey de 1526 a 1550 y que plantó en ella el gusto por la literatura, la música y las demás artes y costumbres de Italia*». En cualquier caso, como ya hemos visto arriba, la admiración por la cultura y literatura italianas empezó a arraigarse en Valencia ya mucho antes de la llegada del duque de Calabria en 1526, hecho del que son testimonio los sonetos italianos de Narcís Vinyoles (publicados en 1474 y 1486) y Bartolomeo Gentile (publicados en la segunda edición del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, 1514).

En otras regiones de Europa, Clément Marot, Mellin de Saint-Gelais³¹⁵ y Thomas Wyatt³¹⁶ también se ocuparían de verter sus poemas preferidos del aretino a sus respectivas lenguas, muchas veces como una forma de aprendizaje autodidacta en la composición de sonetos. El 2 de agosto 1565, más de un siglo después del experimento aislado de Pere Torroella, Claudio Boronat publica en Barcelona la primera colección poética con sonetos catalanes, los *Dos llibres de Pedro Serafín, de poesía vulgar en llengua catalana*, con varias composiciones que se mueven también entre la traducción y la imitación de Petrarca.³¹⁷ Para las traducciones propiamente dichas del *Canzoniere*, sin embargo, habría que esperar algunos años más: en 1567, el judío portugués Salomón Usque publica en Venecia su versión castellana de la parte *in vita di madonna Laura*, acompañada de breves ‘argumentos’ marginales, y veinticuatro años más tarde, ya en 1591, sería otro traductor luso, Enrique Garcés, el responsable de hacer imprimir en Madrid una versión castellana completa del libro, bajo el título *Los sonetos y canciones del Poeta Francisco Petrarcha*, dirigida a Felipe II.³¹⁸ No sorprende que estos dos traductores virtieran los poemas de Petrarca en castellano en lugar de su idioma natal: aparte el prestigio que ya gozaba el castellano como lengua imperial, ambos traductores pasaron largos períodos fuera de Portugal (Garcés vivió en Perú casi toda su vida, ocupado en la extracción de mercurio). En el prólogo de su versión castellana, Garcés promete para el futuro una traducción portuguesa, que no parece haber llegado a ver la luz.³¹⁹ De hecho, Menéndez Pelayo delató la traducción castellana de Garcés por ir «llena de lusitanismos», pero la crítica posterior, y sobre todo el análisis lingüístico de Aviva Garribba, han desmentido tal acusación al no encontrar apenas en el léxico huellas evidentes de su origen portugués.³²⁰ Por otro lado, tras una larga espera³²¹, la primera traducción completa del *Canzoniere* en catalán vio la luz a finales del 2016, a manos del poeta contemporáneo Miquel Desclot.³²²

³¹⁵ A día de hoy no parece haberse resuelto el debate sobre a quién, entre Clément Marot y Mellin de Saint-Gelais, habría de atribuir la paternidad del soneto francés. Una historia cronológica de tal debate se da en Hudson, Robert J., 2009. “Clément Marot and the ‘Invention’ of the French Sonnet: Innovating the Lyrical Imperative in Renaissance France”, *Anthropoetics* XIV, n° 2 (revista electrónica, <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap1402>).

³¹⁶ Daalder, Joost, ed., 1975. *Sir Thomas Wyatt: Collected Poems* (London: Oxford University Press).

³¹⁷ Romeu i Figueras, Josep, ed., 2001. *Pere Serafí. Poesies catalanes* (Barcelona: Barcino).

³¹⁸ Existe una edición moderna de la traducción de Garcés: Prieto, Antonio, ed., 1985. *Francesco Petrarca. Cancionero. Traducción de Enrique Garcés (siglo XVI)* (Barcelona: Planeta).

³¹⁹ Canals Piñas, Jordi, 2005. “Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 103-14 (p. 110).

³²⁰ Garribba, Aviva, 2005. “Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 115-32 (p. 120).

³²¹ Véase el interesante artículo de Arqués, Rossend, 2005. “Tenues huellas del *Canzoniere* en catalán”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario, pp. 141-53.

³²² Desclot, Miquel, trad., 2016. *Francesco Petrarca. Cançoner* (Barcelona: Proa), edición bilingüe.

3.4 Petrarca en la lírica cancioneril del siglo XV

Como ha advertido Rafael Lapesa (1967: 148) corrigiendo una de sus primeras impresiones, y como han repetido asimismo varios investigadores posteriores, **la influencia del Petrarca *volgare* en la poesía cancioneril española del siglo XV resulta muy difícil de aquilatar o de medir con exactitud.**³²³ Con la excepción de la clara influencia del aretino en los sonetos y en algunos *dezires* de Santillana, Lapesa avisa del peligro de identificar imágenes y motivos de Petrarca en la poesía de cancionero, particularmente en vista del «*común fondo trovadoresco*» de las líricas de ambas penínsulas.³²⁴ La confusión a la que podría llegar un estudioso en pos de reminiscencias de Petrarca en la poesía cancioneril se debe, en efecto, a las características temáticas que comparten:

«*Pero, con todo, es innegable que, ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras o imperceptibles, se formó en la lírica de Castilla un clima poético afín al petrarquista: entra la idea del amor por destino, impuesto a pesar del albedrío humano; se profundiza la pintura de las contradicciones internas; cunde el melancólico placer de los recuerdos y se hace más despierta la sensibilidad ante la naturaleza*» (1967: 148).

La necesidad de proceder con cuidado a la hora de buscar a Petrarca en la lírica española del siglo XV ha llegado a poner en entredicho incluso los casos que parecían más evidentes, verbigracia, la influencia del autor del *Canzoniere* en la poesía catalana de Ausiàs March, en la que ni se confirma ni se descarta la posibilidad de que sus cantos de muerte bebiesen mucho de los poemas *in morte di madonna Laura*. De hecho, como indica Álvaro Alonso en su libro *La poesía italianista*, la única huella clara de Petrarca en la obra del alicantino parecer provenir del *Triumphus Cupidinis*, y como indica también el caso del Marqués de Santillana, **el legado de los *Trionfi* resulta mucho más fácil de documentar que la influencia del *Canzoniere*.**³²⁵ Como regla general, claro está, el proceso de adaptación de componentes aislados de esta cuidada recopilación de poemas provoca que las fuentes se vuelvan difícilmente reconocibles, máxime si consideramos que los versos, imágenes y tropos del poeta de Arezzo se tomaban prestados como elementos de ornamentación para composiciones de diversa índole métrica y estructural, fueran largos poemas en arte mayor o canciones y villancicos en octosílabos.

³²³ Como apuntamos al principio de este capítulo, Lapesa declara expresarse «*con más cautela*» (1967: 148) que en su libro *La trayectoria poética de Garcilaso* (1948). Francisco Rico (1978: 332) es uno de los que recuerdan el cambio de dictamen de Lapesa, quien había achacado «*al conocimiento directo*» de Petrarca varias innovaciones de la lírica hispánica del siglo XV. Véase también la importante introducción al petrarquismo español de Manero Sorolla, M^a Pilar, 1987. *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona: PPU), p. 68.

³²⁴ Pocos años antes de la autocorrección de Lapesa, Azáceta y Albéniz habían llegado a una conclusión semejante: «*[...] no es empresa sencilla desentrañar las notas líricas traídas de Petrarca, cuando es claro que su poesía va entroncada con la de los trovadores, aunque tenga sus notas peculiarísimas*» (1953: 40).

³²⁵ Alonso, Álvaro, 2002. *La poesía italianista* (Madrid: Ediciones del Laberinto), p. 52.

Un par de posibles ejemplos de esta utilización fragmentaria nos harán adquirir mejor conciencia de la difícil tarea de deslindar fronteras entre lo provenzal, lo cancioneril, y lo petrarquista o petrarquesco. Para evitar confusiones en las breves disquisiciones que siguen, conviene establecer, en la medida de lo posible, **una clara distinción** entre estos dos últimos términos, según lo que sugieren sus correspondientes sufijos: mientras lo *petrarquista* señalaría una **imitación o préstamo directos y deliberados** de elementos poéticos del aretino, lo *petrarquesco* atañe más bien a los **recuerdos y evocaciones** con sabor a Petrarca, síntomas de la *contaminatio*, y por definición más difíciles de identificar con seguridad. A guisa de primer ejemplo, en las décadas finales del siglo XV, el poeta Álvaro de Mendoza echa mano de la metáfora de la mariposa (o 'palomilla') atraída por la llama del fuego que la abrasará:

« Desatinado animal
vámonos en compañía,
pues que la pena mortal
de la tu loca porfía
paresce mucho a la mía ». ³²⁶

Aunque el motivo está presente en el segundo cuarteto del soneto 17 de Petrarca (comp. XIX, «*Son animali al mondo de sì altera*»)³²⁷, **también se registra con frecuencia en la poesía provenzal**: Álvaro Alonso (2002: 51 nota 8) indica como ejemplo una composición del Duque de Alençon titulada «*Quand je fus prins au pavillon*».

Mientras tanto, un caso algo más convincente –pero no seguro– de préstamo del *Canzoniere* puede ser el par temático o *iunctura* de los siguientes versos del poeta Gauberte, también de fines del siglo XV:

« No descubra vuestra risa
tantas perlas y rubines. » ³²⁸

Llama la atención inmediata la reminiscencia de las metáforas anatómicas de Petrarca, con términos que a menudo aparecen en forma de polisíndeton o bien de doble referencia al final del verso:

« *et le chiome or avolte in perle e 'n gemme,
allora sciolte, et sovra òr terso bionde* »

(soneto 163, comp. CXCVI, vv. 7-8)

³²⁶ Estos versos están reproducidos en el catálogo de Brian Dutton 1982, tomo V p. 344a. *Apud* Alonso 2002: 50-51.

³²⁷ Reproduzco los versos 5-7 del soneto 17 de Petrarca: «*et altri, col desio folle che spera / gioir forse nel foco, perché splende, / provan l'altra virtù, quella che 'ncende*» (ed. Santagata 2004: 79).

³²⁸ De una composición que comienza «*Vos que la fama causays*». Dutton 1982, tomo III p. 32b.

« *li occhi sereni et le stellanti ciglia,
la bella bocca angelica, di perle
piena et di rose et di dolci parole* »

(soneto 167, comp. CC, vv. 9-11)

Aunque se trata de una de las imágenes más cromáticas y por tanto memorables de las rimas del aretino, **la metáfora de la boca y los dientes como perlas y rubíes junto a otras asociaciones de los rasgos físicos de la dama no abundan tanto en los poemas del *Canzoniere* como uno puede llegar a pensar, justamente porque serían los imitadores de Petrarca quienes las elevarían a tópico disponible para su ampliación poética.** De hecho, en el primero de los dos ejemplos reproducidos, las «*perle*» no se asocian con los dientes sino que envuelven los cabellos de la amada, mientras que en ninguno de estos dos sonetos aparecen los rubíes. La única ocasión en que este mineral figura en el libro de Petrarca es en el soneto 225, donde a pesar de estar acompañado de las perlas, no forma parte de una metáfora anatómica sino de una hipérbole que realza la noble condición del laurel:

« *Gentileza di sangue, et l'altre care
cose tra noi, perle et robini et oro,
quasi vil soma egualmente dispregi.* »

(soneto 225, comp. CCLXIII, vv. 9-11)

Cabe sospechar, por tanto, que Gauberte hubiese tomado la imagen de las «*perlas y rubines*» de un poeta italiano imitador del cantor de Laura, o que hubiese tomado las «*perle*» del soneto 167 (v. 10) y añadido los «*rubines*» por su cuenta. **El petrarquismo del Renacimiento, como se sabe, no fue tanto una imitación cuanto una exacerbación de una serie de conceptos y elementos seleccionados de Petrarca, aunque también de un modo de estructurar el pensamiento, como demostrarían, desde el punto de vista sintáctico, las recreaciones de sonetos del *Canzoniere* realizadas por Boscán y Hurtado de Mendoza,** procedimiento del cual Fernando de Herrera, ya en la segunda mitad del siglo XVI, sería uno de los máximos exponentes.

Manero Sorolla (1987: 7-8) ha diferenciado entre dos clases o posibilidades de petrarquismo, aunque la línea divisoria entre ambas no siempre resulta fácil de trazar. Por un lado, el **petrarquismo exterior** contemplaría la imitación manierística, el préstamo de términos y conceptos, y hasta cierto punto, también el refinamiento lingüístico y el uso de formas retóricas. Por otro lado, el **petrarquismo interior** se relacionaría más al aspecto del contenido, y puede definirse como «*la expresión íntima del mundo afectivo y sentimental –siempre contradictorio y en conflicto– pero aspirando al equilibrio bajo el dominio de la razón*» (*ibídem*). Como hemos visto en las consideraciones teóricas del primer capítulo de esta tesis, la forma del soneto se presta de manera idónea a esta búsqueda y

plasmación del equilibrio emocional, con la «razón» como primer vehículo para la organización del pensamiento y la consiguiente solución del problema planteado. **Mientras que este petrarquismo interior no se hará patente en la lírica castellana hasta el siglo XVI, antes del triunfo del soneto en España, el petrarquismo exterior comienza a brotar esporádicamente en aquellos ejemplos de préstamo ornamental,** de los cuales ahora veremos algún caso más tangible.

En la corte que estableció Alfonso V el Magnánimo en Nápoles a mediados del Cuatrocientos, existe una limitada nómina de poetas españoles que acusan cierta influencia de la lírica italiana, de los cuales podemos destacar Carvajal y Juan de Tapia, aunque las imágenes petrarquescas todavía constituyen un ingrediente aislado. Es importante que subrayemos la palabra 'limitada', ya que como explica Pérez Priego en un artículo sobre este entorno literario, **la corte napolitana de Alfonso constituía una ocasión excepcional, una oportunidad temprana para que la poesía española se impregnase de la lírica italiana, que por alguna razón no llegó a materializarse, quedándose los autores castellanos de la corte impermeables a la poesía local.**³²⁹ Peter Russell (1973: 238) cita al biógrafo del Magnánimo, conocido como 'il Panormita', quien contrastaba el interés que el rey mostraba hacia el humanismo con la indiferencia general de los españoles de su corte hacia la disciplina, y hasta cierto punto la nueva imagen del mundo, que caracterizaban las letras italianas de la época. R.G. Black, quien estudió con cierto detalle el ambiente cultural de la corte de Alfonso V³³⁰, explica que el gusto poético de esos rimadores hospedados en Nápoles seguía siendo demasiado estilizado, y arraigado en los temas y convenciones de su península natal:

«The court at Naples did not function as a great melder of different national traditions, nor was it a place where Hispanic poets apprenticed themselves to an on-going Renaissance lyric tradition, as has been previously assumed [...] they were neither encouraged nor rewarded for adopting Italian lyric conventions for their Castilian and Catalán poetry – quite the contrary. Poetic taste during the period of composition, copying and promulgation of Hispanic cancioneros in Naples demanded stem allegiance to poetry written with Hispanic conventions, in Hispanic styles, and on Hispanic themes» (1983: 174).

En definitiva, resulta muy complicado trazar una importación de ideas, actitudes y métodos poéticos de Nápoles a España, tanto que Pérez Priego no tendría aprensión en concluir que *«la poesía castellana salió prácticamente intacta de aquella situación de contacto cultural»* (2004: 173). **Si bien sabemos que Pere Torroella tuvo al menos un par de estancias en Nápoles, y no hay que**

³²⁹ Pérez Priego, Miguel Ángel, 2004. "El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles. El poeta Diego del Castillo" en sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (Madrid: UNED), pp. 173-ss.

³³⁰ Black, R.G., 1983. "Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples" en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to D. Clotelle Clarke* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 165-78.

descartar una visita a la misma corte por parte de Juan de Villalpando³³¹, irónicamente, tuvo que ser el Marqués de Santillana –quien a cuanto sepamos, jamás pisó la península italiana– el primer poeta español en experimentar con el soneto.

En la corte napolitana del Magnánimo, por tanto, Carvajal y Juan de Dueñas constituyen una excepción, sobre todo el primero, quien llegó a componer canciones en italiano³³² y serranillas con geografía italiana. Por desgracia, no se ha podido localizar algún dato biográfico de este poeta –cuyo nombre también figura en los cancioneros como «*Carvajales*»–, salvo su vinculación al entorno de Alfonso inferida de su obra.³³³ En una de sus composiciones castellanas, Francisco Rico ha descubierto una «*indudable imitación*» de los tercetos del soneto 89 de Petrarca:

*« aquí la vide tal día,
aquí conmigo fablava,
aquí llorando y sospirando
mis males le recontava,
aquí pendava sus cabellos
se vestía e despojava ... »*

(Carvajal, *Terrible duello fazía*)³³⁴

*« Qui cantò dolcemente, et qui s'assise;
qui si rivolse, et qui rattenne il passo; 10
qui co' begli occhi mi trafisse il core;*

*qui disse una parola, et qui sorrise;
qui cangiò 'l viso. [...] »*

(Petrarca, soneto 89, comp. CXII, vv. 9-13)

Aunque la acción narrada en los dos poemas apenas coincide sino en el hecho del encuentro y conversación con la amada, la serie anafórica empleada por Carvajal demuestra su conocimiento del soneto del aretino. Antonio Gargano, quien ha estudiado el *milieu* literario napolitano cuatrilingüe de la época³³⁵, trae a colación otra composición de Carvajal inspirada probablemente en otro soneto

³³¹ Véanse los apartados 2.1.1 y 2.1.2 del *Estado de la cuestión*.

³³² Las canciones en italiano de Carvajal han sido estudiadas por Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, 1996. “*Los poemas hispanoitalianos de Carvajal*”, capítulo 3 de sus *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro* (Zaragoza: Pórtico), pp. 31-48.

³³³ Véase Beltran, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros* (Barcelona: Crítica), p. 434: «*Es posible que se le pueda identificar con García de Carvajal, comendador de una orden militar y protegido por el rey Ferrante de Nápoles. De su poesía se desprende su vinculación a la corte de Alfonso [...] y a la corte de su hijo Ferrante.*»

³³⁴ *Apud* Rico, Francisco, 1979. “Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo” en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés* (Roma: Publicaciones de Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma), pp. 115-30 (p. 125).

del *Canzoniere*. Se trata de una canción que empieza con los versos «*Sicut passer solitario / soy tornado a padescer, / triste e pobre de plazer*» (Apud Gargano 1994: 122), que parecen compendiar el siguiente símil de Petrarca:

« *Passer mai solitario in alcun tetto
non fu quant'io, né fera in alcun bosco,
ch'i' non veggio 'l bel viso, et non conosco
altro sol, né quest'occhi ànn'altro obiecto. »*

(soneto 190, comp. CCXXVI, vv. 1-4)

En cuanto a Juan de Dueñas –quien como vimos en el apartado 2.1.1, se dirigió muy probablemente a Juan de Villalpando en el inicio de uno de sus poemas–, el *Cancionero de Estúñiga*, realizado en Nápoles en 1460-63³³⁶, recoge su *Nao de amor*, una composición que describe las desdichas amorosas del yo poético como el naufragio de una nave. Amén de varios italianismos esparcidos por este poema, la elaborada metáfora proviene claramente de Petrarca, y de hecho, **nos encontramos de nuevo con el soneto 102, «S'amor non è»:**

« *En altas ondas de amar
navegando con fortuna,
al tiempo vela ninguna
no pudiendo comportar,
contrarios vientos a par
fatigando las entenas,
esforcé con velas buenas,
mas no pude contrastar
al gran poder de mis penas »*

(Juan de Dueñas, *La nao de amor*, primera estrofa)³³⁷

³³⁵ Gargano, Antonio, 1994. “Poesía ibérica e poesía napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca”, *Revista de Literatura Medieval* 6: 105-24.

³³⁶ Alvaro Alonso ofrece una breve descripción del contenido del *Cancionero de Estúñiga* en la introducción a su antología *Poesía de Cancionero*: «la mayoría de sus composiciones pertenecen a una etapa inmediatamente anterior [a 1460-63] y reflejan, por tanto, el ambiente y los gustos de la corte italiana de Alfonso V el Magnánimo. El amor es, con mucho, el tema dominante, aunque se incluyen también composiciones de carácter político, satírico o festivo.» Alonso, Álvaro, ed., 2008. *Poesía de Cancionero* (Madrid: Cátedra), p. 11.

³³⁷ El poema de Dueñas está recogido en la compilación de Beltran 2002, poema 119, pp. 467-ss.

« *Fra sì contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,*

10

*sì lieve di saver, d'error sì carca
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno. »*

(Petrarca, soneto 102, comp. CXXXII, vv. 10-14) ³³⁸

Más tarde, entre los poetas de la corte de Enrique IV de Castilla –que según Vicenç Beltran habrían intentado «*la primera aclimatación de recursos petrarquistas*» (2002: 33)–, el Comendador Pirro Luis Escrivá partiría del poema de Juan de Dueñas en una composición cuya descripción alegórica de la nave se aproxima más a la del cantor de Laura.³³⁹ En efecto, la doble sextilla de Escrivá desarrolla el soneto 156 de Petrarca, haciendo coincidir el orden de los términos «*nao... vela... xarcia*» (vv. 43, 55, 67) con los elementos «*nave... vela... sarte*» (vv. 1, 7, 10) del aretino. La «*xarcia*» se refiere a los aparejos y cabos de la embarcación, y concuerda con las «*sarte*» de Petrarca, explicadas por Alberto Chiari en su propia edición del *Canzoniere* como «*le corde, che dovrebbero tener la vela, e saranno le forze della ragione*».³⁴⁰ El escolio de Chiari refleja la cercanía con la que el poeta valenciano habría seguido el soneto del aretino, pues el verso 67 relaciona el término explícitamente con el pensamiento amoroso («*la xarcia son mis cuidados*»), mientras que el poema de Dueñas contemplaba más bien las peripecias del viaje y no tanto la descripción del barco en sí.

Para entender el cambio de orientación estética que experimentaba la lírica cancioneril de la segunda mitad del siglo XV, una importante nota de Vicenç Beltran señala la **marcada relevancia otorgada a la cohesión interna en los poemas de formas fijas y breves** que por aquella época llegaron a proliferar:

«*Se acentúan las paradojas de la pasión amorosa y los poetas compiten en la creación de pequeñas joyas de ingenio y pericia retórica; canción y esparsa ocupan lugares semejantes a los que les corresponderá en el siglo siguiente al madrigal y al soneto*».
(ed. 2002: 59)

A la creciente *contaminatio* de elementos petrarquescos se sumaba una concepción cada vez más intimista de la poesía, verificable en composiciones de Escrivá, Jorge Manrique, Álvarez Gato y Guevara, entre otros.³⁴¹ Los componentes de petrarquismo *exterior*, sin embargo, todavía pueden

³³⁸ La metáfora de la nave también está presente en el soneto 156: «*Passa la nave mia colma d'oblio / per aspro mare, a mezza notte il verno, / enfra Scilla et Caribdi; et al governo / siede 'l Signore, anzi 'l nimico mio.* » (comp. CLXXXIX, vv. 1-4).

³³⁹ «*Una nao de amor hecha por el mismo*», ed. Beltran 2002, poema 156, p. 641-ss.

³⁴⁰ Chiari, Alberto, ed., 1985. *Francesco Petrarca. Canzoniere* (Roma: Mondadori), p. 314.

³⁴¹ En la conclusión del prólogo a su antología, Beltran indica que «*[...] en la poesía de Guevara, Costana y Escrivá podemos encontrar no pocos de los aspectos que caracterizarán el petrarquismo garcilasista, aunque aparezcan emboscados tras formas específicamente cancioneriles, a veces más evolucionadas que sus seguidores entre los primeros petrarquistas, como Boscán*» (ed. 2002: 70).

confundirse entre el paroxismo de la repetición de palabras y del conceptismo, tanto que ni siquiera la abundancia del políptoton en las canciones castellanas de finales del siglo XV puede asociarse directamente a Petrarca, cuyo constante juego con el nombre de Laura (*l'aura, lauro, alloro* etc.) supone el uso exclusivo de tal figura etimológica en los poemas del *Canzoniere*.³⁴²

Hoy las atribuciones dudosas de versos cancioneriles a la influencia directa del poeta de Arezzo abundan: para recordar algunos ejemplos más, en su primer libro sobre el petrarquismo español, Manero Sorolla (1987: 67) considera discutible la presencia de Petrarca que Pierre Le Gentil creía detectar en una composición de Guevara («*O desastrada ventura*»), mientras señala también filiaciones petrarquescas no confirmables en varios otros poetas, incluyendo a Jorge Manrique, Juan de Dueñas y otros del *Cancionero de Herberay*. Por otro lado, de entre los vestigios supuestamente más seguros de la poesía de Petrarca en la literatura castellana del siglo XV y principios del XVI, Manero Sorolla indica ciertos pasajes del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera que puedan identificarse con el célebre soneto 47, «*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*» (comp. LXI); un poema de Mossén Fenoller incluido en la segunda edición del *Cancionero general* (1514), aparentemente inspirado en el soneto 19, «*Mille fiate, o dolce mia guerrera*» (comp. XXI)³⁴³; y algunos recuerdos directos encontrados en las obras de Juan del Encina. En la mayor parte de los casos que hemos visto – con la clara excepción de la alegoría de Escrivá–, este petrarquismo primitivo ejemplifica una observación de Rico que ha conciliado los dos dictámenes aparentemente opuestos de Lapesa, considerando que «*fue corriente buscar ciertos materiales en Petrarca y elaborarlos en una dirección deliberadamente no petrarquesca*» (1978: 333).

3.5 Petrarca, petrarquismo, clasicismo

Cuando llega la plena boga por el *Canzoniere* y la forma del soneto en el segundo cuarto del siglo XVI, el estatus de Petrarca como autoridad literaria, filosófica y humanista ya estaba más que cimentado en la conciencia europea, gracias sobre todo a la recepción y traducción de sus obras latinas y de los *Trionfi*. Ahora bien, si la primera hora del petrarquismo en la lírica española acogía elementos externos como rasgos ornamentales en el marco de otro sistema literario, **la masiva divulgación de los *Rerum vulgarium fragmenta* que trajo la consolidación de la imprenta creó un ambiente propicio para que comenzase el desarrollo e impregnación de lo que Manero Sorolla (1987: 7-8) definió como petrarquismo interno.** Aunque en España los *Trionfi* gozaron al principio de mucha mayor popularidad, durante el período de los incunables

³⁴² En su libro *La trayectoria poética de Garcilaso*, Rafael Lapesa subrayaba el políptoton a partir del verbo 'querer' prodigado por los poetas de cancionero: «*En Petrarca, la entrega del enamorado al dolor es conformidad con la atracción irresistible... Los cuatrocentistas castellanos sustituyen por enérgicas manifestaciones de resolución consciente este abandonarse a una asunción plácidamente aniquiladora; gustan de presentar como autodeterminación, como voluntad de perdimiento, la aceptación de lo inevitable, y por eso enfatizan las expresiones volitivas*» (1948: 17-18).

³⁴³ Citado inicialmente por Fucilla 1960: xiv.

entre 1470 y 1500, llegan a la península ibérica unas veinticinco ediciones que incluyen los poemas del cancionero de Petrarca. No obstante, para que tuviera lugar la revolución poética atribuida a Boscán y Garcilaso, hizo falta un proceso de activo acercamiento y apreciación de la obra del aretino que comenzaría en Italia con Pietro Bembo –«*agente literario póstumo*» del aretino, en palabras de Spiller³⁴⁴ –, cuya edición del *Canzoniere* de 1501 daría pie al estudio sistemático del Petrarca vulgar. Mientras tanto, **las nuevas apetencias estéticas en la lírica española comenzaron a sentirse ya en las primeras dos ediciones del *Cancionero general*, de 1511 y 1514.**

Keith Whinnom ha demostrado la progresiva restricción de las posibilidades métricas y del vocabulario presentes en las canciones de la primera de estas dos ediciones de Hernando del Castillo.³⁴⁵ Cabe recordar que la forma de la canción castellana había llegado a establecerse como tres redondillas octosilábicas (tema, mudanza y vuelta), generalmente rimadas según el esquema *abba cddc abba*, y nunca con más de cuatro rimas, mientras que era obligatoria la repetición o ligera variación en la vuelta de los dos últimos versos de la estrofa inicial. Veamos un ejemplo de Diego de Quiñones:

« *En gran peligro me veo
que en mi muerte no ay tardança
porque me pide el desseo
lo que me niega esperança.
Pídeme la fantasía* 5
*cosas que no pueden ser
y pues esto se desvía
es forçado padescer.
No me defiendo y peleo*
muerte avrá de mí vengança 10
*pues que me pide el desseo
lo que me niega esperança. »* ³⁴⁶

³⁴⁴ «*But it was not by chance that the Petrarchan sonnet, and the themes and language of love so intimately connected with it, became a favourite verse form of courtiers. Petrarch himself had been a most successful salesman of his own talents; and he found a successor in Pietro Bembo (1470-1547), later Cardinal Bembo, who acted as a kind of posthumous literary agent for Petrarch just at the point where the Petrarchan sonnet appeared to have run its course. Effectively Bembo constructed a new courtly eloquence in Petrarch's name that became the standard of poetic beauty all over Europe, even for those who reacted against it. [...] by his choice of Petrarch as the model for poetic composition he also founded a revival of one particular genre of poetry, the lyric, and one particular form, the sonnet, in which Petrarch had excelled. [...] Bembo's choice of Petrarch as a master of 'style' had the effect of making Petrarch also the source of themes and images*» (Spiller 1992: 71-72).

³⁴⁵ Whinnom, Keith, 1968-69. "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero general*", *Filología* XIII: 361-81. Partes de este artículo se reproducen en Deyermond, Alan, ed., 1980. *Historia y crítica de la literatura española: 1. Edad Media* (Barcelona: Crítica), pp. 346-49.

³⁴⁶ Este poema figura en la segunda columna del f. CXXII^v del *Cancionero general* de 1511. Véase la edición facsimil de 1958, con introducción e índices de Antonio Rodríguez-Moñino (Madrid: Real Academia Española).

Las canciones recopiladas entre los folios 122 y 131 de la compilación de 1511 se presentan como una forma fija que permite un número reducido de variaciones dentro de límites muy estrechos. Estas características, claro está, se comparten hasta cierto punto con la forma del soneto, que también constituye una invitación a la brevedad con la necesidad de concisión. Las limitaciones temáticas de la canción, no obstante, habían llegado al extremo: el recuento de los sustantivos que figuran en las canciones censadas por Whinnom muestra que 25 palabras de un total de 297 nombres distintos representan más de la mitad de las instancias totales de sustantivos.³⁴⁷ Entre los nombres más frecuentes aparecen *vida, mal, dolor, muerte, amor, memoria, causa* y –de forma significativa– *razón* y *pensamiento*. Si la gran mayoría de los sustantivos empleados se refieren a estados emocionales, una buena cantidad representa facultades de la mente, hecho que apunta hacia la importancia concedida al pensamiento cuando no a cierta profundidad de cavilación del autor. De hecho, el mismo Whinnom sugiere que tal concentración de palabras e ideas estimuló el ingenio de los poetas, quienes, como explica Deyermond, «llegaron a adquirir una gran maestría en el arte de tratar en lenguaje abstracto y ambiguo motivos crudamente sexuales» (1980: 299).³⁴⁸

Esta preocupación por el compendio en la composición lírica –que provocó sin duda el triunfo de las formas fijas en la poesía cancioneril– pone de relieve una característica del soneto que ya se manejaba en Castilla en la época en que esta forma comenzó a propagarse entre literaturas de diversos idiomas, si bien en contraposición al elemento más lúdico de la canción, el soneto italiano traería un tono generalmente más serio. La influencia de Petrarca, no obstante, sigue siendo difícil de identificar en el *Cancionero general* de 1511, donde los posibles conceptos e ideas petrarquescos se alambicaban y entrelazaban sin cesar:

« [...] si documenta una notevole infiltrazione della lirica di Petrarca nella poesia castigliana [...] Quest'infiltrazione è spesso difficile da percepire, perché le tecniche e i modi cancioneriles trasformano molto profondamente i materiali petrarcheschi dissolvendone le immagini in astrazioni, distillandone i concetti, mutando il tempo del pensiero nel cambiare il ritmo della dizione» (Rico 1987: 230).

En un artículo anterior, Francisco Rico explicaba que la infiltración de motivos y elementos petrarquescos llegaba hasta tal punto que «una composición petrarquesca pueda incorporarse a un texto español de hacia el 1500 y quedar tan disuelta en la lengua de una escuela, que no haya medio de verificar el préstamo» (1978:

³⁴⁷ Whinnom cita dos canciones de la serie que han de considerarse como excepcionales: una por salir de la temática amorosa (un panegírico de Mossén Crespí de Valdaura a doña María de Aragón), y otra de Florencia Pinar, la única poetisa representada en el cancionero, que en lugar de las abstracciones habituales de las otras canciones ofrece imágenes concretas (como sugiere la misma rúbrica del poema, «A unas perdizes que le embiaron bivas»). *Apud* Deyermond 1980: 347.

³⁴⁸ A propósito del mundo poético restringido de la canción, Whinnom afirma que «obviamente la colección de Hernando del Castillo brinda un buen testimonio; más aún, representa, con algunas excepciones, un período restringido y coherente y el auge en el desarrollo de la canción antes de la revolución italianizante». *Apud* Deyermond 1980: 347.

332).³⁴⁹ Ídem para la lírica de Italia, donde los motivos de la obra del solitario de Vaucluse se entremezclaban cada vez más con imágenes de Virgilio, Horacio, Catulo y varios otros clásicos en proceso de redescubrimiento humanista. Mientras tanto, **las ediciones del cancionero de Hernando del Castillo a partir de 1514 suponen un explícito gesto de bienvenida a la poesía italiana, con la inclusión, entre otros autores, de dos composiciones tempranas de Bembo, así como los sonetos italianos de Berthomeu Gentil incluidos en nuestro corpus.** Sin embargo, como ha podido espigar Francisco Rico, parece que los poemas italianos incluidos en el *Cancionero general* de 1514 se seleccionaron no por la novedad estética que pudiesen ofrecer, sino porque «*meglio concordavano con la maniera dei rimatori spagnoli*» (1987: 231). Rico presenta como ejemplo el políptoton que da inicio a los tercetos bembianos «*Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno*», figura retórica que, como apuntamos arriba, fue un recurso muy frecuente en la poesía cancioneril.

La presencia de Pietro Bembo en el cancionero valenciano no deja de ser significativa, ya que constituye una prueba de que la atención de los lectores españoles a la lírica italiana rebasó las páginas de Petrarca para extenderse a otros poetas. Mientras que Villena, Santillana y Villalpando no habrían leído, muy probablemente, a más sonetistas que Dante y Petrarca, la España de principios del Quinientos cuenta con un amplio abanico de posibles lecturas italianas, y no cabe duda de que tanto los avances de la imprenta como las intensas relaciones con Italia contribuyeron a este proceso de apertura literaria. De todas maneras, el verdadero protagonismo de Bembo llegaría una década después de la segunda edición del *Cancionero general*. La declarada promoción de Dante y Petrarca a *auctores* situados en el mismo podio que los poetas grecolatinos desembocó en el impulso del poeta veneciano, quien expondría las razones y los procesos del principio de la imitación poética en sus *Prose della volgar lingua* de 1525. Como es sabido, con esta obra se eleva a Petrarca como modelo poético óptimo y singular, tanto desde un punto de vista estilístico como desde un punto de vista cultural y humano; mientras tanto, a través de sus escritos y mediante el modelo de Arezzo, Bembo se elevaría pronto al *arbiter elegantiarum* que fue considerado por sus contemporáneos.

Petrarca seguiría siendo el mayor desencadenante del interés por la nueva modalidad de poesía en España, así como por el soneto, que pronto llegaría a ser emblema del petrarquismo sin dejar de explorar nuevas variedades temáticas. A partir de las *Prose* de Bembo, se desarrolla, afina y cuaja la formulación teórica de la *imitatio* y *aemulatio* poéticas³⁵⁰, tanto que se verificaría

³⁴⁹ Un buen ejemplo de este fenómeno, señalado también por Rico (1978: 332), se halla en varias coplas de la libérrima traducción del *Triumpho del Amor* realizada por Alvar Gómez, en las que sería difícil descubrir el texto de partida al margen del *seuil* del título y epígrafe.

³⁵⁰ «[...] *the imitation recommended by Bembo was not slavish. He emphasised the need for the complete assimilation of the model and declared that 'emulation should always be joined to imitation (aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit)'. [...] it was Bembo's formulation, or his example, which was to be influential in the next generation.*» Burke, Peter, 1988. "The Age of Emulation: High Renaissance", capítulo 3 de su libro *The European Renaissance: Centres and Peripheries* (Oxford: Blackwell), pp. 66-100 (la cita es de la p. 71).

una irradiación no sólo de un cuerpo de obras sino también de un conjunto de procesos, incluyendo la promoción definitiva del vernáculo como lengua literaria y opción más accesible e incluso más atractiva en vez de continuar en la senda de la escritura neolatina (si bien algunos autores seguirían explorando las dos vías). En la primera mitad del siglo XVI se da lugar, por consiguiente, a cierta 'nacionalización' cultural de las lenguas vulgares, impulsada no sólo en Italia por el tratado de Bembo, sino como un proceso supranacional que contaría con defensas del nuevo lenguaje y quehacer poéticos, tales como las *Anotaciones* de Herrera y la *Déffense et illustration de la langue françoise* de Joachim Du Bellay (1549).³⁵¹

Es más que probable que Juan Boscán, y después Garcilaso durante su estancia en Nápoles, adquirieran mayor sentido poético de Petrarca no tanto merced a Navagero cuanto a través del también veneciano Bembo y otros tratadistas.³⁵² A la cuidada dedicación de Petrarca al acabado literario de su lenguaje (ya hemos mencionado, en el apartado 3.3.1, su propia preocupación por la presentación de sus *Rerum vulgarium fragmenta*), se añadió la edición de Bembo basada en el códice autógrafo conocido hoy como el Vaticano Latino 3195. Este trabajo trajo consigo una sorprendente regulación ortográfica que coadyuvaría a su aceptación como la edición más fiable a partir de 1525, y a la que se atuvieron fundamentalmente varios editores y comentaristas italianos posteriores. Tras la apropiación esporádica de elementos petrarquescos en la poesía cancioneril hispánica, la segunda hora del petrarquismo –que no suplió súbitamente sino que complementó la primera durante varias décadas– vería la permeación de una lírica italiana más reciente, notablemente de Pietro Bembo, pero también de Jacopo Sannazaro, Luigi Tansillo y Bernardo Tasso, entre otros.³⁵³

Interesa mucho señalar la relación de la poesía española con **Bernardo Tasso, con el que coincide Garcilaso en Túnez en 1535**, y cuyo nombre incluso aparece en un soneto panegírico del toledano a la poetisa Maria de Cardona: «*a Tansillo, a Minturno, al culto Taso / sujeto noble de imortal corona*» (soneto XXIV,

³⁵¹ Un célebre acontecimiento de 1536 que ejemplifica la nueva preeminencia otorgada a las lenguas vernáculas es el encuentro de Carlos V con el Papa en el Vaticano, en el que el rey se dirige al pontífice en castellano. El proceso, por supuesto, empezó mucho antes. Hacia 1490, por ejemplo, Gonzalo de Santa María explica en la dedicatoria de su traducción castellana de las *Vidas de los Padres* a los Reyes Católicos que «*la fabla comúnmente, más que todas las otras cosas, sigue al imperio*». Green, Otis Howard, 1969. *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos), p. 103.

³⁵² Cabe recordar, de todos modos, una indicación de Menéndez Pelayo según la cual Boscán habría imitado a Petrarca «*aún antes de haber conocido a Navagero*», en las coplas «*Las cosas de menos pruebas*» que parecen adaptar la canción petrarquesca que comienza «*Qual più diverso e nova*» (ed. Clavería 1991, comp. CXXXV). Menéndez Pelayo, Marcelino, ed., 1946. *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid), tomo X, p. 224. *Apud* Rico 1978: 337. Recordemos que Boscán no sólo fue receptor e imitador de la literatura italiana, sino también traductor: a instancias de Garcilaso, el barcelonés traduce *Il Libro del cortigiano* de Baldassare Castiglione en 1534.

³⁵³ Poco antes de 1530, la *Arcadia* del napoletano Sannazaro, escrita en 1504, conoce tres traductores al castellano: López de Ayala, el capitán Diego de Salazar y Blasco de Garay. Como ya sugerimos en el caso de Dante, resulta muy difícil probar o imaginar que los poetas de nuestro corpus (Alexandre, Antonio de Soria, Velázquez de Ávila...) hubiesen llegado a leer los sonetos de los poetas italianos mencionados, por lo cual no parecería muy útil la inclusión de estos sonetos en el corpus italiano, a menos que se cotejasen con los sonetos de Boscán, Garcilaso y sus seguidores.

vv. 3-4).³⁵⁴ En este autor italiano se comprueba un desarrollo poético entre sus *Libro primo* y *Libro secondo degli amori*, de 1531 y 1534 respectivamente. Mientras que el primer volumen hospeda una serie de composiciones consideradas como puramente petrarquistas, en el segundo, Tasso se va alejando del modelo anterior para dar más relieve a los géneros clásicos. En efecto, la segunda ola de petrarquismo español que hemos mencionado sigue un camino análogo, ya que en Boscán, Garcilaso y las generaciones contemporáneas y siguientes, la impronta de Petrarca vino acompañada de una muchedumbre de recuerdos de Virgilio, Horacio y varios otros poetas de la antigüedad. **La lírica castellana de mediados del Quinientos se revela así como una *ars combinatoria*, un mosaico de resonancias, estilemas, elementos léxicos, ideas y conceptos entrelazados y abstracciones multívocas, donde la tesela elaborada en un sistema poético entra en un código distinto, alejándose muchas veces de la fuente al confundirse entre otras piezas.**

En este caldo de cultivo tan característico de la literatura renacentista –en el que vienen a cultivarse, además, los géneros grecolatinos en los nuevos versos importados–, **las aleaciones de Tasso jugaron un papel tal vez más importante de lo que se ha creído hasta ahora.** Álvaro Alonso (2002: 54) ha sugerido, por ejemplo, que incluso la *Carta a la Duquesa de Soma* de Juan Boscán (puesta como prólogo al segundo libro de sus obras completas) esté inspirada en los textos de Tasso, no tanto por su estructura cuanto por la explícita defensa de la novedad frente a una tradición acusada de estar saturada y en declive. Asistimos así al establecimiento de toda una fraseología, a **una serie de movimientos que oscilan entre la emulación incitada por Bembo y el total servilismo de ser acaso más petrarquista que Petrarca, en una época en que se revisita constantemente el *Canzoniere* como libro de cabecera junto a obras de sus múltiples seguidores y epígonos.**

Además de confundirse sustancialmente los dos cauces poéticos de clasicismo y petrarquismo, cabe arrojar luz sobre el hecho de que durante el siglo XVI español, las novedades traídas de Italia provocan un cambio en el concepto mismo de la poesía. Del *divertimento* puntual y generalmente improvisado de la lírica cancioneril se pasaría a la gravedad y cuidadosa elaboración de los nuevos géneros y formas, aunque no estaría de más insistir en que se trataba de un proceso que no se produjo ni mucho menos de forma repentina. En primer lugar, como vimos brevemente arriba, **la preferencia por las formas breves y el reto del compendio se consolida ya antes de la implantación intensiva del soneto, con el ejemplo de las canciones de doce versos recogidas por Hernando del Castillo en 1511, que apuntan hacia algunas razones de la atracción del soneto entre sus primeros exponentes españoles.** En segundo lugar, los esfuerzos de sonetistas anteriores a Boscán y Garcilaso dibujan una larga trayectoria de esta forma métrica en España previa a la importante fecha de 1543. Aunque el *Canzoniere* no comienza a traducirse sistemáticamente al

³⁵⁴ Cito de la excelente edición de Rivers, Elías L., ed., 1986. *Garcilaso de la Vega: Poesías castellanas completas* (Madrid: Castalia), p. 60.

castellano hasta 1567, puede decirse que Petrarca –o más bien, un modo de entender su obra– comenzó a traducirse en los primeros poemas castellanos compuestos en metro italiano (ver el final del apartado 3.3 más arriba).³⁵⁵ Como bien recuerda Lapesa (1967: 155), el **«divorcio» entre el viejo modo de hacer poesía y las nuevas tendencias nunca fue completo**: de hecho, conviene recordar que el mismo Garcilaso cultivó tanto endecasílabos como octosílabos, como también lo harían Hurtado de Mendoza, Montemayor, y más todavía los barrocos Lope y Góngora.³⁵⁶ La introducción del soneto a la poesía española, sin embargo, supuso mucho más que una revolución métrica: trajo consigo un amplio trasfondo temático, estilístico, y por supuesto, también ideológico, en la medida en que coincidía con **una nueva manera de pensar, o por lo menos, de estructurar y disponer el pensamiento de forma proporcionada y equilibrada**.

En estas páginas hemos podido recorrer algunos de los desarrollos del trasfondo literario y cultural que prepararon el terreno para las experimentaciones de Santillana, Villalpando y los otros sonetistas del corpus. En la recepción de Petrarca y otros poetas italianos, traducción y exploración van de la mano, máxime cuando llega a hacerse moneda corriente la *imitatio Petrarcae* preconizada por Bembo, aunque no hay que olvidar la profunda impresión que ejerció Dante en el autor de Guadalajara. Otra vía de recepción, sin embargo, que surge a través de petrarquistas italianos de segunda generación, sería la integración de recuerdos e imágenes del *Canzoniere* con motivos recuperados de la poesía grecolatina, práctica que ya comenzó a su manera Santillana, pero que florecería sobre todo a partir del siglo XVI. La comparación que establecería Fernando de Herrera entre el soneto y el epigrama clásico al glosar los sonetos de Garcilaso³⁵⁷ constituye, sin duda, un ejemplo de cómo el ingrediente clásico –incluyendo necesariamente el atractivo de las ficciones mitológicas– pudo haber sido uno de los mayores estímulos que contribuyesen al éxito del soneto español a mediados del siglo XVI, si bien el mérito de un soneto particular estribaría en la afortunada combinación de los dos cauces, dentro de una progresión y organización ponderadamente equilibradas.

³⁵⁵ La permeación lírica de Petrarca también precedió a las traducciones sistemáticas en Francia: los primeros sonetos de Clément Marot y Mellin de Saint-Gelais datan de hacia 1530, y aunque Marot traduce seis sonetos de Petrarca entre 1535 y 1536, la primera traducción completa del *Canzoniere* en francés no llegaría hasta 1555, realizada por Vasquin Filieul y publicada simbólicamente en Avignon.

³⁵⁶ Rafael Lapesa concluye que «[l]a innovación de Boscán y Garcilaso tuvo de bueno, entre otras muchas cosas, el que supuso una adquisición sin pérdidas. La coexistencia de las dos artes permitió a cada una asimilar cualidades de la otra sin perder las propias» (1967: 171).

³⁵⁷ «Es el soneto la más hermosa composición, i de mayor artificio i gracia, de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas y latinas, i responde a las elegías antiguas en algún modo [...] Sin duda alguna el soneto, que tanta semejança tiene i conformidad con el epigrama, quanto más merece i admite sentencia más grave, tanto es más difícil; por estar encerrado en un perpetuo i pequeño espacio» (ed. Inoria & Reyes 2001: 265-66).

4 - Dos traducciones de sonetos de Petrarca

Como hemos visto en el capítulo anterior, en contraste con la popularidad alcanzada por el Petrarca latino y sus *Trionfi* toscanos, en la lírica del siglo XV español, y con excepción de los sonetos y algunos *dezires* del Marqués de Santillana, son pocas las ocasiones en que pueden espigarse influencias y reminiscencias claras del *Canzoniere* del aretino que no puedan atribuirse asimismo a lecturas provenzales o cancioneriles. Como apunta Michael Spiller en su libro *The Development of the Sonnet*, el interés individual que mostraron Chaucer y Santillana en el soneto de Petrarca –el primero hacia 1385, el segundo a mediados del siglo XV– fue puntual y precoz, sin consecuencias literarias conocidas más allá de su propia obra.³⁵⁸ Si bien los *Trionfi* tardaron poco en leerse e imitarse fuera de Italia, parece que a los poemas del *Canzoniere* les hizo falta el empujón de estudiosos como Pietro Bembo, quien cuidó la edición de 1501 impresa por Aldo Manuzio, y erigió el libro al estándar de belleza poética en sus *Prose della volgar lingua* de 1525. Entre los porqués de la lenta acogida del *Canzoniere* por parte de la conciencia literaria hispana, podría barajarse su poca accesibilidad antes del estallido de la imprenta a principios del Quinientos; sin embargo, más allá del manuscrito de los *Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura* que custodiaba Santillana en su célebre biblioteca, sabemos que también circuló en la península la parte *in vita*, en al menos diez códices custodiados hasta hoy en las bibliotecas españolas (véase el apartado 3.3.1). De hecho, **las dos traducciones que estudiaremos en este capítulo son de sonetos que provienen de la primera mitad del *Canzoniere*.**

Como también hemos ido sugiriendo en los capítulos anteriores, la lenta llegada en la España del siglo XV de los sonetos de Petrarca habrá sido más bien una cuestión de sensibilidad o gusto poético general, y con ella una falta de comprensión, por parte de los lectores de la época, de la importancia de la lógica y la proporción en la arquitectura de la nueva y extraña estrofa. El Marqués sin duda se adelantó mucho a los sonetistas españoles del renacimiento –unos sesenta años después de la muerte del aretino, y unos ochenta años antes del éxito de Boscán y Garcilaso–, pero como podremos comprobar detalladamente en los análisis del corpus, no pareció entender del todo (ni consiguió reproducir con maestría) las características esenciales de la construcción del discurso dentro del molde preestablecido. La primera de las dos traducciones que siguen –**el soneto 116 de Petrarca, vertido muy literalmente en castellano por Enrique de Villena antes de 1434, tal vez a**

³⁵⁸ Spiller, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge), p. 64: «From the two non-Italian writers who first made contact with the sonnet, one can suggest - no more than that - why the sonnet did not at once transplant. [...] Chaucer having declined to use the sonnet form, the Marqués has the credit of writing the first sonnet outside Italy, sixty years after Petrarch's death. Then again a lull; and not until the 1520s did the sonnet become established in Britain, France and Spain.» Como vimos en el apartado 3.3.2, Spiller pasó por alto a Jordi de Sant Jordi, muerto en 1424, cuya canción «*Tots jorns aprench e desaprench ensemps*» contiene traducciones de versos sueltos del soneto 104 de Petrarca, y tal vez influyó en el soneto XIX de Santillana así como en el *Capítulo Primero* de Bartolomé de Torres Naharro.

instancias del mismo Marqués-, también es una excepción que confirma la regla: aunque se trata de la primera muestra existente del *Canzoniere* que circuló en castellano, Villena no parece mostrar interés por el soneto como forma en sí, sino que aprovecha su propia glosa del poema para desplegar un pequeño *divertimento* erudito que malinterpreta, tal vez adrede, el texto de Petrarca. La segunda traducción, una interesante **versión del soneto 102 'S'amor non è...'** por parte de un tal Hernando Díaz (curiosamente, el mismo soneto reciclado por Chaucer en su largo poema *Troilus and Criseyde*, que vimos al principio del capítulo anterior), es **un trabajo mucho más logrado, si bien el traductor prefirió soslayar el endecasílabo para transponer el poema en el verso de arte mayor al que estaba acostumbrado, todavía hacia 1516**, año en que su traducción apareció por primera vez. Un dato curioso, e importante para seguir recomponiendo el puzle de la recepción de la lírica italiana en el prerrenacimiento español, es que tanto la contribución de Villena como aquella de Hernando Díaz **acompañan traducciones de partes de la *Commedia* de Dante, realizadas por los mismos autores**: una prueba más de cómo, en palabras de Julian Weiss, **el Petrarca poeta entró en la conciencia literaria castellana 'subido a espaldas' de su colega florentino.**³⁵⁹

No resulta ocioso recordar a este punto unas palabras del mismo Petrarca, tomadas de una carta que escribió a Boccaccio, en las que declara lo que constituiría, a su juicio, una imitación bien hecha. Cito de la traducción italiana de los *Rerum Familiarium Libri* por Giuseppe Fracassetti:

« [...] lo pongo in sull'avviso doversi imitare per modo che l'opera somigli l'archetipo, ma non sia con esso una cosa: nè lodevole somiglianza esser quella ch'è dall'originale al ritratto, il quale quanto a quello è più identico, tanto maggiore all'artista la lode procaccia: ma sì quella che è dal figlio al padre, nei quali quantunque grandissima sia la diversità delle membra, quel tipo e quella che dicono aria i pittori, e che dal volto e massimamente dagli occhi traspare, producono somiglianza siffatta, che visto il figlio, ci torna issofatto il padre alla memoria [...]»³⁶⁰

En el prólogo a una selección de canciones y sonetos *in vita di madonna Laura* vertidos al inglés, el norteamericano Nicholas Kilmer ofrece una libre interpretación de estas palabras de Petrarca, leyendo *imitación* como sinónimo de *traducción*:

«Translation should be similar [to the original] but not the very same; and the similarity should not be like that of a painting or a statue to the person represented, but rather like that of a son to a father, where there is a shadowy something -akin to what painters call one's air- hovering about the face, and especially in the eyes, out of which

³⁵⁹ «It further illustrates how Petrarch, as a poet, was carried into the Castilian literary awareness as it were on the back of Dante, the poet-philosopher par excellence.» Weiss, Julian, 1991. "La affezione poetica virtuosa: Petrarch's Sonnet 116 as Poetic Manifesto for XV Century Castile", *MLR* 86.1, pp. 70-78.

³⁶⁰ Fracassetti, Giuseppe, ed., 1867. *Lettere di Francesco Petrarca* (F. Le Monnier), vol. 5, libro XXXIII, lettera XIX, p. 90. El subrayado es mío.

*grows a likeness that immediately, upon beholding our child, calls the father up before us.»*³⁶¹

Según este dictamen de Petrarca –y siguiendo la lectura de Kilmer– una traducción bien lograda sería un hijo digno de su padre; o más concretamente, un hijo cuyo rostro, aspecto o ‘aire’ recuerde inmediatamente al progenitor. No creo que sea arriesgado interpretar este símil como un alegato a favor de la recreación estética en lugar de la transferencia literal en la tarea de la traducción. Sin entrar aquí en teorías medievales de la traducción (ni en la posición tomada por el aretino en el largo debate entre literalidad y libertad³⁶²), baste este criterio de Petrarca para juzgar la calidad literaria de las dos traducciones que estudiaremos, entendiendo por ella la acertada comprensión y reproducción del texto original. Tal comprensión –o su carencia– nos ayudará, por un lado, a averiguar el lugar ocupado por Enrique de Villena y Hernando Díaz en la prehistoria del soneto español, y por otro, a seguir dilucidando los porqués del tardío arraigo de esta forma en la conciencia literaria española.

4.1 Enrique de Villena y la traducción del soneto 116 de Petrarca

Las noticias que de Enrique de Aragón (o *de Villena*, como siempre quiso llamarse) nos llegan merced a la biografía de Tomás Crame y, sobre todo, a la investigación de Pedro Cátedra, han sustentado la pervivencia de una imagen de cortesano políticamente frustrado, poco apreciado por sus contemporáneos, hasta el punto de llegar a ser tachado de nigromante y hechicero.³⁶³ Don Enrique de Villena nace entre 1382 y 1384, hijo de Pedro de Villena y Juana de Castilla. Tras la muerte del padre en la batalla de Aljubarrota de 1385, Enrique pasa sus primeros años de formación a caballo entre Valencia y Gandía, en la corte de su abuelo Alfonso de Aragón. Cuando éste se ve despojado del Marquesado de Villena en 1398, se prepara el terreno para la azarosa vida

³⁶¹ Kilmer, Nicholas John, trad., 1980. *Francis Petrarch: Songs and Sonnets from Laura's Lifetime* (Univ. de California: Anvil Press Poetry). La misma traducción de la cita de Petrarca ha sido incluido como epígrafe en el estudio introductorio a una reciente antología de poesía mundial: Kaminsky, Ilya & Harris, Susan, eds., 2010. *The Ecco Anthology of International Poetry* (New York: Ecco).

³⁶² En un artículo reciente sobre la traducción del soneto 116 de Petrarca por parte de Enrique de Villena, Anna Benvenuti sugiere que el carácter hiperliteral de la traducción se justifica por una larga tradición «*che trova un sopporto teorico anche nei testi di San Gerolamo*»: en efecto, cuánto más iban acompañadas las traducciones de glosas y comentarios aclaratorios o históricos, más habrían seguido la tendencia de quedarse en un nivel literal, según el método *verbo ad verbum*, preconizado por el mismo santo patrón de los traductores para los textos sagrados. Como explica Benvenuti en una nota a pie de página, este ‘método’ de traducción literal fue llevado al extremo por autores como el Canciller Ayala, con el resultado de producir textos oscuros e incomprensibles cuya dificultad, según Ayala mismo, debería ayudar al lector a ‘agudizar su ingenio’. Al otro lado del debate, Benvenuti menciona como ejemplo el autor Jacme Conesa, quien defendía una mayor libertad para facilitar la comprensión del lector –una libertad que mostró Villena mismo en su versión de la *Eneida*–. Benvenuti, Anna, 2006. “La traduzione e il commento del sonetto CXLVIII del Canzoniere di Petrarca attribuiti a Enrique de Villena”, *La Parola del Testo* 2: 351-67. Cito de la página 361, incluyendo la nota 24.

³⁶³ Crame, Tomás, 1944. *Don Enrique de Villena* (Madrid: Atlas); Cátedra, Pedro M., 1981. *Sobre la vida y la obra de Enrique de Villena: resumen de tesis doctoral* (Barcelona: Univ. Autónoma). Cabe destacar asimismo la biografía realizada por Torres-Alcalá, Antonio, 1983. *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento* (Madrid: Porrúa Turanzas).

política que habrá de seguir el nieto, llegando a encarnar la llamada 'destrastamarización' de Castilla. Hacia el año 1400, al no haber podido recuperar Alfonso el patrimonio castellano de la familia, don Enrique abandona a su abuelo.

Entre otros fracasos acarreados en Castilla principalmente por su condición de desheredado, cabe destacar el matrimonio contraído con María de Albornoz, tras una boda varias veces retrasada por los parientes de ésta, celebrada finalmente en octubre de 1403. Según la *Crónica de Juan II* escrita por Lorenzo Galíndez de Carvajal (obra 'desprestigiable' en opinión de Cátedra 1981: 10), don Enrique acabará siendo marioneta de los intereses de Enrique el Doliente, quien acapararía para sí a su esposa. Propiciada la anulación del matrimonio, el rey habría podido disfrutar mejor de la mujer. A raíz de esta fábula, tanto coetáneos de Villena como escritores de la posteridad apuntarían su «esterilidad» (por ejemplo, Crame 1994: 124), mientras que el mismo Galíndez de Carvajal lo convierte en «cornudo y apaleado».³⁶⁴ Don Enrique también había de verse severamente juzgado por su inclinación a la alquimia y a la astrología, y en torno a él se fragua, en efecto, una leyenda desgraciadamente plagada de calumnias.

Cuando en 1417 se retira a la villa de Iniesta que le otorga Juan II, abandonando de forma definitiva el reino de Aragón, llega quizá el momento en que don Enrique inicia un descanso del tráfigo social que le permitirá volcarse en la erudición. Este mismo año de 1417 es significativo, además, por ser la fecha de los *Dotze treballs d'Hèrcules*, la primera obra de Villena de la que tenemos constancia. A partir de entonces surge la fertilidad literaria de este autor, que comprenderá, entre otras obras, un *Tratado de la lepra*, un *Libro del aojamiento*, un *Arte de trobar* y, como veremos más adelante, varias traducciones, incluida una autotraducción de los *Dotze treballs* del aragonés al castellano. A raíz de los errores desperdigados por algunas páginas de estas traducciones, brota una de las dos polémicas vigentes en torno a la figura de Villena: ¿cuántos idiomas conocía realmente, y hasta qué punto? **El manuscrito 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene el texto entero de la *Divina Commedia* seguido por un soneto de Petrarca en los últimos folios, ambas obras acompañadas por una traducción al castellano, es testimonio de los limitados recursos que poseía Villena de la lengua italiana.**

Cuando don Enrique fallece en diciembre de 1434, el biógrafo medieval Fernán Pérez de Guzmán lo recuerda «más preocupado por la ciencias que por sí mismo».³⁶⁵ Poco después, el rey Juan II manda requisar la biblioteca de Iniesta, y Fray Lope de Barrientos condena algunos volúmenes al fuego. La mayor parte de los manuscritos calcinados habrían sido libros científicos, o 'mágicos' según el fraile, pero no se descarta que se hayan perdido versos del mismo Villena,

³⁶⁴ Apud Cátedra 1981:10.

³⁶⁵ Cátedra, Pedro M., ed., 1994. *Enrique de Villena - Obras Completas*, 3 vols. (Madrid: Turner), p. XV.

particularmente en vista de la segunda de las dos polémicas: ¿fue o no fue poeta?

4.1.1 El Villena poeta

La poesía que habría compuesto don Enrique cobra mayor probabilidad de haber existido al considerar las reacciones dispares que provocó y de las que sí tenemos constancia. Por un lado, en ciertos autores de la época, la lírica perdida de Villena recibe una estimación que contrasta con la imagen negativa del autor en la sociedad de su tiempo. Así, Pérez de Guzmán sostiene que don Enrique «*fue muy sutil en la poesía*» (Torres-Alcalá 1983: 85), mientras se le atribuye una ‘representación alegórica’ escrita en catalán con motivo de la coronación de Fernando de Antequera en enero de 1414, un poema que según el cronista Alvar García de Santa María, «*mucho lo loaba [al Rey] por misericordioso e por sabio*». ³⁶⁶ Por otro lado, los versos hipotéticos de Villena suscitan posteriores críticas en forma de alusiones poéticas a su carencia de talento. Por ejemplo, nos han llegado algunas referencias a la poesía de Villena en el *Cancionero de Baena*; curiosamente, como aprendemos en la introducción del libro de Rafael Lapesa *La obra literaria del Marqués de Santillana* (1957: 2-3), el mismo compilador del citado cancionero muestra su desprecio a la poesía de Santillana y Villena, empleando sus respectivos rótulos toponímicos para ridiculizar la mala versificación de Diego de Estúñiga:

«*Ninguna [composición de Santillana] figura en el Cancionero de Baena, que recoge lo principal de la poesía castellana hasta 1425. Tal vez se deba esto a que el colector no gustase de los poemas escritos por el señor de Buitrago, a quien envuelve con don Enrique de Villena en una alusión llena de desagrado: reprochando al mariscal Diego de Estúñiga torpeza como versificador, Juan Alfonso de Baena le dice:*

En Buytrago e en Villena
aprendiste el deytar » ³⁶⁷

En todo caso, la polémica resulta estéril, y en palabras de Walsh y Deyermond, también frustrada. ³⁶⁸ Después de toda una cadena de noticias asegurando la existencia de unos versos de Villena, Menéndez y Pelayo acepta la posibilidad, aunque duda de que éstos formen un corpus de tamaño significativo, ni que sean del Villena maduro:

³⁶⁶ La cita proviene de la *Crónica de Juan II* de Alvar García, distinta de la de Galíndez de Carvajal, que Cátedra considera una versión apócrifa que manipula al extremo la crónica ‘verdadera’ (1981: 10). Véase Cotarelo y Mori, Emilio, 1896. *Don Enrique de Villena, su vida y obras* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra), p. 37.

³⁶⁷ Composición nº 425 del Cancionero de Baena - *Apud* Torres-Alcalá 1983: 87.

³⁶⁸ Walsh, J. & Deyermond, A., 1980. “Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: Bosquejo de una polémica frustrada”, *NRFE* 28: 57-85.

«Don Enrique de Villena hizo versos, sin duda, pero no creamos que fuese muy fecundo ni muy aplaudido poeta... Lo más verosímil es que D. Enrique de Villena no hizo versos más que en su juventud, y éstos quizá en catalán más bien que en castellano.» (Antología 1894, XLVIII)

Fuera o no autor de versos, lo que sí permanece innegable es el interés que mostró don Enrique por la poesía, así como el hecho de que algunos poetas contemporáneos lo consideraron experto en la materia. La vertiente preceptista de Villena queda plasmada en el *Arte de trobar* (1433), descrito como la primera *ars poética* en lengua castellana. Este tratado, llamado en su día la *Gaya Ciencia*, es un intento de componer una Poética basada en los modelos provenzales. Tras una dedicatoria al Marqués de Santillana, discípulo de Villena, aparece una presentación que ofrece una visión general de la poética provenzal y una descripción de los *Jocs Florals* del Consistorio de Barcelona. A continuación, se dan las reglas de una «*Rhetorica doctina*» que contempla, en diez capítulos o «*partículas*», el origen de las letras y su aspecto gráfico y fonético, la naturaleza de las vocales y consonantes, reglas de eufonía, además de otros puntos de lo que hoy llamamos la lingüística. La fuente principal del cúmulo de observaciones que forman el *Arte de trobar*, como indica Torres-Alcalá (1983: 93), son las *Leys d'amor* de Guilhelm Molinier, si bien Villena desarrolla bastante más el campo de la fonética y su aplicación a la versificación.

Una característica destacable de don Enrique quizá sea su vanidad como preceptor, así como un posible desprecio manifestado hacia ciertos poetas cortesanos de su tiempo. Si leemos los renglones iniciales de la **dedicatoria del *Arte de trobar* al Marqués de Santillana**, veremos la presunción que sigue justo después de la *captatio benevolentiae*:

«Honorable e Virtuoso Cavallero D. Iñigo Lopez de Mendoza; pues que mis obras, aun que impertinentes, conozco a vos ser apacibles, e que vos deleitades en facer Ditados e Trobas ya divulgadas, e leidas en muchas partes ... -para que- vos informando por el dicho Tratado seais originidad donde tomen lunbre y doctina todos los otros del Reino que se dicen Trobadores para que lo sean verdaderamente ... todos se atreven a hacer ditados solamente guardada la igualdad de silabas, i concordancia de los bordones, segun el compas tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la *Rhetorica doctina*» (Apud Torres-Alcalá 1983: 90).

Curiosamente, se hace así patente un paralelismo entre Villena y el poeta Juan Boscán, quien un siglo más tarde preconizaría el uso de los metros provenientes de Italia: Villena parece achacar a sus contemporáneos una poesía basada en un ritmo monótono, repetitiva, y que descuida el aspecto semántico (y lógico-retórico, a juzgar por la alusión directa a la '*Rhetorica doctina*'). De Boscán nos han llegado copiosos ejemplos de su nueva (y no tan nueva) manera de versificar, pero por desgracia, no así de Villena, cuyas traducciones de poesía incluso fueron realizadas en forma de prosa -por no

decir en verso libre-, como es el caso de la traducción del soneto 116 (composición CXLVIII) de Petrarca.

4.1.2 El Villena traductor

Una de las mayores empresas acometidas por don Enrique fue la de traducir íntegramente la *Eneida* de Virgilio al castellano, aunque no se conserva ningún ejemplar que contenga la traducción entera y se ha tenido que recurrir a varios manuscritos para poder recomponerla en la medida de lo posible.³⁶⁹ Según cuenta Villena en una glosa a la dedicatoria, esta tarea de «*trasladación*», pedida por Don Juan II de Navarra, comenzó el 28 de septiembre de 1427 y tardó un año y doce días en terminarse. A pesar de las dificultades que plantea el estudio de la tradición manuscrita medieval, y teniendo en cuenta el hecho de que el castellano aún estaba en proceso de afianzarse como lengua literaria, el mérito atribuido ayer y hoy a esta traducción es considerablemente alto. Cátedra, por ejemplo, destaca la particular insistencia de Villena «*en la labor de la exégesis mitológica*» (1981: 14), que se hace evidente tanto en el texto de la traducción como en las *Glosas* que acompañan los tres primeros libros. La multiplicidad de fuentes y la erudición desplegada por el traductor son incuestionables.

Tenemos constancia de otras traducciones del latín al castellano realizadas por don Enrique a partir del año 1427, si bien algunas de ellas, tales como la *Rhetorica ad Herennium* de Cicerón y fragmentos de Tito Livio, se han relegado al olvido. En todo caso, parece que el Villena traductor concedió más importancia a esta combinación lingüística que a otras, sobre todo a juzgar por una declaración hecha en una glosa suya a la *Eneida*, según la cual «*fizo la trasladación de la comedia de Dante a preçes de Ynigo López de Mendoça [...] tomando esto por solaz, en comparación del trabajo que en la Eneyda pasava*» (Cátedra 1994: 59). Así, Villena afirma haber realizado la traducción en prosa de la *Divina Commedia* a instancias de su discípulo sin haberse esmerado, de la misma forma que en el trabajo con la *Eneida*, por ofrecer una versión de buena calidad. Esta falta de propósito artístico queda demostrada nada más examinar el manuscrito autógrafa, en cuyos primeros folios las traducciones de cada terceto aparecen escritas con cuidado a ambos lados del texto original, para luego empezar a perder cierto orden gráfico en las páginas dedicadas al *Purgatorio*, y más aún en las del *Paradiso*. Añadida esta dejadez a la esclavitud del léxico, faltas de comprensión y correcciones de la mano del mismo Marqués, se confirma que el fin de esta traducción no era más que práctico, un simple apoyo a la lectura.³⁷⁰

³⁶⁹ Véase Cátedra 1994 y Santiago Lacuesta, Ramón, ed., 1979. *La primera versión castellana de la Eneida de Virgilio. Los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)* (Madrid: RAE).

³⁷⁰ Mario Schiff, el filólogo que en 1884 descubrió el manuscrito entre otros que provenían de la biblioteca del Duque de Osuna, apunta incluso una «*tendance à forger des mots*» por parte del traductor. Véase su artículo Schiff, Mario, 1899. “La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*” en *Homenaje a Menéndez y Pelayo* (Madrid: Librería general de Victoriano Suárez), vol. I, pp. 269-307.

4.1.3 La traducción del soneto 116 de Petrarca y la ‘Declaración’

El mismo procedimiento de realizar **una traducción mucho más *ad verbum* que *ad sensum*** es característico de la versión del soneto 116 de Petrarca, «*Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, e Tebro*». Si la traducción de la *Commedia* revela el desconocimiento del léxico dantesco por parte de Villena, como veremos, la de este poema muestra su escaso dominio de la lengua toscana. En cualquier caso, los folios 196^r a 199^r constituyen **el primer ejemplo castellano que tenemos de cierto interés mostrado por el soneto, o más concretamente, en el Petrarca *volgare*, en contraposición al Petrarca latino**. Además de contener uno de los ejemplos más tempranos de la presencia de la lírica de Petrarca en una colección castellana –junto al manuscrito de los *Sonetti e canzoni in morte di madonna Laura* que formaba parte de la biblioteca de Santillana (Schiff 1905: 321)–, tiene en la *explanatio* que sigue a la traducción lo que probablemente sea **el primer testimonio de un estudio activo del soneto italiano en España**.³⁷¹ En efecto, las seis páginas que albergan la exposición o *Declaración* de don Enrique, una larga glosa de la pequeña obra del aretino, cobran igual si no mayor relevancia en la historia del soneto que la traducción misma; a juicio de Fernando Gómez Redondo, la glosa resulta de importancia también en la historia de la prosa medieval castellana, tratándose de una «*valiosa exégesis de carácter filológico sobre la noción misma de la poesía*». **Villena apenas si muestra interés por la forma del poema, prefiriendo concentrarse más bien en lo que cree o desea entender del contenido**. Como veremos, la *intentio operis* de Villena, basada en una interpretación singular del soneto, rebasará lo meramente práctico.

En las páginas que siguen se reproduce la transcripción entera de los folios 196^r a 199^r del manuscrito. Sigo criterios de edición cercanas a las de la transcripción efectuada por Derek Carr, ofrecida al final de un artículo de gran importancia para entender la naturaleza tanto de la traducción como de la *Declaración* que la sigue.³⁷³ Dado que la traducción del soneto, curiosamente, *no parece basarse sólo* en el texto italiano precedente (y mal copiado) sino en una versión más cercana a la del manuscrito Vaticano Latino 3195, se facilita después una reproducción del soneto 116 (poema CXLVIII) según la edición más reciente de Marco Santagata (2006).³⁷⁴ Asimismo, con el motivo de proporcionar una comparación

³⁷¹ La presencia del término ‘*soneto*’, tanto en la rúbrica como en el comentario, no deja de ser muy significativa. Como confirma el Corpus Diacrónico del Español (*CORDE*) de la Real Academia Española, se trata de la primera instancia existente del término en lengua castellana, anterior sin duda al uso del Marqués de Santillana, recogido tanto en el *Diccionario Crítico Etimológico* de Corominas y Pascual (tomo RI-X, p. 303) como en el mismo *CORDE*.

³⁷² Gómez Redondo, Fernando, 2002. *Historia de la prosa medieval castellana* (Madrid: Cátedra), vol. 3, p. 2510.

³⁷³ Carr, Derek C., 1981. “A XVth Century Castilian translation and commentary of a Petrarchan sonnet. BN MS 10186, folios 196r-199r”, *RCEH* 5: 123-43. La transcripción aparece en las pp. 134-38. La diferencia principal de mi transcripción con respecto a la edición de Carr radica en la introducción de los signos de puntuación, donde el ‘uso moderno’ se combina naturalmente con el criterio personal. El artículo ya citado de Anna Benvenuti (2006: 354) también ofrece una transcripción del soneto italiano y la traducción de Villena, pero contiene algunos errores de copia.

más práctica entre poema y traducción, ésta reaparecerá debajo del soneto italiano.

Con atención a las recomendaciones ofrecidas por Pedro Sánchez-Prieto en su manual *Cómo editar los textos medievales*³⁷⁵, los criterios adoptados para la edición que sigue son los siguientes:

- Se desarrollan las abreviaturas.
- Se mantiene el uso de *u, v, b* y de *i, y* tal como aparece en el texto del manuscrito. Se mantienen asimismo las consonantes dobles (-ss-, etc.) aunque no tengan valor fonológico.
- Los grupos cultos se dejan tal cual (*methafóricamente, dubdado, Ocçeano*, etc.).
- La división de palabras, el uso de mayúsculas y el de los acentos corresponden al uso actual.
- El signo tironiano se resuelve como *e*.

³⁷⁴ Santagata, Marco, ed., 2006. *Francesco Petrarca. Canzoniere*. I Meridiani Collezione (Milano: Mondadori), p. 713.

³⁷⁵ Sánchez-Prieto Borja, Pedro, 1998. *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica* (Madrid: Arco Libros).

(Biblioteca Nacional de Madrid, MS. 10186, ff. 196^r-199^r)

[fol. 196^r]

Soneto que fizo miçer Françisco por el grand desseo que auía de obtener la poesía, afirmando que otro deleyte o bien temporal no lo podrían tanto contentar la sitibunda voluntad suya. E fabla de amor methafóricamente, entendiéndolo de lo susodicho:

Non Po, Thesin, Uaro, Arno, Adige, o Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo, e Gange,
Tanai, Histro, Alpheo, Garona, el mar che frange,
Rodano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro;
non odra, habere, piu faggio o girebro
porría el focho alentare che'l cor tristo ange,
quanto un bel rio, c'ad ogni hor meco piange,
cun l'arbustello che'n rime orua e çelebro.
Questo un soccorso trouo fra li assalti
d'amore, ove conuien che armato viva
la uita que trapassa a sì grand salti.
Chosì cresca el bel lauro in fresca riva,
e chi el piantò, pensier leggiadri e alti
nela dolçe ombra al suon del acqua scriua.

E tornado en uulgar, quiere dezir:

Non ha así en Po çierto, Arno, Adige, o Tebero,
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo, e Gange,
Tanay, Istro, Alpheo, Garona, el mar que quebranta,
Ródano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro;
non odra, habete, más fagio o girebro,

[fol. 196^v]

podría el fuego amansar que el corazón triste aquexa,
quanto un fermoso río, que a todas cosas agora comigo se quexa,
con los árboles que rimos guarnesçe e çelebro.
Éste vn sucurso fallo entre los otros asaltos
d'amor, donde conuiene que armado biua
la vida que traspasa así grandes saltos.
Así crezca el fermoso laurel en fresca ribera,
e allí el llanto pensamientos alegres e altos
en la dulçe sombra al son del agua escriua.

Declaración desto:

Queriendo miçer Françisco significar quánto deseaua optener la poesía e ser en aquélla laureado, faze una metháfora en este soneto, diziendo que ha grand sed, la qual amansada ser no podría con el agua de todos los ríos del mundo –e nonbra los

principales dellos– sinon con el agua del vno muy fermoso a quien no pone nonbre, pero descriúelo diziendo tiene frescas riberas donde nasce el fermoso laurel, el qual él çelebra siquier honra con quien sus rimos conpone, afectando estar en reposo de yuso de su dulce sombra onde tranquilamente escreuir pudiesse sus quexos e sus fermosos e altos pensamientos al son melodioso de la sonorante agua. E fasta lo obtener, en todas cosas con él se quexaua, entendiendo por aquella sed el grand deseo sitibundo de obtener el plazer e fartura de la plática poetal, el qual deseo todos los plazer del mundo temporales a fueras deste no lo podrían amansar, significando por aquellos ríos las diuersas prouinçias donde nasçen e por donde passan, e por ellas los deleytes e folganças saçiatiuas de la uoluntad que en ellas son.

E pone sus nonbres porque son conosçidos de muchos, e por aquel río que dize

[fol. 197^r]

‘fermoso’ la eloquencia habundante indeficientemente como fluente río para reçitar e representar propriamente las conçevidas cosas, en cuyo decurso nasce la poesia por el laurel demostrada con la sombra quietatiua del reposo de la uoluntad, de la qual abrigado pudiesse escreuir a perpetua recordación suya sus altos e muy fermosos pensamientos por la generosidad eleuados de la poesia, así en las cosas alegres como en las tristes trágicamente, sátira, comedia e lírica.

En el uerso primero nonbra quatro ríos corrientes por Ytalia:

El primero, el Po, el qual nasce en las Alpes que son entre Alamaña e Lombardía, e éntrase en la mar de Venezia, e es el mayor río que sea en Ytalia.

El segundo es Arno, que nasce en Ytalia misma e passa por Florençia e por Pisa e éntrase en el Mar Mediterráneo en do están las yslandas de la Caprara e de la Gargona.

El terçero es Adige, e nasce en Ytalia e corre por ella, e maguer no es de mucha nonbradía, tiene muy plazenteras riberas.

El quarto es Tebero, que nasce en el Monte Apenino e corre quatroçientas millas, e passa por Roma, e éntrase en el Mar Mediterráneo.

Estos quatro ríos puso primero por significar primero los plazer e bienes temporales de su patria, que deúan más atraer su uoluntad por le ser más conosçidos. E quáles sean aquellos plazer es conosçido acatando en los deleytes e bienes temporales en que habundan aquellas tierras e lugares por donde passan, nasçen e entran en la mar.

E después continúa de nonbrar los ríos cabdales e famosos de las otras tierras, poniendo en el segundo bordón seys, es a saber: Eufrates, Tigris, Nilo, Hermo, Indo, Ganges.

El río de Eufrates e el río de Tigris nasçen de vna mesma fuente en los montes de Armenia, e después que han corrido luenga tierra, júntanse en vno, e vn río fecho, entran en el Mar Pérsico, segund la descripción de Felipe Elefante. E Al-

[fol. 197^v]

berto Magno dize en vn libro *De natura loci* que Eufrates nasce en India e va contra Siria por curso de sieteçientas e veynte millas e éntrase en el mar Ocçeano Oriental de yuso de la isla Cheron.

El Nilo, maguer muchos han dubdado de su nasçimiento –segund Macrobio pone *in libro De sonpno Scipionis*, e Luchano *in libro De bello ciuli*– fállase, segund Ambrosio en el libro que es dicho *Ymago Mundi*, que este río es aquél que la Santa Escripura llama Geon, e uulgarmente es dicho Nilo, e los poetas le llaman Erídano, e fingen dél que fue stellificado en el çielo en la costellaçión del río por quanto quedó fluente

quando todos los otros ríos se secaron en el incendio de Fetonte. Nasçe en el Monte Adlante en el occidente en la tierra de África, e dende a poco es absorbido de la tierra e va así por grand espacio escondido, e torna a salir çerca del Mar Bermejo, e después ascóndese, e luego sale e reçerca a Ethiopia e torna e Egipto, e partido en siete bocas siquier braços, éntrase en el Mar Mediterráneo çerca de Alexandria. E Felipe Elefante dize que nasçe del monte meridional de África que es dicho Argenteo.

E el otro es Hermo, que nasçe en Ethiopia e reçerca a Adonis e Mesopotamia e Siria, e corre por seteçientas e veynte e quatro millas e éntrase en el Mar Sirio Pérsico.

El río Indo nasçe del Monte Caspeo e va contra mediodía e la Ethiopia, e éntrase en el Mar Pérsico. Allende deste río fasta los fines de oriente es la tierra de India, que toma nonbre deste río.

El río de Gange nasçe en el monte Cáucaso e júntanse muchos ríos, es a saber: Exos, Sigothon, Nesçesseries, Selientes. E por esto el prinçipio deste río es dicho Sigothon. E después que se les juntan todos aquellos ríos, llámanle Ganges, e corre por onze mill e quatroçientas e tres millas, segund la descripçión de Alberto, contra el oriente, e éntrase en el Mar Ocçeano Oriental çerca de la Isla Silofantina.

En el terçero bordón

[fol. 198^r]

pone quatro que son: Thanay, Histro, Alpheo, Garona.

El Thanay, segund Felipe Elefante, nasçe en el Monte de Parnaso e fenesçe en la Paluda Meótida. E segund Alberto, nasçe de los Montes Hiperboreos contra Siçia e corre por seysçientas e çinquenta e quatro millas, e éntrase en el Mar de La Thana. Éste es el mayor río del mundo.

Histro es dicho en su prinçipio Danubio, quasi '*dante nieues*', porque de efusión de muchas nieues se acresçienta. Nasçe en las Alpes en la prouinçia de Sueuia e corre por seysçientas millas. E desde se le han juntado muchos ríos, llámase Histro, e éntrase en el Mar de Pontho çerca de Costantinopla.

El Alpheo nasçe en los campos de Asia Menor e corre poca tierra, pero fructuosa e buena, e éntrase en el Mar Acado.

Garona nasçe en los campos d'Equitanea e corre dozientas e ocho millas, e éntrase en el Mar Ocçeano Ocçidental.

En el quarto bordón pone seys ríos, es a saber: Ródano, Hiberno, Rasena, Albia, Era, Hebro.

El Ródano nasçe en las Alpes de vna mesma fuente con el Rin, e passa por muchas notables çibdades e corre por dozientas e çinquenta millas, e éntrase en el Mar Mediterráneo de yuso de la çibdad de Arleth. E porque su entrada en la mar es muy rabda, e fiende la saladura della tanto que por dos leguas dentro pueden coger agua dulce, dize que fiende la mar o quebranta.

Hiberno nasçe de las faldas de los Montes Perineos e corre por dozientas e quatro millas, e éntrase en el Mar Mediterráneo de yuso de Anposta. Éste pasa por Çaragoça, e deste río tomaron nonbre los habitantes de España '*hiberos*', e la tierra de España '*Hiberia*', porque es el mayor río que en ella corre.

Rasena: este nonbre no se falla en la descripçión de Alberto. E algunos auctores dixerón que se entiende por el río de Sayne a quien el latín dize Secana, e passa por París e Roán e nasçe

[fol. 198^v]

en los campos de Françia. E otros dixeron que en los montes de Albernia, e corre por trezientas millas e éntrase en el mar Ocçeano Ocçidental.

Albia: este río passa por Sexonia e nasçe en su tierra de los montes septentrionales que es mucho montuosa. Por ende, de *saxo* le dixeron Saxonía, e corre por dozientas millas, e éntrase en el Mar Ocçidental Ocçeano.

Era se entiende por el río de Lera, e nasçe en los campos de Françia e passa por la çibdad de Lliera, e corre por çiento e ochenta millas, e éntrase en el Mar Ocçidental e corre por çiento e quarenta millas.

Hebro es río de Greçia e corre por la región de Traçia, e nasçe por el Monte Olimpo e corre por dozientas e sesenta millas, e éntrae en el Mar de Pontho. A memoria déste pusieron nonbre Hebro al río de España los que la poblaron porque estaua quasi en la disposición del otro. Pero el latín puso diferençia en sus nonbres porque distinctamente fuessen conosçidos, el de Greçia pronunçiándolo con *e*, e al de España pronunçiándolo con *i*.

E luego el quinto bordón pone dos ríos, es a saber: Fagio e Girebro. Este Fagio se entiende por el río Fasis, que corre por Thesalia e nasçe en el monte Ysmos. Ha de curso çiento e nouenta millas, e éntrase en el Mar Egeo.

El río Girebro no se falla en la descripción de César nin en la de Alberto. E quieren dezir algunos que nasçe del mesmo Monte Olimpo en la región de Traçia, e apártase del río d'Ebro reçercando sus bueltas; corre poca tierra e a la fin éntrase en él, pero tiene fértiles e abundosas riberas.

E así son veynte e dos ríos, en los nonbres de los quales se mostró el Petrarcha que auía leýdo muchos e diuersos cosmógraphos e auía en prompto la recordaçión dellos.

[fol. 199^r]

La ystoria desto es tal:

Estauan muchos departiendo caualleros e gentiles omnes en la cámara del rey Roberto, diziendo cada vno lo que más deseaua de las felixidades temporales. Vnos nonbrauan riquezas, otros honras, otros victoria de enemigos, otros cunplimento de amores, e así cada vno segund sus appetitos e affecçiones. E llamaron ende a miçer Françisco, rogándole que declarasse su desseo. E aquél apartóse e fizo el soneto ya dicho, e ouieronlo por bien fecho, e loaron su propósito e afecçión poetal uirtuosa. Mostráronlo al rey dicho, e con plazer que dél ouo, mandólo escreuir en el registro de sus obras.

Soneto que hizo Miguel Suanesio por el quito de Seso que ayua
de obtener la posesion afirmando que oyo deleyte obien
temporal no lo podrian tanto contentar la sublimidad
de suya. Es fabla de amor metaphorica mente entendi
endo lo todo suso dicho.

Non pithesiuaro arno/adige o tebro
eufiate tigre/nilo/hermo/indo y gange
tanay/istio/alpho/garona el mar de siage
rodano/hibero/rassena/albia/era hebro
non odia habere/pin faggio/o grebro
pura el focho alentare chel cor tristo ange
qnto un bel rio cadaqui ho: meco piage
cu larvustello de rime orna y celebre

Questo un socorso trouo frah assalti
damore oue conuien de armato muna
la uita que trapassa asi grand salti
chosy cresca el bel lauro infiesca riuu
y chiel pianto pensier leggiadori e alti
nela dolce ombra al suon del acqua scia

S. tomado en vulgar quere de su.

Non ha asi en po/gero/arno/adige o tebro
Eufiate tigre/nilo/hermo/indo y gange
tanay/istio/alpho/garona el mar que quebranta
rodano/hibero/rassena/albia/era hebro
Non odia haletre mas faggio/o grebro

podua el fuego amansar que el coracon triste aqueya
 Quanto un fermoso rio que a todas cosas agora conmigo se queya
 conles arboles que finos guarnece y celebra.

Este en su curso fallo entre los otros a saltos
 Como donde conyene que armado buya
 la vida que traxissia asi grandes saltos
 asicreca el fermoso laurel en fresca tibera
 y alli el llanto pensamientos alegres y altos
 en la dulce sombra al son del agua escama

Declaracion desto.

Queriendo miex franquear significar que de la uia op
 tener la poesia y ser en aquella laureada fue una metapho
 ra en este soneto diziendo que ha grado sed la qual amala
 da ser no podua con el agua de todos los rios del mundo y
 nonbra los principales delos y uno con el agua del vino y
 muy fermoso a quien no pone nombre pero de la uia dizi
 endo tiene frescas riberas donde nasce el fermoso laurel y
 el qual el celebra si quier buena con quien sus finos como
 ne afectando estar en reposo de visio de su dulce sombra y
 onde tranquila mente escree y pudiesse sus quejos y sus
 fermosos y altos pensamientos al son melodioso de la so
 norante agua y falta lo obtener en todas cosas con el se
 querava entendiendo por aquella sed el grado de seco situ
 bundo de obtener el placer y fatiga de la platica poetica
 el qual deseo todos los placeres del mundo temporales a
 fueras deste no lo poduan amansar significando por aque
 llos rios las diuersas prouincias donde nascen y por do
 de pissan y por ellas los deleytes y folgancas sacadas
 de la uoluntad que en ellas son y pone sus nombres por
 que son consolados de muchos. E por aquel rio que dize

4.1.4 Estudio del texto de Villena

Sonetto 116 (comp. CXLVIII) (ed. Santagata 2006)	BNM MS. 10186, f. 196^r
<p><i>Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro, Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange, Tana, Histro, Alpheo, Garona, e 'l mar che frange, Rodano, Histro, Ren, Sena, Albia, Era, Hebro;</i></p> <p><i>non edra, abete, pin, faggio o genebro poria 'l foco allentar che 'l cor tristo ange, quant'un bel rio ch'ad ognor meco piange, co l'arboscel che 'n rime orno et celebros.</i></p> <p><i>Questo un soccorso trovo tra gli assalti d'Amore, ove convèn ch'armato viva la vita che trapassa a sì gran salti.</i></p> <p><i>Così cresca il bel lauro in fresca riva, et chi 'l piantò pensier' leggiadri et alti ne la dolce ombra al suon de l'acque scriva.</i></p>	<p><i>Non Po, Thesin, Uaro, Arno, Adige, o Tebro, Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo, e Gange, Tanai, Histro, Alpheo, Garona, el mar che frange, Rodano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro;</i></p> <p><i>non odra, habere, piu faggio o girebro porría el focho alentare che'l cor tristo ange, quanto un bel rio, c'ad ogni hor meco piange, cun l'arbustello che'n rime orua e çelebro.</i></p> <p><i>Questo un socorso trouo fra li assalti d'amore, ove conuien che armato viva la uita que trapassa a sì grand salti.</i></p> <p><i>Chosì cresca el bel lauro in fresca riva, e chi el piantò, pensier leggiadri e alti nela dulce ombra al suon del acqua scriua.</i></p>

Traducción de Enrique de Villena

*Non ha así en Po çierto, Arno, Adige, o Tebero,
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo, e Gange,
Tanay, Istro, Alpheo, Garona, el mar que quebranta
Ródano, Hiberno, Rassena, Albia, Era, Hebro;*

*non odra, habete, más fagio o girebro,
podría el fuego amansar que el coraçón triste aquexa,
quanto un fermoso río, que a todas cosas agora conmigo se quexa,
con los árboles que rimos guarnesçe e çelebro.*

5

*Éste vn sucurso fallo entre los otros asaltos
d'amor, donde conuiene que armado biua
la vida que traspasa así grandes saltos.*

10

*Así crezca el fermoso laurel en fresca ribera,
e allí el llanto pensamientos alegres e altos
en la dulce sombra al son del agua escriua.*

La traducción y la glosa que forman este opúsculo de don Enrique de Villena pueden fecharse **entre 1427** –año a partir del cual comienza a dedicarse a la traducción de la *Commedia* (Cátedra 1994: XXV)– y **1434**, la fecha de su muerte. Gracias al trabajo de Mario Schiff, sabemos que **el código perteneció a la librería de Guadalquivar, la biblioteca del Marqués de Santillana**. En cualquier caso, este investigador, más interesado naturalmente en la traducción de la *Commedia* que había desvelado dado que hasta entonces se consideraba perdida, se limita a mencionar la presencia del soneto de Petrarca *en passant*.³⁷⁶ Vegue y Goldoni, quien en 1911 transcribe el soneto italiano y la traducción en su edición de los *Sonetos al itálico modo* del Marqués, llega incluso a sugerir que éste pudiera haber sido el traductor y comentador del soneto, o bien que pudiera haber encargado el trabajo a uno de sus servidores.³⁷⁷

El estudio realizado por J. A. Pascual (1974)³⁷⁸ y las observaciones de Carr – quien, setenta años después de Vegue y Goldoni, saca una edición del texto en el apéndice de su artículo (1981)–, parecen confirmar la autoría de la traducción y de la glosa a don Enrique a base de evidencias internas del lenguaje.³⁷⁹ Carr apunta, asimismo, los «*problemas que afligían a casi todos los letrados castellanos de la época de Santillana*», comprendiendo sobre todo textos carentes de rigor y recursos lingüísticos limitados, como el gran inconveniente para la labor del traductor. En efecto, un primer cotejo entre la edición moderna del soneto (teóricamente la más cercana a la última voluntad del autor) y el texto italiano del manuscrito de Villena nos proporcionará algunos ejemplos de tal insuficiencia:

Variantes del texto italiano

1 – El orden de los dos primeros ríos se ha invertido; la conjunción *e* aparece como *o*.

3 – *Tana* aparece con *i* final, dando *Tanai*; el sintagma correspondiente a *e l mar che frange* se ha transcrito juntando conjunción copulativa y sustantivo, para formar el artículo castellano en *el mar*. Supone la primera prueba de que el soneto haya sido transcrito por un español. La letra de esta copia no parece corresponder a la de Villena.

³⁷⁶ Schiff 1899: 277.

³⁷⁷ Vegue y Goldoni, Ángel, ed., 1911. *Los ‘Sonetos al itálico modo’ de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* (Madrid), p. 51n: «*Teniendo este libro notas marginales del Marqués, y por haber sido de su propiedad, ¿será aventurado pensar que bien pudo el Marqués ser autor de la traducción del soneto, o bien haberla encargado con el comentario a alguno de sus servidores?*»

³⁷⁸ Pascual, J. A., 1974. *La traducción de la Divina Commedia atribuida a Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno* (Salamanca).

³⁷⁹ Según apunta Pedro M. Cátedra en el capítulo del *Diccionario filológico de literatura medieval* dedicado a la transmisión de las obras de Enrique de Villena, la atribución a éste de la traducción y exposición del soneto de Petrarca sigue vigente, ya que «*hasta ahora no [ha sido] contestada con razones suficientes*». El artículo ya citado de Weiss (1991) fortalece tal atribución. Alvar, Carlos & Lucía Megías, Juan Manuel, eds., 2002. *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión* (Madrid: Castalia), entrada 51.11, p. 464.

4 - *Ren* y *Sena* se han convertido en un solo nombre propio, *Rassena*, totalmente falto de significado.

5 - Éste es sin duda el verso más problemático de la copia, que afectará la traducción y la interpretación de manera muy significativa. Mientras los árboles *edra* ('edera' en italiano moderno, hiedra) y *abete* (abeto) se han convertido en *odra* y *habere*, el *pin* se ha confundido con el adverbio *più*, y el árbol final, *genebro* ('ginepro' en italiano moderno, enebro), se ha trasladado como *girebro*.

6 - La presencia de la *e* final en *alentare* provoca una extensión mínima del verso de 12 sílabas.

8 - El cambio de *arboscel* a *arbustello* podría ser por confusión con el castellano. En cualquier caso, esta variante destruye el verso, atribuyéndole un mínimo de doce sílabas; el verbo *orno* se ha convertido en el incomprensible *orua*, suprimiendo incluso la noción de primera persona.

9 - Aunque la presencia de *fra* por *tra* es insignificante desde el punto de vista semántico y también del métrico, no deja de afectar el aspecto fonológico.

11 - La conjunción *que* en lugar de *che* denuncia el *lapsus calami* del copista español.

12 - De nuevo aparece el artículo castellano *el*.

13 - La partícula *l* con valor de pronombre se ha convertido en el artículo *el* (y así lo interpretará Villena).

14 - Las *acque* en plural se han convertido en *acqua* en singular.

Las variantes manifiestan dos hechos fundamentales para comprender la naturaleza de la traducción. En primer lugar, queda patente que Villena ha basado su '*trasladación*' principalmente en la copia de este manuscrito, pero que en ciertas ocasiones ha decidido recurrir a otra versión. Tal es el caso de los versos 1 y 9: en el primero, como indica Carr (1981: 127), el traductor no ha leído los ríos en el orden invertido que aparece en el manuscrito, sino una secuencia de palabras que habría podido interpretar como '*Non c'è sì 'n Po vero*' para llegar a la solución «*Non ha así en Po çierto*»; mientras tanto, el verso 9 revela cómo la lectura de '*tra li assalti*' (o algo muy parecido) en lugar de '*fra ...*' puede haber despistado a Villena, quien termina traduciendo dos veces para formar una combinación de traslado correcto («*entre los ... asaltos*») y otro incorrecto («*otros*»), por la confusión de '*tra li*' con '*altri*'.

El segundo hecho declarado por las variantes es **la calidad sobradamente literal de la traducción, efectuada vocablo por vocablo, hasta el punto de dejar algunas palabras sin traducir e incluso de equivocarse en los calcos.** Queda clarísimo que el texto de Enrique de Villena no es el resultado de un

ejercicio de re-creación, sino una versión que quiere ser una guía al soneto italiano y que ejerce como **pretexto para desarrollar el comentario exegético**; un comentario que, como veremos, tampoco se desarrolla mucho: el afán geográfico-mitológico mostrado por Villena supera el interés propiamente poético. En efecto, la forma del poema italiano, la esencia de una composición creada dentro de los estrictos moldes del soneto, no parece interesarle al traductor y comentador; Francisco Rico va incluso un poco más allá, al sostener que la traducción y la glosa de Villena tampoco «*brotan de ningún especial entusiasmo por la lírica vulgar*», primando más bien el «*paladeo de esos 'nonbres' de ríos*».³⁸⁰ En cualquier caso, lo que aquí nos resulta de interés es que Villena parece dar por sentado el prestigio del que gozaba el soneto en Italia en la anécdota final de su *Declaración*. A raíz de esta observación, no sería muy arriesgado afirmar que **antes de 1434, es decir, más de cuatro años antes del primer soneto compuesto por Santillana, el soneto como fenómeno poético ya resultaba familiar a la conciencia literaria de Castilla –o por lo menos, a la conciencia literaria de un puñado de eruditos, entre ellos Villena y Santillana–.**

En vista de la literalidad de la traducción, un análisis métrico del texto de Villena se hace casi del todo inútil (indica, en efecto, una extensión de verso que oscila caóticamente entre las 12 y las 21 sílabas). En cuanto a la rima, transformada de ABBA ABBA CDC DCD a ABCA ADDA EFE GEF, la coincidencia de las rimas A y C de Petrarca con las rimas A y E de Villena se debe en parte al mantenimiento de los nombres de los ríos, y sin duda, también a la evidente afinidad entre el castellano y la lengua toscana. La única posible 'decisión poética' en el proceso de traducción reside en la rima de los versos 6 y 7, donde el par italiano *ange-piange* se convierte en *aquexa-quexa*, aunque no parece un esfuerzo suficiente por conservar algún tipo de efecto rítmico o melódico. Si Villena en algún momento ha querido elaborar una traducción métrica del poema de Petrarca, ha sido mucho más que tímido en sus decisiones. **En definitiva, aunque este texto sea (por lo que sabemos) la primera traducción española de un soneto italiano, muy difícilmente podría afirmarse que diera como resultado el primer soneto construido en castellano u otra lengua de Iberia.**

Un breve repaso por la traducción demostrará cómo aquellos versos que pudieren indicar cambios sintácticos intencionados con respecto al soneto de Petrarca no son sino errores de interpretación, dentro de **un trasvase literal que no consigue –ni desea apenas– reproducir la experiencia estética del original**. El soneto CXVI del aretino no ejerce aquí de modelo poético, ni tiene don Enrique el trasfondo del soneto como *institución* o *sistema*. El propósito de la tarea de Villena es necesariamente práctico, y más que una guía, la traducción y la exposición se conciben como **el pretexto perfecto para desplegar la propia**

³⁸⁰ Rico, Francisco, 2002. “*El nuevo mundo de Nebrija y Colón. Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América*”, en sus *Estudios de literatura y otras cosas* (Barcelona: Destino), pp. 178-213. (La cita es la p. 186.)

erudición. Esto no tiene por qué constituir un vicio, ni mucho menos una falta de respeto a Petrarca; como enseña Rubio Tovar en un estudio del texto de Villena desde la perspectiva de la traducción entendida como reescritura (con propósito personal y específico por parte del que la realiza), la exégesis de Villena obedece a la voluntad de celebrar –o como veremos, incluso de reivindicar– lo que llama la «*afecção poetal virtuosa*», vale decir, **el noble placer de dedicarse al trabajo intelectual y distinguirse por ello**.³⁸¹ Tal celebración o reivindicación habrá interesado sin duda a quien la traducción y comentario iban dirigidos: en efecto, como apunta Benvenuti (2006: 366), Ángel Gómez Moreno equipara la expresión «*afecção poetal virtuosa*» de Villena con algunos calificativos empleados por el Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, en el que describe la poesía de la siguiente manera: «*Com(m)o es çierto este sea un zelo çeleste, una affecção divina, un insaçiable çibo del ánimo [...]*». ³⁸²

Vayamos, pues, verso por verso, o como lo llama don Enrique en su glosa, *bordón por bordón*, recorriendo de forma paralela los párrafos correspondientes de la *Declaración*. La cuestión de la veracidad de la información geográfica presentada por Villena –en algunas partes totalmente inventada– ya fue abordada por Carr (1981).

verso 1 → El error de lectura indicado más arriba (si no de copia en la otra versión consultada por Villena), que de alguna manera resulta en la frase «*Non ha así en Po çierto*», provoca un inicio de poema –y por lo tanto, de discurso– que no quedará sintácticamente cerrada más adelante ni llega a adquirir mucho sentido. Además, desaparecen así dos de los veintitrés ríos enumerados en el poema original, lo cual apunta a que ni el *Tesin* (el actual Ticino) –que de alguna manera se ha leído ‘*così in’*–, ni el *Varo* –confundido sin duda por el adjetivo ‘*vero*’–, han sido reconocidos por el traductor a pesar de los conocimientos hidrográficos ensartados en el comentario.³⁸³ A cada uno de los cuatro ríos italianos que quedan, Villena dedicará unos pocos renglones indicando brevemente el lugar en que nace, la longitud y el lugar de su desembocadura.

³⁸¹ Es importante que nos cuidemos de juzgar la traducción y su interpretación sin tener muy en cuenta el contexto social e histórico en el que se llevaron a cabo, y más en vista de la tentación de aplicar los conocimientos y las lecturas de Petrarca heredados de nuestra propia ‘modernidad’. En palabras de Rubio Tovar, p. 98: «*La exégesis del soneto no parece destacar aquello que hoy nos parece esencial en el Cancionero, pero si Villena decidió trasladarlo y explicarlo para convertirlo en un De fluminibus, su ‘mala’ interpretación fue la que convirtió el soneto en la primera muestra de Petrarca en España*». Rubio Tovar, Joaquín, 2005. “El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción?”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario: 87-102.

³⁸² Gómez Moreno, Ángel, 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV* (Barcelona: PPU), p. 89.

³⁸³ Agradezco a Anna Benvenuti (2006: 358) la indicación de las confusiones *Tesin-così in* y *Varo-vero*. Por alguna razón, la transcripción de Benvenuti trae el adjetivo «*çiertos*» en plural; en el verso siguiente, Benvenuti ve otro error de copia inexistente («*Tirge*» por «*Tigre*»), atribuible asimismo a su propia transcripción.

verso 2 → Este verso es una copia exacta de la del texto italiano que precede la traducción. Al redactar la glosa, don Enrique ha tenido que recurrir a sus libros de geografía para poder identificar algunos de estos «ríos cabdales e famosos de las otras tierras», por lo que cita a varios *auctores*.

verso 3 → El grupo '*Garona, e 'l mar che frange*' ha tenido interpretaciones muy diversas desde la baja Edad Media hasta nuestros días. Según apunta Alberto Chiari en una nota a pie de página de su edición del *Canzoniere*, el *mar* podría referirse al Atlántico, en el que desemboca el Garona mismo.³⁸⁴ Dado que este río parece ser el sujeto del verbo *frange*, sobre todo a juzgar por la conjunción *e*, la lección de Chiari es la más probable. Villena, sin embargo, traduce de al menos un texto que no traiga esta conjunción, y como demuestra la glosa, cree (o desea) ver un encabalgamiento, convirtiendo el *Ródano* en el río que quebranta el mar, ahora el Mediterráneo:

«El Ródano nasce en las Alpes de vna mesma fuente con el Rin, e passa por muchas notables çibdades e corre por dozientas e çinquenta millas, e éntrase en el Mar Mediterráneo deyuso de la çibdad de Arleth. E porque su entrada en la mar es muy rabda, e fiende la saladura della tanto que por dos leguas dentro pueden coger agua dulce, dize que fiende la mar o quebranta».

Carr indica esta interpretación 'original' del verso de Petrarca, apoyada incluso en las *Etymologiae* de Isidoro (XIII, xiii, 29). Sea como fuere, y aunque la intención de hacer encabalgamiento en el verso 3 en el 4 por parte de Petrarca resulte bastante dudosa (máxime en vista de un cuarteto dedicado enteramente a una enumeración), esta lectura de Villena resulta un tanto ingeniosa y atrevida a un tiempo. De hecho, según esta sorprendente interpretación de Villena, el verso 3 del texto castellano debería ir sin coma final.

verso 4 → A pesar de la yuxtaposición errónea de los ríos *Ren* (Rin) y *Sena* en «*Rassena*», Villena logra averiguar la referencia al río de París en su comentario. La '*Era*', que hasta años recientes supuso otro quebradero de cabeza para los filólogos modernos (Carr 1981: 129), se identifica correctamente en la glosa con la «*Lera*» (la Loira actual). Según Anna Benvenuti (2006: 356), este acierto de Villena pudo haberse apoyado en la traducción catalana de la *Commedia* por Andreu Febrer, donde el verso 59 del canto VI del *Paradiso*, «*Isara vide ed Era, e vide Senna*», se transpone «*Yzera viu e Lera e viu Senna*». En tal caso, puesto que la Comedia de Febrer apareció un año después de aquella efectuada por Villena, la traducción del soneto de Petrarca ha de ser del año 1429 o posterior.

verso 5 → El calco casi total de este verso es el resultado de la combinación del relativo desconocimiento del italiano por parte del traductor y un error de copia en el texto origen que aparece en el folio. En primer lugar, resulta obvio que Villena ha dejado las palabras *odra*, *habete*, *faggio* y *girebro* sin traducir simplemente por no entender el significado (aunque al menos, ha intervenido

³⁸⁴ Chiari, Alberto, ed., 1985. *Francesco Petrarca: Canzoniere* (Roma: Mondadori), p. 273.

para simplificar la doble consonante de *faggio*). Los primeros dos vocablos no serán recogidos siquiera en el comentario; *más* es el resultado de la transformación de 'pin' a 'piu'. Se pierden así las alusiones a la hiedra, al abeto y al pino, mientras que la glosa convierte la haya y el enebro en dos ríos, el primero identificado con el *Fasis* griego, y el segundo, inventado a base de un juego etimológico *Girebro* > 'giro' + 'Ebro':

«El río Girebro no se falla en la descripción de César nin en la de Alberto. E quieren dezir algunos que nasce del mesmo Monte Olimpo en la región de Traçia, e apártase del río d'Ebro reçercando sus bueltas; corre poca tierra e a la fin éntrase en él, pero tiene fértiles e abundosas riberas».

La referencia a esos «*algunos*» autores probablemente encierra la voz del mismo Villena, quien mezcla ya el serio ejercicio de erudición con el más puro *divertimento* intelectual. Desde el punto de vista propiamente poético, este 'ingenio' de Villena traiciona aquel del aretino: la desaparición de los cuatro árboles rompe su oposición con el '*bel lauro*' plantado por el yo poético en el último terceto, quitando una parte importante del mérito de Petrarca en organizar el contenido dentro del molde del soneto.

verso 6 → Tras el elenco de ríos y árboles –sólo de ríos en la traducción–, llegamos al verbo principal de la comparación metafórica. Este verso no presenta problemas a Villena para la transposición al castellano, quien acierta también al explicar que la «*grand sed*» del poeta «*amansada ser no podría con el agua de todos los ríos del mundo*».

verso 7 → Don Enrique no ha visto el sentido de '*ad ogni hor*', que traslada como «*a todas cosas agora*» tal vez al asociar *ogni* con el latín *omnia*. Además de cambiar la dimensión temporal del soneto, el verso resultante tampoco cobra mucho sentido.

Esta segunda parte de la comparación entre todos los ríos que no pueden saciar la «*sitibunda voluntad*» del yo poético y el «*férmoso río*» que le amansa el corazón, será donde Villena interpreta de acuerdo al propósito de su exposición. El hecho de que no identifica el río de este verso con la Sorga y el *laurel* del verso 12 con Laura podría deberse, por un lado, a que ignora "*la incipiente tradición exegetica del Canzoniere*" (Carr 1981:123), aunque al margen de este desconocimiento u omisión, a don Enrique interesa más la referencia metapoética –el laurel como símbolo de poesía– que él mismo se ocupa de amplificar.³⁸⁵ Así, describe el río «*a quien no pone nonbre*» como:

«*la eloquencia habundante indeficientemente como fluente río para reçitar e representar propriamente las conçevidas cosas, en cuyo decurso nasce la poesía por el laurel demostrada con la sombra quietatiua del reposo de la uoluntad, de la qual abrigado*

³⁸⁵ El mismo Carr indica que el primer comentario al *Canzoniere*, atribuido a Antonio da Tempo, es del año 1475, bastante posterior por tanto al texto de Villena.

pudiesse escreuir a perpetua recordación suya sus altos e muy fermosos pensamientos por la generosidad eleuados de la poesía, así en las cosas alegres como en las tristes trágicamente, sátira, comedia e lírica».

Según la exégesis de Villena, el único río que puede sosegar el ánimo del poeta es aquel de la *eloquencia*, o bien, de la poesía misma. Si en el soneto de Petrarca hemos de ver o no ambos niveles de significado –la Sorga y la lírica– es apenas relevante; el comentarista percibe, indica y exalta la referencia metapoética para ensalzar la condición de quien decide apartarse del ‘mundanal ruido’ y perseguir, desde la «*sombra quietatiua del reposo*», las glorias de la poesía. Sea o no un cambio en el propósito de comunicación del soneto del aretino, la explicación de Villena es sin duda testimonio de una intención literaria personal.

verso 8 → Sorprende la traducción de este verso, ya que no se entiende por qué *arbustello / arboscel* se convierte en el plural «árboles», ni por qué falta la preposición *en*. Villena mantiene, además, la tercera persona de *orua / orna* en la voz «*guarnesçe*», a pesar de que se refiere obviamente al poeta-sujeto (de hecho, una mano posterior ha intentando subsanar el error del texto italiano al trazar una línea que convierte la ‘a’ de *orua* a ‘o’). Quizá esto sea una indicación del respeto que sentía y mostraba don Enrique hacia el texto origen, como si estuviera delante de un Cicerón o de un Virgilio, también traducidos en parte por él; o al contrario, puede ser asimismo una indicación de cierta dejadez en la tarea de traducción, ya que resulta difícil creer que Villena no hubiera advertido la falta de concordancia gramatical en su versión de este verso – a menos que haya interpretado que es el río que, con los árboles, «*guarnesçe*» rimas. Por muy rebuscada que pareciera tal interpretación, hasta cierto punto, no dejaría de ser plausible.

verso 9 → Como ya queda indicado arriba, se intuye una confusión de lectura en la solución «*entre los otros asaltos*», una curiosa combinación entre traducción correcta e interpretación errónea. Si estos asaltos son ‘otros’, ¿cuáles serían los primeros? La versión de Villena no hace justicia al soneto original: si recordamos las dos ‘direcciones’ de Schleiermacher, averiguaremos que esta traducción ni lleva al lector al lenguaje del autor, ni trae el lenguaje de Petrarca al lector.

verso 10 → Este verso se ha traducido de forma correcta. Curiosamente, aunque el epígrafe adelanta que el soneto de Petrarca «*fabla de amor methafóricamente*», la única referencia al amor que encontramos en la glosa se limita a calificarlo como un ejemplo de ‘felicidad temporal’, junto a riquezas, honras, y otros «*appetitos e affecciones*».

verso 11 → El texto italiano junta las dos primeras palabras de ‘*a sí grand salti*’, creando un *faux ami* calcado por Villena, quien no ha entendido el sentido de ‘a saltos tan grandes’.

verso 12 → Traducido correctamente. Consta de la traducción de ‘*Chosì*’ a «*Así*» que Villena parece haber dado por sentado dos formas coexistentes del adverbio en italiano, aun a pesar de su proximidad en el texto.

versos 13-14 → La traducción de ‘*e chi el piantò*’ a «*e allí el llanto*» –provocada tal vez por la confusión de ‘*chi*’ con ‘*qui*’, y por la presencia de la vocal *e* en el pronombre del texto italiano– podría considerarse el yerro más significativo de todos, dado que cambia el sujeto en los dos últimos versos del poeta al llanto. Sin embargo, una interpretación según la cual es el *llanto* que escribe en la *dulce sombra, al son del agua* y no el poeta mismo resulta perfectamente plausible: de acuerdo con esta lección, las lágrimas, acompañadas por el agua del *fermoso río* del v. 7, se convierten en el vehículo de los pensamientos del poeta. Se establece así una equiparación entre el acto de llorar y el acto de componer poesía; cada palabra, cada verso es otra lágrima, y las lágrimas forman el *flumen eloquentiae*, el único río que pueda satisfacer la sed del poeta.

Como vemos, **el interés de la traducción del soneto 116 (comp. CXVI) de Petrarca estriba en lo no entendido, en lo poco entendido, y tal vez sobre todo, en lo sobreentendido.** Así lo confirman los primeros renglones de la *Declaración*, en los que el comentador aduce el supuesto propósito del poeta al componer el soneto –o quizá más bien la aspiración del mismo Villena– de «*significar cuánto deseava obtener la poesía e ser en aquella laureado*». Un poco más abajo, don Enrique matiza la definición de tal deseo como uno de «*obtener el plazer e fartura de la plática poetal*», para luego describir brevemente en qué habría de consistir esta ‘plática’:

«[...] *reçitar e representar propriamente las conçebidas cosas, [...], escreuir a perpetua recordación suya sus altos e muy hermosos pensamientos [...]*».

La introducción deja paso a casi dos folios enteros de noticias acerca de los ríos del primer cuarteto, dato que refleja la gran importancia concedida por Villena a la erudición, y probablemente en este caso, a demostrar los propios conocimientos cosmográficos (y los de Petrarca) como manera de hacer manifiesta la extensión de la propia concepción del mundo. A raíz del tono didáctico que caracteriza estas páginas, Derek Carr, quien se basa principalmente en esta parte de la exposición para llegar a sus conclusiones, conjetura que el texto puede haberse escrito con vistas a una presentación para una reunión literaria, o incluso una *lezione sopra Petrarca*.³⁸⁶ Por otro lado, Julian Weiss (1991) centra sus reflexiones más en la primera parte de la exposición y la divertida anécdota final, para llegar a la idea de que la glosa de Villena, como tantas otras de la época, constituye un ejemplo de exégesis poética convertida

³⁸⁶ Carr 1981: 131-32. El énfasis en el despliegue de erudición como característica principal del comentario de Villena es compartido por Catedra (1994: XXVI), según el cual «*lo que al traductor y glosador interesa es la ilustración cosmográfica*».

en manifiesto poético.³⁸⁷ De acuerdo a esta observación, el comentario de don Enrique tendría el doble propósito de enaltecer y conceder prestigio a la obra escrita en el vernáculo, y de dejar constancia de los propios criterios artísticos.

En dicha anécdota –que tiene más bien el aire de una fábula, inventada tal vez por Villena mismo³⁸⁸– unos caballeros y «*gentiles omnes*» de la corte del rey Roberto de Nápoles deliberan acerca de sus mayores deseos, aduciendo riquezas, fama, y otros «*appetitos e affezioni*». Petrarca, presente en la corte, demostrará ser partícipe de una nobleza que quiere destacar Villena, al presentar su soneto como respuesta a la petición de declarar su deseo. Según la preceptiva de Villena que se induce de la exposición, tal nobleza o «*afecçion poetal uirtuosa*» consiste en saber representar las ideas o ‘altos pensamientos’ con ‘propiedad’ en el acto de componer versos.³⁸⁹ Esta preceptiva enlaza claramente con la antítesis, sugerida por Villena (como vimos más arriba en la dedicatoria de su *Arte de trovar*) y explicitada un siglo más tarde por Boscán, entre una poesía que tiene su única razón de ser en el metro, y otra que se preocupa más por el contenido, y tal vez en su estructura interna o propiamente lógica.

La sospecha de que don Enrique haya plasmado en este texto una sutil (o explícita, si se quiere) **reivindicación de nobleza perdida** viene apuntalada por el innegable carácter utilitario atribuido a otras obras suyas. Pedro Cátedra, por ejemplo, indica «*la utilidad inmediata que Villena da al quehacer intelectual*» (1994: XXI). Esté o no presente dicha reivindicación en la exposición de Villena, el hecho de recurrir al Petrarca italiano como modelo y *auctoritas* para una traducción y una glosa –lo cual implica un temprano ejemplo de lo que podríamos llamar *volgarizzare del volgare*–, ha de verse como un medio de favorecer el propio prestigio social en igual medida que si se tratase del Petrarca latino.³⁹⁰ El fin práctico de esta pequeña obra de Enrique de Villena va bastante más allá de ofrecer una guía al lector del soneto italiano, ya que teóricamente, la misma decisión de acometer la tarea de traducción y comentario honraría al autor de ellos. En este caso, sin embargo, parece que **la recepción se limita al Marqués de Santillana, cuyo soneto XIX, «Lexos de vos**

³⁸⁷ Como sostiene Weiss: «*poetic exegesis became poetic manifesto*» (1991: 70-71).

³⁸⁸ Anna Benvenuti (2006: 365-66) indica que este ‘*quadretto*’ no aparece en ninguna de las *Vite* de Petrarca, pero que podría tratarse de una anécdota que circulaba entre los eruditos de la época. En un pasaje del *Prohemio e carta al Condestable de Portugal* (VII, ed. Garcí-Gómez 1984: 87), Santillana habla de la confianza que el rey Roberto de Nápoles habría mostrado por Petrarca, quien habría compuesto muchas obras suyas (incluyendo los sonetos) hospedado en el Castel Nuovo. Benvenuti apoya su hipótesis en cierta «*vicinanza*» entre la historia contada por Villena y las palabras de Santillana, pero no creo que tal semejanza –en todo caso bastante limitada– baste para confirmar que se tratara de una anécdota o ‘leyenda’ de moneda corriente entre los lectores y escritores españoles de la primera mitad del siglo XV.

³⁸⁹ Así lo explica Weiss, p. 74: «*True nobility [...] stems not from nobility of blood but from nobility of manners and, above all, intellect*».

³⁹⁰ cf. Weiss, p. 77: «*The Divina Commedia and those commentaries on the poem that were known in Castille (for example, those by Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, and the Vita di Dante of Leonardo Bruni, all owned by Santillana) encouraged the belief that vernacular poetry had something to offer as a form of education and, equally important, as a means of enhancing social prestige*».

***e cerca de cuidado*», muestra alguna reminiscencia del soneto de los ríos en los tercetos:**

« *Nin son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer*

*la enferma Guadiana, nin lo creo:
sólo Guadalquivir tiene poder
de me guarir, e sólo aquél desseo. »*

El soneto XIX de Santillana está fechado en 1444-53, por lo cual es al menos diez años posterior a la traducción de Villena. Joseph Fucilla, quien acepta la conjetura de Vegue y Goldoni según la cual el mismo Marqués habría sido autor de la traducción y de la glosa, llega a hablar incluso de *imitación*: «*Y después de la tarea de transliteración y traducción, el marqués produjo una imitación, nada menos que su más famoso soneto y el único que apareció en los florilegios hasta 1844, Lexos de vos e cerca de cuidado*». ³⁹¹ Sin embargo, por mucho que Santillana tuviera presente la versión de su amigo una década después de su muerte, la imitación debe ser directamente del poema original: mientras Villena no ha podido advertir que el '*bel rio*' del soneto 116 de Petrarca es una referencia directa a la Sorga, Santillana sí lo ha comprendido, para así haber '*traducido*' tal referencia en su propia composición por el río con el que más se identificaba poéticamente, el Guadalquivir.

Entre las preguntas que quedan por plantearse con respecto a la traducción de Villena están las siguientes: ¿Por qué tenemos la traducción únicamente de este soneto? ¿Puede Villena haber traducido y glosado otros sonetos de Petrarca? A estas alturas, especular sobre lo que el fuego jamás nos devolverá tal vez nos resulte aun más inútil que frustrante. Sólo tenemos uno, y es muy posible que fuera el único soneto aprovechado por Villena. Esto nos lleva a preguntar: ¿por qué el interés particular en este soneto? Si la traducción y la glosa fueron solicitadas por el Marqués de Santillana, el interés habrá sido suyo más bien que de Villena – pero como acabamos de ver, el soneto XIX del Marqués parece ser demasiado posterior para poder sugerir que pidiera la traducción con vistas a imitarla (y en todo caso, sus tercetos imitan claramente el poema original, subsanando los errores de la traducción). Volviendo al interés de Villena mismo, puede que la respuesta se esconda en la interpretación que saca de los dos últimos versos del poema, según la cual el *llanto* –es decir, el propio río de elocuencia– ha de escribir «*pensamientos alegres e altos*», el mismo deseo plasmado en la exposición. De hecho, quizá no hay que descartar totalmente que la traducción de las palabras '*chi el piantò*' del texto origen que aparece en el manuscrito a «*allí el llanto*» –donde de alguna manera el pronombre *chi* se confunde o se toma por el adverbio *qui*, que viene interpretado a su vez con el valor de '*allí*' en lugar de '*aquí*'– sea resultado de una decisión totalmente

³⁹¹ Fucilla, Joseph G., 1960. *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid), p. xv.

consciente, en línea con la exégesis que se quiere brindar después. Al fin y al cabo, de la misma manera que en la traducción se traslada *un modo de entender* el texto origen (Rubio Tovar 1999: 54), puede trasladarse un modo de *malentender*, incluso en forma de lo que Weiss apunta como '*trahison créatrice*': fuese o no intencionado el error de traducción, las posibilidades que ofrecía la nueva lectura habrían animado al traductor y glosador a seguir el camino ya comenzado.³⁹²

Este opúsculo de Enrique de Villena refleja de forma clara la autoridad que empezaba a concederse a la lírica italiana en Castilla durante el segundo cuarto del siglo XV. **La permeación del Petrarca volgare daba ya signos –si bien esporádicos– no sólo en su recepción como lectura, sino también como objeto de crítica literaria, aunque tal vez la necesidad vital de dar un empujón al propio prestigio social haya adelantado en este caso la tarea del traductor y exégeta.** En cuanto a la traducción misma del soneto, el carácter literal, los errores de traslado lingüístico, y en última instancia, la baja calidad literaria del resultado, provocan que su interés radique en el contenido y en el mero hecho de haberse producido (encierra, desde luego, cierta *actitud poética* por parte de Villena), pero de ninguna manera en la forma. En efecto, la reproducción de la experiencia estética se consigue apenas en la explicación del poema al principio de la *Declaración*, pero no llega siquiera a sospecharse en la traducción, efectuada además sin atención a la métrica. La única decisión poética clara en la '*trasladación*' de Villena (la rima *quexa-aquexa* de los vv. 6-7), a la que tal vez podríamos añadir una decisión poética posible (la interpretación «*allí el llanto*» por '*e chi 'l piantò*', que le permitirá explicar el argumento del poema a su manera), **no bastan para confirmar una intención de traducir el soneto original en un soneto castellano.** Si bien Villena –o el copista– parece haber advertido la estructura básica del soneto al disponer un símbolo de párrafo al principio del v. 9 tanto del poema original como de la traducción, la extraña división de ésta, con cinco versos en la cara *recto* y nueve en la cara *verso*³⁹³, también apunta a que la versión castellana no iba concebida como soneto por sí mismo, como 'hijo' del padre original. Si la baja calidad de la traducción de Villena se atribuye a la incomprensión, a la dejadez, a la prisa –como sugiere tres veces Anna Benvenuti (2006: 362, 364 y 367)–, o a cierta combinación de las tres, podemos concluir que el texto que aparece después de la copia del soneto 116 de Petrarca no puede considerarse el primer soneto compuesto o aparecido en castellano de los que conocemos porque, a fin de cuentas, ni es ni quiere ser un soneto.

³⁹² Rubio Tovar, Joaquín, 1999. "Consideraciones sobre la traducción de textos medievales" en Paredes, Juan & Muñoz Royo, Eva, eds. *Traducir la edad media – La traducción de la literatura medieval romántica* (Granada). Weiss (1991: 71) facilita una definición del concepto de *trahison créatrice* de la mano de S. S. Prawer: «*confirmation and encouragement to continue along a path already chosen*».

³⁹³ Véanse más arriba las imágenes reproducidas del folio 196 del MS. 10186 de la BNM.

4.2 Las traducciones en arte mayor de Hernando Díaz de Valdepeñas

En la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, se conserva **un impreso del año 1541**, cuyo frontispicio reza el título de «*La vida y excelentes dichos de los mas sabios filosofos que vuo en este mundo*». Escrito a mano debajo del título, aparece el nombre del autor, un tal Hernando Díaz, quien se identifica en el prólogo como ‘criado y servidor’ de don Perálvarez Osorio, hijo del marqués de Astorga. Este libro contiene una especie de introducción a la filosofía, en forma de una narración que va hilvanando anécdotas sobre toda una serie de filósofos, basadas como indica el *incipit* en «*Diógenes Laercio y [...] otros antiguos autores*» (f. 3^r). A juzgar por lo que declara el autor en el prólogo, es probable que haya escrito esta obra a instancias de su señor, durante la estancia de ambos en la Universidad de Salamanca. Este ‘breve tratado’, como lo llama Hernando Díaz, ocupa hasta la página 41^v, y en los tres últimos folios que siguen, aparece un diálogo o «*Razonamiento entre la razón y la sensualidad sobre la muerte, la qual pone Séneca en el libro de los remedios de los males de fortuna*», después, **una traducción de los doce versos iniciales de cada una de las tres cánticas de la *Commedia* de Dante, y finalmente, una traducción del soneto 102 (composición CXXXII) del *Canzoniere* de Petrarca**. Curiosamente, los endecasílabos italianos tanto de los tercetos del florentino como del soneto del aretino **se han trasladado a verso de arte mayor**.

4.2.1 Un traductor en busca de mecenazgo

Joseph Fucilla, y Franco Merregalli a través de él, recogen la existencia de esta traducción del soneto *S'Amor non è...* aventurando el año 1520 como su fecha de creación, y sosteniendo que Hernando Díaz realizó traducciones también de otros sonetos de Petrarca, por alguna razón ahora perdidas.³⁹⁴ Tal vez Fucilla basaba la primera parte de su afirmación en el hecho de que otra edición del libro, un ejemplar de la cual se conserva en la Biblioteca Pública de Toledo, sea del año 1520. En cuanto a las traducciones supuestamente perdidas, el penúltimo párrafo del prólogo de Díaz nos puede confundir bastante:

«*Porque por el principio se juzgará lo de dentro, quise poner en fin deste tratado el comienço de todas tres cánticas, con vn soneto de vuestra merced, juntamente con otros que solía saber en toscano, y con esta muestra podrá rescebir algún auiso de lo que los discretos sienten y no esperar a tiempo que no aproueeche arrepentimiento*».³⁹⁵

³⁹⁴ He aquí las observaciones de los dos investigadores. Fucilla (1960: xv): «*Hernando Díaz tradujo en arte mayor, en 1520, el soneto S'amor non è... y otras poesías de Petrarca que se han perdido*». Merregalli, p. 56: «*È vero che nel 1520 un Hernando Díaz tradusse in verso de arte mayor il sonetto petrarchesco S'amor non è, insieme ad altre poesie del Petrarca (le traduzioni sono andate perdute)*». Merregalli, Franco, 1975. “Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca” en *Traduzione e tradizione europea del Petrarca: Atti del III convegno sui problema della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974)* (Padova), pp. 55-63.

³⁹⁵ El subrayado es mío.

Gracias al *Descriptive Catalogue* de Norton, sabemos que la primera edición del libro fue impresa en el año 1516 en Sevilla por Jacobo Cromberger, y contiene las mismas traducciones en la hoja final.³⁹⁶ Sabemos, asimismo, que el único ejemplar de esta *princeps* del que tenemos noticia se encuentra hoy en la *Newberry Library*, una biblioteca privada de Chicago, y que la última hoja, que alberga la traducción del soneto en la segunda columna, ha sufrido un corte de aproximadamente dos centímetros a manos de un encuadernador, aunque por suerte, se ha evitado la pérdida de letras al final de cada verso. Sin embargo, no es posible que otros sonetos hayan seguido esta traducción en el impreso, ya que justo debajo de ella aparece el *explicit*. ¿Dónde están, o dónde estaban, estos 'otros' sonetos mencionados en el prólogo y reclamados por Fucilla y Meregalli? Tal vez la aparente ambigüedad de la descripción «*vn soneto de vuestra merced*» quiere decir que el texto italiano utilizado para la traducción provenía de un libro de la propiedad de don Perálvarez Osorio –quién sabe si uno de los *libros de bolsillo* de Aldo Manuzio que empezaron a circular durante la década anterior, o una simple antología manuscrita del *Canzoniere* de Petrarca–, y que dicho soneto seleccionado por Hernando Díaz fuese sólo uno de entre muchos, apareciendo por tanto «*juntamente con otros que solía saber en toscano*». Aunque no conozcamos la existencia de otras traducciones de Petrarca realizadas por este autor, el pequeño extracto citado del prólogo sí nos permite afirmar que tuvo la intención de acometer una labor de traducción más extensa, y que las versiones que presenta al final de su libro constituyen una muestra dirigida a 'los discretos' con la esperanza de recibir «*algún auiso*» –es decir, una oferta de mecenazgo– que le permitiera volcarse en la ingente ocupación que suponía trasladar todo o siquiera una parte importante de la *Commedia* y del *Canzoniere* en verso.

Curiosamente, sorprende que **Hernando Díaz dedica casi la mitad del prólogo a expresar (no tan sutilmente como puede parecer a primera vista) este deseo de traducir a Dante y a Petrarca**, y no sería exagerado sugerir que deja entrever cómo esta aspiración le preocupa mucho más que el 'tratado' de filosofía, a pesar de que éste forma la parte más gruesa del libro del mismo título. A juzgar por las palabras que siguen, puede que Díaz incluso ya hubiese trabajado extensamente en la traducción de la *Commedia* en los ratos libres de su servicio a la familia Osorio, pero que su tarea se hubiese visto varias veces interrumpida:

«Mas passando por esto como por cosa que mayor espacio requiere, no creo que será fuera de propósito dar aquí cuenta cómo aya diferido por tan luengo espacio aquella dificultosa traducción de las tres cánticas o comedias del infierno e purgatorio e paraíso del diuino poeta Danthe con su glosa, en la qual despendía todo el tiempo que del seruicio, assí de vuestra merced como de los señores don Juan e don Antonio Osorio en Ostorga me sobraua, mayormente que venido a esta florecida vniuersidad de Salamanca en seruicio de sus mercedes he seydo de continuo importunado de algunos bien enseñados varones para que en común utilidad la publicasse».

³⁹⁶ Norton, F. J., ed., 1978. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Cambridge: Univ. Press), p. 324 (entrada nº 888).

Un poco más abajo, Díaz da noticia de una conversación que había mantenido unos cuatro años antes de escribir el prólogo (por lo tanto, hacia 1512 o poco antes) con un arcediano de Burgos que no quería publicar aún su propia traducción de la primera parte del *Inferno*. La «*luenga dilación*» de Díaz habría llevado al arcediano –quien podemos identificar como Pero Fernández de Villegas– a cambiar de intención y a publicar su trabajo, pero aquél afirma que tal decisión no era motivo de descontento:

«*De lo qual no estoy arrepentido, porque como sabiamente dize Oracio: en las grandes y dificultosas obras conuiene que el sueño engañe al auctor dellas, lo qual se puede también dezir del traduzidor*».

En un libro sobre la recepción de la obra de Dante más allá de Italia, W.P. Friederich sugiere que Díaz tal vez desistió de publicar su traducción de la *Commedia* por haberle adelantado (y por haberle ‘ganado la carrera’) Villegas.³⁹⁷ Esté o no perdida una labor más amplia de traducción por parte de Hernando Díaz, el carácter de experimento de los versos que traen las dos hojas finales del libro de *La vida y excelentes dichos...* son de gran interés para la historia de la recepción de la poesía italiana en Castilla, y particularmente para la historia de los albores del soneto español. El éxito que debió de conocer el libro –tres veces reeditado– apunta a **un índice de recepción indefectiblemente alto de estas traducciones en arte mayor**, que como veremos a continuación, deben ser del año 1516 o anteriores.³⁹⁸

Integrando la información de Norton (1978), Dutton (1991) y Martín Abad (2001), las cuatro ediciones conocidas de este impreso, al parecer todas realizadas en Sevilla por Cromberger, son las siguientes:³⁹⁹

1) 15-3-1516 – un ejemplar fue descrito por Norton en Málaga en 1960, y pasó de las manos de un tal Antonio Mateos a las de un Lathrop C. Harper de Nueva York. Hoy se encuentra en la *Newberry Library*, una biblioteca privada de Chicago.

2) 15-2-1520 – se conserva un ejemplar en la Biblioteca Pública del Estado, Toledo.

3) 15-11-1535 – no se conoce ningún ejemplar existente.⁴⁰⁰

³⁹⁷ Friederich, Werner Paul, 1950. *Dante's fame abroad, 1350-1850* (Roma: Ed. di Storia e Letteratura), p. 47: «*It is possible that Díaz refrained from publishing his work because Villegas seemed to have won their race against time*».

³⁹⁸ Meregalli (1974: 56) anota que Hernando Díaz precede a Clément Marot, uno de los primeros sonetistas en lengua francesa, quien traduce seis sonetos de Petrarca durante o después de su supuesta estancia en Ferrara entre 1535 y 1536.

³⁹⁹ Dutton, Brian, 1991. *El cancionero del siglo XV – c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV), tomo VI, p. 252 (entrada nº 16DF). Martín Abad, Julián, 2001. *Post-Incunables Ibéricos* (Madrid: Ollero & Ramos), pp. 238-39 (entradas 574-576).

⁴⁰⁰ Información de Palau y Dulcet, Antonio, 1948-77. *Manual del librero hispano americano: Bibliografía general española e hispano americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos* (Barcelona: Librería Anticuaria de Antonio

4) 17-2-1541 – tenemos noticia de tres ejemplares: el de la BNE (signatura R/3223), otro de la British Library (Londres), y otro de la *Bayerische Staatsbibliothek* (Munich).

Según la valiosa información de Martín Abad (2001: 238), sabemos que la dedicación de Hernando Díaz a la traducción del italiano iba más allá de la poesía toscana: hacia 1515 se publicó una versión suya de *Il Peregrino* de Giacomo Caviceo (más conocido como el *Libro del peregrino*), también en la casa sevillana de Cromberger, no en cuarto como *La vida y excelentes dichos...* sino en tamaño folio.

4.2.2 Transcripciones del texto de Hernando Díaz

Abajo se ofrece una transcripción de partes del ejemplar de la 4ª edición del libro titulado «*La vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que uvo en este mundo*», impreso el 17 de febrero de 1541, y conservado en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/3223). Las traducciones de Dante y Petrarca de las últimas hojas de este ejemplar ya fueron transcritas por Karl-Ludwig Selig en 1960, en un artículo de tres páginas con la única intención de hacer el texto disponible, para que otros juzguen su importancia y calidad literaria.⁴⁰¹ Desafortunadamente, la transcripción de Selig contiene algunas erratas, y no da ninguna indicación acerca de los criterios de transcripción.

Recientemente, he tenido la suerte de recibir de la *Newberry Library* un escaneado de la última página de la edición *princeps*; tras cotejarla con las dos últimas páginas de la cuarta edición, he comprobado tres pequeñas diferencias en el texto de las traducciones, que afectan únicamente a la ortografía, sin consecuencias para la comprensión ni para el ritmo de los versos. En vista de esta falta de divergencia entre las ediciones primera y última, para nuestro propósito, no parece necesario llegar a una descripción del *ejemplar ideal* de esta cuarta edición para acercarnos a la última voluntad del autor.

Palau), entrada nº 72117. Al parecer, la portada de la tercera edición del impreso viene reproducida en el manual de Vindel, Francisco, 1930-34. *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, 12 vols. (Madrid: Imprenta Góngora).

⁴⁰¹ Selig, Karl-Ludwig, 1960. “The Dante and Petrarch translations of Hernando Díaz”, *Italica* XXXVII: 185-87: «Our only intention here is to reproduce those portions or extracts that are extant, so that perhaps a more complete and better judgment of Díaz' translation may be possible» (p. 185).

Los folios transcritos del ejemplar de la BNM incluyen:

- El prólogo (ff. 1^v - 3^r)
- Los primeros párrafos del texto titulado *El libro de la vida de los más sabios filósofos* (f. 3^r)
- Los renglones finales del *Razonamiento entre la razón y la sensualidad* (f. 43^v)
- Las traducciones de los cuatro primeros tercetos de cada una de las tres cánticas de la *Divina Commedia* de Dante Alighieri (ff. 43^v-44^r)
- La traducción del soneto CII de Francesco Petrarca (f. 44^r).

Siempre con atención a las recomendaciones ofrecidas en el manual de Pedro Sánchez-Prieto (1998), he aquí los criterios adoptados para la transcripción:

- Se desarrollan las abreviaturas, dejando lo desarrollado en cursiva (p.ej., una q con una línea encima se transcribe como *que*).
- Se mantiene el uso de *u, v, b* y de *i, y* tal como aparece en el texto del manuscrito. Se mantienen asimismo las consonantes dobles (-*ss-*, etc.) aunque no tengan valor fonológico.
- Los grupos cultos se dejan tal cual (*methafóricamente, dubdado, Ocçeano*, etc.).
- El signo tironiano se resuelve como *e*; el símbolo formado por una combinación de las letras d y e, que tiene cierto parecido a un '8', se transcribe como *de*.
- La división de palabras, el uso de mayúsculas y el de los acentos corresponden al uso actual. En cuanto a la introducción de signos de puntuación y la separación de párrafos, en la transcripción de la prosa y del diálogo, el 'uso moderno' se combina naturalmente con el criterio personal. No se introducen comas ni otros signos en la transcripción de los versos, salvo en el punto final de cada estrofa, en cada caso presente en el impreso.

(Biblioteca Nacional de Madrid, R/3223, ff. 1^v-3^r, 43^v-44^r)

[Portada]

La Vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que vuo en este mundo.

[insertado a mano]

{Por Hernando Díaz

Impreso en Seuilla Año de 1541.}

[f. 1^v]

Prólogo para el muy magnífico señor don Perálvarez Osorio, fijo primogénito del muy illustre e assí magnífico señor don Alvar Pérez Osorio, marqués de Astorga etc., mi señor. Hecho por Hernando Díaz, seruidor e criado de su señoría.

Como en las cosas humanas, muy magnífico señor, ninguna más excelente ni más de la diuina bondad participadora se falle, que lo que cada vno conoce folgar de como a todos sea común. Lo qual se lee que señalados varones siempre hizieron, *que* entonces pensauan auer alcançado el bien quando veýan que en prouecho de todos redundaua. Y por grande auaricia, en sus particulares moradas tener secretas no solamente las cosas para passar la vida humana adquiridas, mas *aquellas* de donde manera para nuestro biuir e bieuza para nuestro sentido pudiésemos sacar, juzgauan. E si con mucha diligencia la antigüedad siempre en esto se desueló, no menos vemos agora tantos enseñados varones y tan esclarecidos ingenios copiosamente florecer, y fermosas flores de obras por nuestra Europa diuulgarse. Viendo el primor de las *quales* es un duro freno a *qualquiera* discreto *que* de sí mesmo conoscimiento no le falta y grande persuasión a retraerse de dentro de los términos del perpetuo silencio.

Mas como *nuestro* entendimiento de su naturaleza sea de tanta celeridad quanta la más desembuelta lengua no podría declarar, ni teniendo otro manjar de *que* se sustente si no de alcançar los secretos, para *que* después de conocidos cada vna repita de lo que con industrioso trabajo ha fallado, pues en esto antes *que* en *qualquiera* otra virtud se allega más a la liberalidad del *nuestro* soberano bien. Parescióme mayor culpa estar encogido con tanta cobardía *que* dexar de la flaqueza de mi ingenio sacar algún fruto, *qualquiera que* fuesse, por sólo el temor de aquellos *que*, como abispas, las obras estrañas con su maldiziente y emponçoñado pico siempre acometen y con mucho desseo nuevas inuenciones esperan, adonde puedan desinficionarse inficionando doquiera *que* tocan, y como

[f. 2^r]

ellos carezcan de toda arte y bramen, siendo del todo ignorantes, por ser contados en la cuenta de los *que* saben, de los onestos y agenos exercicios se *quieren* nombre y fama.

Y pensando muchas vezes comigo con *que* podría en este género de escreuir hazer algún seruicio a *vuestra* merced, ofresciósseme oportunidad de desuelarme algunas noches en recopilar las muy elegantes sentencias *que* los antiguos filósofos en sus filosofales vidas dixeron, y dellas fazer vn breue tratado, con tal orden *que* antes por mucha breuedad aplaziesse *que* con enhastiosa prolixidad desechado enojasse, el qual sale debaxo del amparo y fauor de *vuestra* merced. E si todas las cosas *que* a esto me mouieron visse aquí particularmente de contar, podría copilar otro mayor volumen,

pero no puedo, dissimulando callar mi principal motiuo de la natural inclinación que en vuestra merced se demuestra de seguir su real e muy antiguo linaje, y ciertamente no ay tan justo juez que de sus tiernos años no sentencie, que entre los más loados grandes ha de tener el más próspero y valeroso estado. Pues agora son muy pocos, o más verdaderamente ningunos, los que de su edad con vuestra merced se puedan comparar. Y cabe aquí muy bien lo que de Asinio Polion se dixo, que es cauallo de todas oras, porque en cosas ponderosas se le assienta mucha grauedad, y en burlas o en cosas del palacio maravillosa graciosidad, por lo qual, sin duda, siendo como es de tan pequeña edad, ha seydo cosa increíble desseado su conuersación y familiaridad de los más principales de Castilla, para tenerle atado con tal lazo de confederación e aliança que nunca por caso aduerso desatarse pudiesse, y con éstos ensanchar su casa y estado.

E dexado de dezir todo lo que de vuestra merced se espera, lo qual sin falta en vn gran campo de hystoria no se podrían declarar, las mercedes que yo he recebido del marqués mi señor eran sobrada razón para que, puestas en oluido otras ocupaciones (avnque de letras) muy diuersas de aquestas de noche y de día, y en todo tiempo en otra cosa no pensasse sino en acendrar mi brozno ingenio, para que por fechos tan memorables discurrir pudiesse, y avnque se reboluiesse todas las antiguas y modernas historias no se fallaría en tan próspera fortuna nadie más humano ni de to-

[f. 2^v]

da soberuia más enemigo, ni aquesto fará presuntuoso a vuestra merced como a muchos, pero magnífico como a pocos. Mas passando por esto como por cosa que mayor espacio requiere, no creo que será fuera de propósito dar aquí cuenta cómo aya diferido por tan luengo espacio aquella dificultosa traducción de las tres cánticas o comedias del infierno e purgatorio e paraíso del diuino poeta Danthe con su glosa, en la qual dependía todo el tiempo que del seruicio, assí de vuestra merced como de los señores don Juan e don Antonio Osorio en Ostorga me sobraua, mayormente que venido a esta florecida vniuersidad de Salamanca en seruicio de sus mercedes he seydo de contino importunado de algunos bien enseñados varones para que en común vtilidad la publicasse. Pero como yo sepa que en semejantes obras no se aya de apressurar, o más verdaderamente escusado, mayormente auyéndose de intitular al marqués mi señor por cuyas prefaciones y prólogos tanto como por leer los maravillosos e diuinos primores de aquellos cantos innumerable muchedumbre de gente concurría, y a vn plega a dios que con toda esta dilación yo aya acertado, e no trabajado en hazerme risa de los discretos.

E avn allende desto me pareció prouechoso consejo para efetuarse mi desseo, dar lugar a que se publicasse la primera parte del infierno que traduzió un arcediano de Burgos, e avnque él al tiempo que vna vez nos comunicamos estando la corte en Burgos, lo qual aurá quasi quatro años, tuuo intención de no publicarla, mi luenga dilación mudó su propósito. De lo qual no estoy arrepentido, porque como sabiamente dize Oracio: en las grandes y dificultosas obras conuiene que el sueño engañe al auctor dellas, lo qual se puede también dezir del traduzidor. Porque por el principio se juzgará lo de dentro, quise poner en fin deste tratado el comienço de todas tres cánticas, con vn soneto de vuestra merced, juntamente con otros que solía saber en toscano, y con esta muestra podrá rescebir algún auiso de lo que los discretos sienten y no esperar a tiempo que no aproueche arrepentimiento.

Mas tornando al propósito de adonde me diuertí, leerá vuestra merced mis trabajos y velas, y como supiere que le son agradables, trabajaré con to-

[f. 3^r]

da industria y grande estudio creciendo las magnificencias de vuestra merced, escreuir otras cosas por donde se conserue en luenga fama su nombre digno de ser immortal, pues la breuedad *que* los prohemios requieren me fuerça *contra* mi voluntad llegar al tiempo e fin rogando a Dios *que* la muy magnífica persona de vuestra merced con acrescentamiento de estado del marqués mi señor por largos años prospere.

Comiença el libro de la vida de los más sabios filósofos y de sus muy elegantes dichos y sentencias, sacado de Diógenes Laercio y de otros antiguos autores.

Thales, filósofo natural de Asia, fue el principal de los siete sabios de Grecia. *Aqueste* fue el *primero que* halló la tramontana o norte y astrología para nauegar. Y el *que* halló la causa del eclipse del sol. Y el primero *que* dixo las ánimas ser imortales. Y el primero *que* alcançó a saber la grandeza del sol y la luna. Nunca tuuo muger, e preguntado por qué no se casaua, respondió por no auer hijos. *Aqueste* dixo el agua ser principio de todas las cosas, y el mundo tener ánima y estar lleno de demonios. Fue el primero *que* halló los años y los diuidiesse en trezientos y sesenta y cinco días e ciertas horas.

Comprando este filósofo una vez de ciertos pescadores todo lo que ellos sacassen, e auiendo sacado vna tabla de oro, ouo quistión entre ellos cúa sería, y concertaron de yr al dios Apolo. El *qual* les respondió *que* aquesta tabla se deuía dar al más sabio hombre de Grecia, y fue determinado que se diesse a Thales como al más sabio. La *qual* tabla, andando después en manos de todos los sabios de Grecia, vino después a Solón filósofo, e finalmente fue consagrada al dios Apolo.

Era también *aqueste* filósofo Thales pobre, e siendo vituperado por pobreza de ciertos sus amigos, mostró de poder ser rico si ouiera querido, porque auiendo sido en aquel año en Atenas grande abundancia de azeytunas e por razón en el año siguiente auía de auer mucha falta dellas, por pocos dineros compró todo el azeyte que auía de ser en *aquel* año en la cibdad de Melito. E lo

[...]

[f. 43^v]

en virtudes avnque no herede grande hazienda, ni tenga muchas joyas, ni que todas sus riquezas estén en el dote ni en los vestidos, mas tal *que* fácilmente la puedas traer a tus costumbres y buen biuir.

S. Perdí en ella *quanto* bien tenía.

R. *Ten* verguença de llorar y llamar a este daño intollerable. Quando bien pensares ser marido, deues también de pensar que eres hombre y no muger.

S. Perdí vna *gran* muger.

R. Muchos te podría contar a los quales llorando vna buena muger les ha sobreuenido otra mejor. La muerte, el destierro, el llanto, el dolor, no son tormentos, mas son tributos de la vida. Ninguno passó sin *que* la fortuna le dañase. No es dichoso aquél que parece a otros assí. E bien puedes ver *quán* rara es la felicidad en ningún estado.

Deo gracias.

Principio del canto primero de la cantica primera del infierno del diuino poeta Danthe.

[col. a]

AL medio camino de nuestro biuir
halléme por vna gran selua y escura
quel recto viaje con tanta espessura
estaua remoto sin ver por do yr
ay cosa tan rezia qual era a dezir
la selua seluagia tan aspera horrible
la qua me renueua vn miedo terrible
pensando en la vida que quise seguir.

Y tanto es amarga que poco es más muerte
mas yo por trataros del bien *que* ay fallé
diré de otras cosas de forma y de suerte
que diga de cuánto por ella alcancé
no sé bien narraros del modo *que* entré
tan lleno de sueño estaua y turbado
encima del punto más alto encumbrado
que el muy verdadero camino dexé.

Principio del canto primero de purgatorio de la segunda cántica.

[col. b]

DOy más nauezilla de pobre saber
que atrás de ti dexas el mar truculento
leuanta las velas cobrando tal viento
que puedas por agua mejor ya correr
por donde sin otra tardança poner
yo cante los cantos del reyno segundo
adonde se purga el espíritu imundo
y digno se buelue del cielo tener.

La muerta poesía aquí resuscite
o musas muy sanctas o coro radiante
pues todo soy vuestro muy bien se *permite*
que vn poco se alce caliope adelante
siguiendo mi canto melifluo sonante
formando *aquel* son del qual ya sintieron
tal golpe las tristes picaças que fueron
que nunca esperaron la venia bastante.

Canto primero de la tercera cántica del paraíso.

[f. 44^r – col. a]

LA gloria de *aquel* que todo lo mueue
por el vniuerso penetra y reluze
en vna y en otra parte produze
su luz relumbrante mayor o más leue

al cielo que más de su luz embeue
yo fui do vi cosas tan altas *que* cierto
ni sabe ni puede narrar su concierto
aquel *que* de arriba su mente remueue.

Porque acercándose a su dessear
el nuestro intellecto ahóndase tanto
que nuestra memoria no puede allegar
detrás dél siguiendo y piérdese en tanto
mas quanto tesoro del reyno muy sancto
de dentro en mi mente pudiere hazer
será la materia que quiero poner
agora por cierto en este mi canto.

Soneto de Petrarca traduzido en

[*col. b*]

Castellano que en Toscano comiença: Se amor *non* e, che e dunche, *etc.*

Si amor no es *aquesto*: pues *ques* lo *que* siento
mas ay si es amor *que* cosa es y qual
si es buena por donde el efeto mortal
si es mala por qué tan dulce el tormento
si ardo de grado por qué descontento
si a mal de mi grado que vale el llorar
o muerte muy biua o dulce lamento
en mi como puede si yo no consiento
mas ya si *consiento* no es justo el quexar
con vientos *contrarios* me hallo en el mar
en flaca barquilla sin otro gouierno
ligera en saber cargada en errar
que no sé yo mesmo *que* quiero alcançar
temblando en estío y ardiendo en inuierno.

Deo gracias.

[*colofón centrado*]

Fue empremida esta presente obra en la muy noble e muy leal ciudad de Seuilla en casa de Cromberger. Acabóse a .xvii.de Febrero. Año de mil e quinientos e *quarenta* y vno.

Castellano que en Toscano comienza.
Se amor nõ e: che e duncha. etc.

Si amor no es aq̄sto: pues q̄s lo q̄ siēto
mas ay si es amor q̄ cosa es y qual
si es buena por donde el efeto mortal
si es mala porque tan dulce el tormēto
si ardo de grado porque descontento
si a mal de mi grado que vale el llorar
o muerte muy biva o dulce lamēto
en mi como puede si yo no consiento
mas ya si cōsiēto no es justo el quejar
con viētos cōtraríos me hallo en el mar
en flaca barquilla sin otro gouerno
lígera en saber cargada en errar
q̄ no se yo mesmo q̄ quiero alcanzar
teblado en estío y ardiēdo en inuierno.

¶ Deo gradas.

Imagen de la columna derecha del folio 44^r
del impreso R/3223 de la Biblioteca Nacional de Madrid

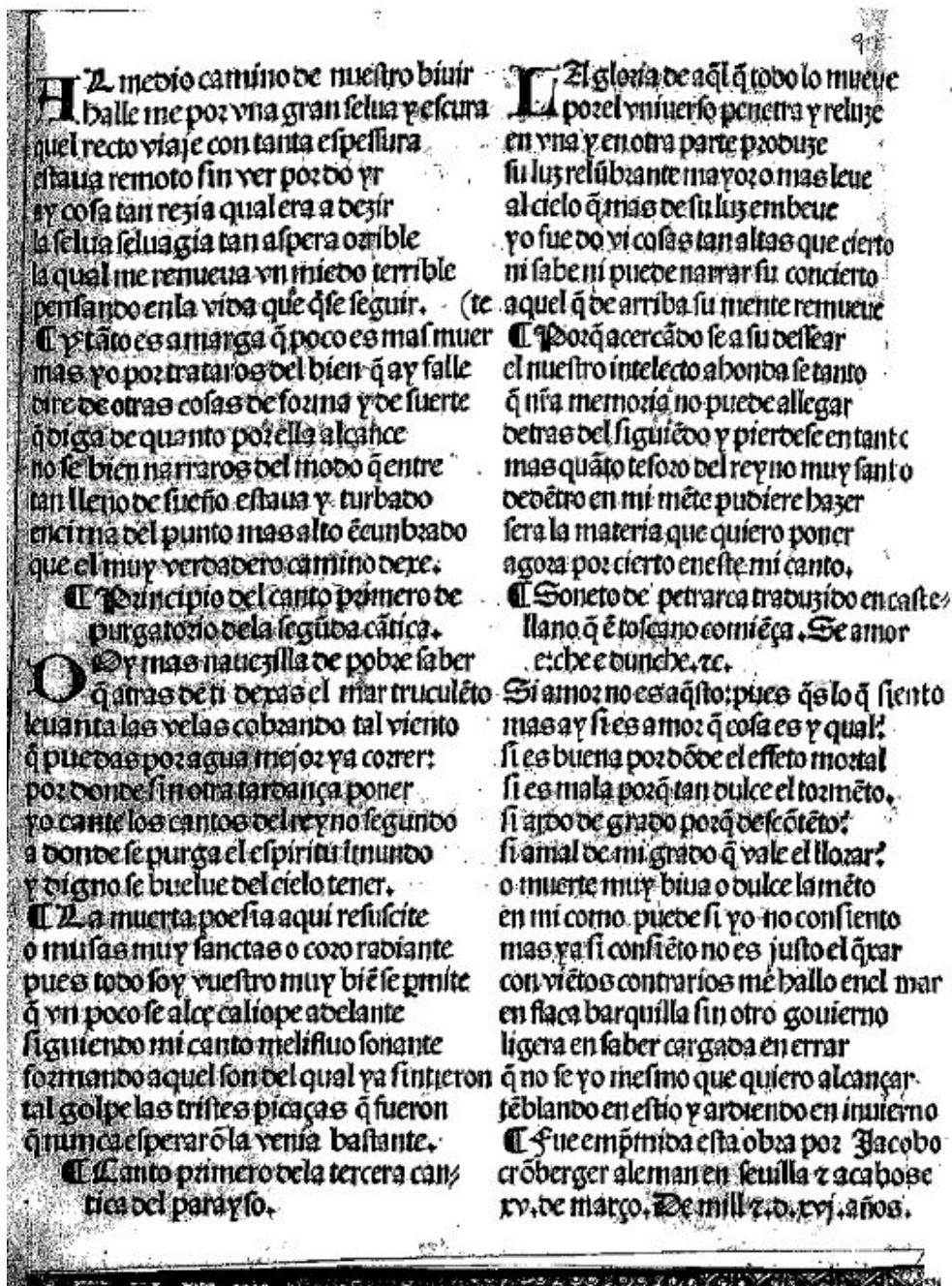


Imagen de la última página del ejemplar de la edición *princeps* conservado en la *Newberry Library* de Chicago

Diferencias ortográficas con respecto al ejemplar de la cuarta edición (BNM R/3223):

- columna b, renglón 6: «*fue*» en lugar de «*fui*»
- columna b, renglón 10: «*intelecto*» en lugar de «*intellecto*»
- columna b, renglón 13: «*santo*» en lugar de «*sancto*»

4.2.3 Las traducciones de la Divina Commedia

El experimento métrico de Hernando Díaz consistió en transponer los cuatro primeros tercetos de cada cántica de la *Commedia* en dos octavas (o *coplas*) de arte mayor. Así, 12 endecasílabos se convierten en 16 versos de un máximo de doce sílabas cada uno, y por lo tanto, cada terceto equivaldrá a media copla. Uno de los mayores retos acarreados por esta decisión métrica –que habrá surgido tal vez de la autoridad otorgada a la *copla* de arte mayor el siglo anterior tras el *Laberinto* de Juan de Mena y la *Comedieta* de Santillana– reside en el forzado cambio del esquema de rima. En los tres casos, la secuencia de los tercetos:

ABA BCB CDC DED

se transpone en:

ABBA ACCA / DEDE EFFE

donde la primera mitad de la primera copla ABBAACCA muestra rima abrazada, y la primera mitad de la segunda copla DEDEEFFE muestra rima alterna. En ambas coplas, la segunda mitad tiene rima abrazada. Amén de la complicación de la rima dentro de la estrofa, la mayor diferencia entre los dos sistemas métricos radica en que Hernando Díaz establece una unidad de dieciséis versos, frente a una unidad de tres. Como consecuencia, mientras la disposición métrica de los tercetos deja abierta la serie y permite formar un canto de cualquier número de unidades (con un colofón relativamente fácil de construir, según el esquema *XYX ZYZ Z*), la unidad de 16 obliga a construir un canto que tenga una longitud múltiple del mismo número. Si cada terceto ha de convertirse en media copla, vale decir, en un cuarto de la unidad de 16, la dificultad que enseguida salta a nuestra conciencia poética es: ¿qué ocurrirá cuando el número de versos de un canto no sea múltiple de 12? Dado que sólo disponemos de la traducción de los versos introductorios de cada cántica, se trata de un problema al que Díaz tal vez no llegó a enfrentarse.

En cualquier caso, el desafío de transponer *terzine* al molde más estricto de las coplas de arte mayor –recuérdese el ictus repetitivo de estos versos, con cuatro sílabas tónicas cada uno, siempre en la misma posición–, resultará bien digno de mérito: además de salvar el escollo de mantener la correspondencia 3-4, como veremos, Díaz **no encuentra demasiados problemas en salvaguardar la independencia sintáctica de cada copla.**⁴⁰² Un somero cotejo entre el texto italiano y la versión castellana declarará cierto éxito por parte del traductor, gracias a una serie de recursos demostrados por un bien curtido oficio poético.

⁴⁰² Como dejan bien claro los trabajos de Lázaro Carreter (1976) y Martin Duffell (1999), el *verse design* más propio del arte mayor sigue el esquema -+--+ / -+--+-, es decir, dos hemistiquios de seis sílabas cada uno, con sílaba tónica en segunda y quinta posición. Como en todo esquema métrico, se permite e incluso se necesita tensión métrica –es decir, versos que rompen la norma común–, por lo cual, ambos investigadores enumeran una serie de variantes.

En efecto, varios fenómenos retóricos típicos del arte mayor hacen acto de presencia en estas traducciones. Entre ellos, uno de los más aparentes es la tendencia general a la *esticomitia*, entendida como la integridad del verso tanto como unidad métrica cuanto de sentido, manifestando además un equilibrio gramatical entre ambos hemistiquios. De esta manera, la fragmentación de la copla en hemistiquios que deben ser relativamente íntegros desde el punto de vista sintáctico se revela como el contrapunto de desarrollar tres versos en cuatro.

Otras técnicas del traducir y versificar de Hernando Díaz que se advertirán en el cotejo serán la *amplificatio verborum* -varias veces necesaria para rellenar las 192 sílabas de las dos coplas, pero sin llegar a insertar versos residuales que trastornen o dilaten el significado-, y el recurso a partículas para compensar aquellos casos en que el sintagma español ocupa menos sílabas que el italiano correspondiente: por ejemplo, el uso de palabras como *do*, *cual*, o lo que Lázaro Carreter denomina «*sucedáneos poéticos de recambio*» (1976: 93).

Como podrá suponerse, evidentemente, no todas las soluciones de la traducción de Díaz serían del todo aceptables desde el punto de visto poético. Aunque apenas se pierde significado en la traslación y en este aspecto se mantiene el respeto al texto origen, **la coacción ejercida por el arte mayor sobre el lenguaje provoca que no se consigue algunas veces el deseado equilibrio entre la comodidad métrica y la 'naturalidad' lingüística.**

En las páginas que siguen, para los pasajes de la *Commedia* utilizo el texto crítico establecido por Natalino Sapegno, respetando en toda regla su puntuación.⁴⁰³ En cuanto al texto de la traducción, debe tenerse presente que se basa en un ejemplar de la 4ª edición, aunque como hemos visto, las pocas divergencias con respecto al texto de la edición *princeps* afectan únicamente a la ortografía de algunas palabras, sin consecuencias para la comprensión ni el ritmo del texto.

⁴⁰³ Sapegno, Natalino, 1985. *Dante Alighieri. La Divina Commedia* (Firenze: La Nuova Italia), 3 vol. *Inferno* pp. 4-6; *Purgatorio* pp. 4-5; *Paradiso* pp. 5-6.

Inferno, Canto I, vv. 1-12

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita.*

5 *Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinnova la paura!*

*Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.*

10 *Io non so ben ridir com'i' v'entrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.*

*Al medio camino de nuestro biuir
halléme por vna gran selua y escura,
quel recto viaje con tanta espessura
estaua remoto sin ver por dó yr.*

5 *Ay cosa tan rezia qual era a dezir,
la selua seluagia tan áspera horrible
la qual me renueua vn miedo terrible
pensando en la vida que quise seguir.*

10 *Y tanto es amarga que poco es más muerte,
mas yo por trataros del bien que aý fallé,
diré de otras cosas de forma y de suerte
que diga de quanto por ella alcancé.*

15 *No sé bien narraros del modo que entré,
tan lleno de sueño estaua y turbado
encima del punto más alto encumbrado
que el muy verdadero camino dexé.*

1 - Obsérvese cómo Díaz transpone el sustantivo *vita* en el verbo *vivir* para poder formar la rima con *ir, decir y seguir*.

2 - La introducción de la conjunción *y* en medio de *selva oscura* puede deberse a un error (presente tanto en la edición *princeps* como en la cuarta edición del libro de Díaz), o bien un modo de evitar la sinalefa entre estas dos palabras.

3 - Aunque hoy puede resultar curiosa la traducción de *via* a *viaje* (que además ha de ir con hiato para mantener el ritmo, *vi-aje*), había que evitar la repetición de la palabra *camino*, ya presente en el verso inicial; por otro lado, la solución más literal *que la recta vía* obligaría a acentuar el artículo *la*. Mientras tanto, el segundo hemistiquio, *con tanta espesura*, es el primer ejemplo de amplificación del sentido del texto origen, reforzando aquí la noción de desorientación del yo poético.

4 - Las palabras *sin ver por dó ir*, que junto a *con tanta espesura* ponen de relieve la idea de poca visibilidad, ejemplifican cómo el traductor combina su labor de transposición lingüística con el acto de exégesis para crear sus propios versos.

5 - Díaz recurre al hipérbaton para colocar el verbo *decir* en posición de rima.

6 - Falta claramente la conjunción *e* o *y* entre *áspera horrible* para restituir la integridad sintáctica del verso, aunque la omisión puede ser deliberada. En efecto, al introducir el adverbio *tan* para que la primera sílaba *áspera* esté en posición tónica, se hace necesaria la sinalefa en *a-o*. Naturalmente, la presencia de otra vocal o semivocal estorbaría la fluidez de lectura.

7 - La rima *horrible / terrible* realza la fuerza de estos dos adjetivos, una solución poética acertada que no trastorna el significado del texto origen.

8 - La *amplificatio* de este verso ahonda en la reflexión ontológica del personaje, y cierra la copla para crear una sensación de circularidad con la referencia al 'camino de la vida'.

9 - Al margen de esta traducción literal, la conjunción *Y* como inicio de verso y estrofa no sólo tiene el efecto prosódico de permitir la sinalefa entre *tanto es*, sino también el de brindar una sensación de continuidad entre las coplas, compensando así el carácter más narrativo de los tercetos.

10 - *mas yo por trataros*: Para poder rellenar las sílabas del hemistiquio, Díaz recalca la presencia del yo y se ve obligado a introducir una comunicación directa con el lector (o los lectores). El segundo hemistiquio resulta algo torpe, dado que las palabras *que ay* ("que allí") deben pronunciarse como una sola sílaba.

11 - La repetición semántica del par *de forma y de suerte* es un recurso típico del arte mayor, que sirve generalmente para ocupar sílabas que sobran.

12 - La desaparición en castellano de un pronombre de lugar como el *vi* italiano obliga a Díaz a utilizar dos soluciones distintas: *aj* en el v. 10, y en este caso el sintagma *por ella*, donde 'ella' suple la voz *selva*. El paso de *ho scorte* (he descubierto, descubrí) a *alcancé* modifica ligeramente el significado del original, aunque esta última palabra ha de entenderse más bien como 'llegué a conocer'.

13 - El pronombre enclítico de *narraros* vuelve a dirigir el poema al lector de manera explícita.

15 - Díaz parece no haber comprendido el valor temporal de *a quel punto* y lo transfiere como referencia espacial. El superlativo *más alto encumbrado* también sería fruto de la imaginación del traductor, quien coloca el protagonista en el lugar más elevado del bosque. (Cf. el soneto I del Marqués de Santillana, verso 4, «*el punto e hora en que tanta belleza*», donde utiliza la palabra *punto* en castellano con el mismo valor que le concede Petrarca en toscano).

16 - En este caso, Díaz ha podido traducir *via* a *camino* sin problema.

Purgatorio, Canto I, vv. 1-12

*Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno
5 dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.
Ma qui la morta poesí resurga,
o sante Muse, poi che vostro sono;
e qui Calliopè alquanto surga,
10 seguitando il mio canto con quel suono
di cui le Piche misere sentiro
lo colpo tal, che disperar perdono.*

D'oy más nauezilla de pobre saber
que atrás de ti dexas el mar truculento,
leuanta las velas cobrando tal viento
que puedas por agua mejor ya correr,
5 por donde sin otra tardança poner,
yo cante los cantos del reyno segundo
a donde se purga el espíritu imundo
y digno se buelue del cielo tener.

La muerta poesía aquí resuscite,
10 o musas muy sanctas, o coro radiante,
pues todo soy vuestro, muy bien se permite
que vn poco se alce Caliope adelante,
siguiendo mi canto melifluo sonante
formando aquel son del qual ya sintieron
15 tal golpe las tristes Picaças que fueron,
que nunca esperaron la venia bastante.

1-4 - Tanto en el impreso de la BNE como en la edición *princeps*, la primera palabra de esta traducción resulta un tanto difícil de descifrar, ya que el verbo *Doy* no cobra ningún sentido en el contexto. Según lo que he podido interpretar, intuyo que quizá deba leerse como *D'oy (de hoy)*, siendo ésta una traducción posible del adverbio *omai*. Siguiendo esta comprensión, Díaz habría construido un hipérbaton en el primer verso con un significado próximo a '*navicella que hoy es más pobre de saber*'. Mientras tanto, dicho hipérbaton se perfila como el inicio de una oración más larga que resuelve el hipérbaton de Dante, al invertir el orden sintáctico del primer terceto y personificar la *navicella* con el apóstrofe. El resultado, fruto más de un acto de recreación que propiamente de traducción, es muy inteligente.

5 - La fórmula *sin otra tardança poner* -típica del verso de arte mayor como de la épica- no está fuera de lugar en esta introducción a la cántica, donde el poeta declara su intención de dar cuenta de lo que ha visto y vivido en su periplo por el Purgatorio.

6 - La solución *yo cante los cantos* deja mucho que desear, sobre todo tras un inicio tan digno de mérito.

7 - El cambio de *umano spirito* a *espíritu imundo* puede deberse bien a una lectura errónea, bien a una variante según la cual el texto en el que se basó el traductor trajera algo semejante a la voz *inmondo*. Por otro lado, si ha habido un cambio deliberado para hacer la rima con *segundo*, el adjetivo *imundo* no está fuera de lugar, dado que el espíritu se irá purificando en su viaje a través del Purgatorio.

8 - Se pierde un poco la noción del recorrido vertical que habrá de transitar el ánimo en este segundo reino.

10 - El añadido de *o coro radiante* se acepta poéticamente al establecer una simetría gramatical en el verso.

12 - La acentuación de la palabra *Ca-lí-o-pe* en el texto italiano ha de mudarse en este caso a *Ca-lió-pe*, evitando el hiato. Se trata de un ejemplo de lo que Lázaro Carreter llama la '*omnipotencia del metro*' del arte mayor, que ejerce con frecuencia una fuerte presión en la acentuación, particularmente en el caso de los nombres propios.⁴⁰⁴

15 - Las dos últimas palabras de la solución *las tristes Picaças que fueron*, debidas sin duda al deseo de mantener la rima con *sintieron*, no tienen cabida en el texto y resultan algo torpe.

16 - Esta paráfrasis de *che disperaro perdono* resulta un tanto ingeniosa, si bien atenúa la fuerza de las palabras más sucintas del original.

⁴⁰⁴ Lázaro Carreter 1976: 89.

Paradiso, Canto I, vv. 1-12

*La gloria di colui che tutto move
per l'universo penetra e risplende
in una parte piú o meno altrove.*

- 5 *Nel ciel che piú de la sua luce prende
fu' io, e vidi cose che ridire
né sa né può chi di là sú discende;
perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.*
- 10 *Veramente quant'io del regno santo
ne la mia mente potei far tesoro,
sarà ora materia del mio canto.*

*La gloria de aquel que todo lo mueue
por el vniuerso penetra y reluze
en vna y en otra parte produze
su luz relumbrante mayor o más leue.*

- 5 *Al cielo que más de su luz embeue,
yo fui, do vi cosas tan altas que cierto
ni sabe ni puede narrar su concierto
aquel que de arriba su mente remueue.*

- 10 *Porque acercándose a su dessear,
el nuestro intellecto ahóndase tanto
que en nuestra memoria no puede allegar
detrás dél siguiendo y piérdese en tanto.*
- Mas cuánto tesoro del reyno muy sancto,
de dentro de mi mente pudiere hazer*
- 15 *será la materia que quiero poner
agora por cierto en este mi canto.*

2 - Se produce una promoción del monosílabo *el* en el primer hemistiquio: *po-ré-lu-ni-vér-so*.

3 - El segundo hemistiquio, *parte produze*, sólo contiene cinco sílabas. Se revelan los problemas métricos de esta traducción del *Paradiso*. Mientras tanto, la introducción del verbo *produze* permite la amplificación del verso siguiente.

4 - El paralelismo creado entre *en una y en otra parte y mayor o más leve* demuestra los esfuerzos del traductor no sólo por evitar salirse del significado del texto origen, sino también por realzar algún aspecto de la descripción.

5 - Obsérvese el oportuno cambio de *prende* a *embebe* para mantener la rima.

6 - La palabra *cierto* será uno de los 'sucedáneos poéticos de recambio' utilizados por el traductor para completar los versos (cf. v. 16).

8 - Hay un importante cambio de significado entre *chi ... discende* y *aquel que ... su mente remueve*. Tal vez esta traducción se deba a una falta de comprensión por parte de Hernando Díaz, aunque es más probable que el metro le haya obligado a modificar el sentido. Además, esta referencia a la imaginación y a la memoria enlaza con el v. 14, por lo cual no queda fuera de lugar.

9 - Aquí tenemos un ejemplo de incorrespondencia entre unidades sintácticas del texto origen y de la traducción, dado que la oración que ocupa los vv. 4-9 del italiano ha debido cortarse para mantener la independencia de estrofas. Se trata de uno de los mayores problemas de la decisión métrica de Díaz, difícil de resolver en este caso.

13 - El grupo culto de *sancto* evidentemente no ha de pronunciarse.

14 - Sobra una sílaba en el primer hemistiquio, tal vez porque se ha insertado indebidamente la preposición *de*.

16 - La expresión *por cierto* es otro de los recursos de relleno utilizados por Díaz (cf. v. 6).

En estas traducciones de los primeros versos de cada cántica de la *Commedia*, la integridad sintáctica de cada media copla queda asegurada por la relativa independencia gramatical de cada uno de los tercetos del texto origen. A pesar del error de interpretación del que es testimonio el verso 15 de la primera traducción y algún pequeño conflicto entre la métrica y el uso de conjunciones o pronombres, se intuye fácilmente un serio trabajo por parte de Hernando Díaz, cuyos esfuerzos por ‘castellanizar’ la obra maestra de Dante combinan el profundo respeto por el texto origen y un estimable talento lírico.

4.2.4 La traducción del soneto 102 de Petrarca

Dejando aparte la cuestión de las traducciones de Petrarca supuestamente perdidas, no estaría de más plantearnos a qué podría deberse la selección del soneto *S'Amor non è* por parte de Hernando Díaz como modelo para la muestra de su capacidad de traer el *Canzoniere* al verso castellano. **Si a juzgar por el título del impreso hemos de percibir un interés del autor por la filosofía –o en un plano más inmediato, por la práctica de estructurar el pensamiento–, quizá la elección de este soneto responde a una atracción ejercida por el análisis dialéctico de los nueve primeros versos.** Sin llegar a calificar el soneto 102 como uno de los más ‘filosóficos’ de Petrarca, ciertamente, sí es una de las composiciones del *Canzoniere* que más indaga en la naturaleza del amor, en el debate o lucha anímica entre el sí y el no que tantas veces se verá imitado por la generación de Boscán y Garcilaso. Como vimos en el capítulo 3 de esta tesis, este mismo soneto de Petrarca comenzó a imitarse mucho antes de que estallara la gran popularidad general por su lírica en lengua vulgar: Geoffrey Chaucer adaptó el soneto 102 para incluirlo en su propio *Troilus and Criseyde*, mientras que Juan de Dueñas, amigo de Juan de Villalpando, recoge la metáfora de la barca en la primera estrofa de su *Nao de amor*.

El estudio métrico de la versión del soneto «*S'amor non è...*» por Hernando Díaz muestra cómo el esquema de rima original ABBA ABBA CDE CDE se trueca en ABBA ACAA CCD CCD, una estructura casi regular pero bastante diferente a las varias posibilidades de rima que ofrece el soneto italiano. **Díaz ha conseguido trasponer cinco rimas en cuatro, pero no parece que haya querido crear un soneto ‘a la italiana’ ni *al itálico modo*.** Lo más probable es que se trata de un experimento, cuyo esquema de rima se iría dibujando a medida que el traductor avanzase en su proceso de recreación.

La estructura ABBA ACAA CDD CDD brinda tres posibles divisiones de la composición, a saber:

- (1) 8+6 → Podría tratarse de una octava (o *copla*) de arte mayor con rima ABBA AC(A)A equivalente a la primera estrofa de cada una de las traducciones de la *Commedia*, tomando la rima del v. 7 como licencia métrica, más un sesteto CCD CCD. De todos modos, a juzgar por la presencia de la rima C en ambas partes de la división, este esquema parece improbable.
- (2) 5+5+4 → La regularidad del esquema ABBA CAACC DCCD concedería una sensación de circularidad al mensaje, pero no coincide con la división sintáctica, y por lo tanto tampoco parece muy probable.
- (3) 4+5+5 → Siguiendo la particular división temático-semántica de este soneto de Petrarca, es decir, 9-5 en lugar de 8-6, el esquema de rima más factible sería ABBA ACAAC CDCDD. En efecto, el v. 9 de la composición original constituye la conclusión del pensamiento del segundo cuarteto, mientras el inicio del v. 10 marca la transición a la alegoría de la *barca* como el ánimo del poeta.

Para el texto italiano que sigue, utilizo la edición citada de Marco Santagata 2006 (composición CXXXII, p. 648).

Sonetto 102 (Poema CXXXII)

(ed. Santagata 2006)

*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se ria, onde sì dolce ogni tormento?*

5 *S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?*

10 *Et s'io 'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sì contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,*

*sì lieve di saver, d'error sì carica
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.*

Traducción de Hernando Díaz:

*Si amor no es aquesto, ¿pues qué es lo que siento?
Mas ¡ay! si es amor, ¿qué cosa es y cuál?
Si es buena, ¿por dónde el efeto mortal?
Si es mala, ¿por qué tan dulce el tormento?*

5 *Si ardo de grado, ¿por qué descontento?
Si a mal de mi grado, ¿qué val el llorar?
O muerte muy biua, o dulce lamento,
¿en mí cómo puede, si yo no consiento?*

10 *Mas ya si consiento, no es justo el quejar.
Con vientos contrarios me hallo en el mar
en flaca barquilla sin otro gouierno,*

*ligera en saber, cargada en errar,
que no sé yo mesmo qué quiero alcançar,
temblando en estío y ardiendo en invierno.*

verso 1 → Obsérvese cómo Díaz añade el pronombre demostrativo *aquesto* y modifica ligeramente la sintaxis para encajar la traducción en los dos hemistiquios. Se reproduce, o incluso se acentúa, la repetición de la serie de tónicos en 'e' (*è - quel - sento > aquesto - qués - sientto*), aunque puede tratarse de un efecto casual.

verso 2 → Aunque el cambio de *per Dio* a la interjección *¡ay!* puede considerarse como uno de los pocos ejemplos donde el traductor resta significado al texto origen, en este caso, al tratarse de una exclamación, la modificación en el plano semántico es apenas significativa. Al colocar la interjección en la segunda sílaba -posición prominente en el verso de arte mayor, como vimos arriba-, este recurso revela una vez más la habilidad métrica del traductor.

versos 3-4 → Resulta interesante la doble traducción del pronombre *onde* por *por dónde* y *por qué*, ya que revela cómo Díaz ha plasmado dos interpretaciones distintas para no perder significado. En efecto, lo que con esta solución se pierde en paralelismo, se ha ganado en claridad.

verso 5 → El paso del sintagma adverbial *a mia voglia* a la solución *de grado* provoca una repetición con la traducción literal que forma el primer hemistiquio del verso siguiente. Además, se pierde algo de la carga emotiva al transponer el par temático *pianto e lamento* -uno de los varios pares temáticos característicos del lenguaje de Petrarca- a *descontento*, mientras que la voz *lamento* pasa a ser palabra rima del verso 7.

verso 6 → Aunque los sustantivos *pianto e lamento* no hacen acto de presencia en el verso 5, Díaz mantiene estos elementos básicos del razonamiento de Petrarca al sustituir el nombre verbal *il lamentar* por *el llorar*, lo cual le permite colocar el verbo *val* en posición prominente (segunda sílaba del hemistiquio).

verso 7 → A pesar de la afinidad silábica entre *morte-muerte* y *viva-biua*, el verso de arte mayor requiere el uso de seis sílabas por hemistiquio, obligando al traductor a insertar el adverbio *muy* para mantener el oxímoron. Mientras tanto, el curioso cambio del segundo oxímoron *dilectoso male* a *dulce lamento* podría introducir una muy efectiva referencia metapoética, donde el apóstrofe se dirige al propio soneto, a modo de la forma que ofrecerá la respuesta al contenido.

verso 8 → Aunque el verso de arte mayor ofrece una sílaba más, se pierden las palabras *tanto* y *'l* del original. Sin embargo, esta pérdida tal vez se deba a la diferencia del español con respecto a la frecuencia y fácil disposición de la sinalefa en italiano: en efecto, si desarrollamos las sílabas del verso italiano, tendríamos nada menos que dieciséis sílabas acomodadas en once posiciones. Nótese, asimismo, el cambio de persona en el verbo *puede*, mientras el original se dirige explícitamente a los oxímoros del verso 7.

verso 9 → El simple traspaso de la conjunción *E* a *Mas* revela la correcta interpretación de la estructura sintáctica del soneto por parte de Díaz, ya que el verso 9 adquiere sin duda una función adversativa con respecto al verso anterior. La solución *no es justo el quejar* también constituye una muy acertada decisión poética, que matiza el significado original sin alejarse de él.

versos 10-11 → Obsérvese el cambio de la sintaxis para dejar la palabra *mar* en posición de rima y hacer coincidir las sílabas tónicas con las posiciones prominentes obligatorias del arte mayor.

verso 12 → Este verso constituye otro ejemplo de bimetración respetada y reproducida por el traductor. Aunque se pierde la noción del adverbio enfático *sì* (forma apocopada de *così*), Díaz consigue un afortunado paralelismo que compensa el forzado desequilibrio del verso 7.

verso 13 → La solución aportada en este verso es una ingeniosa manera de trasladar el poder lírico del verso italiano correspondiente.

verso 14 → Díaz transforma el verbo *tremo* al gerundio español *temblando* para formar otro paralelismo sintáctico y semántico entre los dos hemistiquios del verso. Aunque en este caso la semejanza de los dos idiomas le ha facilitado la tarea, se trata de un último toque que otorga un buen colofón poético a su labor de traducción.

Frente a la variación en la distribución rítmica del endecasílabo de Petrarca, y a pesar de las similitudes lingüísticas y fonológicas entre el castellano y el italiano, **la labor de traducción de Hernando Díaz queda restringida por el estricto molde del arte mayor**. A primera vista, Díaz parece descuidar el esquema de rima, pero **la disposición de rima ABBA ACAAC CDCCD acierta a reflejar la división sintáctica del poema**. En efecto, mientras el verso 9 continúa y concluye las antítesis de los cuartetos, la metáfora de los versos 10-14 conforma una estrofa aparte, de relativa independencia con respecto a las interrogaciones anteriores. Como veremos en las tipologías sintáctico-conceptuales, esta estructura de 9-5 en lugar de 8-6 constituye una anomalía en los sonetos de Petrarca. Si en verdad existieron más traducciones de sonetos del *Canzoniere* por parte de Hernando Díaz, sería de enorme interés poder comprobar las estructuras y los esquemas de rima utilizados para poder llegar a su concepción del soneto, además de poder comparar el lenguaje de Petrarca con el de la versión castellana para verificar si, como en este caso, se mantiene el tono característico del poeta aretino. Recordando el dictamen sobre la imitación que Petrarca escribió a Boccaccio (que vimos en la introducción de este capítulo), la versión de Hernando Díaz no deja de tener un 'aire' semejante al del soneto traducido, o al menos, un efecto estético que no desmerece del original. A juzgar por la calidad de la traducción del soneto *S'amor non è...*, la supuesta pérdida de otras traducciones nos deja una gran laguna literaria, y una lástima formidable.

La omnipresente necesidad de medir y organizar las sílabas en el trasvase del endecasílabo italiano al dodecasílabo de arte mayor brinda a Hernando Díaz un reto y obstáculo no franqueado en todos los casos, con la consiguiente necesidad sea de recurrir a ciertos elementos de relleno para poder completar las seis posiciones de cada hemistiquio, sea de omitir palabras del original para poder condensar versos que manifiestan un amplio uso de la sinalefa, fenómeno mucho más común en italiano que en castellano. Algunas veces, sin embargo, estos recursos modificatorios atribuyen valor poético a la traducción (tal es el caso de las bimembraciones de los versos 12 y 14), compensando con destreza las bazas que el traductor ha debido renunciar a mantener en otros lugares. En efecto, aparecen en este texto de Díaz las mismas técnicas aprovechadas en las traducciones de la *Commedia*, entre ellas la tendencia a la esticomitia y la estrecha correspondencia semántica entre las estrofas de texto origen y texto destino, junto a un profundo respeto manifestado por el original. Cabe destacar, asimismo, que no se produce en el poema de arte mayor resultante un distanciamiento palpable respecto de la lengua común y de la coherencia lingüística, fenómeno indicado por Lázaro Carreter como la respuesta habitual a las constricciones del verso.⁴⁰⁵ Con la lengua de Petrarca como guía principal y necesaria, Hernando Díaz no se ha visto obligado a «*reanimar arcaísmos*» ni «*forjar palabras*», mientras que el único caso posible de desafiar las reglas gramaticales estriba en la ausencia de verbo principal en las preguntas retóricas de los versos 3 y 4.

4.3 Conclusiones

En estas dos traducciones de sendos sonetos del *Canzoniere* de Francesco Petrarca, hemos podido ver con detalle dos testimonios de interés por el soneto italiano, aunque con ellos, dos propósitos distintos, dos enfoques distintos, y sobre todo, dos resultados muy lejanos entre sí. Mientras los errores de traducción de Enrique de Villena se debieron en parte a su incompreensión del italiano, los posibles yerros del texto de Hernando Díaz forman parte de una serie de decisiones poéticas en un ejercicio de recreación en ambos sentidos de la palabra: si por un lado, **la traducción del aragonés sirvió como pretexto para una declaración a modo de manifiesto poético personal**, por otro lado, como en las mejores traducciones de lírica, **Díaz se apropia de lo ajeno para reproducirlo en sus propios términos, si bien la disciplina del ritmo heredado no le permitió la misma libertad prosódica de la que se servía Petrarca.**

Una nota curiosa e importante para la historia del soneto español es el hecho de que en el trabajo de ambos traductores, se percibe un fin utilitario al margen de –pero siempre relacionado a– el interés literario del que sin duda brotaron sus esfuerzos. En el caso de Villena, el despliegue de erudición que caracteriza su

⁴⁰⁵ «*Esta libertad del material lingüístico es la respuesta a las constricciones de la norma métrica. Para respetarlas, el escritor dota de idénticos derechos potenciales a todos sus saberes idiomáticos, a las tradiciones hablada y escrita, al castellano y al latín, y se considera facultado para reanimar arcaísmos, forjar palabras y anular las reglas gramaticales.*» (Lázaro Carreter 1976: 102). El subrayado es mío.

comentario, además de su interpretación del «*fermoso río*» como el de la *eloquentiae* y la divertida anécdota final, se revelan como una sutil **reivindicación de nobleza** entendida como condición intelectual. En efecto, Villena aprovecha el soneto de Petrarca como vehículo para asociarse con el celebrado poeta y adquirir renombre propio, si bien no sabemos el grado de transmisión que conoció el texto al margen de aparecer en el manuscrito poseído por Santillana, y por desgracia, la traducción ofrecida no hace justicia al talento del aretino. Tratándose de una versión más cercana a la prosa que al verso, **tampoco parece evidente un interés mostrado por la forma del soneto *per se*.**

Por otro lado, como vimos arriba con referencia al prólogo del impreso en que aparece el trabajo de Hernando Díaz, éste expresa **un confesado deseo de verter la lírica toscana de Petrarca en verso castellano**, apuntando al hecho de que la traducción del soneto 102 en el último folio del libro, junto a las traducciones de la *Divina Commedia* de Dante, constituye una muestra en la que Díaz se ha esmerado por demostrar su talento poético, **con la esperanza de conseguir la recomendación de un mecenas para poder disponerse a traducir, posiblemente, el *Canzoniere* completo.** En uno de sus múltiples artículos sobre la fortuna de Dante en España, Arturo Farinelli da noticia de las traducciones de Villena y Díaz, y juzga a ambos muy severamente, acusándolos, con ironía y mal gusto, de haber acometido una tarea sin entender de qué se trataba: « [...] *nell'ultimo decennio del '400, due dabben uomini, che avevan tanta ammirazione per Dante, ma poco intendevano d'arte e di poesia [...]* ». ⁴⁰⁶ Si esta descripción parece injusta, más injusta me parece el hecho de equiparar los frutos de la labor de Villena y Díaz, por lo menos en lo que atañe a las traducciones de los sonetos: mientras que la '*trasladación*' literal de Villena no reproduce (ni se plantea reproducir) el efecto estético del soneto original, la versión que realizó Hernando Díaz del soneto *S'amor non è* resulta mucho más lograda, y –en palabras que tal vez hubiera utilizado el mismo Petrarca con referencia a la imitación poética–, se trata de un texto mucho más digno de su padre.

Sea como fuere, la voluntad de adaptar los sonetos en endecasílabos a estructuras particulares en verso de arte mayor (el esquema de rima de la traducción no se asemeja, por ejemplo, a las *coplas* de las versiones realizadas de la *Commedia*) revela que **Hernando Díaz tampoco habría prestado especial atención a la forma del soneto.** En el esfuerzo de hacer propio el poema de Petrarca, el traductor **prefiere la métrica a la que está acostumbrado** y que todavía imperaba en la lírica castellana, a pesar de que el proceso de aclimatación de las formas italianas ya había tenido sus primeros brotes aislados.

En todo caso, más allá del plano formal, el interés mostrado por Villena y Díaz hacia el lenguaje y razonamiento de Petrarca, atribuyendo importancia

⁴⁰⁶ Farinelli, Arturo, 1905. "Appunti su Dante in Ispagna nell'età media", *Giornale storico della letteratura italiana*, suplemento no. 8, p. 89.

propiamente al contenido (a pesar de las faltas de comprensión del primero), resulta innegable y constituye **un claro testimonio de la promoción -lenta pero segura-, del Petrarca *volgare a auctoritas* literario**, junto a sus obras escritas en latín. Así, **la atracción ejercida por el fondo se muestra como el elemento que abrió las puertas para que entrara el interés por la forma**, y se iniciase el proceso más deliberado y elucubrado de aclimatar el molde italiano a la poesía en lengua castellana.

5 - Análisis métrico de los 317 sonetos del *Canzoniere* de Francesco Petrarca

5.1 Objeto y metodología: la teoría paramétrica

En este capítulo se presentan los procedimientos y resultados de una tipología métrica que abarca la totalidad de los sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, con el fin de disponer de unas estadísticas que sirvan como **definición de los aspectos métricos tanto del endecasílabo como del soneto** considerado como esquema de rimas. Se trata, en efecto, de un intento de establecer dos '*templates*' de la versificación de Petrarca, a saber, lo que el estructuralismo lingüístico ha definido como el *verse design* y *poem design* del poeta, ambos de los cuales han de reflejar una variedad de modelos básicos o estructuras en la mente del creador.⁴⁰⁷

En primer lugar, el *diseño de verso* contemplará las posibles disposiciones acentuales del endecasílabo, determinadas según claras reglas de análisis, y presentadas con sus respectivos porcentajes en orden de frecuencia. Amén de establecer las disposiciones regulares según el uso del poeta de Arezzo, las tendencias métricas a nivel de verso nos permitirán identificar algunas irregularidades y defectos, con el fin de conocer las características de *tensión*, entendida desde el punto de vista del autor como **consciente salida de las propias reglas para crear –en algunos casos– un efecto estético de sorpresa o sacudida en la percepción del ritmo** (aunque sea mediante una lectura silenciosa). En segundo lugar, la clasificación y el recuento de los esquemas de rima nos llevarán a la definición del *diseño de poema* en su dimensión estrófica, tomando como unidad los catorce versos del soneto. Una vez determinadas las variedades del endecasílabo y del esquema de rima, **los resultados podrán cotejarse con análogas tipologías correspondientes a los sonetistas del corpus español**, con la poderosa aportación de permitir sacar bien fundamentadas conclusiones acerca de la práctica métrica de cada uno de los autores en relación a su presunto (o no tan presunto) modelo principal.

Como ya advertimos en el capítulo 1, los 317 sonetos del *Canzoniere* se toman más como arquetipo conocido que como catálogo de todos los sonetos italianos posiblemente recibidos por los autores españoles estudiados; ya hemos visto en el capítulo 3, por ejemplo, que el conocimiento que demuestra Santillana de los sonetos de la escuela sículo-toscana, Dante y Boccaccio parece ser de segunda o tercera mano, y no consta que los haya leído. En cualquier caso, cuando lleguemos al análisis de cada soneto del corpus español (capítulo 7), se prestará atención igualmente a las influencias ajenas a Petrarca: a saber, entre otros, la

⁴⁰⁷ Para una detallada descripción de los conceptos ofrecidos en itálicas más allá del alcance de este trabajo, puede consultarse uno de los artículos capitales del estructuralismo aplicado al estudio de la poesía: Jakobson, Roman. "La función poética" en Sebeok, Thomas A., ed., 1974. *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello (Madrid: Cátedra). En este contexto, la voz *template* no resulta de fácil traducción: se trata de algo más que un marco, menos estricto que una plantilla, pero más regular que un simple patrón.

presión métrica del verso de arte mayor, figuras retóricas y estilísticas de la poesía castellana tardo-medieval, y metáforas de la lírica cancioneril española y provenzal (que se solaparán más de una vez con el tratamiento del amor cortés por el mismo Petrarca).

Cabe diferenciar a este punto el término *verse design* de los conceptos relacionados *verse instance* y *verse delivery*. Mientras el *diseño de verso* constituye una abstracción que define las múltiples posibilidades rítmicas del tipo de verso en cuestión (sea por ejemplo el dodecasílabo de arte mayor, el pentámetro yámbico inglés, o en nuestro caso, el endecasílabo italiano), el concepto de *verse instance* se refiere a la disposición acentual de un verso particular. Así, a guisa de sencillo ejemplo, el primer endecasílabo del soneto X de Garcilaso de la Vega, «*Oh dúlces prendas por mi mál halládas», es una *instancia de verso* con cuatro acentuaciones dispuestas en las sílabas 2-4-8-10, determinada objetivamente en función de la naturaleza fonológica del castellano, donde las sílabas tónicas de sustantivos y adjetivos se pronuncian –de modo general– con mayor fuerza que partículas como *Oh*, *por* y *mi*. Mientras tanto, el *verse design* de Garcilaso habría de englobar la totalidad (o una muestra representativa) de sus endecasílabos para determinar, por un lado, qué tipos de disposición se muestran regulares, y por otro lado, la *tensión* representada por aquellas disposiciones que pueden considerarse como irregularidades o incluso defectos, si bien en ciertos casos, como veremos abajo en detalle, los aspectos de tensión métrica aparecen como recursos válidos con fin estético, y pueden revelarse incluso como necesarios para romper una posible monotonía rítmica.⁴⁰⁸ La definición del *diseño de verso*, por tanto, nos indicaría con respecto al ejemplo citado el grado de regularidad de la disposición rítmica 2-4-8-10 dentro del sistema de endecasílabos perteneciente a Garcilaso.*

El concepto de *verse delivery* puede acarrear mayores complicaciones al proceso de análisis, puesto que se refiere a la efectiva pronunciación o *interpretación* de un verso particular, entendida como el modo en que el verso sea recitado por el

⁴⁰⁸ En un trabajo fundamental sobre la práctica del análisis métrico, Martin Duffell ha explicado de manera muy clara la mayoría de los conceptos manejados en este capítulo. Con respecto a la necesidad de *tensión métrica* en la versificación de un poeta, Duffell ofrece el ejemplo del regularísimo verso de arte mayor utilizado por Juan de Padilla en su obra *Los doce triunfos de los doce apóstoles* hacia 1518. La total ausencia de tensión rítmica en los versos de este poema da lugar a una soporífera monotonía, y constituye una importante muestra de cómo el verso largo castellano había llegado a cierto punto de anquilosamiento: «*Were his arte mayor to be analysed [...], there would be no doubts about the typology of his verse design, but the analyst would probably fall asleep during the process. It was [from] a form of arte mayor as monotonous and soporific as this that the Italianate hendecasyllable of Garcilaso and Boscán rescued Spanish long-line poetry*». Duffell, Martin J., 1999. *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 10 (London: QMW), p. 82. Las consideraciones teóricas de la primera parte del libro de Duffell han servido de guía principal para el presente estudio. Con respecto a Juan de Padilla, Menéndez Pelayo, en el tomo III de su *Antología*, ya había indicado que el sevillano «*[l]legó demasiado pronto para unas cosas y demasiado tarde para otras: encerró sus mejores pensamientos en la forma alegórica que ya empezaba a caducar; en el molde de una versificación monótona de suyo y condenada a próxima muerte: [... Padilla] fue de los que tocaron en las puertas del Renacimiento sin llegar a penetrar en él, y sin ser tampoco verdaderos poetas de la Edad Media*». Menéndez Pelayo, Marcelino, 1944. *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid-Santander), t. III, cap. XXIII, pp. 77-99 (98-99).

lector (aunque la lectura tenga lugar en silencio, no desaparece ni mucho menos el aspecto musical de la poesía, ya que forma parte íntegra de la comunicación). El *verse delivery* se manifiesta por tanto como un aspecto más subjetivo de la versificación al no tener que coincidir necesariamente con el *verse instance*. Así, la preferencia personal o el capricho momentáneo del lector en juego con el lenguaje pueden provocar una modificación totalmente consciente del ritmo de un verso, según las palabras que se quieran realzar, a veces incluso con el efecto de convertir una sílaba tónica en débil. En el ejemplo citado de Garcilaso, un lector que quisiera intensificar la sensación de pérdida o congoja en el yo poético podría tomar la decisión de recalcar la interjección inicial, invirtiendo así el ritmo de la primera parte del verso:

«Óh dulces préndas por mi mál halládas» (disposición acentual 1-4-8-10)

Otra opción del lector sería pronunciar tanto la interjección *Oh* como el adjetivo *dulces* con la misma fuerza, provocando una quiebra rítmica que tal vez refleje el desgarramiento que sentiría el poeta al encontrarse con las prendas y las memorias que evocan:

«Óh dúlces préndas por mi mál halládas» (disposición acentual 1-2-4-8-10)

No obstante, sin cuestionar ni poner en entredicho la obvia libertad del receptor de una obra a la hora de leer según sus propios criterios o preferencias puntuales, cabe advertir que **el grado de variación en sus interpretaciones o *verse deliveries* no es ni mucho menos infinita, sino más bien limitada por las particularidades fonológicas del idioma en cuestión.** Para que el análisis de un amplio conjunto de versos sea lo más objetivo posible, es preciso **establecer claras reglas de antemano de modo que aseguren la consistencia en las instancias de verso identificadas.** Dichas reglas han de especificar, con continua atención a la naturaleza fonológica del lenguaje, qué clases de palabras lleven acentuación dentro de la cláusula poética, y como veremos con respecto al endecasílabo de Petrarca, también las normas para determinar en qué ocasiones una palabra monosílaba o bisílaba puede cobrar o perder su acentuación en función de las palabras adyacentes.

Mientras los esquemas de rima (del tipo ABBA, ABAB, etc.) no precisan de reglas para su identificación inequívoca, facilitando la determinación del *poem design* de Petrarca al no haber lugar para un *poem delivery* distinto en este aspecto, la definición del diseño de verso se construirá en función de la llamada *Parametric Theory* de los metricistas Kristin Hanson y Paul Kiparsky, descrita por Martin Duffell en la primera parte de su libro *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor* (1999: 22-33).⁴⁰⁹ **La teoría paramétrica estudia el verso como conjunto de posiciones de valor binario,** pudiendo éstas representarse como

⁴⁰⁹ La teoría paramétrica se desarrolla y se valida a lo largo de varios artículos de Hanson y Kiparsky, aunque el trabajo más importante y fructífero al respecto es: Hanson, Kristin, & Kiparsky, Paul, 1996. "A Parametric Theory of Poetic Meter", *Language* 72: 287-335.

prominentes (1, llamadas también *fuertes*) o *no prominentes* (0, *débiles*) dentro de la serie que conforma el verso individual. Cualquier análisis métrico realizado según esta teoría ha de partir del postulado de **la necesaria relatividad entre los valores de cada posición, que han de juzgarse según los valores que los preceden y siguen**. De este modo, una posición prominente representada por el guarismo 1 puede determinarse, según el verso objeto de estudio, como una unidad de sílaba larga, de pie espondeo, o en el caso de los endecasílabos italiano y español, de la sílaba tónica de una palabra que adquiere peso semántico dentro la cláusula (por ejemplo, un sustantivo o adjetivo). Mientras tanto, a esta posición prominente se opone el valor de no prominente representado por 0, y por virtud de la relatividad, una posición fuerte ha de estar entre posiciones débiles (0 1 0), no pudiendo darse el caso de existir dos fuertes contiguos (1 1) salvo en versos de *tensión* métrica.⁴¹⁰ Las reglas que determinan qué posiciones han de juzgarse como prominentes dentro de la serie habrán de establecerse mediante un análisis preliminar de los versos, para poder comprender asimismo los casos en que la relatividad de los valores provoca que una unidad normalmente considerada como débil se convierte en fuerte (de 0 a 1, el fenómeno llamado *promoción*), y por otro lado, aquellos casos en que se produce el fenómeno opuesto, donde una unidad normalmente identificada como prominente pierde su valor (de 1 a 0, *relegación*), según las presiones de otras posiciones dentro del verso en cuestión.

Después de haber realizado ya el análisis métrico de los sonetos de Petrarca según la teoría paramétrica, me vino a las manos un interesantísimo volumen editado por Marco Praloran, dedicado a los aspectos métricos del *Canzoniere*.⁴¹¹ En el primer capítulo, Marco Praloran y Arnaldo Soldani sentan las premisas para una teoría y modelos de escansión. Aunque no mencionan en ningún momento la teoría paramétrica de Hanson y Kiparsky, la base de su metodología no se difiere mucho de ella; partiendo del supuesto de que «*il peso ritmico di ciascun elemento è direttamente proporzionale al suo peso semantico*»⁴¹², Praloran y Soldani declaran que el fundamento de su práctica de escansión «*è stata dunque la relatività del peso ritmico dei singoli elementi linguistici, in rapporto alla situazione contestuale del singolo verso*» (2003: 13). Ahora bien, a pesar de las referencias a la relatividad y al contexto, la metodología desarrollada en las cien páginas siguientes para la determinación de sílabas tónicas y átonas a lo largo del verso consiste en una extensa serie de reglas y excepciones, semejante a la que aparece en el apartado 5.2 aquí abajo, pero sin considerar las posibilidades de *promoción* o (sobre todo) de *relegación* de sílabas según el contexto semántico

⁴¹⁰ Según este principio, si una posición prominente figura a principio de verso, no podrá estar seguida por otra unidad fuerte (1 0 ...), y viceversa, una posición fuerte final no podría estar precedida por otra fuerte (... 0 1). El debate que se ha cultivado entre los metricistas desde los años 1950 acerca de la existencia de un número finito de niveles de *stress* o acentuación en idiomas de ‘acento dinámico’ como el inglés y las lenguas romances ha desembocado en la acordada creencia general de que «*the only point of metrical significance is whether a given syllable is more or less stressed than its neighbours*» (Duffell 1999: 12).

⁴¹¹ Praloran, Marco, a cura di, 2003. *La metrica dei «Fragments»* (Roma-Padova: Antenore).

⁴¹² Cita tomada a su vez de Bertinetto, Pier Marco, 1978. “Strutture soprasedgmentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte”, *Metrica I: 1-54*, p. 20.

o métrico. Como veremos más adelante, esto da lugar a una importante diferencia en los resultados del análisis de los endecasílabos de Petrarca, presentados por Praloran en su capítulo 2 ("Figure ritmiche dell'endecasillabo"): un ictus mucho más marcado, con demasiados casos de sílabas tónicas contiguas, dando la idea de un ritmo menos melódico y un tono bastante más pesado, que en mi humilde opinión no hace justicia a la música del poeta de Arezzo. Sea como fuere, lo importante para nuestro propósito es que los principios utilizados para el análisis métrico de los versos del corpus hispánico sean compatibles con la metodología elegida para el análisis del endecasílabo de Petrarca, de modo que el consiguiente cotejo sea fiable y convincente.

La *teoría paramétrica* recomendada por Hanson y Kiparsky toma su nombre de **cinco parámetros** que, según estos investigadores, pueden usarse para definir cualquier metro de cualquier idioma, si bien Duffell identifica la necesidad de complementar la teoría paramétrica con otros principios en casos donde no abarca todos los aspectos que conforman la definición de un sistema métrico.⁴¹³ Como ahora veremos, los dos primeros parámetros son elegidos conscientemente por el poeta, mientras los otros tres –llamados también *correspondence rules*– vienen determinados en su mayor parte por las particularidades fonológicas del idioma en cuestión, y definen las posibilidades y los límites de variación en las instancias de verso que conforman el modelo. Veamos a continuación estos cinco parámetros, con ejemplos de su aplicación al endecasílabo de Garcilaso por parte de Duffell:⁴¹⁴

1. Position number (número de posiciones)

La cantidad mínima de posiciones dentro de un *template* es de dos, permitiendo un contraste binario sea de 1 0 sea de 0 1. Mientras tanto, la cantidad máxima de posiciones que puede contener un verso parece ser de catorce (como en el caso del alejandrino), debido a limitaciones psicológicas humanas en el registro y reconocimiento de estímulos.⁴¹⁵

El modelo de endecasílabo utilizado por Garcilaso consta de diez posiciones, siendo la undécima sílaba del verso una sílaba *extramétrica* que no afecta a la variación de las posibles disposiciones acentuales.⁴¹⁶

⁴¹³ Al ser las disposiciones de la *Parametric Theory* un método nacido de investigaciones bastante recientes, todavía quedarán muchos sistemas métricos y clases de verso por definir a partir de los cinco parámetros para poder validar sus aportes fundamentales, así como para identificar los casos en que será preciso comprender aspectos particulares no recogidos por los procedimientos de esta teoría.

⁴¹⁴ Véase Duffell 1999: 37-39. La aplicación de estos cinco parámetros al verso de arte mayor de Juan de Mena resulta bien complicada, revelando que este *template* no ha de considerarse como dos hemistiquios de seis posiciones cada uno, sino como un verso íntegro con cuatro pies.

⁴¹⁵ A este respecto resultan interesantes las conclusiones de un artículo que trata el problema de las capacidades humanas en la recepción de fenómenos como los versos de la poesía: Miller, George A., 1956. "The Magical Number Seven Plus or Minus Two", *Psychological Review*, 63: 81-97. Quede para otro estudio la posible relación entre los límites psicológicos del hombre en el registro y reconocimiento de estímulos y el número 14 correspondiente a los versos del soneto.

⁴¹⁶ Según el principio de *extrametricality*, «*peripheral segments may be ignored for the purpose of stress assignment*» (Duffell 1999: 17): es decir, a la hora de identificar y asignar las acentuaciones de un verso,

2. *Orientation* (orientación)

En la métrica moderna, un *template* métrico puede ser *left-strong* o *right-strong* según el ritmo que lo caracteriza. El primer caso corresponde a lo que la métrica tradicional ha llamado '*falling rhythm*' o ritmo a la baja, en el que una posición fuerte precede a una débil para formar *troqueos* rítmicos (1 0). El segundo caso, mientras tanto, se identifica con el tradicional '*rising rhythm*' o ritmo al alza, donde una posición no prominente precede a una fuerte para formar *yambos* rítmicos (0 1).

En el ejemplo del endecasílabo de Garcilaso definido por Duffell con la ayuda de estos parámetros, este verso se revela como *right-strong*, dado que las posiciones pares, de manera particular las sílabas 4 y 6 así como la posición 10 por obligación, llevan acentuación con mucha más frecuencia que las sílabas impares. Aunque en algunas instancias de verso se combinan troqueos con yambos –como en el caso del verso melódico, cuya disposición acentual 3-6-10 armoniza los ritmos *triple-time* y *duple-time*–, el tipo de endecasílabo que mejor ejemplifica su calidad prominente de *right-strong* es el verso yámbico con disposición regular de acentos en todas las sílabas pares 2-4-6-8-10 (visible por ejemplo en el verso 14 del Soneto IV, «*desnúdo espírtu o hómbrre en cárne y huésu*»).

3. *Position size* (tamaño de la posición)

El tamaño máximo de una posición como unidad básica del *template* varía según el tipo de verso, pudiendo ser una 'mora' (la unidad subsilábica en que puede dividirse una sílaba, como por ejemplo en el haiku tradicional japonés), una sílaba, una unidad léxica o un pie. No todas las posiciones han de contener necesariamente el máximo.

Duffell (1999: 24) expone tres razones por las que el tamaño de posición en la mayor parte de la versificación castellana ha de considerarse en términos de sílabas y no de pies. En primer lugar, la casi totalidad de la lírica española manifiesta una escansión perfectamente regular en cuanto al número de sílabas; segundo, el castellano moderno se caracteriza por la tendencia según la cual el *syllable timing*, a diferencia por ejemplo del inglés, predomina sobre el *stress timing*; y por último, el fenómeno de la reducción de vocales es inexistente en el habla español.⁴¹⁷

pueden no tenerse en cuenta los segmentos 'periféricos'.

⁴¹⁷ No es imposible, sin embargo, que algún verso hispánico medieval revele una cantidad irregular de sílabas. En efecto, dado que el ritmo lingüístico del habla español general se basa en troqueos moraicos (*moraic trochees*, representable como 1 0 donde la posición fuerte consiste de dos sílabas ligeras o una sílaba pesada), la escansión puede basarse en pies, como en el caso del verso de arte mayor cultivado por Juan de Mena (Duffell 1999: 15 y 24). Siendo el endecasílabo español de naturaleza silábico-acentual, como veremos, no le son ajenos los problemas de las reglas de *stress* (acentuación de la *palabra*, no sólo de la *silaba*), en función de las cuales determinadas clases de palabras pueden perder o obtener acentuación en el verso.

En el endecasílabo de Garcilaso, todas las posiciones deben contener una sílaba exactamente, salvo la posición final, a la que se aplica el principio de 'extrametricalidad' que permite no tomar en consideración la sílaba 11, dado que no tiene significación métrica al no afectar la variación de las posibles estructuras o *templates*. En la poesía de Garcilaso, la presencia de esta sílaba extramétrica parece ser obligatoria, ya que la exigua frecuencia de versos agudos (correspondientes a los *bruschi* raramente empleados por Dante y Petrarca) parece representar un elemento de tensión que adquiere significado especial dentro de los respectivos poemas.⁴¹⁸

4. *Prominence site* (lugar de prominencia)

Este parámetro determina cuáles posiciones dentro de la serie están '*constrained*' o restringidas, vale decir, aquellas que deben llevar un valor fuerte (1) y aquellas que deben ser obligatoriamente no prominentes (0). Tres condiciones operan en esta regla conjunta:

- a) las posiciones débiles (0) no pueden contener unidades prominentes
- b) las posiciones fuertes (1) no pueden contener unidades no prominentes
- c) ambas restricciones operan de modo simultáneo.

Así, en el endecasílabo del poeta toledano –como obviamente en el verso italiano del que fue heredado–, la posición 10 ha de contener por fuerza una sílaba tónica. Los valores rítmicos de otras posiciones, sin embargo, no van restringidos con la misma seguridad. Así, las sílabas 4, 6 y 8 tienden a llevar acentuación, si bien la sílaba 6 acentuada obliga la existencia de una posición prominente entre las sílabas 1-4 inclusivas, mientras que un verso con presencia de tónicas en las posiciones 4 y 8 puede prescindir de otras acentuaciones. Se intuye, además, una marcada preferencia en Garcilaso por disponer las tónicas en sílabas pares, con la posibilidad de acentuar también la 1ª (creando el verso llamado 'enfático') o la 3ª (dando lugar al verso 'melódico').⁴¹⁹ Por otro lado, la frecuencia de tónicas en las sílabas 5, 7 y 9 se muestra tan insignificante que estas posiciones sí parecen ir restringidas. Duffell concluye, por tanto, que el *prominence site* o las posiciones restringidas del diseño de verso garcilasiano son las sílabas impares posteriores a la posición 4 (1999: 39).

⁴¹⁸ Véase el ejemplo del incipit del soneto XXVII, «*Amor, amor, un hábito vestí*», una deliberada imitación de un verso catalán *agut* de Ausiàs March (1397-1459). Como veremos, no es casual que una versión temprana de este soneto se incluyera en el *Cancionero de Gallardo*, aunque sin el nombre del autor. Ya hemos visto, en el apartado 2.4, el estudio de Francisco Rico sobre “*El destierro del verso agudo*” (1983), donde examina la progresiva caída en desgracia y el consiguiente exilio de la costumbre castellana de terminar los versos en palabra aguda durante la primera mitad del siglo XVI. La nueva regla pronto se exacerbaría al exigir que todos los versos terminen en vocal, llevando a Tomás Tamayo de Vargas, en su edición comentada de las *Obras* de Garcilaso (1622), al extremo de 'adecentar' el incipit citado en «*Amor, amor, un hábito he vestido*» (y por tanto, de 'corregir' asimismo las tres palabras rima correspondientes del octeto).

⁴¹⁹ En la muestra de 300 endecasílabos analizados por Duffell, aproximadamente el 90% de las sílabas acentuadas entre las posiciones 2 y 9 se encuentran en posiciones pares (Duffell 1999: 38).

5. *Prominence type* (tipo de prominencia)

En los diseños de verso correspondientes a las lenguas románicas y germánicas, la prominencia viene determinada necesariamente por el *stress* o 'acento dinámico'. Así, mientras en el habla general se pronuncian con mayor fuerza las sílabas largas o tónicas por su propia naturaleza, otras sílabas no reciben acentuación, salvo en los casos en que se fuerza una mayor articulación por énfasis semántico o por cuestiones de ritmo. Sin embargo, mientras existe en las sílabas de una misma palabra una relación de prominencia fija –por lo que una palabra siempre llevará acentuación en la misma sílaba–, puede haber una relación entre palabras. Así, ciertas clases de palabras (como las preposiciones, adjetivos posesivos como *mi, tu, su*, etc.) se pronuncian con menor fuerza que las voces correspondientes a sustantivos, verbos y adjetivos, y al mismo tiempo, existe un vasto número de palabras definidas por Duffell como *débiles*, que constituyen monosílabos o bísílabos que pueden perder su acentuación según las palabras que acompañan.

Con referencia principal a las métricas romances y germánicas, Hanson y Kiparsky (1996: 297) utilizan el término *strength* para denotar la acentuación léxica relativa en palabras polisilábicas. Sin embargo, como bien advierte Duffell, esta definición del término no toma en consideración las palabras monosílabas que lleven acentuación léxica, y es en esta laguna donde el metricista inglés propondrá un principio auxiliar para el análisis métrico del verso español, como veremos más adelante. Respecto del endecasílabo de Garcilaso, el *prominence type* evidentemente ha de ser el citado concepto de *strength* o fuerza, incluyendo monosílabos fuertes, pero con la exclusión de palabras débiles.

Para llegar a la definición del *verse design* de Garcilaso, la aplicación de los dos primeros parámetros de Hanson y Kiparsky ha podido establecer el *template*, mientras que los otros tres parámetros nos proporcionan las *reglas de correspondencia*. Así, puede concluirse que el verso garcilasiano forma una estructura de diez posiciones con ritmo al alza o yámbico (*right-strong*), en el que cada posición debe contener exactamente una sílaba, estando restringidas las posiciones 5, 7 y 9 como no prominentes y la posición 10 como tónica obligatoria, y siendo el tipo de prominencia la acentuación léxica de palabras fuertes. Como advierte Duffell (1999: 25), **la teoría paramétrica nos dicta lo que las posiciones deben o no pueden contener, pero apenas dan noticia de lo que en efecto contienen. Por esta razón, se hace necesario presentar estadísticas de las disposiciones de prominencia para poder comprender las tendencias principales y las excepciones del tipo de verso analizado.** Dichas excepciones conformarían lo que se ha llamado *tensión* o complejidad métrica, y no han de confundirse con versos clasificados como 'irregulares', que indican aquellos versos empleados con menos frecuencia sin desafiar las reglas del sistema.

Amén de aplicar la teoría paramétrica al endecasílabo de los sonetos del *Canzoniere*, la definición del diseño de verso de Petrarca precisará de **una tabla de frecuencias de las principales distribuciones rítmicas, así como indicaciones respecto de los tipos de tensión métrica**. En los análisis de varios tipos de verso presentados en la tesis doctoral de Martin Duffell, este investigador explica y justifica la posibilidad de seleccionar una muestra aleatoria de 300 versos de cada tipo como representación de la totalidad de los versos.⁴²⁰ Esa tesis supone un paso de gigante en el campo de la métrica comparada, ya que de acuerdo con una metodología relacionada a las matemáticas de la probabilidad, Duffell analiza muestras de versos de siete idiomas distintos, abarcando el período de 1020 a 1620, y presenta estadísticas de la práctica métrica de veintiséis poetas. A la hora de abarcar un corpus tan extenso, no cabe duda de que la decisión de tomar una muestra para cada poeta sea la decisión más razonable. En nuestro caso, hay **tres razones por las que he preferido analizar la totalidad de los versos de 317 sonetos del *Canzoniere*, en lugar de una muestra**.

En primer lugar, quede claro el **vigor** de un estudio basado en el menudo y paciente trabajo de analizar verso a verso un total de 4438 endecasílabos en lugar de una selección aleatoria necesariamente reducida. Evidentemente, este proceso no es ni mucho menos infalible, y ha de suponerse de antemano la posibilidad de encontrar algún que otro error esparcido entre las disposiciones rítmicas identificadas para cada verso, si bien los casos más dudosos de tensión métrica se han revisado continuamente para minimizar el margen de error. En segundo lugar, **el análisis completo permitirá extraer varios tipos de resultados**, como por ejemplo una comparación entre diversos estadios de la obra. Dado que sabemos, por ejemplo, que el Marqués de Santillana poseía en su biblioteca una copia de la parte *in morte di madonna Laura* -de la que forman parte los sonetos 228 a 317-, y dado que no sabemos cuántas composiciones de la primera mitad del cancionero habrá recibido, sería interesante poder comparar el soneto de Santillana con aquellos *in morte* para saber cuánto se acerca su endecasílabo a los del posible arquetipo. Sería interesante, además, disponer de datos que en cualquier momento nos podrían proporcionar indicaciones respecto de las disposiciones acentuales más usadas a final de poema, o incluso estudiar posibles relaciones entre grupos temáticos y diversos tipos de ritmo.⁴²¹

Aunque la tercera razón que me ha impulsado a abarcar la totalidad de los versos en el proceso de análisis arriesga de entrar en la subjetividad de las complicaciones del *verse delivery*, estimo la necesidad de subrayar la importancia de **analizar cada verso en su contexto**. Por un lado, existe una serie de vocablos que llevarán acentuación según su categoría gramatical, que en

⁴²⁰ Duffell, Martin J., 1991. *The Romance (Hen)decasyllable: An Exercise in Comparative Metrics*, PhD thesis (London: QMW).

⁴²¹ En el *Estado de la cuestión* (capítulo 2) hemos podido ver, por ejemplo, el recurso compartido por varios sonetistas de disponer un verso yámbico (2-4-6-8-10) a final de poema cuando el último verso constituye una especie de sentencia o adagio que reviste el soneto de cierto aire de epigrama clásico.

vista del reducido período del endecasílabo, y a pesar de la densidad léxica que caracteriza los versos del poeta aretino, resulta difícil de identificar cuando no se dispone de la oración completa. A guisa de ejemplo, mientras los adjetivos demostrativos no se acentúan, se pronuncian con fuerza los pronombres por su valor léxico. En el primer verso del soneto 291, «*Quel, che d'odore et di color vincea*», la palabra *Quel*, al carecer de sustantivo contiguo, parece ser pronombre y por tanto iría acentuado, dando lugar a la disposición acentual 1-4-8-10; sin embargo, descubrimos que desempeña en efecto la función de adjetivo cuando llegamos al verso 5, donde aparece el correspondiente sintagma nominal «*dolce mio lauro*». Estrictamente, siendo *Quel* un adjetivo y no un pronombre, la disposición rítmica del verso 1 habría de identificarse como 4-8-10, hecho que no se habría dado sin haber dispuesto del soneto entero a la hora del análisis. Ahora bien, como se explicará un poco más abajo, en este caso particular, el adjetivo *Quel* puede 'promocionarse' en palabra tónica, recalcada para que quede en la mente del lector-oyente hasta que llegue al sustantivo *lauro* del v. 5. (De hecho, será por esta razón que Marco Santagata, en su edición crítica del *Canzoniere* (2006: 1316), haya introducido la coma justo después de *Quel*: la pausa a la vez métrica y sintáctica obliga a pronunciar el adjetivo demostrativo con mayor énfasis que de costumbre).

En vista de este horizonte de subjetividad en el análisis de cada verso considerado en el contexto sintáctico del soneto, es preciso establecer reglas muy claras para decidir los casos en que el énfasis semántico –o incluso el énfasis métrico– induce la acentuación fuerte de una palabra normalmente pronunciada como átona, un fenómeno que podríamos llamar *promoción contextual*. Un buen ejemplo de este tipo de promoción estimulada por énfasis semántico se halla en aquellos versos en los que se establece una comparación entre el yo poético y otro agente o personaje. Como veremos abajo en las pautas seguidas para determinar qué clases gramaticales han de considerarse como portadores de acento métrico, los pronombres sujeto (*io, tu, lei* etc.) por lo general no se acentúan, mientras que los pronombres objeto tónicos son fuertes por definición (*a me, di te, con lei* etc.). Al constituirse una oposición explícita entre una persona sujeto y otra objeto, la fuerza léxica del segundo provoca la promoción (P) del primero, dando lugar en estos dos ejemplos a un verso con primera posición tónica:

- (P) Soneto 6, verso 10: *i' mi rimango in signoria di lui* (1-4-8-10)
(P) Soneto 10, verso 14: *tu che da noi, signor mio, ti scompagne* (1-4-7-10)

Evidentemente, puede darse el mismo tipo de oposición entre versos contiguos, en cuyo caso el análisis de la totalidad de los versos (en lugar de una muestra tomada de forma aleatoria) permite identificar el pronombre sujeto como sílaba prominente en vez de débil. Otros ejemplos de promoción por énfasis semántico –que sólo se reconocen en el análisis cuando sean obvias las circunstancias del contexto y jamás por capricho puntual– se indicarán en las reglas presentadas en el próximo apartado. Mientras tanto, la promoción de una

sílaba átona puede surgir asimismo por influencia del **contexto métrico**, si bien los casos de este fenómeno son muy aislados. Veamos el ejemplo del verso 11 del soneto-prólogo del *Canzoniere*:

Soneto 1, verso 11: *di me medesimo meco mi vergogno* (2-4-6-10)

Siguiendo las indicaciones respecto de las clases gramaticales que han de considerarse como palabras fuertes, los pronombres tónicos *me* y *meco*, el adjetivo enfático *medesimo* y el verbo *vergogno* son todos portadores de acentuación métrica. Sin embargo, la coacción de la aliteración con el sonido *m* y el ritmo yámbico (o *duple-time*) de las primeras seis sílabas nos induce a pronunciar con igual fuerza el término de la aliteración, el pronombre reflexivo átono *mi*, como si se tratara de un monosílabo fuerte. Por tanto, la octava posición ha de considerarse también como prominente, con un efecto que ilustra fonéticamente el balbuceo del llanto:

(P) Soneto 1, verso 11: *di me medesimo meco mi vergogno* (2-4-6-8-10)

En la totalidad de los versos analizados, sólo he encontrado un caso claro más de promoción por contexto propiamente métrico: la preposición *senza* en el verso 7 del soneto 8, «*senza sospetto di trovar fra via*», tras tres versos sucesivos con el mismo esquema de acentuación 1-4-8-10). Volveremos a ver esta instancia de verso entre los ejemplos que acompañan las reglas de análisis, expuestas con detalle a continuación.

5.2 Reglas para determinar la disposición acentual de un verso

Mientras los esquemas de rima son fáciles de determinar y no requieren reglas de procedimiento, el análisis del ritmo de los versos presenta varios problemas, inherentes a la naturaleza fonológica del lenguaje. La necesidad de establecer claras pautas para el análisis de los versos en aras de la consistencia apenas puede ser más subrayada. Para poder formar las directrices que se exponen con detalle en este apartado, además de contar con las fertilísimas experiencias de Martin Duffell, ha sido preciso un ejercicio preliminar de comparación entre versos y poemas, antes de ponerse a identificar disposiciones rítmicas en el viaje verso por verso a través de los 317 sonetos del *Canzoniere*.⁴²²

Aunque una vocal italiana puede ser larga o corta además de tónica o átona (hecho reminisciente de la calidad de las vocales del latín), la semejanza fonológica entre el italiano y el español al disponer ambos de sólo cinco vocales distintas, y sin que exista el fenómeno de reducción vocálica, facilitará los

⁴²² En una tesis anterior de Duffell sobre la métrica del Marqués de Santillana, se realiza un análisis de los versos de Petrarca basado en la edición de Vianello 1966. (Duffell, Martin J., 1983. *The Metrics of the Marqués de Santillana*, MPhil thesis (Univ. of Exeter)). En mi análisis métrico de los sonetos del *Canzoniere*, he preferido la edición más reciente de Marco Santagata (2006), que como explica en la *Nota al testo* (p. CXCIX), se basa en la edición crítica de Gianfranco Contini (1964), fiel a su vez al manuscrito autógrafa Vaticano Latino 3195.

cotejos que se hagan en función de los resultados de las tipologías métricas, del mismo modo que facilitó en su día la importación española de los metros de la *penisola sorella*. Siendo la poesía italiana de naturaleza silábico-acentual (*stress-syllabic*), al considerar las relaciones binarias entre sílabas contiguas, no habrá que distinguir entre vocal tónica larga o abierta y vocal tónica corta o cerrada. Mientras tanto, la existencia de sinalefa o de sinéresis en los endecasílabos de Petrarca se considerará por defecto (de modo automático), mientras que en el caso de hiatos, la mayoría de las ediciones del *Canzoniere* del último siglo, incluyendo la de Santagata (2006), concuerdan en representar su presencia por medio de una diéresis (p.ej., *traviato, visione*, etc.)

Como indica Duffell, hay una serie de principios no tomados en cuenta por la teoría paramétrica que serán útiles y necesarios para el proceso de análisis. En primer lugar, resulta imprescindible considerar los valores métricos que han de asignarse a monosílabos y bisílabos en casos en que la presencia o ausencia de acentuación determinada por su categoría gramatical crea una anomalía rítmica que debe solucionarse a través de *promoción* o *relegación*.⁴²³ Mientras que estas palabras serán obligatoriamente fuertes cuando caen en la posición 10, en otras posiciones el valor dependerá de las palabras contiguas. Ampliando las notas de Duffell (1999: 26-29) en este contexto, veremos que existen, por un lado, **monosílabos y bisílabos débiles que pueden ser objetos de promoción**, y por otro lado, **monosílabos y bisílabos fuertes que son vulnerables a la relegación** al hallarse su sílaba tónica adyacente a una posición prominente de la serie. Puesto que hemos visto ya algunos ejemplos de promoción, veamos un par de ejemplos del fenómeno de relegación (R):

- (R) Soneto 44, verso 9: prima ch'i' trovi in ciò pace né triegua (1-4-7-10)
 (R) Soneto 46, verso 7: i' rivolsi i' pensier' tutti ad un segno (3-6-10)

En el primero de estos dos versos, el pronombre demostrativo *ciò*, normalmente acentuado como monosílabo fuerte, pierde su valor de tónico al estar al lado del sustantivo *pace*. En el segundo ejemplo, el bisílabo fuerte *tutti*, que por su valor léxico suele llevar también acentuación, sufre relegación al seguir el sustantivo apocopado *pensier*.

Otra consideración no integrada en los cinco parámetros de la teoría de Hanson y Kiparsky es lo que algunos metricistas han llamado el *Stress Maximum Principle*.⁴²⁴ Según este principio, un *stress maximum* –es decir, cualquier sílaba acentuada que esté rodeada de sílabas átonas– no puede ocupar posiciones no prominentes dentro de la serie métrica. Así, por ejemplo, esta ley viene

⁴²³ Mientras tomo prestado el término de *promoción* del libro de Duffell (1999), acuño por analogía el término opuesto *relegación*.

⁴²⁴ Como indica Duffell (1999: 27), el principio de *Stress Maximum* ha sido definido, modificado, revisado y reelaborado a partir de 1966, a lo largo de varios artículos y trabajos de Morris Halle y Samuel Jay Keyser, padres de la llamada 'métrica generativa'. Para un breve resumen cronológico del desarrollo de la teoría, sus logros y sus críticas, véase Bowley, C.C., 2009. "Metrics and the Generative Approach", *Linguistics* 121: 5-20.

infringida en caso de presencia de una sílaba fuerte en la posición 9 de un endecasílabo petrarquero, o bien en caso de haber dos sílabas tónicas contiguas en otros lugares del verso, sin que sea posible la relegación de una de estas dos sílabas. Tales casos representarían ejemplos de **tensión métrica**, que como veremos más adelante, pueden constituir bien un **defecto**, bien un **recurso estilístico** cuando la irregularidad rítmica crea deliberadamente una sensación de énfasis, sobresalto, choque o violencia, a veces con el uso de una interjección o de un vocativo: como ejemplo de tensión métrica positiva, baste por ahora recordar, como vimos en el apartado 2.2.2., el último verso del célebre soneto *Pace non trovo*:

(P) Soneto 104, verso 14: *in questo stato son, donna, per voi* (4-6-7-10)

Otro principio no considerado por la *Parametric Theory*, y que ahora agregaré a aquellos tomados y modificados desde las explicaciones de Duffell, contempla el problema presentado por la necesidad de establecer un número mínimo de posiciones prominentes que habrá de contener un verso, así como un número máximo de posiciones sucesivas que pueden ir sin la presencia de una unidad fuerte. Este principio, que podremos llamar el de **distribución mínima obligatoria**, ha de estipular dos reglas obligatorias:

A - Si existe acentuación en la 6ª sílaba, debe haber como mínimo una sílaba tónica entre las posiciones 1 y 4 inclusives;

B - Si existe acentuación en la 4ª sílaba, debe haber como mínimo una sílaba tónica entre las posiciones 6 y 8 inclusives.

De acuerdo con estas disposiciones, un verso con disposición rítmica 6-(8)-10 o (1/2)-4-10 se considerará un defecto, y se ha de identificar donde posible la promoción de una palabra débil cuya sílaba principal caiga en una de las posiciones indicadas para cada caso. Veamos dos ejemplos correspondientes a sendas reglas:

Soneto 1, verso 12: *et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto* (3-6-8-10)

Soneto 307, verso 7: *verresti in grembo a questo sconsolato* (2-4-6-10)

En el primer caso, la ausencia de palabra portadora de fuerte valor léxico antes de la sílaba 6 obliga a promocionar el adjetivo posesivo *mio*, normalmente considerado como monosílabo débil. Por otro lado, el segundo ejemplo muestra la necesidad de promocionar el adjetivo demostrativo *questo* al no existir un vocablo fuerte entre las posiciones 4 y 10.

Sentadas estas premisas, se exponen a continuación **los valores acentuales que han de asignarse a las palabras según su categoría gramatical en el análisis de los versos**, con frecuentes ejemplos que ilustren la aplicación de tales pautas.

(a) Pronombres y adjetivos personales

Cuando adquieren por apóstrofe la función de *vocativo*, los pronombres personales se consideran acentuados:

Soneto 1, verso 1	<i>Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono</i>	(1-4-6-8-10)
36, 9	Ma voi che mai pietà non discolora	(2-4-6-10)
239, 12	Ma tu , ben nata che dal ciel mi chiami	(2-4-8-10)

En el caso del *nominativo*, los pronombres sujeto de una sola sílaba se consideran débiles, incluyendo el caso de la primera persona singular *io*, que por sinéresis aparece siempre en Petrarca como monosílabo, o bien apocopado a la forma *i'* :

1, 4	quand'era in parte altr'uom da quel ch' i' sono	(2-4-6-8-10)
8, 9	Ma del misero stato ove noi semo	(3-6-10)
13, 1	Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	(4-6-10)

Veamos algunos ejemplos de promoción de los pronombres sujeto monosílabos:

(P) 6, 10	i' mi rimango in signoria di lui	(1-4-8-10)
(P) 10, 14	tu che da noi, signor mio, ti scompagne	(1-4-7-10)
(P) 11, 10	ch'i' vi scoprìrò de' mei martiri	(1-6-8-10)
(P) 53, 5	Ma novamente, ond' io mi meraviglio	(2-4-6-10)

En las dos primeras instancias de verso, como vimos arriba en los ejemplos de promoción contextual, la oposición establecida entre dos términos personales da lugar a la promoción del sujeto. Los otros dos versos representan casos en que debe aplicarse el principio de *distribución mínima obligatoria*, por el que se promocionan *i'* e *io* para evitar una ausencia de sílaba tónica.

Por otro lado, los pronombres sujeto bisílabos como *ello*, *ella*, *essa*, *egli* etc. han de considerarse como acentuados:

24, 5	S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte	(1-4-6-8-10)
71, 14	et rallegresi il cielo, ov' ello è gito	(3-6-8-10)
95, 6	e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi	(2-4-6-8-10) ⁴²⁵

Al ser palabras bisílabas, estos pronombres sujeto pueden relegarse al lado de la sílaba prominente de un vocablo que lleve mayor carga léxica (por ejemplo, un sustantivo, verbo o adjetivo):

(R) 58, 7	però che 'n vista ella si mostra humile	(2-4-8-10)
-----------	---	------------

⁴²⁵ En el soneto 71, *ello* se refiere a Cino da Pistoia, a quien se dedica el poema fúnebre. Mientras tanto, el pronombre *egli* del ejemplo tomado del soneto 95 representa el *vivere*, que el yo poético implora *avanzi* o dure más tiempo que la *Fortuna* del verso siguiente (véase Santagata 2006: 545 n. 6-7).

En cuanto a los pronombres objeto, tanto directos como indirectos e incluyendo los reflexivos, la gramática ya distingue entre tónicos y átonos, disyuntiva que coincide por definición con las reglas de acentuación. Así, los pronombres objeto átonos (incluyendo las partículas especiales de cantidad y espacio *ne* y *ci*) serán débiles:

3, 3	<i>quando i' fui <u>preso</u>, et <u>non</u> <u>me</u> <u>ne</u> <u>guardai</u></i>	(4-6-10)
4, 11	<i>humiltate <u>exaltar</u> sempre gli <u>piacque</u></i>	(3-6-10)

Pocas páginas más arriba, vimos un ejemplo de promoción por contexto métrico que afecta a un pronombre objeto átono:

(P) 1, 11	<i>di <u>me</u> <u>medesimo</u> <u>meco</u> <u>mi</u> <u>vergogno</u></i>	(2-4-6-8-10)
-----------	---	--------------

Este ejemplo también recoge dos pronombres objeto tónicos, *me* y *meco* (forma arcaica y poética del moderno *con me*, proliferada por ejemplo en la lírica de Dante). He aquí tres casos más de pronombres objeto tónicos:

3, 14	<i>a <u>voi</u> <u>armata</u> non <u>mostrar</u> pur <u>l'arco</u></i>	(2-4-8-10)
6, 9	<i>Et <u>poi</u> che 'l <u>fren</u> per <u>forza</u> a <u>sé</u> <u>raccoglie</u></i>	(2-4-6-8-10)
8, 12	<i>che <u>vendetta</u> è di <u>lui</u> ch'a <u>ciò</u> ne <u>mena</u></i>	(3-6-8-10)

Una excepción ha de tenerse en cuenta a la hora de encontrar cualquier pronombre tónico en un sintagma del tipo «*a me stesso*», donde pronombre y adjetivo pueden de cierta manera considerarse una sola unidad léxica, desplazándose el acento tónico para formar el grupo métrico «*mes-tés-so*»:

(R) 38, 8	<i>che 'n <u>vagheggiar</u> <u>voi</u> <u>stessa</u> <u>avete</u> <u>stanchi</u></i>	(4-6-8-10)
(R) 56, 4	<i>ch'anchor <u>me</u> di <u>me</u> <u>stesso</u> <u>tene</u> in <u>bando</u></i>	(3-6-8-10)

He aquí otros ejemplos de relegación de pronombres objeto tónicos, en estos casos por acompañar palabras de mayor valor léxico:

(R) 22, 1	<i><u>Più</u> di <u>me</u> <u>lieta</u> non si <u>vede</u> a <u>terra</u></i>	(1-4-8-10)
(R) 31, 8	<i>lassando come <u>suol</u> <u>me</u> <u>freddo</u> <u>smalto</u></i>	(2-6-8-10)

Por lo que concierne a los pronombres y adjetivos posesivos, encontramos una distinción que se repetirá bajo otras clases gramaticales, por la que mientras el adjetivo generalmente no lleva acentuación métrica, el pronombre ha de considerarse como partícula fuerte por su valor léxico dentro de la cláusula. He aquí algunos ejemplos de adjetivo posesivo no acentuado:

1, 3	<i>in sul <u>mio</u> <u>primo</u> <u>giovenile</u> <u>errore</u></i>	(4-8-10)
2, 1	<i>Per <u>fare</u> una <u>leggiadra</u> <u>sua</u> <u>vendetta</u></i>	(2-6-10)
5, 5	<i><u>Vostro</u> <u>stato</u> RE<u>al</u>, che 'n<u>contro</u> <u>poi</u></i>	(3-6-8-10)

10, 6 *ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino (3-6-8-10)*

En el soneto-prólogo del *Canzoniere*, encontramos un ejemplo de promoción de adjetivo posesivo por el principio de distribución mínima obligatoria:

(P) 1, 12 *et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto (3-6-8-10)*

He aquí un ejemplo de promoción contextual del adjetivo posesivo por oposición entre dos protagonistas:

(P) 25, 4 *e 'l mio di lui sperar fallace et scemo (2-4-6-8-10)*

Mientras tanto, los pronombres posesivos van acentuados por definición:

5, 8 *è d'altri homeri soma che da' tuoi (2-4-6-10)*
 188, 14 *vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno (1-3-6-8-10)⁴²⁶*

(b) Pronombres y adjetivos demostrativos

La distinción entre pronombre y adjetivo posesivos se repite en el caso de los demostrativos, por lo que los adjetivos de esta clase gramatical se consideran débiles:

13, 10 *un dubbio: come posson queste membra (2-4-6-10)*
 22, 7 *di me, veggendo quella spada scinta (2-4-8-10)*

He aquí un ejemplo de promoción de adjetivo demostrativo por figurar en la posición restringida 10, seguido por dos casos de promoción por distribución mínima obligatoria:

(P) 8, 5 *libere in pace passavam per questa (1-4-8-10)⁴²⁷*
 (P) 52, 5 *Ma con questo pensier un altro giostra (3-6-8-10)*
 (P) 307, 7 *verresti in grembo a questo sconsolato (2-4-6-10)*

Por otro lado, el valor léxico inherente a los pronombres demostrativos implica que éstos se cuenten como palabras portadoras de acentuación métrica. En los versos que siguen, *quel*, *costei*, *ciò* y *quella* representan ejemplos de pronombre demostrativo:

1, 4 *quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono (2-4-6-8-10)*
 6, 2 *a seguitar costei che 'n fuga è volta (4-6-8-10)*
 8, 12 *che vendetta è di lui ch'a ciò ne mena (3-6-8-10)*
 102, 1 *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento? (2-4-6-8-10)*

⁴²⁶ Nótese la relegación del verbo *fia*, debido a su ocupación de la 9ª posición, que debe ser átona.

⁴²⁷ En el siguiente verso aparece el sintagma nominal indicado por el demostrativo: «*vita mortal, ch'ogni animal desia*» (Soneto 8, verso 6).

269, 11 *quella ch' al ciel se ne portò le chiavi* (1-4-8-10)

(c) Pronombres relativos

Los vocablos de esta clase generalmente no llevan acento métrico, salvo en casos de promoción. Conviene advertir que los pronombres relativos no han de confundirse con los interrogativos que veremos a continuación, acentuados por su valor enfático.

Veamos algunos ejemplos de pronombres relativos, dispuestos en orden alfabético.

che

Esta palabra no presenta problemas para identificarse como pronombre relativo, y representa además uno de los elementos más débiles del habla por lo que concierne a la acentuación.

36, 9 *Ma voi che mai pietà non discolora* (2-4-6-10)

239, 12 *Ma tu, ben nata, che dal ciel mi chiami* (2-4-8-10)

chi

Este pronombre es uno de los más fáciles de confundir, ya que el interrogativo *chi* aparece algunas veces en una pregunta indirecta –por ejemplo, del tipo “*non so chi*” – que la puntuación moderna no señala con el signo de interrogación ‘?’.

20, 4 *che suole ornar chi poetando scrive* (2-4-8-10)

He aquí un ejemplo de promoción contextual de este pronombre relativo, por oposición explícita entre el yo poético y la amada:

(P) 31, 10 *per non ravvicinarmi a chi mi strugge* (2-6-8-10)

cui

Como en el caso del pronombre relativo *che*, esta palabra no presenta problemas a la hora de identificarla como débil.

7, 6 *del ciel, per cui s'informa humana vita* (2-6-8-10)

10, 1 *Gloriosa columna in cui s'appoggia* (3-6-10)

15, 4 *per cui sola dal mondo i' son diviso* (3-6-8-10)

dove, ove

De nuevo, se trata de un pronombre relativo que no ha de confundirse con el correspondiente adverbio interrogativo.

1, 7	<i>ove <u>sia</u> chi per <u>prova</u> intenda <u>amore</u></i>	(3-6-8-10)
8, 9	<i>Ma del <u>misero</u> stato <u>ove</u> noi <u>semo</u></i>	(3-6-10)
51, 2	<i><u>dove</u> rotte dal <u>vento</u> <u>piangon</u> l'<u>onde</u></i>	(3-6-8-10)
113, 1	<i><u>Ponmi</u> <u>ove</u> 'l <u>sole</u> <u>occide</u> i <u>fiori</u> et l'<u>erba</u></i>	(1-4-6-8-10)

onde

Este pronombre no ha de confundirse obviamente con el plural del sustantivo *onda*, ni tampoco con la forma interrogativa, frecuente entre los sonetos *in morte di madonna Laura*.

1, 10	<i>favola <u>fui</u> gran <u>tempo</u>, <u>onde</u> <u>sovente</u></i>	(1-4-6-10)
6, 12	<i><u>sol</u> per <u>venir</u> al <u>lauro</u> <u>onde</u> si <u>coglie</u></i>	(1-4-6-10)
10, 8	<i><u>onde</u> si <u>scende</u> <u>poetando</u> et <u>poggia</u></i>	(4-8-10)

qual, quale

Estas palabras toman diversas formas, y suelen formar el pronombre relativo con un artículo precedente. No deben confundirse con las formas interrogativas, ni con el pronombre demostrativo *quel*.

8, 13	<i>lo <u>qual</u> in <u>forza</u> <u>altrui</u> presso a l'<u>estremo</u></i>	(4-6-10)
20, 6	<i>le <u>qua'</u> <u>vilmente</u> il <u>secolo</u> <u>abandona</u></i>	(4-6-10)

quanto

Este vocablo constituye una excepción, dado que se trata de un pronombre relativo de cantidad con el sentido de “*tutto quello che*” (‘todo lo que’), y ha de considerarse acentuado por énfasis semántico intrínseco.

1, 14	<i>che <u>quanto</u> <u>piace</u> al <u>mondo</u> è <u>breve</u> <u>sogno</u></i>	(2-4-6-8-10)
14, 13	<i><u>donna</u>, <u>quanto</u> è <u>possibile</u>, in <u>altrui</u></i>	(1-3-6-10)
27, 6	<i>che <u>dura</u> <u>quanto</u> 'l tuo <u>viso</u> s'<u>asconde</u></i>	(2-4-7-10)

(d) Pronombres y adverbios interrogativos o exclamativos

Como indicamos arriba, en cláusulas interrogativas tanto directas como indirectas, los pronombres y adverbios interrogativos se consideran generalmente acentuados por su valor enfático, con algunas excepciones según la estructura sintáctica.

che

Siendo el pronombre interrogativo por antonomasia, esta palabra cuenta como monosílabo fuerte.

196, 3	<i><u>che</u> li <u>val</u> se Pyrgotile et Lysippo</i>	(1-3-7-10)
227, 3	<i>la mia fortuna (or <u>che</u> mi pò far peggio?)</i>	(4-6-8-10)

Sin embargo, cuando este interrogativo figura antes de un sustantivo, con el significado de 'qual' (ver abajo), la condición tónica del sustantivo provoca que el pronombre *che* se pronuncie como débil. No se trata de relegación, ya que la función gramatical de *che* cobra una función diferente, menos fuerte que cuando aparece sin sustantivo:

66, 10	<i>Misero amante, a <u>che</u> vaghezza il mena?</i>	(1-4-8-10)
102, 2	<i>Ma s'egli è amor, per dio, <u>che</u> cosa et quale?</i>	(2-4-6-8-10)

chi

Dado el valor léxico inherente a este pronombre interrogativo, ha de considerarse como palabra portadora de acentuación métrica.

64, 9	<i>Ma <u>chi</u> pensò veder mai tutti insieme</i>	(2-4-6-8-10)
98, 14	<i><u>Chi</u> m'allontana il mio fedele amico?</i>	(1-4-8-10)

come

La presencia de la palabra *come* como adverbio interrogativo o exclamativo no ha de confundirse con el adverbio normal. Mientras aquél se pronuncia como elemento fuerte por énfasis semántico, éste ha de considerarse como inacentuado desde el punto de vista métrico.

13, 10	<i>un dubbio: <u>come</u> posson queste membra</i>	(2-4-6-10)
102, 8	<i><u>come</u> puoi tanto in me, s'io no 'l consento?</i>	(1-4-6-8-10)
257, 14	<i><u>come</u> m'avete in basso stato messo!</i>	(1-4-6-8-10)

dove, ove

Por regla general, estos adverbios interrogativos cuentan como bisílabos fuertes:

107, 11	<i>putta sfacciata: et <u>dove</u> ai posto spene?</i>	(1-4-6-8-10)
160, 7	<i>rapto per man d'Amor, né so ben <u>dove</u></i>	(1-4-6-8-10)

Aunque la aféresis *ove* se consideraría teóricamente como bisílabo fuerte cuando tiene función de adverbio interrogativo, en los pocos casos en que aparece en los sonetos del *Canzoniere*, sufre relegación:

(R) 84, 1 *Non veggio ove scampar mi possa omai* (2-6-8-10)

En este verso, el bisílabo paroxítono *ove* cede su acento métrico al seguir por sinalefa la posición 2, prominente por la sílaba tónica del verbo *veggio*.

non

Cuando este adverbio negativo inicia una oración interrogativa, ha de considerarse como sílaba prominente dentro de la serie.

13, 12 *Ma rispondemi Amor: **Non** ti rimembra* (3-6-7-10)⁴²⁸
212, 9 ***Non** ti soven di quella ultima sera* (1-4-7-10)

onde

Los tres ejemplos que siguen demuestran **la importancia que se ha de conceder al contexto sintáctico en el análisis métrico de los versos individuales**, dado que en los tres casos, no podemos estar seguros de que la palabra *onde* tenga función de adverbio interrogativo hasta que se complete la oración de pregunta en el verso siguiente, mientras que la voz *onde* como pronombre relativo, como queda señalado arriba, ha de considerarse como elemento débil. En efecto, si estos versos se analizasen como ejemplos aislados dentro de una muestra, se correría el riesgo de no advertir la sílaba prominente a principio de la serie:

184, 1 ***Onde** tolse Amor l'oro, et di qual vena* (1-3-6-10)
184, 5 ***Onde** le perle, in ch'ei frange et affrena* (1-4-7-10)
195, 10 ***onde** tal possa et si contrarie voglie* (1-4-6-8-10)⁴²⁹

perché

Este interrogativo figura con una buena frecuencia en los sonetos de Petrarca, a menudo en el momento de implorar o suplicar una respuesta bien a la amada, bien al Amor como fuerza personificada. Obviamente, por su peso en la oración, esta palabra ha de considerarse como bisílabo agudo con acento métrico.

52, 6 *et dice a me: **Perché** fuggendo vai?* (2-4-6-8-10)
234, 9 ***Dunque** perché mi date questa guerra?* (1-4-6-10)

⁴²⁸ Como veremos en el apartado dedicado a la tensión métrica, aunque el bisílabo agudo *Amor* susceptible de relegación se mantiene fuerte por la cesura creada por el cambio de cláusulas, la presencia de dos sílabas tónicas contiguas en este verso no constituye un defecto, sino que se permite por el efecto de atribuir mayor fuerza al arranque de la interrogación.

⁴²⁹ He aquí los versos que siguen a estos ejemplos: 184, 2 «*per far due trecce bionde? E 'n quali spine*»; 184, 6 «*dolci parole, honeste et pellegrine*?»; 195, 11 «*di far cose et disfar tanto leggiadre*?». Como veremos, el primer verso del soneto 184 contiene un ejemplo de relegación de la voz *Amor*, así como un ejemplo del pronombre interrogativo *qual* que ha de considerarse como sílaba débil al lado del sustantivo que acompaña.

qual, quali

Como en el caso del pronombre interrogativo *che*, las variaciones de *qual* suelen llevar acento métrico:

11, 11	<i>qua'</i> sono <u>stati</u> <u>gli anni</u> e i <u>giorni</u> et l' <u>ore</u>	(1-4-6-8-10)
52, 13	<u>qual</u> <u>vincerà</u> , non <u>so</u> ; ma 'n <u>fino ad ora</u>	(1-4-6-8-10)

Sin embargo, cuando *qual* toma una función adjetival al lado de un sustantivo, ha de considerarse como monosílabo débil (de nuevo, no se trata de relegación, sino de una función gramatical diferente):

43, 5	<u>Qual ombra</u> è <u>sì crudel</u> che 'l <u>seme adugge</u>	(2-4-6-8-10)
89, 1	<u>Sennuccio</u> , i' <u>vo'</u> che <u>sapi in qual</u> <u>manera</u>	(2-4-6-10)
184, 1	<u>Onde tolse</u> <u>Amor</u> l' <u>oro</u> , et di <u>qual</u> <u>vena</u>	(1-3-6-10)

quando

Una vez más conviene subrayar la necesidad de analizar los versos en su contexto, puesto que la voz *quando* ha de considerarse como bisílabo fuerte cuando tiene función de adverbio interrogativo o exclamativo, pero débil cuando ejerce de simple conjunción.

121, 13	ma d' <u>onor</u> , di <u>vertute</u> : or <u>quando</u> <u>mai</u>	(3-6-8-10)
126, 7	<u>Quando</u> un <u>cor</u> tante in <u>sé</u> <u>vertuti</u> <u>acolse</u> ?	(1-3-6-8-10)

quanto

El valor enfático de esta palabra, más frecuente como adverbio exclamativo que como interrogativo, dicta que ha de considerarse como un bisílabo llano portador de acento métrico.

26, 12	<u>quanto</u> <u>cangiata</u> , oimè, da <u>quel</u> di <u>pria</u> !	(1-4-6-8-10)
59, 13	né <u>so</u> <u>quanto</u> <u>fià</u> <u>meco</u> il mio <u>soggiorno</u>	(3-6-10) ⁴³⁰
64, 12	<u>Amor</u> , con <u>quanto</u> <u>sforzo</u> oggi mi <u>vinci</u> !	(2-4-6-10)
285, 8	<u>quante</u> <u>speranze</u> se ne <u>porta</u> il <u>vento</u> !	(1-4-8-10)

(e) Verbos auxiliares y modales

Cuando las formas de los verbos auxiliares *essere* y *avere* aparecen al lado del participio, la condición tónica que corresponde a éste como elemento de mayor valor léxico hace que el auxiliar se pronuncie como monosílabo o bisílabo débil. Este proceso se favorece, además, por la costumbre que tenía Petrarca de

⁴³⁰ Este verso contiene dos ejemplos de relegación de un verbo monosílabo (*so* y *fià*) por preceder la sílaba tónica de una palabra de mayor valor léxico.

apocopar los verbos. Veamos algunos ejemplos a continuación, junto a otros detalles a tener en cuenta en el análisis de los versos.

essere

Cuando este verbo adquiere la función de auxiliar al lado del participio, ha de considerarse como palabra sin acentuación métrica:

3, 3	<i>quando i' <u>fui</u> preso, et <u>non</u> me ne guardai</i>	(4-6-10)
11, 11	<i>qua' <u>sono</u> stati gli anni e i giorni et l'<u>ore</u></i>	(1-4-6-8-10)
22, 11	<i>rendete honor, <u>ch'</u>era smarrito in <u>prima</u></i>	(2-4-8-10)

Al contrario, el auxiliar lleva acento cuando figura *separado* del participio:

12, 8	<i>che <u>fosti</u> a tanto honor degnata allora</i>	(2-4-6-8-10)
34, 13	<i>per cui <u>lagrime</u> molte <u>son</u> già sparte</i>	(3-6-8-10)

Aunque no se trata de un auxiliar, conviene señalar aquí que el verbo *è* como simple copulativo entre dos sintagmas nominales, o entre un sintagma nominal y un adjetivo, ha de considerarse como monosílabo débil, que en todo caso, a menudo forma una sílaba con otras vocales por sinalefa:

1, 14	<i>che <u>quanto</u> piace al mondo...è breve sogno</i>	(2-4-6-8-10)
8, 12	<i>che <u>vendetta</u>...è di lui ch'a ciò ne mena</i>	(3-6-8-10)
9, 10	<i>così <u>costei</u>, <u>ch'</u>è tra le <u>donne</u> un <u>sole</u></i>	(2-4-8-10)

Naturalmente, el copulativo *è* puede promocionarse por énfasis semántico, como en el ejemplo del primer verso del soneto 102 (con el primer verbo promocionado, y el segundo no):

(P) 102, 1	<i>S'<u>amor non è</u>, che <u>dunque</u> è <u>quel</u> ch'io <u>sento</u>?</i>	(2-4-6-8-10)
------------	---	--------------

En todos los otros casos, cuando *essere* no tiene la función de auxiliar al lado del participio ni figura como simple *è* copulativo, las formas de este verbo han de considerarse acentuadas como un verbo normal, si bien queda la posibilidad de relegación al lado de la sílaba tónica de una palabra de mayor peso léxico dentro de la cláusula. El soneto-prólogo del *Canzoniere* proporciona cuatro ejemplos del uso acentuado de formas de *essere*, dos de los cuales aparecen en el verso 4:

1, 4	<i>quand'<u>era</u> in parte altr'<u>uom</u> da <u>quel</u> ch'i' <u>sono</u></i>	(2-4-6-8-10)
1, 7	<i>ove <u>sia</u> chi per <u>prova</u> intenda <u>amore</u></i>	(3-6-8-10)
1, 10	<i><u>favola</u> <u>fui</u> gran <u>tempo</u>, onde <u>sovente</u></i>	(1-4-6-10)
3, 1	<i><u>Era</u> il <u>giorno</u> ch'al <u>sol</u> si <u>scoloraro</u></i>	(1-3-6-10)

15, 4 *per cui sola dal mondo i' son diviso* (3-6-8-10)⁴³¹

He aquí un ejemplo de relegación de una forma no auxiliar de *essere*:

(R) 8, 8 *cosa ch'al nostr'andar fosse molesta* (1-6-10)

avere

Las reglas para determinar la presencia de sílaba tónica en las formas del verbo *avere* son paralelas a las que hemos establecido para *essere*. Así, el verbo *avere* no se considera portador de acento métrico cuando tiene la función de auxiliar al lado del participio:

4, 12 *ed or di picciol borgo un sol n'è dato* (2-4-6-8-10)
23, 3 *prese à già l'arme per fiacchar le corna* (1-4-8-10)

He aquí un ejemplo de promoción del auxiliar al lado del participio, por el principio de distribución mínima obligatoria:

(P) 44, 1 *che m'anno congiurato a torto incontra* (2-6-8-10)

Mientras tanto, las formas auxiliares de *avere* van acentuadas cuando figuran *separadas* del participio:

4, 6 *ch'avean molt'anni già celato il vero* (2-4-6-8-10)
7, 2 *anno del mondo ogni virtù sbandita* (1-4-8-10)
257, 2 *ch'anno fuggendo i miei pensieri sparsi* (1-4-8-10)

Cuando este verbo aparece no como auxiliar sino como la forma simple *ha* o *à* – que como el copulativo *è*, a menudo se junta a otras vocales en sinalefa para formar una sola sílaba–, ha de considerarse como elemento débil:

140, 8 *ch'è sì caldi gli spron, sì duro 'l freno* (3-6-8-10)

En todos los otros casos, las formas de *avere* llevan acento métrico como un verbo normal, con la posibilidad de relegación al lado de una posición prominente:

2, 10 *non ebbe tanto né vigor né spazio* (2-4-8-10)
7, 12 *Pochi compagni avrai per l'altra via* (1-4-6-8-10)
104, 1 *Pace non trovo, et non è da far guerra* (1-4-7-10)

He aquí dos ejemplos de relegación de formas no auxiliares del verbo *avere*:

⁴³¹ En el verso 4 del soneto 15, el verbo *son* no tiene función de auxiliar, ya que *diviso* aparece como adjetivo y no participio de un presente perfecto.

(R) 22, 6 *chi 'ntorno al collo ehbe la corda avinta* (2-4-8-10)
 (R) 51, 10 *vergogna ehbbi di me, ch'al cor gentile* (2-6-8-10)

Por lo que respecta a los verbos modales *volere*, *potere* y *dovere*, al parecerse a los auxiliares, las formas de estos verbos han de considerarse como elementos débiles cuando figuran al lado de un segundo verbo, mientras que llevan acento métrico cuando van separadas del verbo que modifican. Veamos algunos ejemplos a continuación para cada uno de los tres modales.

volere

Como acabamos de advertir, las formas de este verbo no se consideran portadoras de acento métrico cuando aparecen al lado de un segundo verbo en infinitivo:

7, 8 *chi vol far d' Elicona nascer fiume* (3-6-8-10)

Si la forma de *volere* aparece separada del infinitivo, o bien forma una palabra de más de dos sílabas, o bien no constituye un modal al estar seguida por una cláusula que comienza con la conjunción *che*, ha de considerarse como elemento acentuado:

2, 14 *del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarme* (3-6-10)⁴³²
 89, 1 *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera* (2-4-6-10)

potere

Las reglas que determinan la identificación de una sílaba métrica tónica o átona en las formas del verbo *potere* son análogas a las de *volere*. Así, como verbo modal que acompaña un segundo verbo en infinitivo, las formas de *potere* han de considerarse como débiles:

36, 8 *ond' assai può dolersi il fiero monte* (3-6-8-10)
 46, 9 *Che porà dir chi per amor sospira* (1-4-8-10)

He aquí un ejemplo de promoción contextual de una forma modal de *potere* por énfasis semántico, debido en este caso a una insistencia:

(P) 50, 12 *Non prego già, né puote aver più loco* (2-4-6-8-10)

Cuando este verbo aparece como modal separado del infinitivo, forma una palabra de más de dos sílabas, o en efecto no constituye un modal, ha de considerarse como palabra portadora de acento rítmico:

⁴³² A pesar de la coma moderna insertada después del verbo modal *pò*, esta palabra no puede promocionarse por énfasis semántico porque figura en la posición 9, y por tanto al lado de la necesaria sílaba tónica de la posición 10.

13, 10	<i>un dubbio: come <u>posson</u> queste <u>membra</u></i>	(2-4-6-10) ⁴³³
19, 8	<i>esser non <u>può</u> già <u>mai</u> <u>così</u> <u>com'era</u></i>	(1-4-6-8-10)

dovere

Este verbo aparece en los sonetos del *Canzoniere* con mucha menor frecuencia que los otros dos modales, y de hecho, en los únicos casos donde figura al lado de un infinitivo, el verbo forma más de dos sílabas, y por tanto ha de considerarse como métricamente acentuado:

65, 9	<i>Misera, che <u>deverebbe</u> <u>esser</u> <u>accorta</u></i>	(1-6-10)
202, 12	<i><u>deve</u>te <u>dir</u>, <u>pietosa</u> et senza <u>sdegno</u></i>	(2-4-6-10)

(f) Adverbios temporales y de lugar

Esta clase de palabras apenas presenta dificultades para la identificación de acentos métricos, ya que por su carga léxica, todos los adverbios de tiempo y lugar han de considerarse como elementos fuertes, pudiendo ser sujetos a la relegación bien por la sílaba tónica adyacente de una palabra de otra clase gramatical, bien al formar dos adverbios contiguos una sola unidad léxica, como en los casos de *quaggiù*, *laddove*, *giammai*, etc.

En primer lugar, veamos algunos ejemplos de adverbios de lugar con acento métrico:

2, 6	<i>per far <u>ivi</u> e negli <u>occhi</u> sue <u>difese</u></i>	(3-6-10)
10, 5	<i><u>qui</u> non <u>palazzi</u>, non <u>theatro</u> o <u>loggia</u></i>	(1-4-8-10)
14, 5	<i><u>indi</u> <u>trahendo</u> <u>poi</u> l' <u>antiquo</u> <u>fianco</u></i>	(1-4-6-8-10) ⁴³⁴
16, 4	<i>che <u>m'arde</u> et <u>strugge</u> <u>dentro</u> a <u>parte</u> a <u>parte</u></i>	(2-4-6-8-10)

He aquí dos ejemplos de relegación del adverbio *indi* al lado de la sílaba tónica de un sustantivo:

(R) 15, 14	<i>et con <u>molto</u> <u>pensiero</u> <u>indi</u> si <u>svelle</u></i>	(3-6-10)
(R) 39, 7	<i><u>però</u> che <u>dì</u> et <u>notte</u> <u>indi</u> m' <u>invita</u></i>	(2-4-6-10)

Como acabamos de indicar, la relegación de un adverbio de lugar se produce cuando dos adverbios forman una sola unidad léxica, que siendo aguda, provoca que sólo se acentúe el segundo adverbio:

(R) 2, 7	<i>quando 'l <u>colpo</u> <u>mortal</u> <u>là</u> <u>giù</u> <u>discese</u></i>	(3-6-8-10)
(R) 53, 7	<i>e che 'l <u>notai</u> <u>là</u> <u>sopra</u> <u>l'acque</u> <u>salse</u></i>	(4-6-8-10)

⁴³³ He aquí el verso 11 del soneto 13, que contiene el infinitivo *viver* modificado por el modal *posson*: «*da lo spirito lor viver lontane?*»

⁴³⁴ El adverbio *indi* es equivalente a *di là*. Véase Santagata 2006: 70, n. 5.

(R) 57, 8	<i>per far <u>fed</u>e <u>qua</u> <u>giù</u> del suo bel <u>viso</u></i>	(3-6-10)
(R) 73, 11	<i>da nessun <u>lato</u> è <u>più</u> <u>là</u> <u>dove</u> <u>stava</u></i>	(4-6-8-10)

Resulta de gran interés señalar que los adverbios temporales son mucho más abundantes que aquellos de lugar en los sonetos de Petrarca. Entre los ejemplos que pueden aportarse como característicos del lenguaje poético del aretino, el vate recurre a menudo a los adverbios de valor superlativo *sempre* y *mai* para denunciar una fortuna indefectible, o bien utiliza las palabras *oggi* y *ormai* en una comparación entre desolación presente y relativa felicidad pasada; o como puede comprobarse en un gran número de casos, utiliza los adverbios *poi* y *allor* como elementos organizativos (y marcadores deícticos) en la lógica del discurso.

Veamos algunos ejemplos de adverbios temporales, que como los de lugar, han de considerarse como portadores de acento métrico:

2, 14	<i>del quale <u>oggi</u> vorrebbe, et non pò, <u>aitarme</u></i>	(3-6-10)
4, 12	<i><u>ed or</u> di <u>picciol</u> <u>borgo</u> un <u>sol</u> n' à <u>dato</u></i>	(2-4-6-8-10)
5, 13	<i>ch'a <u>parlar</u> de' suoi <u>sempre</u> <u>verdi</u> <u>rami</u></i>	(3-6-8-10)
6, 9	<i>Et <u>poi</u> che 'l <u>fren</u> per <u>forza</u> a <u>sé</u> <u>raccoglie</u></i>	(2-4-6-8-10)
8, 4	<i><u>spesso</u> dal <u>somno</u> <u>lagrimando</u> <u>desta</u></i>	(1-4-8-10)
10, 3	<i>ch'<u>ancor</u> non <u>torse</u> del <u>vero</u> <u>camino</u></i>	(2-4-7-10)
13, 3	<i>et <u>prendo</u> <u>allor</u> del <u>vostr'</u> <u>aere</u> <u>conforto</u></i>	(2-4-7-10)
13, 9	<i>Talor m'<u>assale</u> in <u>mezzo</u> a' <u>tristi</u> <u>pianti</u></i>	(2-4-6-8-10)
23, 14	<i>et per <u>Jesù</u> <u>cingete</u> <u>ormai</u> la <u>spada</u></i>	(4-6-8-10)
26, 1	<i><u>Già</u> <u>fiammeggiava</u> l' <u>amorosa</u> <u>stella</u></i>	(1-4-8-10)
36, 9	<i>Ma <u>voi</u> che <u>mai</u> <u>pietà</u> non <u>discolora</u></i>	(2-4-6-10)

He aquí dos ejemplos de relegación de adverbios temporales por una sílaba tónica contigua correspondiente a una palabra de mayor carga léxica:

(R) 23, 3	<i><u>prese</u> à <u>già</u> l'<u>arme</u> per <u>fiacchar</u> le <u>corn</u>a</i>	(1-4-8-10)
(R) 56, 4	<i>ch'<u>anchor</u> <u>me</u> di me <u>stesso</u> <u>tene</u> in <u>bando</u></i>	(3-6-8-10)

Dado que figura a menudo al lado de un verbo, y a pesar de su importante carga léxica, la voz *già* a menudo sufre relegación. Esta palabra también pierde su condición de tónica al formar con *mai* el adverbio compuesto *giammai*, que ha de considerarse como un bisílabo agudo fuerte:

(R) 19, 8	<i><u>esser</u> non <u>può</u> <u>già</u> <u>mai</u> <u>così</u> <u>com'</u>era</i>	(1-4-6-8-10)
(R) 59, 6	<i><u>sotto</u> 'l cui <u>giogo</u> <u>già</u> <u>mai</u> non <u>respiro</u></i>	(1-4-7-10)

Finalmente, conviene advertir la importancia de no confundir el adverbio temporal *or* (apócope de *ora*) con la conjunción disyuntiva, que no lleva acentuación métrica:

89, 6	<i>or aspra...or piana...or dispietata...or pia</i>	(2-4-8-10)
91, 6	<i>or rime et versi...or colgo herbette et fiori</i>	(2-4-6-8-10)

(g) Adverbios en -mente

Este tipo de adverbios ha de considerarse como dos unidades léxicas, cada una de las cuales es portadora de acento métrico, salvo en el caso de que el adjetivo del que se forma el adverbio sea monosílabo o un polisílabo agudo:

1, 13	<i>e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente</i>	(2-6-8-10)
10, 10	<i>e 'l rosigniuol che dolcemente all'ombra</i>	(4-6-8-10)
21, 8	<i>benignamente, sua mercede, ascolta</i>	(2-4-8-10)
53, 5	<i>Ma novamente, ond'io mi meraviglio</i>	(2-4-6-10)
54, 11	<i>perdendo inutilmente tanti passi</i>	(2-4-6-8-10)

He aquí algunos ejemplos de adverbios con el sufijo *-mente* contruidos con un monosílabo u otra palabra aguda, en los que sólo se acentúa el sufijo para evitar el choque rítmico de dos sílabas tónicas:

20, 6	<i>le qua' vilmente il secolo abandona</i>	(4-6-10)
49, 11	<i>naturalmente quindi si diparte</i>	(4-6-10)
207, 4	<i>tra duo minori egualmente diviso</i>	(2-4-7-10)

(h) Monosílabos (débiles y fuertes)

En este apartado se recogen aquellas palabras monosílabas no comprendidas por las categorías gramaticales anteriores. Tanto en el caso de los monosílabos como en el de los bisílabos, es preciso distinguir entre dos tipos básicos:

- monosílabos o bisílabos *débiles*, normalmente no acentuados por su falta de carga léxica, pero susceptibles de promocionarse;
- monosílabos o bisílabos *fuertes*, normalmente acentuados por su valor léxico, pero vulnerables a la relegación.

Mientras la relegación de una sílaba tónica tiene lugar al encontrarse ésta al lado de una posición prominente en la serie métrica, recordemos que **la promoción puede tener lugar por razones de contexto -vale decir, por énfasis semántico, y en algunos casos aislados, por influencia métrica-, o bien por el principio de distribución mínima obligatoria**. Reproduzco aquí las dos reglas estipuladas por este principio:

- A - Si existe acentuación en la 6ª sílaba, debe haber como mínimo una sílaba tónica entre las posiciones 1 y 4 inclusive;
- B - Si existe acentuación en la 4ª sílaba, debe haber como mínimo una sílaba tónica entre las posiciones 6 y 8 inclusive.

Veamos a continuación algunos de los monosílabos débiles más comunes en los sonetos de Petrarca, con ciertos ejemplos de promoción acentual que abarquen diversos motivos.

Monosílabos débiles

Como ya queda definido, los monosílabos débiles representan palabras de poca carga léxica dentro de la cláusula, pudiendo promocionarse por varias razones.

bel, bei, be'

La alta frecuencia de estas formas del adjetivo *bello* en los sonetos del *Canzoniere* es sin duda sintomática de su uso como parte de una fórmula del tipo *i be' vostr'occhi* o *bel viso*, así como del recurso a una función que en algunos casos no está lejos de ser un elemento de relleno para equilibrar la disposición acentual entre las sílabas. En vista de estas consideraciones, las formas *bel, bei, be'* han de considerarse como monosílabos débiles al lado del sustantivo o sintagma nominal:

3, 4	<i>ché i <u>be'</u> vostr'occhi, <u>onna</u>, mi <u>legaro</u></i>	(4-6-10)
10, 7	<i>tra l'<u>erba verde</u> e 'l <u>bel monte vicino</u></i>	(2-4-7-10)
11, 4	<i><u>onna</u>, de' <u>be'</u> vostr'occhi il <u>lume spento</u></i>	(1-6-8-10)
12, 2	<i><u>Amor vien nel <u>bel viso</u> di <u>costei</u></u></i>	(2-6-10)
46, 2	<i><u>mentre i <u>bei rami non m'ebbero a sdegno</u></u></i>	(1-4-7-10)
47, 3	<i>e 'l <u>bel paese</u>, e 'l <u>loco ov'io fui giunto</u></i>	(4-6-8-10) ⁴³⁵

Una excepción a tener en consideración es el uso de *bel* como sustantivo, en cuyo caso ha de considerarse como monosílabo fuerte:

10, 13	<i>ma <u>tanto bel</u> sol <u>tronchi</u>, et <u>fai imperfecto</u></i>	(2-4-6-8-10)
--------	---	--------------

buon

Como en el caso de las formas monosílabas de *bello*, el adjetivo apocopado *buon* no lleva acento métrico al lado del sustantivo:

22, 10	<i>al <u>buon testor</u> de gli <u>amorosi detti</u></i>	(4-8-10)
36, 7	<i>et <u>sopra 'l buon Saúl</u> <u>cangiò le ciglia</u></i>	(2-6-8-10)
133, 13	<i><u>d'ogni buon fructo</u>, se l'<u>eterno Giove</u></i>	(1-4-8-10)

⁴³⁵ La fórmula «*bel paese*» tal vez haya sido tomada de la *Commedia* de Dante (si no del habla común), si bien mientras Dante se refiere con tal epíteto a la península itálica, el canto de Petrarca se dirige a Provenza.

gran

Como en el caso de *bel*, el adjetivo apocopado *gran* a menudo forma elementos tópicos del tipo *gran tempo*, *gran pena*. De nuevo, cuando este monosílabo se encuentra al lado del sustantivo, no se ha de contar una acentuación métrica:

1, 10	<i>favola fui gran tempo, onde sovente</i>	(1-4-6-10)
10, 2	<i>nostra speranza e 'l gran nome latino</i>	(4-7-10)
13, 2	<i>col corpo stanchò ch'a gran pena porto</i>	(2-4-8-10)

He aquí dos ejemplos de promoción del monosílabo *gran* por el principio de distribución mínima obligatoria, correspondientes respectivamente a las reglas A y B:

(P) 298, 10	<i>né gran prosperità il mio stato adverso</i>	(2-6-8-10)
(P) 271, 13	<i>ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire</i>	(2-4-8-10)

non

Este adverbio negativo comporta ciertas dificultades que conviene estudiar bien antes de proceder al ejercicio de análisis métrico. En el apartado de los pronombres interrogativos, hemos visto ya que este monosílabo se ha de considerar como elemento portador de acentuación al iniciar una pregunta. Mientras tanto, aunque no constituye generalmente una sílaba tónica al lado de un verbo, sintagma verbal o sustantivo, se dan numerosos casos en que el monosílabo *non* se **promociona por énfasis semántico**, como veremos a continuación.

En primer lugar, he aquí algunos ejemplos del adverbio negativo *non* como elemento inacentuado desde el punto de vista métrico:

3, 14	<i>a voi armata non mostrar pur l'arco</i>	(2-4-8-10)
9, 7	<i>ma dentro dove già mai non s'aggiorna</i>	(2-7-10)
10, 5	<i>qui non palazzi, non teatro o loggia</i>	(1-4-8-10)

En los siguientes ejemplos, el monosílabo *non* se promociona por el principio de distribución mínima obligatoria:

(P) 3, 3	<i>quando i' fui preso, et non me ne guardai</i>	(4-6-10)
(P) 31, 10	<i>per non ravvicinarmi a chi mi strugge</i>	(2-6-8-10)

El adverbio *non* también se promociona cuando forma una oración comparativa o de oposición en estructuras del tipo *più... non* y *non... ma*:

(P) 6, 14	<i>gustando afflige più che non conforta</i>	(2-4-6-8-10)
-----------	--	--------------

(P) 9, 5 *et **non** pur quel che s'apre a noi di fore* (2-4-6-8-10)⁴³⁶
(P) 66, 14 ***non** è per morte, ma per più mia pena* (1-4-8-10)

Veamos ahora algún otro ejemplo de promoción por énfasis semántico. Primero, el último verso del soneto 9 constituye una contraposición de la condición del poeta –siempre en invierno a causa de la falta de correspondencia amorosa– al *locus amoenus* descrito en los cuartetos. Por esta razón, el adverbio negativo de este verso adquiere mayor fuerza léxica, y ha de considerarse como monosílabo tónico:

9, 14 *primavera per me pur **non** è mai* (3-6-8-10)

Segundo, una antítesis semejante a la del ejemplo anterior estructura el soneto 17. Mientras se enumera en los cuartetos una serie de animales capaces de resistir a la luz y al fuego que los atraen, el yo poético confiesa no tener las mismas fuerzas para protegerse de la fuerza del amor. Así, los dos versos iniciales de los tercetos constituyen el segundo término de la comparación, y por tanto, el adverbio negativo *non* se promociona al cobrar mayor carga léxica:

(P) 17, 9 *Ch' i' **non** son forte ad aspettar la luce* (2-4-8-10)
(P) 17, 10 *di questa donna, et **non** so fare schermi* (4-6-8-10)

Otro ejemplo de promoción por énfasis semántico se produce cuando el adverbio negativo forma parte de la conjunción adversativa *ma non...* al principio de una cláusula o oración:

(P) 16, 10 *fuggo: ma **non** sì ratto che 'l desio* (1-4-6-10)

Cuando *non* forma parte de un imperativo, ha de considerarse asimismo como monosílabo promocionado por énfasis semántico:

(P) 7, 14 ***non** lassar la magnanima tua impresa* (1-3-6-10)
(P) 67, 11 ***non** v' indugiate su l' extremo ardore* (1-4-8-10)
(P) 78, 11 *seguite i pochi, et **non** la volgar gente* (2-4-6-10)⁴³⁷

Una excepción a tener en cuenta con respecto a la acentuación del adverbio *non* surge cuando este monosílabo forma parte de la conjunción compuesta *nonché* (con el sentido de 'además de, por no olvidar, y no sólo'), con desplazamiento del acento tónico a la última sílaba:

(R) 1, 8 *spero trovar pietà, nonché perdono* (1-4-6-8-10)

⁴³⁶ En este caso, la adversativa *ma* que introduce la segunda parte de la oposición aparece en el verso 7: «*ma dentro dove già mai non s'aggiorna*».

⁴³⁷ Nótese que el adjetivo bisílabo agudo *volgar*, al ser palabra 'truncata', sufre relegación al lado de la posición prominente 10, permisible además porque la fórmula poética «*vol-gar-gén-te*» puede considerarse, idiomáticamente, como una sola unidad léxica.

Monosílabos fuertes

A continuación, veamos en detalle algunos de los monosílabos fuertes más frecuentes en el lenguaje de los sonetos de Petrarca, con ejemplos de su relegación al lado de la sílaba tónica de una palabra con mayor peso semántico dentro de la cláusula u oración. En la mayoría de los casos, estos monosílabos constituyen el *troncamento* de una palabra bisílaba.

ben/mal

Dado su valor enfático, estos dos adverbios han de considerarse como monosílabos fuertes:

17, 14	<i>et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde</i>	(3-6-8-10) ⁴³⁸
50, 1	<i>Lasso, che mal accorto fui da prima</i>	(1-4-6-8-10)

He aquí dos ejemplos de relegación de estos adverbios al lado de la sílaba tónica de un sustantivo o verbo:

(R) 2, 2	<i>e punire in un di ben mille offese</i>	(3-6-8-10)
(R) 162, 8	<i>l'alta piaga amorosa, che mal celo</i>	(1-3-6-10)

Mientras tanto, las formas *ben* y *mal* aparecen a menudo como sustantivos, en cuyo caso han de considerarse siempre como elementos fuertes:

13, 5	<i>Poi, ripensando al dolce ben ch'io lasso</i>	(1-4-6-8-10)
52, 2	<i>mi fa del mal passato tragger guai</i>	(2-4-6-8-10)

più/men (apócope de *meno*)

Por su énfasis semántico inherente, estos monosílabos también han de considerarse como portadores de acento métrico. Forman a menudo adverbios comparativos junto a las palabras *quanto*, *non* y *tanto*:

6, 5	<i>che quanto richiamando più l'envio</i>	(2-6-8-10)
6, 14	<i>gustando afflige più che non conforta</i>	(2-4-6-8-10)
28, 1	<i>Solo et pensoso i più deserti campi</i>	(1-4-6-8-10)
40, 8	<i>men per molto voler le voglie intense?</i>	(1-3-6-8-10)
160, 12	<i>Allor insieme, in men d'un palmo, appare</i>	(2-4-6-8-10)

He aquí tres ejemplos de relegación de los monosílabos *più* y *men*:

(R) 4, 4	<i>et mansüeto più Giove che Marte</i>	(4-7-10)
(R) 12, 3	<i>quanto ciascuna è men bella di lei</i>	(1-4-7-10)

⁴³⁸ Como veremos, las formas verbales monosílabas *so* y *vo* se relegan con frecuencia en los sonetos del *Canzoniere*.

(R) 31, 12 *più dico, che 'l tornare a quel ch'uom fugge* (2-6-8-10)

pur (apócope de *pure*)

Las múltiples funciones de esta palabra –que puede ser conjunción concesiva o adversativa, o bien adverbio con el sentido de ‘también’ o ‘tampoco’– son todas de cierto énfasis en la oración. Por lo tanto, el monosílabo *pur* ha de contarse como sílaba acentuada:

11, 9 *pur mi darà tanta baldanza Amore* (1-4-8-10)
15, 6 *pur acqueta gli ardenti miei desiri* (1-3-6-10)
28, 12 *Ma pur sì aspre vie né sì selvagge* (2-4-6-8-10)

Sin embargo, es frecuente la relegación de la palabra *pur* en los versos de Petrarca:

(R) 3, 14 *a voi armata non mostrar pur l'arco* (2-4-8-10)
(R) 5, 10 *la voce stessa, pur ch'altri vi chiami* (2-4-7-10)
(R) 9, 14 *primavera per me pur non è mai* (3-6-8-10)

sì (aféresis de *così*)

Como adverbio de modo, este monosílabo ha de considerarse fuerte por su evidente valor enfático:

6, 1 *Sì traviato è 'l folle mi' desio* (1-4-6-10)
43, 5 *Qual ombra è sì crudel che 'l seme adugge* (2-4-6-8-10)
195, 10 *onde tal possa et sì contrarie voglie* (1-4-6-8-10)

No obstante, también es frecuente su relegación al lado de un adjetivo o adverbio bisílabo llano:

(R) 16, 10 *fuggo: ma non sì ratto che 'l desio* (1-4-6-10)
(R) 59, 10 *sì chiusamente, ch'i' sol me n'accorgo* (2-4-7-10)
(R) 140, 8 *ch'à sì caldi gli spron, sì duro 'l freno* (3-6-8-10)

En la instancia de verso siguiente, el primer *sì* se relega al lado del adjetivo *aspre*, donde se evita la sinalefa para construir el verso yámbico, mientras que el segundo *sì* se mantiene acentuado:

(R) 28, 12 *Ma pur sì aspre vie né sì selvagge* (2-4-6-8-10)

Una excepción a tener en cuenta con respecto a este monosílabo surge cuando forma parte de la conjunción *sì che* (o *sicchè*), en cuyo caso no se cuenta un acento métrico. En el ejemplo siguiente, el pronombre sujeto *i'* se promociona por oposición al *lei* del verso 12:

(R) 12, 14 *sì ch'i' vo già de la speranza altero* (2-4-8-10)⁴³⁹

En cuanto a la forma *sì* como adverbio afirmativo, como veremos más adelante, constituye un monosílabo fuerte no relegable.

sol (apócope de *solo*)

Este monosílabo también ha de considerarse como elemento acentuado dentro de la serie métrica, tanto con función de adverbio como con la de adjetivo. Evidentemente, no debe confundirse con otra forma apocopada, el sustantivo *sol*, otra palabra frecuente en el lenguaje de Petrarca.

6, 12	<i>sol per venir al lauro onde si coglie</i>	(1-4-6-10)
8, 11	<i>un sol conforto, et de la morte, avemo</i>	(2-4-8-10)
59, 10	<i>sì <u>chiusamente</u>, ch'i' sol me n'accorgo</i>	(2-4-7-10)

He aquí un ejemplo de relegación de *sol* entre dos posiciones prominentes:

(R) 10, 13 *ma tanto bel sol tronchi, et fai imperfecto* (2-4-6-8-10)

tal (apócope de *tale*)

La presencia de acento métrico en este monosílabo depende de su función. Como adverbio enfático, ha de considerarse como elemento fuerte:

121, 10	<i>s'<u>infiamma</u> d'<u>onestate</u>, et tal <u>diventa</u></i>	(2-6-8-10)
284, 7	<i>tal mi <u>sentia</u>, non <u>sappiend'</u> io che <u>leve</u></i>	(1-4-7-10)

He aquí un ejemplo de relegación de *tal* como adverbio al lado de la sílaba tónica del verbo *possa*, que en este caso no constituye un modal:

(R) 195, 10 *onde tal possa et sì contrarie voglie* (1-4-6-8-10)

Por otro lado, cuando *tal* cumple la función de adjetivo demostrativo, ha de considerarse como monosílabo débil:

84, 12 *Solo d'un lauro tal selva verdeggia* (1-4-7-10)

Relegación de monosílabos

Además de los monosílabos fuertes que acabamos de ver, conviene dedicar algunos renglones a formas de sustantivos y verbos –en muchos casos apocopados– que son susceptibles de sufrir relegación. He aquí algunos

⁴³⁹ He aquí los versos 12-13 del soneto 12: «*da lei vien l'animosa leggiadria / ch'al ciel ti scorge per destro sentero*».

ejemplos de sustantivos monosílabos que pierden su condición de tónicos al lado de una posición prominente (*ciel, uom, cor*):

(R) 30, 4	<i>né <u>nebbia</u> che 'l <u>ciel</u> <u>copra</u> e 'l <u>mondo</u> <u>bagni</u></i>	(2-6-8-10)
(R) 31, 12	<i>più <u>dico</u>, che 'l <u>tornare</u> a <u>quel</u> <u>ch'</u><u>uom</u> <u>fugge</u></i>	(2-6-8-10)
(R) 222, 4	<i>il mio <u>cor</u> <u>lasso</u> ogni <u>altra</u> <u>vista</u> <u>sprezza</u></i>	(4-6-8-10)

En el segundo de estos ejemplos, la función del monosílabo *uom* se acerca mucho a la de un pronombre sujeto (cf. el uso moderno de 'uno' como forma impersonal, tanto en español como en italiano). En el tercer ejemplo, el sintagma «*cor lasso*» representa un elemento tópico utilizado a menudo por Petrarca a lo largo del *Canzoniere*, y puede considerarse una sola unidad léxica.

Por otro lado, la relegación de formas verbales monosílabas es mucho más frecuente que la de sustantivos, como en ejemplos que ya hemos visto:

(R) 2, 6	<i>per <u>far</u> <u>ivi</u> e ne <u>gli</u> <u>occhi</u> sue <u>difese</u></i>	(3-6-10)
(R) 4, 9	<i>Di <u>sé</u> <u>nascendo</u> a <u>Roma</u> non <u>fe'</u> <u>gratia</u></i>	(2-4-6-10)
(R) 12, 2	<i><u>Amor</u> <u>vien</u> nel bel <u>viso</u> di <u>costei</u></i>	(2-6-10)
(R) 12, 14	<i>sì <u>ch'i'</u> <u>vo</u> <u>già</u> de la <u>speranza</u> <u>altero</u></i>	(2-4-8-10)
(R) 17, 14	<i>et so <u>ben</u> <u>ch'i'</u> <u>vo</u> <u>dietro</u> a <u>quel</u> che <u>m'</u><u>arde</u></i>	(3-6-8-10)
(R) 24, 8	<i><u>L'anime</u> <u>degne</u> intorno a <u>lei</u> <u>fien</u> <u>sparte</u></i>	(1-4-6-8-10)
(R) 104, 1	<i><u>Pace</u> non <u>trovo</u>, et non <u>ò</u> da <u>far</u> <u>guerra</u></i>	(1-4-7-10)
(R) 272, 13	<i><u>ch'a</u> <u>forza</u> mi <u>tien</u> <u>qui</u>, <u>foss'</u> <u>io</u> con <u>loro</u></i>	(2-6-8-10) ⁴⁴⁰

Monosílabos fuertes no relegables

Finalmente, existen dos monosílabos fuertes que no permiten el fenómeno de relegación, puesto que constituyen los dos polos de afirmación y negación, y por tanto se pronuncian siempre como tónicos en el habla corriente. Se trata de los adverbios *sì* y *no* (o *non*), que han de considerarse como portadores de acento métrico en todos los casos. He aquí algunos ejemplos:

135, 8	<i>né <u>sì</u> né <u>no</u> nel <u>cor</u> mi <u>sona</u> <u>intero</u></i>	(2-4-6-8-10)
117, 7	<i><u>Ella</u> <u>non</u>, ma <u>colui</u> che <u>gli</u> <u>governa</u></i>	(1-3-6-10)
170, 4	<i><u>ella</u> non <u>par</u> che 'l <u>creda</u>, et <u>sì</u> sel <u>vede</u></i>	(1-4-6-8-10) ⁴⁴¹
187, 13	<i>me <u>no</u>; ma 'l <u>Sol</u>, che 'l <u>cor</u> <u>m'</u><u>arde</u> et <u>trastulla</u></i>	(2-4-7-10)

Dado que el afirmativo *sì* no puede relegarse, se produce en el verso 9 del soneto-prólogo la presencia de dos sílabas tónicas contiguas:

1, 9	<i>Ma ben <u>veggio</u> or <u>sì</u> <u>come</u> al <u>popol</u> <u>tutto</u></i>	(3-5-6-8-10)
------	---	--------------

⁴⁴⁰ Nótese en este verso la promoción del pronombre sujeto *io* por oposición con el tónico *loro*, y a consecuencia, la relegación de la forma verbal apocopada *foss'*.

⁴⁴¹ En este ejemplo, el adverbio *non* de la sílaba 2 constituye la negación del verbo *par*, y por tanto no se considera como monosílabo fuerte.

Aunque este verso infringe el *Stress Maximum Principle* al encontrarse el afirmativo al lado del adverbio interrogativo *come*, como veremos más abajo en el apartado dedicado a la tensión métrica, no constituye en este caso un verso defectuoso, sino que los dos acentos contiguos desempeñan un papel estilístico: la sensación de brusquedad creada por esta disposición acentual refleja la súbita advertencia, por parte del yo poético, de haber sido durante mucho tiempo *favola* u objeto de escarnio o burla a raíz de sus poemas de juventud.

(i) Bísílabos (débiles y fuertes)

Como en el caso de los monosílabos, es preciso distinguir entre bísílabos débiles que pueden recibir promoción, y bísílabos fuertes por su peso semántico dentro de la cláusula u oración, susceptibles de relegarse. Para facilitar estas explicaciones, también diferenciaremos entre bísílabos llanos y agudos, si bien en el segundo caso, todos caen en la categoría de los fuertes.

Bísílabos paroxítonos débiles

begli

El caso de este adjetivo bísílabo no es del todo análogo al de las formas monosilábicas *bel*, *bei*, *be'*, ya que sólo ha de considerarse débil en el sintagma «*begli occhi*». En efecto, esta fórmula poética -heredada no tanto de los stilnovistas cuanto de la poesía amorosa provenzal- puede considerarse una sola unidad léxica (*be-glióc-chi*) desde el punto de vista métrico:

9, 11	<i>in <u>me</u> <u>movendo</u> de' <u>begli occhi</u> i <u>rai</u></i>	(2-4-8-10)
30, 7	<i>quanto d'un <u>vel</u> che <u>due</u> <u>begli occhi</u> <u>adombra</u></i>	(1-4-6-8-10)
31, 1	<i>Io <u>temo</u> <u>sì</u> de' <u>begli occhi</u> l'<u>assalto</u></i>	(2-4-7-10)

contra, senza

Mientras preposiciones del tipo *in*, *con*, *per* etc., incluyendo sus formas articuladas de una o dos sílabas (*nel*, *colle*, *agli*, etc.), constituyen palabras débiles no promocionables, las preposiciones débiles *contra* y *senza* pueden promocionarse. Veamos algunos ejemplos de estos bísílabos débiles:

3, 6	<i><u>contra'</u> <u>colpi</u> d'Amor: <u>però</u> m'<u>andai</u></i>	(3-6-8-10)
3, 7	<i><u>secur</u>, <u>senza</u> <u>sospetto</u>; onde i miei <u>guai</u></i>	(2-6-10)
36, 11	<i><u>contra</u> l'<u>arco</u> d'Amor che 'ndarno <u>tira</u></i>	(3-6-8-10)
104, 9	<i><u>Veggio</u> <u>senza</u> <u>occhi</u>, et non ò <u>lingua</u> et <u>grido</u></i>	(1-4-8-10)

Un caso de promoción de *senza* por énfasis semántico se da en el último verso del soneto 208. En este poema, el yo poético declara la imposibilidad de la vida sin el sol y la voz de la amada, y ruega a *Giove* (Júpiter o Zeus) que él muera

antes que ella. Tras tres versos anafóricos correspondientes al eventual sufrimiento de sus *occhi* (que sólo quieren ver la luz de la amada), *alma* (que no quiere pensar sino en ella), y *orecchie* (que no saben escuchar otra voz), el endecasílabo final completa el tercero de estos términos:

(P) 208, 14 *senza l'oneste sue dolci parole* (1-4-7-10)⁴⁴²

Mientras tanto, el segundo ejemplo claro de **promoción por contexto métrico** que vimos al final del apartado 5.1 se encuentra en el soneto 8. Entre los versos 4 y 8, se establece una sucesión rítmica en la que cada verso sigue la misma disposición acentual:

8, 4 *spesso dal somno lagrimando desta,* (1-4-8-10)

8, 5 *libere in pace passavam per questa* (1-4-8-10)

8, 6 *vita mortal, ch'ogni animal desia,* (1-4-8-10)

Por influencia del ritmo constante de estos tres endecasílabos, la preposición *senza* del siguiente verso **se promociona para mantener la serie**:

(P) 8, 7 *senza sospetto di trovar fra via* (1-4-8-10)

Dado que el verso 8 también comienza con una posición prominente («*cosa ch'al nostr'andar...*»), se da lugar a todo un cuarteto de endecasílabos enfáticos, en lo que de hecho constituye el canto de unos pájaros regalados por el poeta a un amigo. La sucesión de versos enfáticos –una descripción de la libertad de la que gozaban los pájaros en la tierra de Laura antes de entrar en la jaula– tal vez prepara la comparación que llegará en los tercetos, donde los animales condenan al poeta por el presente cautiverio, y declaran su venganza al saber que el poeta «*riman legato con maggior catena*».

come

Cuando esta palabra desempeña la función de simple adverbio de modo, ha de considerarse como bisílabo débil:

2, 4 *come huom ch'a nocer luogo e tempo aspetta* (2-4-6-8-10)

31, 8 *lassando come suol me freddo smalto* (2-6-8-10)

Ya hemos visto, sin embargo, que esta palabra lleva acento métrico con el valor de interrogativo o como el inicio de una exclamación. También se considera fuerte cuando adquiere el sentido de ‘comoquiera que’:

9, 13 *ma come ch'ella gli governi o volga* (2-4-8-10)

⁴⁴² He aquí los versos 11-14 del soneto 208: «*né li occhi miei, che luce altra non ànno; / né l'alma che pensar d'altro non vòle, / né l'orecchie, ch'udir altro non sanno, / senza l'oneste sue dolci parole*».

quando

Como simple conjunción temporal, esta palabra cuenta como bisílabo débil:

2, 7	<i>qu<u>an</u>do 'l col<u>po</u> mortal là gi<u>ù</u> disc<u>ese</u></i>	(3-6-8-10)
3, 3	<i>qu<u>an</u>do i' fui <u>pr</u>eso, et <u>non</u> me ne guard<u>ai</u></i>	(4-6-10)
9, 1	<i>Qu<u>an</u>do 'l pian<u>eta</u> che dist<u>ing</u>ue l'<u>ore</u></i>	(4-8-10)

Bisílabos paroxítonos fuertes

altro

Tanto con la función de adjetivo como con la de pronombre, el bisílabo *altro* ha de considerarse como portador de acento métrico.

5, 8	<i>è <u>d'</u>altri hom<u>eri</u> som<u>a</u> che da' tu<u>oi</u></i>	(2-4-6-10)
17, 7	<i>provan l'<u>al</u>tra vertú, quella che 'nc<u>ende</u></i>	(1-3-6-10)
52, 5	<i>Ma con <u>questo</u> pensier un <u>al</u>tro gio<u>stra</u></i>	(3-6-8-10)

De todas maneras, éste es uno de los bisílabos llanos que más sufren relegación en los sonetos del *Canzoniere*:

(R) 1, 4	<i>quand'<u>era</u> in <u>parte</u> al<u>tr'</u>uom da <u>quel</u> ch'<u>i'</u> <u>sono</u></i>	(2-4-6-8-10)
(R) 281, 9	<i>di mie <u>tenere</u> frond<u>i</u> al<u>tro</u> lav<u>oro</u></i>	(3-6-10)

dunque

Utilizado a menudo como elemento organizador de la lógica del discurso, este bisílabo se considera acentuado por su énfasis intrínseco.

102, 1	<i>S'<u>amor</u> non è, che <u>dun</u>que è <u>quel</u> ch'<u>io</u> <u>sento</u>?</i>	(2-4-6-8-10)
234, 9	<i><u>Dun</u>que <u>perché</u> mi <u>date</u> questa <u>guerra</u>?</i>	(1-4-6-10)

meno

Como su forma apocopada *men* y el opuesto *più*, este bisílabo cuenta como portador de acento métrico por su énfasis semántico.

97, 7	<i>gli <u>um</u>ani <u>aff</u>ecti non son <u>meno</u> <u>int</u>ensi</i>	(2-4-8-10)
261, 4	<i>la riv<u>idi</u> <u>più</u> <u>bella</u> et <u>meno</u> <u>al</u>tera</i>	(3-6-8-10) ⁴⁴³

Esta palabra figura varias veces en los sonetos del *Canzoniere* en el verbo compuesto *venir meno* (con el sentido de 'desmayarse'), en cuyo caso se desplaza la acentuación de la forma verbal:

⁴⁴³ En el verso 4 del soneto 261, el adverbio *più* sufre relegación al lado del bisílabo fuerte *bella*.

85, 5	<i>prima poria per tempo venir <u>meno</u></i>	(1-4-6-10)
200, 3	<i>ché 'l duol pur cresce, et la ragion ven <u>meno</u></i>	(2-4-8-10)

molto, poco

Como en los casos de *più* y *meno*, estos bisílabos han de considerarse fuertes por su valor enfático, tanto en calidad de adjetivos como de adverbios.

7, 12	<i><u>Pochi</u> compagni avrai per l'altra via</i>	(1-4-6-8-10)
34, 13	<i>per cui lagrime <u>molte</u> son già sparte</i>	(3-6-8-10)
62, 2	<i>ch'a <u>poco</u> a <u>poco</u> par che 'l tempo <u>mischi</u></i>	(2-4-6-8-10)

He aquí un ejemplo de relegación de *molto* entre dos sílabas tónicas, juntada por elisión con la palabra *anni*:

(R) 4, 6	<i>ch'avean <u>molt'</u>anni già celato il vero</i>	(2-4-6-8-10)
----------	---	--------------

ogni

Dado el valor semántico de esta palabra con significado análogo al adjetivo *tutto*, constituye también un bisílabo fuerte:

5, 11	<i>o <u>d'ogni</u> reverenza et d'onor <u>degn</u>a</i>	(2-6-10) ⁴⁴⁴
133, 13	<i><u>d'ogni</u> buon fructo, se l'eterno <u>Giove</u></i>	(1-4-8-10)

No obstante, es muy frecuente su relegación:

(R) 7, 2	<i>ànno del <u>mondo</u> ogni <u>vertù</u> sbandita</i>	(1-4-8-10)
(R) 222, 4	<i>il mio cor <u>lasso</u> ogni <u>altra</u> <u>vista</u> <u>sprezza</u></i>	(4-6-8-10)

quasi

Tanto con el sentido de 'casi, por poco' como con la función de introducir un símil a manera del adverbio de modo *come*, este bisílabo ha de contar como acentuado por énfasis intrínseco.

7, 3	<i>ond'è dal <u>corso</u> suo <u>quasi</u> smarrita</i>	(2-4-7-10)
70, 11	<i>sallendo <u>quasi</u> un pellegrino <u>scarco</u></i>	(2-4-8-10)
78, 5	<i>Questa <u>vita</u> <u>terrena</u> è <u>quasi</u> un <u>prato</u></i>	(3-6-8-10)

quanto

Ya hemos visto que este vocablo se considera portador de acento métrico en un interrogativo o exclamación, así como con la función de pronombre relativo de cantidad (por ejemplo, en el último verso del soneto-prólogo, «che quanto piace

⁴⁴⁴ En este verso, el bisílabo agudo *onor* sufre relegación al lado de la posición prominente 10.

al *mondo è breve sogno*»). Cuando forma un adverbio comparativo con *più* o *tanto* –términos que pueden aparecer en versos contiguos–, también ha de contar como bísilabo fuerte:

6, 5	che <u>quanto</u> <u>richiamando</u> <u>più</u> l' <u>envio</u>	(2-6-8-10)
12, 3	<u>quanto</u> <u>ciascuna</u> è men <u>bella</u> di <u>lei</u>	(1-4-7-10) ⁴⁴⁵
71, 8	<u>quanto</u> <u>bisogna</u> a <u>disfogare</u> il <u>core</u>	(1-4-8-10) ⁴⁴⁶

Una excepción a esta regla surge cuando el bísilabo *quanto* aparece justo antes de *più*, formando lo que puede considerarse como una sola unidad léxica «*quanto-più*»:

25, 1	<u>Quanto</u> <u>più</u> m' <u>avicino</u> al <u>giorno</u> <u>extremo</u>	(3-6-8-10)
108, 1	<u>Quanto</u> <u>più</u> <u>disiose</u> l' <u>ali</u> <u>spando</u>	(3-6-8-10)

solo

El valor superlativo de esta palabra, sea como adverbio sea como adjetivo, provoca que se pronuncie como bísilabo fuerte:

15, 4	per cui <u>sola</u> dal <u>mondo</u> i' <u>son</u> <u>diviso</u>	(3-6-8-10)
28, 1	<u>Solo</u> et <u>pensoso</u> i <u>più</u> <u>deserti</u> <u>campi</u>	(1-4-6-8-10)
84, 12	<u>Solo</u> d'un <u>lauro</u> tal <u>selva</u> <u>verdeggia</u>	(1-4-7-10)

tanto

El evidente valor enfático de esta palabra, que desempeña bien la función de adjetivo demostrativo (*tanto honor*) bien la de adverbio de modo (*tanto cresce*), apunta a la necesidad de considerarla como bísilabo fuerte.

2, 10	non ebbe <u>tanto</u> né <u>vigor</u> né <u>spazio</u>	(2-4-8-10)
10, 13	ma <u>tanto</u> <u>bel</u> <u>sol</u> <u>tronchi</u> , et <u>fai</u> <u>imperfecto</u>	(2-4-6-8-10)
12, 8	che <u>fosti</u> a <u>tanto</u> <u>honor</u> <u>degnata</u> <u>allora</u>	(2-4-6-8-10)
54, 11	<u>perdendo</u> <u>inutilmente</u> <u>tanti</u> <u>passi</u>	(2-4-6-8-10)
102, 8	<u>come</u> <u>puoi</u> <u>tanto</u> in <u>me</u> , s'io <u>no</u> <u>l</u> <u>consento</u> ?	(1-4-6-8-10)

He aquí un ejemplo de relegación de la forma adjetival:

(R) 11, 9	<u>pur</u> <u>mi</u> <u>darà</u> <u>tanta</u> <u>baldanza</u> <u>Amore</u>	(1-4-8-10)
-----------	--	------------

⁴⁴⁵ El segundo término de la comparación aparece en el verso siguiente: «*tanto cresce 'l desio che m'innamora*» (12, 4).

⁴⁴⁶ En este caso, la palabra *quanto* introduce el segundo término de comparación, que en efecto inicia en el verso anterior: «*et mi sia di sospir tanto cortese*» (71, 7).

tutto

Como adelantamos en los ejemplos de la voz *ogni*, el valor superlativo del bisílabo *tutto* provoca su pronunciación como fuerte. Aparece con las funciones de adjetivo, adverbio, y en locuciones adverbiales como «*del tutto*»:

3, 9	<i>Trovommi Amor del tutto disarmato</i>	(2-4-6-10)
10, 11	<i>tutte le <u>notti</u> si lamenta et piagne</i>	(1-4-8-10)
13, 14	<i>sciolti da tutte qualitati humane?</i>	(1-4-8-10)
16, 1	<i>Quand'io son tutto volto in quella parte</i>	(2-4-6-10) ⁴⁴⁷
64, 9	<i>Ma <u>chi</u> pensò veder mai tutti insieme</i>	(2-4-6-8-10)

He aquí dos ejemplos de relegación:

(R) 89, 5	<i>Qui <u>tutta</u> humile, et qui la <u>vidi</u> altera</i>	(1-4-6-8-10)
-----------	--	--------------

Bisílabos oxítonos fuertes

Como indicamos arriba, todas las palabras bisílabas agudas han de considerarse como portadores de acento métrico, si bien sigue existiendo la posibilidad de relegación cuando la segunda sílaba se encuentre al lado de una posición prominente. Entre estos ejemplos, se incluyen dos palabras clave del lenguaje de Petrarca (*Amor* y *gentil*), que por su alta frecuencia en los sonetos del *Canzoniere* pierden un tanto su carga léxica.

alcun, ciascun, nessun

Estas formas apocopadas –que desempeñan la función bien de adjetivos bien de pronombres– se consideran generalmente como bisílabos fuertes, si bien es frecuente su relegación.

11, 14	<i>alcun soccorso di <u>tardi</u> sospiri</i>	(2-4-7-10)
71, 2	<i>piangete, <u>amanti</u>, per ciascun paese</i>	(2-4-8-10)
74, 14	<i>et so <u>ch'altri</u> che <u>voi</u> nessun m'intende</i>	(3-6-8-10)
(R) 13, 1	<i>Io mi <u>rivolgo</u> indietro a ciascun passo</i>	(4-6-10)
(R) 61, 7	<i>in alcun marmo, ove di <u>spirto</u> priva</i>	(4-8-10)

altrui

Tanto como pronombre indefinido cuanto como adjetivo posesivo, la voz *altrui* se considera un bisílabo fuerte.

35, 4	<i>i suoi sospiri, et <u>or</u> gli altrui commove</i>	(4-6-8-10)
-------	---	------------

⁴⁴⁷ En este verso hay promoción del pronombre sujeto *io* por énfasis semántico, dado que en el verso siguiente se establece una oposición con la amada: «*ove 'l bel viso di madonna luce*» (16, 2).

137, 13 *lega la lingua altrui, gli spirti invola* (1-4-6-8-10)

No obstante, como adjetivo posesivo que precede al sustantivo, puede fácilmente relegarse:

(R) 29, 11 *ne l'altrui sangue già bagnato et tinto* (4-6-8-10)

(R) 147, 4 *non cura né di tua né d'altrui forza* (2-6-10)

Amor

Aunque este sustantivo apocopado –naturalmente uno de los más repetidos del lenguaje de Petrarca– se considera como bisílabo fuerte, sorprende a primera vista la alta frecuencia con que se fuerza su relegación al lado de la sílaba tónica de una palabra posterior. Tal relegación es sin duda permisible, máxime en vista de la pérdida de peso léxico acarreada por su constante uso a lo largo del *Canzoniere*.

64, 12 *Amor, con quanto sforzo oggi mi vinci!* (2-4-6-10)

102, 1 *S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?* (2-4-6-8-10)

160, 7 *rpto per man d'Amor, né so ben dove* (1-4-6-8-10)

(R) 62, 4 *talor ov' Amor l'arco tira et empie* (2-6-8-10)

(R) 184, 1 *Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena* (1-3-6-10)

(R) 292, 2 *oscuro et freddo, Amor cieco et inerme* (2-4-7-10)

assai

Dado el evidente valor enfático de esta palabra, también ha de considerarse como bisílabo fuerte. No obstante, figura a menudo al lado de *più* y *poco*, en cuyo caso pierde su condición de tónica.

36, 8 *ond'assai può dolersi il fiero monte* (3-6-8-10)

130, 12 *Assai contenti lasci i miei desiri* (2-4-6-10)

172, 10 *tinto di dolce invidia: Assai sostenne* (1-4-6-8-10)

(R) 154, 7 *nel mio stil frale assai poco rimbomba* (4-7-10)⁴⁴⁸

(R) 270, 10 *Que' duo bei lumi assai più che 'l sol chiari* (2-4-7-10)

così

Como el aféresis monosílabo *sì*, este adverbio de modo lleva acentuación métrica por su inherente valor enfático. De todas maneras, no son pocos los casos de su relegación.

5, 9 *Così LAUdare et REVerire insegna* (2-4-8-10)

⁴⁴⁸ Nótese la relegación del monosílabo *stil*, dado que forma con el adjetivo siguiente una sola unidad léxica (*stil-frá-le*).

9, 10	<i>così costei, ch'è tra le donne un sole</i>	(2-4-8-10)
19, 8	<i>esser non può già mai così com'era</i>	(1-4-6-8-10)
(R) 23, 10	<i>abbatte i fieri lupi: et così vada</i>	(2-4-6-10)
(R) 35, 9	<i>Et così tristo standosi in disparte</i>	(4-6-10)
(R) 288, 10	<i>di miei tanti sospiri, et così mostra</i>	(3-6-10)

gentil

Este adjetivo constituye otro de los componentes básicos del lenguaje heredado de la tradición lírica amorosa a través de los stilnovistas (piénsese por ejemplo en la fórmula *cor gentil*, tan repetida en los poemas de Dante y Guinizelli). Como el bisílabo oxítono *Amor*, ocurre con frecuencia su relegación, particularmente al lado del sustantivo que califica.

86, 12	<i>quasi un spirto gentil di paradiso</i>	(1-3-6-10)
161, 1	<i>L'aura gentil, che rasserena i poggi</i>	(1-4-8-10)
(R) 125, 6	<i>alta pietà che gentil core stringe</i>	(1-4-8-10)
(R) 188, 3	<i>s'oneste voglie in gentil foco accese</i>	(2-4-8-10)

però

En vista de su importante papel en la organización de la lógica del discurso, esta conjunción adversativa ha de considerarse como bisílabo agudo fuerte, aunque existe la posibilidad de que sufra relegación al lado de una posición prominente.

3, 12	<i>però, al mio parer, non li fu honore</i>	(2-6-10)
17, 3	<i>altri, però che 'l gran lume gli offende</i>	(1-4-7-10)
58, 7	<i>però che 'n vista ella si mostra humile</i>	(2-4-8-10)
(R) 35, 14	<i>però l'aere ritenne il primo stato</i>	(3-6-8-10)
(R) 314, 14	<i>parrà a te troppo, et non fia però molto</i>	(2-4-7-10)

Otros bisílabos agudos relegables

Veamos los últimos ejemplos de bisílabos agudos –todos apocopados– con capacidad de relegación en los versos de Petrarca. En primer lugar, hemos visto ya la relegación del infinitivo *venir* cuando forma el verbo compuesto *venir meno*. He aquí otros ejemplos de infinitivos truncados que sufren relegación al lado de una sílaba tónica:

(R) 57, 13	<i>che fu disceso a provar caldo et gielo</i>	(4-8-10)
(R) 197, 6	<i>di veder lei che sola al mondo curo</i>	(4-6-8-10)
(R) 172, 7	<i>col dolce honor che d'amar quella ài preso</i>	(2-4-8-10)

Existe, además, una serie de sustantivos propensos en ciertos casos a perder su condición de tónicos. En el caso de la palabra *signor*, el acento métrico se desplaza en fórmulas del tipo *signor mio*:

(R) 10, 14	<i>tu che da noi, signor mio, ti scompagne</i>	(1-4-7-10)
(R) 48, 9	<i>Or volge, Signor mio, l'undecimo anno</i>	(2-6-8-10) ⁴⁴⁹
(R) 89, 14	<i>nocte et di tiemmi il signor nostro Amore</i>	(1-4-8-10) ⁴⁵⁰

No obstante, conviene advertir que el acento tónico se mantiene en la voz *signor* cuando la fórmula se convierte en «*signor mio caro*»:

45, 2	<i>riposate su l'un, signor mio caro</i>	(3-6-8-10)
82, 3	<i>però, signor mio caro, aggrate cura</i>	(2-4-6-8-10)

Una nota que resulta muy interesante para este estudio es **la asombrosa frecuencia con que se relega el sustantivo *pensier* o *penser***. El pensamiento, desde luego, es uno de los conceptos centrales de los sonetos de Petrarca, como aprendemos, por ejemplo, en la importante referencia metapoética del inicio del soneto 74: «*Così potess'io ben chiudere in versi / i miei pensier, come nel cor gli chiudo*». En efecto, al querer 'cerrar' las ideas en el marco del soneto, el poeta recurre continuamente a las ventajas de la sinalefa y la sinéresis, además de reducir palabras por aféresis y, claro está, por apócope o *troncamento*. **Así, el hecho de que la densidad léxica de muchos versos fuerza a pronunciar la voz *pensier* como bisílabo débil es una buena muestra de cómo este término había sido absorbido hasta tal punto por el lenguaje de Petrarca, que parecería como si se tratase de otra de las preposiciones o conjunciones utilizadas para estructurar el poema.**

He aquí algunos ejemplos de la relegación de *pensier* o *penser*:

(R) 48, 13	<i>reduci i pensier' vaghi a miglior luogo</i>	(2-6-10)
(R) 140, 12	<i>ma pochi lieti, et molti penser tristi</i>	(2-4-6-10)
(R) 149, 11	<i>né 'n penser cape, nonché 'n versi o 'n rima</i>	(4-8-10) ⁴⁵¹
(R) 211, 13	<i>or tristi auguri, et sogni et penser negri</i>	(2-4-6-10)
(R) 243, 11	<i>co la fronte serena i pensier tristi</i>	(3-6-10)
(R) 279, 5	<i>O caduche speranze, o penser folli!</i>	(3-6-10)

Otros sustantivos agudos vulnerables a la relegación incluyen *camin*, *dolor*, y *onor*:

(R) 5, 11	<i>o d'ogni reverenza et d'onor degna</i>	(2-6-10)
-----------	---	----------

⁴⁴⁹ La inconsistencia en la letra inicial del vocativo *signor* / *Signor* sigue la edición de Santagata (2006).

⁴⁵⁰ Nótese en este ejemplo la relegación del monosílabo *di* al lado del verbo *tiemmi*.

⁴⁵¹ En este verso, el grupo léxico *nonché*, normalmente considerado como bisílabo fuerte, sufre relegación al lado del sustantivo *versi*.

(R) 265, 1	Quel <u>sol</u> che mi mostr <u>ava</u> il camin <u>destro</u>	(2-6-10)
(R) 273, 6	a la <u>nova pietà</u> con dolor <u>mista</u>	(3-6-10)

5.3 Tensión métrica

Pasemos ahora a ver en detalle los dos tipos de *tensión* comprobables en los endecasílabos de los sonetos de Petrarca, a saber, **la violación del Stress Maximum Principle (SMP)**, y **la ausencia de sílaba tónica donde no pueden aplicarse las reglas del principio de distribución mínima obligatoria**. Aunque la mayor parte de las instancias de tensión representan defectos métricos, veremos asimismo casos en los que la tensión se revela como un rasgo estilístico de gran ventaja poética, según la relación establecida entre el ritmo y la semántica. Como nos mostrarán las estadísticas, los versos de tensión métrica, incluyendo aquellos que por el efecto estético no son defectuosos, representan un porcentaje muy reducido de la totalidad de los endecasílabos analizados.

Violación del Stress Maximum Principle

Según el *Stress Maximum Principle* de Halle y Keyser, una sílaba tónica rodeada de sílabas átonas (conocido en la métrica como '*stress maximum*') no puede aparecer en una posición débil de la serie. En los versos del *Canzoniere*, esta ley se infringe cuando se encuentran dos sílabas tónicas contiguas sin posibilidad de relegación. En algunos casos, esta irregularidad se produce a final de verso, es decir, con sílaba tónica no relegable en la posición 9. Veamos algunos ejemplos en los que esta característica da lugar a un verso que puede considerarse defectuoso, no simplemente porque no concuerda con las reglas, sino porque resulta incómodo para el oído:

19, 12	por <u>ia</u> smarr <u>ire</u> il suo natural <u>corso</u>	(2-4-9-10)
24, 12	nel <u>quinto</u> giro non habit <u>ebbe</u> ella	(2-4-9-10)
27, 8	ove tu <u>prima</u> , et <u>poi</u> fu' invesc <u>ato</u> io	(4-6-9-10)

En el primero de estos versos, el adjetivo apocopado *natural* no puede relegarse, aun siendo trisílabo por el apócope. Por otro lado, la sinalefa obligatoria al final de la forma verbal *habitrebbe* y del participio *invescato* junta las sílabas tónicas de cada palabra, provocando la violación del *Stress Maximum Principle*.

Sin embargo, un buen ejemplo en el que tal violación desempeña un papel estilístico es el siguiente verso, donde la presencia de dos tónicas contiguas realza la exclamación:

13, 4	che 'l <u>fà</u> gir <u>oltra</u> dic <u>endo</u> : Oimè <u>lasso</u> !	(2-4-6-9-10)
-------	---	--------------

La infracción del SMP también puede ocurrir dentro del verso, como en el siguiente endecasílabo (no necesariamente defectuoso ya que se introduce una cesura):

156, 9 *Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni* (1-6-7-10)

Varios son los ejemplos en los que dos sílabas tónicas contiguas en el interior del verso crean un **efecto estilístico**. En primer lugar, hemos visto ya la súbita anagnórisis del soneto-prólogo:

1, 9 *Ma ben veggio or si come al popol tutto* (3-5-6-8-10)

También encontramos algún ejemplo de abrupta exclamación, semejante al que vimos hace poco en las posiciones 9 y 10:

68, 10 *dissi: Ohimè, il giogo et le catene e i ceppi* (1-3-4-8-10)

97, 9 *Oimè lasso, e quando fia quel giorno* (3-4-6-10)

269, 9 *Ma per me, lasso, tornano i più gravi* (3-4-6-10)

En otros casos, la aspereza del ritmo queda íntimamente relacionada a la semántica. Tal es el caso del verso siguiente, en el que el adjetivo *aspra* no es relegable por la *iunctura* formada con *superba*:

37, 11 *a voi stessa piacendo, aspra et superba* (3-6-7-10)

Además, hay tres casos en los que la violencia del ritmo refleja e ilustra la del significado, con formas del verbo *rompere* (en el segundo ejemplo, *pensier* no puede relegarse por la presencia de *tutti*):

36, 5 *e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte* (3-6-7-10)

99, 14 *et tutti miei pensier romper nel mezzo* (2-6-7-10)

253, 7 *devrian de la pietà romper un sasso* (2-6-7-10)

En el verso siguiente –que leído fuera del contexto del poema particular, puede parecer fácilmente una referencia metapoética a la disciplina de engastar los pensamientos en una forma fija o geométrica–, aunque tanto *pensier'* como *tutti* son relegables en ciertas posiciones, aquí ambas llevan énfasis:

46, 7 *i' rivolsi i pensier' tutti ad un segno* (3-6-7-10)

Finalmente, en el siguiente ejemplo, la presencia de las dos sílabas tónicas contiguas subraya la insistencia de los exhortativos, que de hecho forman una anáfora con las formas *piangete*, *piangan* y *pianga* en otros versos:

71, 9 *Piangan le rime anchor, piangano i versi* (1-4-6-7-10)

Ausencia de sílaba tónica

Este aspecto de tensión métrica –que por lo que parece, en ningún caso resulta atribuible a un efecto estilístico– surge cuando falta una necesaria posición prominente dentro de la serie, no pudiendo aplicarse las reglas de distribución mínima obligatoria para promocionar una palabra débil. El motivo de este defecto suele ser el uso de palabras largas que ocupan muchas de las sílabas del verso. Por ejemplo:

14, 3 *et da la famigliuola sbigottita* (6-10)

En este verso, no puede promocionarse la preposición *da* según la regla A del principio de distribución mínima, porque constituye en efecto un monosílabo débil no promocionable. Por otro lado, el ejemplo siguiente muestra la imposibilidad de aplicar la regla B:

282, 9 *ché l'altro à 'l cielo, et di sua chiaritate* (2-4-10)

En este caso, el adjetivo posesivo *sua* no puede promocionarse al ser una palabra átona. Otra opción sería pronunciar como tónica la primera sílaba de *chiá-ri-tá-te*, dando lugar a la disposición 2-4-8-10. La necesidad de contar dos tónicas en palabras largas también se revela en los ejemplos siguientes:

18, 8 *ne l'operation tutto s'agghiaccia* ([2]-6-10)
26, 3 *suol far gelosa nel septentrione* (1-4-[7]-10)

Sin embargo, he decidido no contemplar esta posibilidad en las reglas al basarlas en unidades léxicas, y en cualquier caso, se trata de casos muy aislados que representan menos del 0,1% de los versos totales. Como veremos en las estadísticas a continuación, los porcentajes de tensión métrica en los sonetos del *Canzoniere* son muy exigüos, si bien quedaría por calcular cuántos versos de tensión pueden atribuirse a un efecto estilístico y por tanto no constituyen un defecto.

5.4 Ejemplo de análisis métrico

Siguiendo las reglas que hemos establecido para la determinación de la disposición acentual de un endecasílabo de Petrarca (apartado 5.2), y con atención a las posibles justificaciones para casos de tensión métrica (apartado 5.3), tomemos como muestra de análisis el soneto 104 (composición CXXXIV), *Pace non trovo*. Se trata de uno de los poemas más emblemáticos del *Canzoniere*, y uno de los más presentes en el viaje del soneto de Italia a las literaturas de España: como ya vimos en el apartado 3.3.3, el soneto *Pace non trovo* inspiró directamente la canción *Tots jorns aprench e desprench ensemps* del valenciano Jordi de Sant Jordi en algún momento antes de 1424; esta «canción de opósitos» sería alabada a su vez por el Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta unos*

veinte años más tarde, e informaría el soneto XIX de Santillana mismo, *Lexos de vos e cerca de cuidado*, construida también sobre una sucesión de antítesis. Reproduzco el soneto de Petrarca desde la edición crítica de Marco Santagata (2006: 655), respetando en todo momento su puntuación:

	<i>Pace non trovo, et non ò da far guerra;</i>	(1-4-7-10)
	<i>e temo, e spero; et ardo, et son un ghiaccio;</i>	(2-4-6-8-10)
	<i>et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;</i>	(2-4-6-8-10)
	<i>et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.</i>	(2-4-6-8-10)
5	<i>Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra,</i>	(1-4-7-10)
	<i>né per suo mi riten né scioglie il laccio;</i>	(3-6-8-10)
	<i>et non m' ancide Amore, et non mi sferra,</i>	(2-4-6-8-10)
	<i>né mi vuol vivo, né mi trae d' impaccio.</i>	(1-4-6-8-10)
10	<i>Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido;</i>	(1-4-8-10)
	<i>et bramo di perir, et cheggio aita;</i>	(2-6-8-10)
	<i>et ò in odio me stesso, et amo altrui.</i>	(3-6-8-10)
	<i>Pascomi di dolor, piangendo rido;</i>	(1-6-8-10)
	<i>egualmente mi spiace morte et vita:</i>	(3-6-8-10)
	<i>in questo stato son, donna, per voi.</i>	(4-6-7-10)

Notas

v. 1: Relegación del infinitivo *far* en la 9ª posición, como si formara una sola unidad léxica con el sustantivo *guerra*.

v. 5: Relegación del verbo *à* (grupo *m' à in*, por sinalefa) tras la carga léxica del adverbio enfático (y apocopado) *Tal*.

v. 6: Al relegarse la conjunción *né* entre los verbos *riten* y *scioglie*, se relega también el *né* de la primera sílaba por contexto métrico.

v. 7: Como vimos arriba bajo el apartado (h) sobre monosílabos débiles y fuertes, el adverbio negativo *non* comporta ciertas dificultades a la hora de identificar su acentuación métrica o falta de ella. Generalmente se considera débil y por tanto inacentuado, sobre todo cuando precede la sílaba tónica del verbo que califica, como en los casos de los vv. 1, 5 y 9. En el verso 7, sin embargo, los dos *non* van promocionados por énfasis semántico y gramatical.

v. 9: Relegación de la preposición *senza*, al formar una sola unidad léxica con *occhi* a fuerza de la sinalefa. Se relega también el verbo *ò* al preceder la sílaba tónica de *lingua*.

v. 10: Nótese la sinalefa y el hiato de las sílabas 9 y 10: *cheg-gioa-i-ta*.

v. 11: Relegación del verbo *ò* al lado del sustantivo *odio*, así como del pronombre personal tónico *me* en la unidad léxica *me stesso*.

v. 13: No lleva acentuación la primera mitad del adverbio *egualmente*, ya que el componente *egual* es agudo.

v. 14: Como vimos en el apartado (b), el adjetivo demostrativo *questo* generalmente se considera débil. En este caso, podría promocionarse fácilmente por énfasis semántico, ahora que hemos llegado a la conclusión del soneto, tras la larga serie de antítesis que ha dado forma y ritmo a los 13 versos precedentes. Tal decisión, sin embargo, sería muy subjetiva, y tal vez igual de subjetiva sería la siguiente justificación para evitar la promoción: la acentuación de las posiciones fuertes depende necesariamente de su contraste con las posiciones débiles cercanas, por lo cual, al resaltar otra vocal en la serie *qués-tos-tá-to-són*, el énfasis semántico en el sustantivo *stato* y en el verbo principal *son* se vería un tanto diluido. Si el adjetivo demostrativo *questo* estuviera en contraposición con otro (*questo stato, ma non quello*), su promoción desde luego sería más justificable, e incluso necesaria, pero en este último verso, las antítesis ya han terminado. Cualquier lector tiene la libertad de enfatizar la palabra *questo* a la hora de recitar el verso (incluso en silencio), pero se trataría de una decisión más personal que métrica, una *delivery instance* o instancia de interpretación, que va más allá de la instancia de verso.

Más nos interesa el caso de tensión métrica, con las dos tónicas contiguas en las posiciones 6 y 7, que constituyen una violación del *Stress Maximum Principle* de Halle y Keyser. Como ya vimos en los apartados 2.2.2 y 5.2., no se trata aquí de un defecto por parte del poeta a la hora de disponer sus sílabas en el molde del verso, sino de un **recurso estilístico que intensifica el énfasis** tanto en el verbo en primera persona *son* –respaldado también por la forzada pausa de sentido, representada hoy por la coma–, como en el vocativo *donna*. La llamada a Laura, que es al mismo tiempo una acusación por ser la causa del desabrimiento del poeta y una velada súplica para que acude a salvarlo («*cheggio aita*», 'pido ayuda', v. 10), sorprende al lector-oyente no sólo por el choque de las dos sílabas tónicas, sino también por el repentino desvío del ritmo yámbico ((2)-4-6) al ritmo dactílico (7-10).

Cuando lleguemos a los análisis métricos de los sonetos del corpus español, sería interesante comprobar si las tensiones métricas de este tipo cumplen una función poética semejante. En uno de los dos ejemplos del Marqués de Santillana que vimos a través del estudio de Richard Alan Seybolt (apartado 2.2.2), las dos sílabas tónicas contiguas entorpecen el ritmo, ya que el adjetivo trisílabo agudo no puede relegarse: «*fraternál líga*» (Sant-2, v. 4). En el segundo ejemplo, «*mortál péna*» (Sant-19, v. 4), si para los bisílabos oxítonos en castellano seguimos reglas análogas a las que hemos establecido para el endecasílabo de Petrarca en el apartado (i), el adjetivo *mortal* se consideraría relegable, de modo

semejante a la relegación del adjetivo *gentil* (comunísimo en el lenguaje del aretino) en sintagmas nominales como «*gentil core*» o «*gentil foco*». En este segundo caso, sin embargo, no se puede hablar de tensión métrica con función poética, simplemente porque la tensión métrica ha desaparecido.

5.5 Resultados del análisis de los endecasílabos de los sonetos de Petrarca

Los cuadros que ahora se presentarán muestran en orden de frecuencia y porcentaje las disposiciones rítmicas utilizadas por Petrarca en sus 317 sonetos. En primer lugar, las estadísticas de la parte *in vita* se separan de las de los sonetos *in morte*, tanto para permitir identificar eventuales progresiones métricas entre las dos mitades del *Canzoniere*, como para poder cotejar las disposiciones comprobables en los sonetos del Marqués de Santillana con las más frecuentes *in morte*, en vista del hecho de que este poeta poseyó un manuscrito con esta segunda parte de la colección. De este modo, el primer cuadro abarca los sonetos 2 a 227, y el segundo los sonetos 228 a 317. Mientras tanto, el soneto-prólogo se incluye sólo en el cuadro global, dado que no pertenece realmente a ninguna de las dos 'mitades'.

In vita di madonna Laura (sonetos 2-227)

	Disposición rítmica	Frecuencia (total = 3164)	Porcentaje
1	2-4-8-10	336	10,62 %
2	3-6-8-10	313	9,89 %
3	1-4-8-10	254	8,03 %
4	2-4-6-8-10	237	7,49 %
5	2-6-8-10	186	5,88 %
6	3-6-10	184	5,82 %
7	4-8-10	169	5,34 %
8	1-4-6-8-10	162	5,12 %
9	2-4-6-10	156	4,93 %
10	2-6-10	142	4,49 %
11	4-6-8-10	140	4,42 %
12	2-4-7-10	134	4,24 %
13	4-6-10	127	4,01 %
14	1-4-6-10	111	3,51 %
15	1-4-7-10	83	2,62 %
16	1-3-6-8-10	77	2,43 %
17	1-3-6-10	62	1,96 %
18	4-7-10	59	1,86 %
19	1-6-8-10	54	1,71 %
20	1-6-10	40	1,26 %
	Otras disposiciones	138	4,36 %

Después de estos veinte tipos de disposición acentual, ninguno de los restantes representa más del 1% de los 3164 versos *in vita*. Dentro de la muy amplia variedad de tipos (63 en total, incluyendo aquellos irregulares y defectuosos), vemos que todos los esquemas acentuales del cuadro contienen una posición prominente en la 4ª o 6ª sílaba, o bien en ambas a la vez. La disposición rítmica

predilecta es claramente la de 2-4-8-10, aunque no queda muy lejos la de 3-6-8-10.

Veamos brevemente las estadísticas pertinentes a los versos defectuosos:

versos defectuosos

por violación del Stress Maximum Principle

dos tónicas contiguas a final de verso (9-10): 19 (0,6 %)
 dos tónicas contiguas dentro del verso (2-3, 6-7 etc.): 24 (0,76 %)

*por ausencia de sílaba tónica*⁴⁵² 4 (0,13 %)

total versos defectuosos 47 (1,49 %)

Como queda claramente probado, los versos defectuosos (no incluyendo por tanto aquellos en que las dos tónicas contiguas crean un comprobable efecto estético) apenas llegan a representar el 1,5% del total, hecho que señala la gran regularidad existente en la variedad de los tipos de distribución acentual.

In morte di madonna Laura (sonetos 228-317)

	Disposición rítmica	Frecuencia (total = 1260)	Porcentaje
1	2-4-8-10	150	11,9 %
2	3-6-8-10	118	9,37 %
3	1-4-8-10	99	7,86 %
4	2-4-6-8-10	92	7,3 %
5	2-6-8-10	83	6,59 %
6	3-6-10	80	6,35 %
7	4-8-10	66	5,24 %
8	1-4-6-8-10	62	4,92 %
9	2-4-6-10	60	4,76 %
10	2-4-7-10	56	4,44 %
11	4-6-8-10	46	3,65 %
12	4-6-10	44	3,49 %
13	2-6-10	43	3,41 %
14	1-4-6-10	42	3,33 %
15	1-3-6-8-10	41	3,25 %
16	4-7-10	34	2,7 %
17	1-4-7-10	32	2,54 %
18	1-6-8-10	26	2,06 %
19	1-3-6-10	24	1,9 %
20	1-6-10	17	1,35 %
	Otras disposiciones	45	3,57%

De nuevo, ninguno de los tipos de distribución a partir de la posición 21 alcanza el 1% del total de los versos. Aunque no se evidencian grandes diferencias entre los cuadros de las dos mitades del *Canzoniere*, se comprueba

⁴⁵² Es decir, por violación de las reglas de distribución mínima obligatoria.

un sensible incremento en los porcentajes de los dos primeros tipos, 2-4-8-10 y 3-6-8-10, que se alejan más de las disposiciones restantes, indicando tal vez una ligera inclinación hacia una mayor regularidad por parte del poeta. Además, los versos irregulares y defectuosos, englobados bajo «Otras disposiciones», pasan de representar el 4,33% al 3,57% del total. En efecto, de los 63 tipos distintos censados en la parte *in vita*, los sonetos *in morte* abarcan 45, si bien éstos representan una muestra menos extensa de versos. El dato que tal vez más llama la atención en la comparación entre las estadísticas de ambas 'mitades' es la importante caída en el número de los versos defectuosos por contener dos acentuaciones contiguas dentro del verso, como ahora veremos:

versos defectuosos

por violación del Stress Maximum Principle

dos tónicas contiguas a final de verso (9-10): 8 (0,63 %)
 dos tónicas contiguas dentro del verso (2-3, 6-7 etc.): 3 (0,24 %)

por ausencia de sílaba tónica 3 (0,24 %)

total versos defectuosos 14 (1,11 %)

Todos los sonetos del *Canzoniere* (1-317)

	Disposición rítmica	Frecuencia (total = 4438)	Porcentaje
1	2-4-8-10	486	10,95 %
2	3-6-8-10	434	9,78 %
3	1-4-8-10	353	7,95 %
4	2-4-6-8-10	332	7,48 %
5	2-6-8-10	270	6,08 %
6	3-6-10	264	5,95 %
7	4-8-10	236	5,32 %
8	1-4-6-8-10	226	5,09 %
9	2-4-6-10	216	4,87 %
10	2-4-7-10	191	4,3 %
11	4-6-8-10	187	4,21 %
12	2-6-10	185	4,17 %
13	4-6-10	171	3,85 %
14	1-4-6-10	154	3,47 %
15	1-3-6-8-10	118	2,66 %
16	1-4-7-10	115	2,59 %
17	4-7-10	93	2,1 %
18	1-3-6-10	86	1,94 %
19	1-6-8-10	80	1,8 %
20	1-6-10	57	1,28 %
	Otras disposiciones	184	4,15 %

versos defectuosos

por violación del Stress Maximum Principle

dos tónicas contiguas a final de verso (9-10): 27 (0,61 %)

dos tónicas contiguas dentro del verso (2-3, 6-7 etc.): 27 (0,61 %)

por ausencia de sílaba tónica 7 (0,16 %)

total versos defectuosos 61 (1,37 %)

Dentro de la gran variación de distribuciones rítmicas (69 tipos distintos en total), vemos que **los cinco tipos más utilizados llevan todos acentuación en la 8ª sílaba**. Existe, además, **una marcada preferencia por acentuaciones en posiciones pares**. En efecto, mientras las disposiciones 2-4-8-10, 2-4-6-8-10 (yámbico) y 2-6-8-10 representan un ritmo *duple-time*, el segundo y el tercer tipos más frecuentes (el endecasílabo 'melódico' 3-6-8-10 y el endecasílabo 'enfático' 1-4-8-10) combinan el ritmo *duple-time* con otro *triple-time* en la primera parte del verso. Por último, aunque la **alta frecuencia del verso yámbico con cinco posiciones prominentes** (semejante por tanto al pentámetro yámbico inglés) puede resultar sorprendente, junto a la relativa poca frecuencia de versos con sólo tres acentuaciones, pone de relieve **la densidad del endecasílabo de Petrarca**, quien como hemos visto a lo largo de las reglas de análisis, consigue colmar sus versos recurriendo a la sinalefa, la sinéresis y frecuentísimos apócopies.

Gracias a esta tipología exhaustiva de esquemas acentuales, podemos llegar a definir el **diseño de verso correspondiente al endecasílabo de los sonetos del Canzoniere**, con la ayuda de los principios de la teoría paramétrica de Hanson y Kiparsky (desarrollados más arriba a través de Martin Duffell):

1. Número de posiciones

Diez posiciones, más una posición extramétrica no obligatoria. Vista la reducida frecuencia de rimas agudas empleadas por Petrarca, la posición extramétrica es mucho más presente que ausente.

2. Orientación

Right-strong (0 1), o ritmo en alza, por la tendencia al verso yámbico (2-4-6-8-10) y sus variedades, que ocupan ocho de los trece primeros puestos de la clasificación, y representan un total de 46,93% de los 4438 endecasílabos censados. También son frecuentes, sin embargo, las distribuciones acentuales que combinan el yámbico con el ritmo anapéstico (3-6-(8)-10) o con el ritmo dactílico (1-4-(6)-(8)-10), con un total de 45,85%. Estas combinaciones de ritmo *duple-time* y *triple-time*, y su alternancia casi igualitaria con versos de tipo yámbico, dan lugar a **un ameno equilibrio entre simetría y antisimetría** en la

disposición de los acentos, de seguro a nivel de verso, y muy probablemente también a nivel de poema.

Aunque la disposición de los esquemas acentuales a lo largo del soneto atañe más al *diseño de poema* que al diseño de verso, no resulta ocioso hacer algunas consideraciones al respecto. Idealmente, tal equilibrio a nivel de soneto, es decir, entre versos yámbicos y versos que combinan el ritmo yámbico con el anapéstico o dactílico, se confirmaría a través de otra tipología métrica, que recogiera las proporciones entre los dos tipos de esquema acentual para cada uno de los 317 sonetos. Ahora bien, la nueva tipología requeriría un largo recuento que, al fin y al cabo, tal vez no resulte tan útil. Durante los análisis de los 4438 endecasílabos, que realicé soneto por soneto, comprobé que hay algunos sonetos del *Canzoniere* que tienden más al yámbico: tal es el caso del Soneto 60, *Io son sì stanco sotto 'l fascio antico*, con 12 endecasílabos de tipo yámbico frente a 2 con ritmo dactílico-yámbico 1-4-8-10, pero la relativa 'monotonía' acentual que delata esta proporción puede ir justificada por su expresión de cansancio y hastío anunciado ya en el íncipit y desarrollado hasta la conclusión del poema. Por otro lado, también encontré algunos sonetos que tienden más a los ritmos *triple-time*: un ejemplo es el Soneto 7, *La gola e 'l sonno et l'otiose piume*, con 10 endecasílabos de ritmo mezclado frente a 6 de tipo yámbico, justificable porque los dactilos con que arrancan los versos 10-13 (1-4-6-(8)-10, esquema conocido también como de endecasílabo 'enfático') apelan al destinatario, el fraile dominicano Giovanni Colonna, para que se dedique a su vocación, a pesar de la soledad inherente y sin hacer caso a los vicios y perezas del 'mundanal ruido':

10	<i>Qual vaghezza di lauro, qual di mirto?</i>	(3-6-8-10) ⁴⁵³
	<i>Povera e nuda vai, Filosofia,</i>	(1-4-6-10)
	<i>dice la turba al vil guadagno intesa.</i>	(1-4-6-8-10)
	<i>Pochi compagni avrai per l'altra via:</i>	(1-4-6-8-10)
	<i>tanto ti prego più, gentile spirto:</i>	(1-4-6-8-10)
	<i>non lassar la magnanima tua impresa.</i>	(1-3-6-10) ⁴⁵⁴

No obstante estas interesantes excepciones, puedo confirmar con seguridad que la gran mayoría de los sonetos del *Canzoniere* mezclan con libertad el endecasílabo de tipo yámbico con el endecasílabo de ritmo mezclado (dactílico-yámbico o anapéstico-yámbico). Un buen ejemplo es el soneto que hemos tomado como muestra para el análisis métrico en el apartado 5.4, el célebre poema *Pace non trovo* (104, comp. CXXXIV), con 5 versos de tipo yámbico y 7 de ritmo mezclado, más dos versos anómalos, el v. 12 con esquema 1-6-8-10, y el v. 14 con esquema 2-4-6-7-10 por la tensión métrica ya examinada, si bien podría

⁴⁵³ Según se explica en el apartado (d) sobre palabras interrogativas o exclamativas, el primer *Qual* del v. 9 no va acentuado al tomar una función adjetival al lado del sustantivo *vaghezza*.

⁴⁵⁴ El monosílabo débil *non* va promocionado porque forma parte de un imperativo, y por tanto cobra énfasis semántico. (Véase el apartado (h) sobre monosílabos débiles.)

clasificarse fácilmente con los versos de tipo yámbico. El equilibrio entre los dos tipos de distribución acentual resulta evidente, y puede considerarse una prueba más de la versatilidad métrica del soneto de Petrarca. Además, **tal equilibrio entre la relación par (2) y aquella impar (3) recuerda las proporciones de la forma estrófica del soneto, separada en cuartetos (pares) y tercetos (impares)**. A la hora de analizar los sonetos del corpus español, será muy interesante comprobar si los poetas que procuraron aclimatar el endecasílabo italiano en sus respectivas lenguas comprendieron la importancia del equilibrio entre la simetría y la asimetría⁴⁵⁵, no sólo en la división estrófica, sino también en la disposición de los acentos a lo largo del verso, y en la disposición de los tipos de ritmo a lo largo del poema.

3. Tamaño de la posición

Cada una de las 10 posiciones en el verso (recuérdese que la posición 11 se considera *extramétrica* y no obligatoria) ha de contener exactamente una sílaba. Conviene tener en cuenta, de todos modos, la altísima frecuencia de sinalefas – a veces incluso entre tres vocablos – y de sinéresis en el lenguaje poético de Petrarca, fenómenos que permiten una importante densidad léxica y semántica en el verso. No es inusual encontrar una combinación de ambos usos en el mismo verso, p. ej.:

Soneto 102, verso 2: *Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?*

con sinalefas en las sílabas 3 y 9, y sinéresis en la sílaba 6. Tampoco es raro encontrar la sinalefa y la sinéresis en la misma sílaba, p.ej.:

Soneto 7, verso 14: *non lassar la magnanima tua impresa*

Los hiatos, por otro lado, son relativamente poco frecuentes en los endecasílabos de Petrarca.

4. Lugar de prominencia

Tres posiciones del endecasílabo de los sonetos de Petrarca van restringidas: la posición 10 debe contener por fuerza una sílaba tónica, mientras que las posiciones 5 y 9 han de albergar sílabas átonas. Ahora bien, ya hemos visto que Petrarca contraviene alguna vez esta segunda regla, dando lugar a casos de tensión métrica, p.ej.:

Soneto 1, verso 9 *Ma ben veggio or sì come al popol tutto* (3-5-6-8-10)

donde la sensación de brusquedad creada por la violación del *Stress Maximum Principle* refleja la súbita advertencia, por parte del yo poético, de haber sido

⁴⁵⁵ Recuérdese que, como vimos en la Presentación del problema (capítulo 1) con respecto a la proporción áurea, el número *phi* representa precisamente el punto intermedio entre la simetría y la asimetría.

durante mucho tiempo *favola* u objeto de escarnio o burla a raíz de sus poemas de juventud. Otro ejemplo, esta vez de sílaba tónica en la posición 9:

Soneto 13, verso 4 *che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso! (2-4-6-9-10)*

En este caso, evidentemente, la infracción del SMP se justifica porque se trata de una intensificación de la expresión exclamativa, un *impromptu* que proporciona mayor dinamismo al discurso. Como ya vimos arriba, 1,2% de los endecasílabos de los sonetos del *Canzoniere* violan el SMP (sin incluir los casos de tensión métrica poéticamente justificables); dado que este porcentaje incluye casos de sílabas tónicas contiguas que no cubren las posiciones 5 o 9, el porcentaje de versos donde una de estas posiciones restringidas lleve una sílaba tónica no justificable será exiguo, más del 0,61% pero menos del 1,2%.

Véamos ahora algunas reglas de correspondencia que pueden espigarse de las estadísticas de la tipología métrica de los endecasílabos de Petrarca. Se trata de principios análogos al de la *distribución mínima obligatoria*, cuya explicación vimos al principio del apartado 5.2:

<i>posición</i>	<i>regla de correspondencia</i>
1, 2	cuando una de estas posiciones lleva sílaba tónica, ha de haber tónica también en la posición 4 o 6
3	cuando lleva sílaba tónica, ha de haber tónica también en la posición 6
4, 6, 8	todos los versos han de llevar una sílaba tónica en al menos una de estas posiciones, o en dos de ellas, o en las tres, pero jamás en ninguna
7	cuando lleva sílaba tónica, ha de haber tónica también en la posición 4

Como ya vimos arriba, sólo el 0,16% de los endecasílabos de los sonetos del *Canzoniere* violan el principio de distribución mínima obligatoria.

5. Tipo de prominencia

Según las reglas establecidas para la determinación del esquema acentual de un endecasílabo de Petrarca, el tipo de prominencia es la acentuación léxica de palabras fuertes, o de palabras débiles promocionadas por el contexto semántico o métrico.

Como ya vimos arriba en el apartado 5.1, en su libro *La metrica dei «Fragmenta»* (2003: 125-ss.), Marco Praloran realizó un atento análisis métrico de los endecasílabos del *Canzoniere*, siguiendo reglas de escansión semejantes a las nuestras, pero sin contemplar las posibilidades de *promoción* ni –sobre todo– de *relegación* de sílabas en función del contexto semántico o métrico. Según los resultados presentados en la *Tabella I. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo* de

Praloran (pp. 130-31), los cinco esquemas de acentuación más frecuentes en el endecasílabo de Petrarca serían los siguientes:

2-4-8-10:	8,96%
2-4-6-8-10:	7,66%
3-6-8-10:	6,96%
1-4-8-10:	6,31%
2-6-8-10:	4,47%

Si comparamos estos resultados con nuestra tercera tabla un poco más arriba, destaca una diferencia principal (que no será debida, creo, al hecho de que el análisis de Praloran abarcó todos los endecasílabos del *Canzoniere*, y no sólo aquellos pertenecientes a los 317 sonetos): los cinco esquemas más frecuentes son los mismos, pero el esquema yámbico 2-4-6-8-10 ha subido del cuarto puesto al segundo. En su escansión, Praloran ha considerado muchas sílabas léxicamente átonas como sílabas tónicas, dando lugar a un ictus mucho más denso, un ritmo menos melódico, y por consiguiente, un tono bastante más pesado, que no hace justicia a la música o *dolcezza* del verso de Petrarca. La sospecha se confirma al ver, en la misma *Tabella I*, que según los cálculos de Praloran, el 32,25% de los endecasílabos de Petrarca llevan dos sílabas tónicas contiguas, frente al 1,2% de nuestros propios resultados (más los casos poéticamente justificables por énfasis o sorpresa, que no suben el porcentaje más allá del 2%). Por poner un sólo ejemplo de 'promoción' forzada, en el verso 4 del soneto 221, «*che la strada del ciel anno smarrita*», según el apartado (e) de nuestras reglas aquí arriba, el auxiliar *anno* se considera palabra átona al lado del participio (*smarrita*), dando lugar a la escansión 3-6-10, mientras que Praloran (p. 155) ha preferido considerar *anno* como palabra tónica, resultando en el esquema 3-6-7-10, a pesar de que léxicamente, el auxiliar no tiene un peso semántico equivalente a los sustantivos *strada* y *ciel*, ni mucho menos al participio *smarrita*, del que va supeditado. Los resultados de Praloran restan mucha importancia a la presencia del ritmo dactílico o anapéstico en la primera mitad del endecasílabo de Petrarca, y sugieren incluso un desequilibrio entre los versos propiamente yámbicos y los versos que mezclan el ritmo *triple-time* con el yámbico. Aunque lo importante para nuestro propósito es asegurar un cotejo fiable entre los ritmos del endecasílabo de Petrarca y aquellos de los sonetistas del corpus hispánico, empleando para ambos análisis principios metodológicos análogos, creo que el procedimiento seguido por Praloran exagera un tanto la calidad yámbica del endecasílabo de Petrarca en particular, y del endecasílabo italiano en general.

5.6 Los esquemas de rima de los sonetos de Petrarca

Definido ya el *diseño de verso* correspondiente al endecasílabo de los sonetos del *Canzoniere*, pasemos a identificar el *diseño de poema*. Ya hemos visto, bajo el parámetro 2 (Orientación) del diseño de verso, el frecuente equilibrio, a lo largo del soneto, entre los endecasílabos de tipo yámbico y los de tipo dactílico-

yámbico o anapéstico-yámbico, fenómeno que da lugar, a su vez, a un ritmo estrófico versátil que combina la simetría con la antisimetría. Veamos a continuación las estadísticas pertenecientes a los esquemas de rima:

in vita di madonna Laura (sonetos 2-227)

Esquema	Frecuencia	Porcentaje
ABBA ABBA CDE CDE	84	37,17 %
ABBA ABBA CDC DCD	75	33,19 %
ABBA ABBA CDE DCE	52	23,01 %
ABBA ABBA CDC CDC	5	2,21 %
ABBA ABBA CDD DCC	3	1,33 %
ABAB ABAB CDE CDE	2	0,88 %
ABAB ABAB CDC CDC	1	0,44 %
ABAB ABAB CDE DCE	1	0,44 %
ABBA ABBA CDE EDC	1	0,44 %
ABBA ABBA CDE DEC	1	0,44 %
ABAB BABA CDE CDE	1	0,44 %

Como vemos, hay en los sonetos *in vita* una marcada preferencia por los esquemas de rima ABBA ABBA CDE CDE y CDC DCD, mostrando la fuerte inclinación a la simetría. No obstante, sorprende un poco la relativamente alta frecuencia de los tercetos en CDE DCE –que presentan una ligera complicación métrica–. Entre los primeros cien sonetos de la serie, este esquema aparece 40 veces, casi el doble que cada uno los dos esquemas anteriores; sin embargo, los tercetos en CDE DCE ceden casi por completo a partir de la segunda mitad de la parte *in vita*, a favor de mayor regularidad y simetría estrófica.

in morte di madonna Laura (sonetos 228-317)

Esquema	Frecuencia	Porcentaje
ABBA ABBA CDE CDE	33	36,67 %
ABBA ABBA CDC DCD	32	35,56 %
ABBA ABBA CDE DCE	13	14,44 %
ABBA ABBA CDC CDC	3	3,33 %
ABAB ABAB CDC DCD	3	3,33 %
ABAB ABAB CDC CDC	2	2,22 %
ABAB BABA CDC DCD	1	1,11 %
ABAB BAAB CDE CDE	1	1,11 %
ABAB ABAB CDE CDE	1	1,11 %
ABBA ABBA CDD DCC	1	1,11 %

En esta segunda parte del *Canzoniere*, notamos una menor variación, y aunque apenas cambia el orden de las frecuencias, los tercetos en CDE DCE –que en un principio eran los más utilizados– bajan de manera muy relevante, indicando el triunfo de la simetría en los esquemas de rima de los sonetos de Petrarca.

Nótese la extraña combinación de rima cruzada y rima abrazada ABAB BAAB, presente en el soneto 254, que tal vez testimonia los casos aislados en que el poeta ha decidido experimentar, aunque esta anomalía más bien podría atribuirse a una organización de las rimas forzada por el orden lógico del discurso, al no haberse conseguido el equilibrio entre estructura sintáctica y estructura métrica. Por último, **los sonetos *in morte* muestran un mayor porcentaje de cuartetos con rima ABAB ABAB: 6,67% frente al 1,77% de la parte *in vita*.**

Todos los sonetos del *Canzoniere* (1-317)

Esquema	Frecuencia	Porcentaje
ABBA ABBA CDE CDE	118	37,22 %
ABBA ABBA CDC DCD	107	33,75 %
ABBA ABBA CDE DCE	65	20,5 %
ABBA ABBA CDC CDC	8	2,52 %
ABBA ABBA CDD DCC	4	1,26 %
ABAB ABAB CDC CDC	3	0,95 %
ABAB ABAB CDE CDE	3	0,95 %
ABAB ABAB CDC DCD	3	0,95 %
ABAB ABAB CDE DCE	1	0,32 %
ABBA ABBA CDE EDC	1	0,32 %
ABBA ABBA CDE DEC	1	0,32 %
ABAB BABA CDE CDE	1	0,32 %
ABAB BABA CDC DCD	1	0,32 %
ABAB BAAB CDE CDE	1	0,32 %

Se confirma la destacada preferencia por los esquemas con cuartetos de rima ABBA, mientras el uso de tercetos CDE CDE (cinco rimas, 2+3) es ligeramente más frecuente que el uso de rima alterna CDC DCD (cuatro rimas, 2+2). Ahora bien, si a los 118 sonetos con tercetos CDE CDE se añaden los 65 sonetos con tercetos CDE DCE, más los otros 8 sonetos que muestran tres rimas en los tercetos, llegamos a un total de 191 sonetos construidos con cinco rimas (2+3), frente a 126 sonetos construidos con cuatro (2+2). El dato es importante, porque sigue relevando la **clara preferencia de Petrarca por las combinaciones entre par e impar, simetría y asimetría.**

Como últimos datos, sólo se registran diez sonetos con cuartetos de rima alterna ABAB ABAB, representando el 3,15% del total. Tal vez sorprende el uso del esquema CDD DCC en los tercetos, cuyas cuatro apariencias, junto a los reducidos números correspondientes a la mayoría de los esquemas de rima (seis de los cuales sólo se emplean una vez), indican sin duda una limitada experimentación métrica por parte de Petrarca, quien cuajó pronto bastantes pautas prosódicas que le permitieran una práctica flexible y versátil.

Las estadísticas presentadas en este capítulo servirán como definiciones del *diseño de verso* y *diseño de poema* del soneto de Petrarca (los *verse design* y *poem design* de los filólogos del estructuralismo), para un cotejo con resultados correspondientes a los sonetos del corpus español, que se realizará poeta por poeta. Dicho cotejo habrá de permitir la llegada a conclusiones bien fundamentadas acerca de la práctica métrica de los 12 sonetistas incluidos en el corpus, además de la entrada en detalles sobre las posibles influencias ejercidas por los endecasílabos de Petrarca como modelo principal.

6 - Tipología semántica y tipología sintáctica de los sonetos del *Canzoniere*

6.1 Consideraciones teóricas y justificación de una tipología

En este capítulo se presenta y se explica la elaboración de una doble tipología de los 317 sonetos del *Canzoniere* de Francesco Petrarca.⁴⁵⁶ Esta doble tipología constituye, en primer lugar, una *semántico-temática* que agrupa los textos según sus temas y motivos centrales, y por otro lado, de mayor relieve para nuestro propósito, una tipología *sintáctico-conceptual* que clasifica las diversas formas de organización sintáctica del discurso dentro de las cuatro partes del soneto (que a falta de mejor término denominaremos como 'estrofas'). Ambas están inspiradas y en gran parte informadas por la labor tipológica realizada por el teórico de la literatura Antonio García Berrio hacia finales de los años setenta, basada en una muestra de mil sonetos amorosos del Siglo de Oro. Los procedimientos y los resultados de esta investigación se exponen a lo largo de cuatro artículos, el último de los cuales es síntesis de los tres anteriores. He aquí una breve lista de los cuatro artículos, asignando a cada uno un código referencial:

GB1 - 1979: "Lingüística del texto y texto lírico" en Petöfi, J. S., & G Berrio. «Lingüística del texto y crítica literaria» (Madrid: Comunicación), cap. 9 pp. 311-366.

GB2 - 1979: "Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles de «Carpe diem»)", *opere citato*, cap. 10 pp. 369-430.

GB3 - 1979: "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española* 60, pp. 23-147.

GB4 - 1981: "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español en los siglos XVI y XVII y las reglas del género", *Zeitschrift für Romanische Philologie* 98, pp. 146-171.

Cabe destacar que el trabajo de García Berrio es el fruto de un interés más bien metodológico-lingüístico que histórico-literario - en diversos puntos de los cuatro artículos, el autor interrumpe la explicación de su metodología para preconizar la investigación lingüística de la literatura y para subrayar sus múltiples aportes. En efecto, la gran novedad de su investigación viene a ser la

⁴⁵⁶ Igual que para la tipología métrica del capítulo anterior, para los análisis semánticos y sintácticos, me he basado en la edición más reciente de Marco Santagata (2006), que como explica en la *Nota al testo* (p. CXCIX), se basa en la edición crítica de Gianfranco Contini (1964), fiel a su vez al manuscrito autógrafo Vaticano Latino 3195. Mientras tanto, he recurrido a la edición de Vianello (1996) en los (pocos) momentos en que ofrece una puntuación más lógica y unos epígrafes más explicativos de los sonetos, si bien éstos no coinciden en todos los casos con el mensaje propiamente *central* del texto poético correspondiente. En alguna ocasión, además, me he servido de las glosas de la edición de Chiari (1985) para una mejor comprensión del contenido de los sonetos.

postura analítica derivada de la *lingüística del texto*, que ofrece una actitud crítica y unos principios metodológicos inéditos hasta aquel momento para la lírica. El vacío cubierto por la tipología de García Berrio respondía de hecho al éxito de esquemas morfológicos realizados en el campo de la narrativa, tales como la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp, los *Principios de análisis del texto literario* de Cesare Segre, o la *Semiótica de la acción* de Algirdas Julien Greimas.

La metodología desarrollada por García Berrio se ha aplicado, por otros investigadores, a poemas de otros autores y de otras épocas, con el interés histórico-literario que en el experimento original iba supeditado al estudio propiamente lingüístico. Por poner dos ejemplos cercanos al nuestro, en 1997, Josep Lluís Martos publicó los resultados de una doble tipología –también semántica y sintáctica– de 55 poemas de Ausiàs March.⁴⁵⁷ Como explica Martos en sus conclusiones (1997: 251-55), dado el corpus mucho más reducido de textos en comparación con los mil sonetos del Siglo de Oro elegidos como muestra por García Berrio, simplificó en gran parte los esquemas heredados de éste, si bien en el plano de la temática, también se vio obligado a extender alguna ramificación, como por ejemplo la categoría de *blasme* (culpa o acusación de la dama).

Cinco años más tarde, al otro lado del Tirreno, Francesca Dalle Pezze extendería la labor de García Berrio para analizar la macrosintaxis del soneto español del Siglo de Oro más allá de la temática amorosa, englobando también a sonetos 'morales', 'burlescos' y de otros tipos, con un particular enfoque en la época barroca (Góngora, Quevedo, etc.).⁴⁵⁸ Una de las conclusiones interesantes que se repite en la presentación de los resultados de la tipología de Dalle Pezze (2002: 10, 14, 21, 35, *passim*) es que el soneto barroco castellano resulta ser menos 'antidistributivo' de lo que uno pudiese imaginar de antemano: es decir, a pesar de la sintaxis enrevesada por la cual Góngora y Quevedo se conocen hoy día, sus sonetos generalmente respetan la distribución estrófica, en el sentido de que el plano sintáctico se sobrepone con docilidad al plano métrico. Tal vez no ha de resultar sorprendente, ya que como vimos con respecto a la *tensión métrica* en los sonetos de Petrarca, **a veces las excepciones a las propias reglas dan lugar a los logros poéticos más memorables**. De hecho, como veremos hacia el final de este capítulo, **los cuatro sonetos más 'típicos' del aretino –los que se encajan a la vez en el tipo temático y en el tipo sintáctico más numerosos– no están entre sus poemas más conocidos y antologados**. Cuando lleguemos al cotejo entre los sonetos del corpus hispánico y los de Petrarca, será de gran interés **comprobar no sólo cuánto los diez primeros sonetistas de España se acercan y se alejan de la práctica sonetil del arquetipo italiano, sino también en qué medida podrán haber sido influidos por sus tensiones o excepciones**.

⁴⁵⁷ Martos, Josep Lluís, 1997. *Cant, Queixa i Patiment - Estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March* (Univ. d'Alacant).

⁴⁵⁸ Dalle Pezze, Francesca, 2002. *Per una tipologia sintattica del sonetto aureo spagnolo* (Firenze: Alinea).

Más allá de la metodología de García Berrio, conviene mencionar dos trabajos italianos que analizan detalladamente la sintaxis (pero no la temática) del soneto de Petrarca, siguiendo procedimientos independientes a la lingüística del texto. La primera tipología italiana es de Natascia Tonelli⁴⁵⁹, quien comienza clasificando los textos según su número de *periodi* o unidades sintácticas. También efectúa una clasificación de lo que llama *riprese*, es decir, técnicas de conexión entre *fronte* (octeto) y *sirma* (sexteto), con *connettori* que pueden ser fónicos, léxicos y/o semánticos. El conector más común es aquel de tipo léxico, «*in genere basata sul polittoto o sulla derivazione etimologica [...] e anche accompagnata dalla forte assonanza*» (1999: 68-69). Más adelante, Tonelli examina los conectores 'circulares', es decir, entre *incipit* y *explicit*, llegando a la interesante conclusión de que «*è proprio il richiamo semantico che serve a conferire unità al discorso*» (1999: 171). Ahora bien, la identificación de tal *richiamo semantico* no resulta tan fácil, ya que las referencias entre la apertura y el cierre del soneto suelen ser más contextuales que léxicas, con el uso de sinónimos más 'emotivos' que propiamente 'semánticos' (piénsese, por ejemplo, en el soneto 48, *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, donde los *perduti giorni* del *incipit* enlazan contextualmente con los *non degno affanno* y *pensier vaghi* de los vv. 12-13). A raíz de esta falta de claridad en la definición del reclamo semántico, en una reseña al libro de Tonelli, Enrico Fenzi observa que su tipología «*serve a porre una serie di definizioni operative, e a far capire, anche sulla base di una esemplificazione ridotta, quali e quante siano le difficoltà quando si vogliono esattamente enucleare le strutture sintattiche petrarchesche, affascinanti e disperanti ad un tempo nella loro spesso sfuggente semplicità*».⁴⁶⁰

Más recientemente, en la segunda de las dos tipologías italianas, Arnaldo Soldani⁴⁶¹ examina la sintaxis del soneto desde los *stilnovisti* hasta finales del 1300, pasando por Petrarca, con dos enfoques principales: lo que llama la «*architettura del periodo*» (de nuevo con referencia a la cláusula o la frase, como en Tonelli), y el «*inarcamento*» o encabalgamiento entre estrofas. En el plano de la arquitectura, Soldani procura definir los sonetos construidos con períodos 'coordinados' y aquellos con períodos 'subordinados'. En este sentido, se trata de una aproximación más 'microsintáctico' que aquella de García Berrio, quien como veremos, prefirió clasificar los sonetos del Siglo de Oro según una combinación de tres medidas diferentes: la iso- o antidistribución entre métrica y sintaxis (ligada, eso sí, al *inarcamento* estudiado por Soldani), el modo de discurso (discursivo, exclamativo, imperativo, vocativo y sus combinaciones), y lo que llama el «*estatuto actancial*», que más o menos puede simplificarse a la 'dirección del discurso' (el yo a sí mismo, el yo a un tú, o la narración en tercera persona). La conclusión más interesante que puede extraerse del trabajo de Soldani –que coincidirá, aunque no estrechamente, con los resultados de nuestra propia tipología sintáctica de los sonetos del *Canzoniere*–, es que

⁴⁵⁹ Tonelli, Natascia, 1999. *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta* (Firenze: Olschki).

⁴⁶⁰ Fenzi, Enrico, 2003. "Recensione a N. TONELLI, 'Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta'" en sus *Saggi Petrarqueschi* (Fiesole: Cadmo), pp. 211-ss.

⁴⁶¹ Soldani, Arnaldo, 2009. *La sintassi del sonetto: Petrarca e il Trecento minore* (Firenze: Galluzzo).

Petrarca se atiene, por lo general, a los esquemas 'institucionales' heredados del *stilnovismo* tardío, reforzando la tradición que respeta sustancialmente el cuadro métrico (8+6, 4+4+3+3, etc.), sin dejar de experimentar, no obstante, con esquemas divergentes, tales como las disposiciones 9+3+2 (p.ej. el soneto 102, *S'amor non è*), 12+2 (7, *La gola e 'l sonno*) o 13+1 (104, *Pace non trovo*), hasta el punto de acercarse a regularizar tales esquemas. Ahora bien, hasta qué medida estas *tensiones métricas* a nivel de estrofa pueden considerarse más o menos 'regulares', podremos comprobar a través de nuestra propia tipología.

Poco importa si Tonelli y Soldani ignoraron los estudios de García Berrio o si simplemente los pasaron por alto, ya que de todos modos, el experimento de García Berrio se enfocó evidentemente en el canon del soneto español, y su mayor aporte es la flexibilidad de la metodología misma, ya reaplicada, como vimos arriba, en el estudio de los poemas de Ausiàs March y del soneto barroco. García Berrio declaró en GB4: 147 su ambicioso deseo de aplicar su metodología para clasificar, en última instancia, la poesía lírica romance de Dante y Petrarca hasta finales del siglo XVII, pero que yo sepa, no llegó a culminar su proyecto, por lo cual **nuestro propio análisis de los sonetos de Petrarca continúa en cierta medida el trabajo que dejó pendiente**. Ahora bien, no he querido mezclar estrategias y metodologías de análisis, y a la luz de las diferencias en la aproximación a los textos entre García Berrio y los dos investigadores italianos, difícilmente se podría aventurar tal mezcla. Lo importante, claro está, es que se apliquen los mismos principios de análisis a los 317 sonetos del *Canzoniere* y a los textos del corpus hispánico del capítulo 7, de modo que los resultados del cotejo sean fiables y convincentes. A pesar de las comprensibles reservas de Elías Rivers respecto de la arbitrariedad inevitablemente presente en el ejercicio de clasificar jerárquicamente una lista de textos según su temática y estructura interna⁴⁶², **si se siguen criterios análogos para la organización de un corpus y otro, el descubrimiento de pautas, coincidencias y contrastes no dejará de ser relevador, y de modo bastante más científico que tentativo.**

⁴⁶² Rivers, Elías L., 1992. *Muses and Masks: some classical genres of Spanish poetry* (Newark: Juan de la Cuesta), pp. 36-37: «*The most ambitious and successful attempts to analyze Golden Age sonnets by both theme and structure have been carried out more recently by Antonio García Berrio. [...] Drawing on van Dijk and Greimas, he begins by determining the topic of each sonnet, around which a series of themes can be heirarchically organized, both according to the immediate context and to the conventions of the literary tradition to which the sonnet belongs; he then correlates this thematic complex with the major syntactic or metric break in the sonnet form and with actantial categories, constructing two parallel systems of branching forms. I suspect that there is a certain amount of bricolage involved in the resulting graphs and tables, which are not easy to decipher, but they do tend to support his final Lévi-Strauss-like conclusion that, at least in the love sonnet, it is Spain's cultural or literary reality itself that reveals to us the clear and systematic organization of its own repeated structures.*» Y más adelante, en la p. 60: «*In conclusion [...] one can in fact establish well-defined thematic groups of sonnets, with their associated syntactic and rhetorical devices. But any linear arrangement of them is arbitrary, for the intertextual relations are much more complicated than any mere thematic or chronological sequence. Each Golden Age sonnet, even if often classifiable generically by its first line, is a semi-autonomous nucleus combining, in as unique and as coherent a way as possible, fragments gathered from a vast multilingual text that began to be woven in Latin during classical antiquity and was further extended and embroidered upon in Latin, Italian, and Spanish.*»

Tal fue la convicción de la necesidad de englobar resultados analíticos así como del poder de las consiguientes tipologías que García Berrio llegó a proclamar su calidad de imprescindible, afirmando que ningún estudio profundizado de la lírica debería acometerse sin el apoyo de aquéllas. Resulta evidente la contraposición de esta nueva actitud al llamado 'inmanentismo' y 'aislacionismo' de los tradicionales comentarios de texto:

«Ni la historia literaria tradicional para el dominio de los sectores por definición tópicos de la literatura clásica, ni la analítica concreta de un autor o de un poema deben seguir siendo ejercidas, a nuestro juicio, sin el auxilio, previo si se quiere pero imprescindible, de las tipologías». (GB3: 27)

Aunque cautelosamente de acuerdo con este dictamen –al menos, cuando se trata de buscar los principios que guían la escritura de un corpus de un autor, género o forma (el comentario de texto individual obviamente no puede quedarse en el mero nivel del contexto)–, como veremos, **mi planteamiento en el desarrollo de las tipologías no ha sido en todo momento idéntico al de García Berrio**. Se han realizado diversos cambios, no tanto por la necesidad de aclarar detalles particulares, cuanto por la evidente diferencia de objetivo: mientras el interés primordial de García Berrio era de **teoría lingüística**, el de este trabajo es obviamente **histórico-literario**, en cuanto **los resultados han de aplicarse a una ulterior comparación entre el sistema del soneto de Petrarca y las características dominantes de los primeros sonetos compuestos en España**.

Los cambios realizados son de dos tipos: en la vertiente más fundamental, alteraciones de tipo propiamente metodológico, dado que **se modifican los criterios preferenciales de clasificación de cada soneto individual**; y por otro lado, unos **cambios inherentes a las diferencias temáticas y sintáctico-conceptuales observables entre los sonetos de Petrarca y los del corpus de textos del Siglo de Oro** compilado por García Berrio. Como veremos, se trata en el segundo caso de cambios realizados en el nivel de los 'nudos terminales' (los rangos inferiores de la tipología, representativos esencialmente de los diversos *tipos* de soneto), sobre todo en la parte semántico-temática, por lo cual se pierden algunos nudos del esquema de García Berrio y se añaden otros correspondientes a la temática global del poeta de Arezzo. Vistos como dos sistemas distintos, aunque el del Siglo de Oro dista de ser independiente del de Petrarca, no es ni mucho menos idéntico. Baste citar como ejemplos la ausencia en éste del motivo de *carpe diem*, y la incorporación de un rasgo central no incluido por García Berrio en su clasificación, la queja directa a la personificación de la Muerte, tema muy frecuente entre los sonetos *in morte di madonna Laura*.

Quede claramente sentado que el primer objetivo de las tipologías presentadas en este capítulo es **llegar a una comprensión clara y exhaustiva del sistema del soneto de Petrarca**. Considerada la doble tipología de los sonetos del *Canzoniere* como **una definición organizada y concisa del supuesto modelo lírico**

principal de los poetas del corpus hispánico del capítulo 7, los resultados se cotejarán con tipologías que definen a su vez cada uno de los autores propiamente en cuanto sonetistas.⁴⁶³ Se espera que las coincidencias y las divergencias prometidas derramen la luz necesaria para determinar **hasta qué punto se impregnó o contaminó cada autor del soneto de Petrarca en el acto de creación**, no sólo desde el punto de vista temático, sino sobre todo en el nivel de la sintaxis textual, de la disposición de las ideas dentro del marco de los catorce versos. Evidenciada la imagen global del conjunto de sonetos, y delimitada así la naturaleza de cada texto como «*conjunto consciente e inconsciente de operaciones, resoluciones y exclusiones*» (GB1: 342), **cada autor puede quedar definido contrastivamente por las vías de tradición que frecuente y las que evita**, vale decir en última instancia, por sus **peculiaridades y desviaciones** tanto en el nivel temático cuanto, sobre todo, en el nivel de la construcción sintáctica.

A este respecto, no resulta ocioso recordar la concepción pre-romántica de *originalidad*, que no puede ser más pertinente a la lírica románica de los siglos XV-XVII, particularmente en cuanto a la profesión del soneto. Más allá de la feliz experimentación de Giacomo da Lentino, resulta evidente que un soneto determinado no es el producto autónomo de un caprichoso acto individual. Naturalmente ni el fondo ni la forma de una obra literaria nacen del vacío, y en el caso particular del soneto renacentista, **el creador gravita entre una tradición de recuerdos y de modelos que irá cinceland, moldeando y finalmente plasmando en su nuevo texto.**⁴⁶⁴ Tales recuerdos o modelos suelen ser ajenos, por lo cual la creación nueva permanece en constante diálogo con las obras de fondo, si bien en muchos casos los recuerdos son propios del poeta, que consciente o inconscientemente retoma y modifica motivos presentados en sus obras anteriores conforme va construyendo su mundo literario. Quizá sea éste el hecho más justificativo de la decisión de abordar las tipologías, según el principio de que **para llegar a la mayor apreciación de cada soneto, cada uno ha de comprenderse en relación a los demás, o mejor dicho, de acuerdo a su posición particular dentro del sistema global.**⁴⁶⁵

⁴⁶³ Véase la definición particular de *sonetista* ofrecida en la *Advertencia preliminar* para los propósitos de esta tesis.

⁴⁶⁴ Aquí cobra pleno sentido la siguiente advertencia de Vicenç Beltran: «*Desde el Romanticismo y, sobre todo, como resultado de las vanguardias novecentistas, la valoración de un obra literaria se basa ante todo en su originalidad y en el logro de una expresión personal: desde entonces pudo decirse que el estilo es el hombre; hasta entonces, muy al contrario, el anclaje sólido en la tradición era más importante que la novedad, y de la tradición dependía el estilo, pero, sobre todo, de la adopción de las convenciones de un género literario.*» Beltran, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica, Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica), p. 42.

⁴⁶⁵ He aquí el aviso de García Berrio: «*Sólo bajo la consciencia explícita del complejo funcionamiento de cada texto dentro de una sistemática de reglas muy concretamente delimitadas resulta posible la adecuada comprensión de dicho texto en su verdadero estado de complejidad artística. El nuestro por tanto es un esfuerzo para restituir al texto individual su adecuado contexto de tradición literaria, de operatividad inmediata infinitamente más decisiva sobre la formación del texto artístico clásico que el llamado contexto social, o contexto de condicionamientos histórico-materiales.*» (GB4: 146) – el subrayado es mío.

Los resultados de las tipologías constituirán así la base fundamental para poder proceder con firme criterio a la hora de sacar ulteriores conclusiones histórico-literarias. Entre los aportes adicionales de este método de análisis, pueden destacarse **la rentabilidad y la accesibilidad inherentes al hecho de recopilar y organizar todas las piezas esparcidas del mosaico**. Esta ventaja sin duda confiere aun más poder al ejercicio de esquematización, y no sólo para facilitar la plena apreciación tanto de cada soneto individual como del conjunto, sino para ilustrar nítidamente el itinerario de un motivo concreto, o por citar otro ejemplo, de una estructura distributiva particular.

6.2 Resumen introductorio de los procedimientos metodológicos

El postulado básico para realizar la tipología *semántica* ha sido el generalizado principio de la lingüística textual de que **en la base de todo texto opera un *plan textual***, que puede describirse como un propósito concreto de comunicación (GB1: 2.0). Siguiendo la terminología de García Berrio –que respetaré, aunque sobradamente técnica, pero procuraré ir explicando donde necesario–, tal *plan textual* puede representarse mediante una fórmula básica de predicación, en la que se combinan un «*funtor*» (un lexema verbal como *amar*, *exhortar*) y unas «*variables actanciales*» (como el sujeto y el objeto del funtor). Esto daría lugar a fórmulas como «*el poeta ama a la dama*», «*el poeta exhorta a la Muerte*», etc., que codifican sencillamente la función principal de la comunicación poética, y que podrán ir ramificándose para representar diversos ángulos temáticos en la expresión del amor, en la exhortación, etc.

Mientras tanto, el principio fundamental para guiar la elaboración de la tipología *sintáctica* ha sido el hecho de que **el soneto es un tipo de texto en el que se superponen dos organizaciones distintas y simultáneas de cláusulas y cesuras, es decir, la métrica (disposición estrófica) y la sintáctica (disposición lógica), por lo cual cada soneto se clasifica según el modo en que éstas dos coinciden (*isodistribución*) o discrepan una de otra (*antidistribución*)**. En efecto, explicado de manera más directa y sencilla, las dos tipologías han de responder a las interrogaciones *¿qué comunica?* y *¿cómo comunica?* **cada soneto individual**, para poder llegar a la posterior solución de las preguntas respectivas *¿qué crea?* y *¿cómo crea?* **cada uno de los autores**.

Amén de estos dos principios organizativos, cabe subrayar que el elemento más imprescindible para ir determinando los rasgos temáticos y semánticos homogéneos ha sido la familiaridad con los textos analizados, o dicho de otro modo, la lectura y las relecturas de cada soneto. En vista de la evidente dificultad de haber partido del vacío de categorías crítico-analíticas, García Berrio se apresuró a advertir que la definición de cada 'nudo terminal' de los esquemas fue realizada siempre a posteriori, «*jamás tratando de imponer a la realidad un reticulado categorial establecido desde principios 'a priori'*» (GB2: 390). Con suerte y con gratitud, he podido servirme metodológicamente de los esquemas obrados por García Berrio, basándome, para una clasificación previa

de los sonetos de Petrarca, en la tipología simplificada de los sonetos del Siglo de Oro presentada en el último de sus cuatro artículos. En este sentido mis primeros pasos siguieron un procedimiento *a priori*, procurando clasificar cada texto en los nudos terminales ofrecidos por García Berrio (la lista de *tipos individuales* de soneto, resultados del ejercicio de clasificación), aunque siempre anotando las divergencias temáticas y sintácticas de cada soneto con respecto al esquema heredado. **La verdadera clasificación ha tenido lugar en el proceso de las relecturas**, manejando nudos terminales que tocaron a la puerta para introducirse en el esquema, mientras se han ido aclarando en paralelo las definiciones de cada nudo terminal preexistente y nuevo, es decir, las explicaciones de cada *tipo semántico* y de cada *tipo sintáctico*.

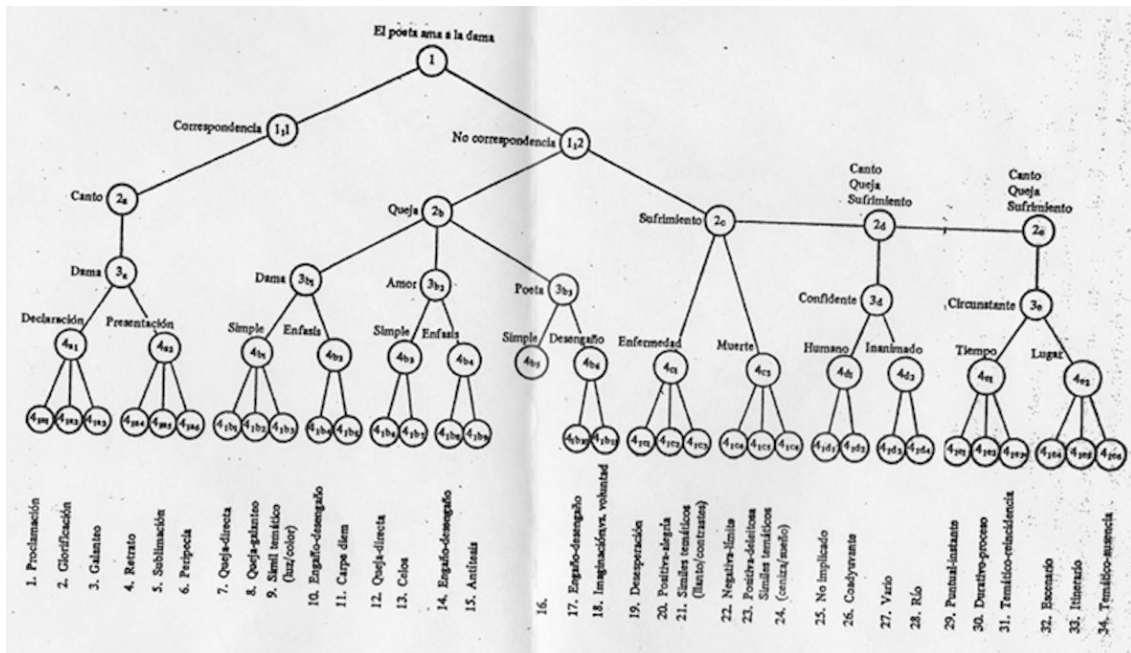
Caben adelantarse dos advertencias significativas antes de proceder a la presentación y a la descripción de los esquemas tipológicos. La primera es el aviso de su **carácter provisional**, tal como habían tenido las tipologías de García Berrio, ya que siempre existirá la posibilidad de modificar y ampliar los esquemas según el propósito de análisis o el nivel de detalle deseado. A este carácter provisional se añade la necesaria limitación de los análisis de los sonetos a la *macrosemántica* y a la *macrosintaxis*, por lo que se definirán sólo los *rasgos centrales* así como las *estructuras tópicas* del sistema de sonetos. El abarcamiento de los niveles más íntimos de los textos (la *microsemántica* y la *microsintaxis*, de donde tal vez saldrían a la superficie los *estilemas* particulares de cada autor) se antoja, a estas alturas, como una tarea más extensa y complicada de lo necesario para nuestro propósito, y se espera que tanto las bases de las tipologías aquí presentadas como sus resultados confirmen su beneficio y se encuentren sólidamente anclados. Dejo en manos de futuros investigadores el acrecentamiento de la muestra de autores más allá de Petrarca, si se estimase necesario, englobando por ejemplo a Dante y a los sonetistas italianos anteriores y contemporáneos a Boscán y Garcilaso.

La segunda advertencia es la especificación de la **diferencia principal de metodología analítica** de este trabajo con respecto a la de García Berrio a la hora de clasificar cada soneto en un 'nudo terminal' o *tipo semántico*. Naturalmente, muy contados sonetos mostrarían un rasgo temático único y unívoco, pudiendo encontrarse la presencia de múltiples ideas cuyas asociaciones o disociaciones conforman la comunicación global. Sin embargo, **recordando que la esencia del soneto radica en su sustancia y estructura lógica, ha de considerarse que los conceptos e ideas se organizan de tal manera que confluyan en una conclusión final, es decir, en lo primariamente comunicativo del discurso**. Por lo tanto, mientras el primer criterio de García Berrio para determinar el rasgo temático central del plan textual de un soneto era la extensión de la presencia de tal plan textual dentro del rectángulo del poema, he preferido guiarme, más claramente, por la *conclusión del discurso*. Si nos enfrentamos, por ejemplo, con un soneto cuyos once primeros versos describen la belleza de la dama para terminar con un giro en el último terceto, quejándose el poeta de la crueldad de la amada, el rasgo central que debe

eligirse evidentemente ha de ser la queja, mientras el retrato pasaría a considerarse como parte de la *microsemántica*, en cuanto apoyo al tema principal. De todos modos, se señalan en las notas de las clasificaciones individuales de los textos (la última columna del Apéndice III, donde se resume el *plan textual* de cada soneto) aquellos casos en que un rasgo secundario (subordinado) ocupa una parte significativa del rectángulo del texto.

6.3 Tipología semántica de los 317 sonetos de Petrarca

Dado el carácter experimental de la tipología desarrollada por García Berrio, y por claras razones de proporción numérica, en la parte semántico-temática el investigador se ocupó exclusivamente de los sonetos del dominio amoroso, si bien ofrece alguna sugerencia de iniciativa metodológica para una eventual tipología de sonetos 'morales'. La representación arbórea de las clases temáticas del soneto amoroso elaborada por García Berrio y presentada en GB4 (una versión corregida y simplificada del extenso y confuso esquema de GB1) aparece como sigue:



El mismo esquema, magnificado y girado hacia la derecha para que puedan leerse los 34 nudos terminales o tipos temáticos, se reproduce en el Apéndice I de esta tesis.

La necesidad de realizar diversas jerarquizaciones de este tipo, una para cada dominio temático singularmente identificable (sonetos amorosos, morales, religiosos, etc.), estriba en la multiplicidad de fórmulas iniciales de predicación, vale decir, en la diversidad de funciones comunicativas básicas. La identificación de cada uno de estos dominios mediante el establecimiento de las

fórmulas de predicación constituye la primera operación de taxonomía semántica de los textos.

Respecto a la tipología de sonetos amorosos, García Berrio representa la fórmula inicial según la notación lógica $[\phi] \{s, o\}$, donde el signo ϕ corresponde al verbo 'funtor', *s* al sujeto agente, y *o* al objeto-término, de manera que la formalización que resulta es: $[\text{amar}] \{\text{poeta, dama}\}$, siendo la condición obvia de los textos de este dominio el hecho de que el motivo esencial de comunicación es que «*el poeta ama a la dama*» (GB4: 156).⁴⁶⁶ Como veremos, de esta fórmula inicial se diversifican los predicados para definir tipos globales de comunicación amorosa, cuyos nudos representativos se van dividiendo sucesivamente, siempre según lo comprobado en la realidad de los textos, hasta llegar al último rango, el de los 'nudos terminales', que definen los *tipos macrosemánticos* del soneto amoroso.

En el caso del *Canzoniere*, existe una minoría de 29 sonetos clasificables al margen del dominio amoroso, es decir, donde la fórmula «*el poeta ama a la dama*» no constituye el motivo esencial y originario de comunicación. He aquí una breve lista de los dominios a los que he asignado dichos textos, con propuestas correspondientes de fórmulas básicas de predicación:

morales	10 sonetos	el poeta exhorta a alguien a hacer algo ⁴⁶⁷
religiosos	7 sonetos	el poeta ama a Dios
políticos	4 sonetos	el poeta expresa su opinión política a alguien
circunstanciales	3 sonetos	el poeta necesita comunicar algo a alguien
fúnebres	3 sonetos	el poeta lamenta la muerte de alguien
panegíricos	2 sonetos	el poeta celebra a alguien

Dado el número exiguo de composiciones de cada uno de estos dominios, resultaría poco práctico, para nuestro propósito, el ensayo de esbozar jerarquizaciones semánticas. Me limitaré a señalar brevemente las tendencias temáticas observables en cada dominio, después de la presentación y explicación de la tipología semántica amorosa. Afortunadamente, y lógicamente, este problema de diversificación de dominios no aparecerá en la tipología sintáctica, puesto que las múltiples posibilidades de estructuración organizativa de las ideas corresponden a cualquier mensaje textual. Las relaciones perceptibles entre la *macrosemántica* y la *macrosintaxis*, donde podrán verse las estructuras mayormente empleadas o totalmente evitadas para cada tipo semántico, prometen ser altamente reveladoras tanto desde el punto de vista de la estilística como para la historia literaria.

⁴⁶⁶ En esta formalización y en las que seguirán, el término *poeta* se emplea como sinónimo del *yo poético*.

⁴⁶⁷ García Berrio ofrece en GB2: 390 y GB4: 161 una propuesta de fórmula predicativa para el soneto moral:

$[\phi] \{s, o, e\}$

donde: ϕ adquiere el valor léxico de *persuadir* o *exhortar*; *s* = sujeto de la enunciación, es decir el *poeta*; *o* = objeto del enunciado, el *algo* persuadido o exhortado; y *e* = término de la enunciación, el *destinatario* persuadido o exhortado.

La representación gráfica de la jerarquización de tipos temáticos del dominio amoroso se proporciona en la Figura 1. Entre las modificaciones que se observan con respecto al esquema de García Berrio (la imagen de arriba y el Apéndice I), destaca el **cambio de sistema de notación** tanto para los rangos como para los nudos terminales (los tipos temáticos, resultados de la clasificación semántica). Mientras la tipología de los sonetos del Siglo de Oro empleaba guarismos y letras correspondientes a un orden necesariamente impuesto a los resultados, como podrá comprobarse, el cambio se ha realizado simplemente **para facilitar la comprensión de las abreviaturas**.

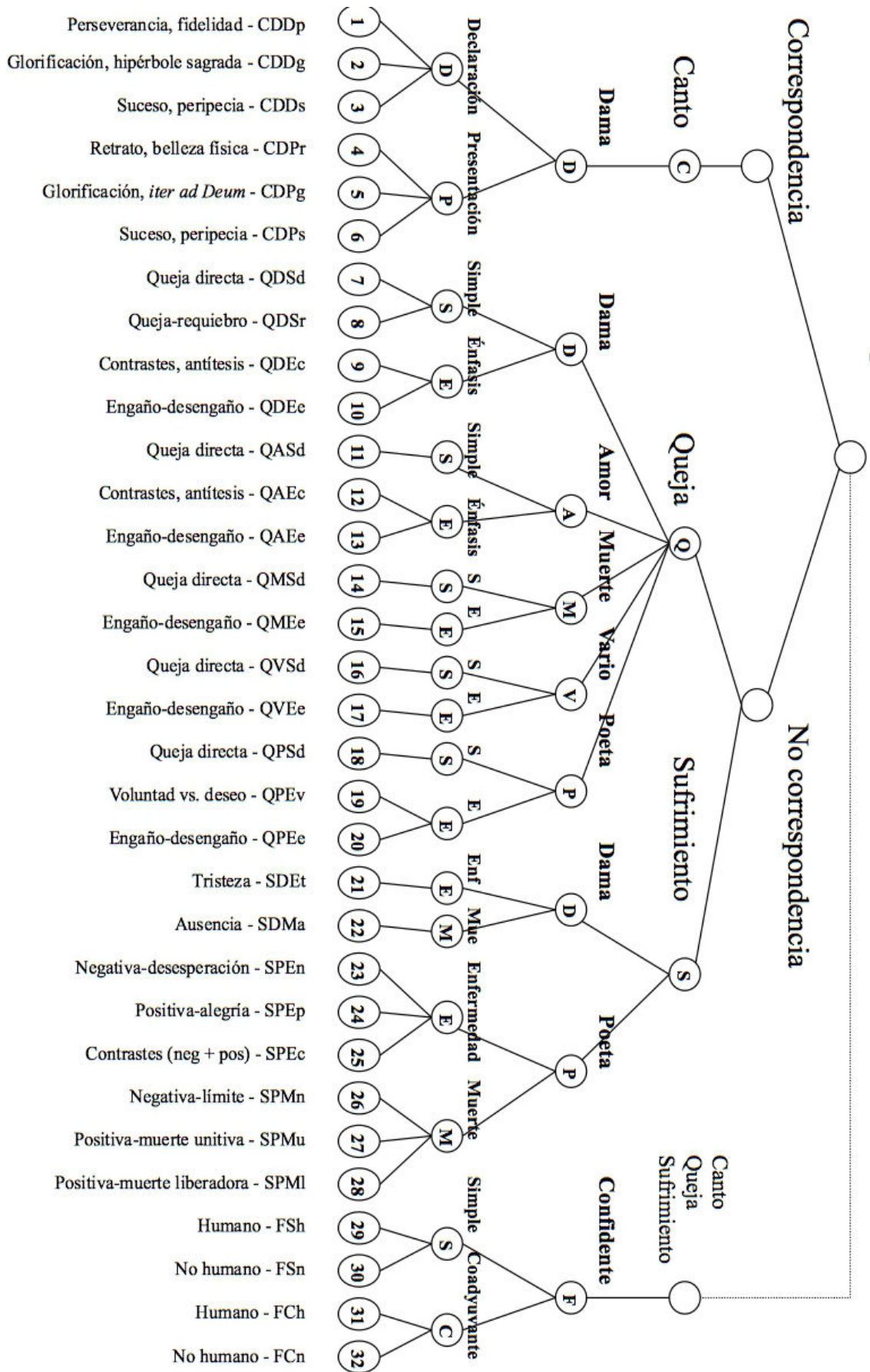


Figura 1 – Esquema arbóreo de la tipología semántico-temática

Tras el punto de partida en el primer nivel del esquema, se diversifican los predicados según el propósito de comunicación, o si se quiere, según la *positividad* o *negatividad* del mensaje, que depende a su vez de la correspondencia amorosa o falta de ella por parte de la dama. García Berrio extiende aquí la fórmula inicial $[\phi]$ {sujeto/poeta, objeto/dama}, que pasa a representarse:

$$[\phi] \{ s/p, o/d ([\phi] \{ s/d, o/p \}) \}$$

para la condición positiva «*El poeta ama a la dama, y la dama ama al poeta*», mientras que el término negativo se representa:

$$[\phi] \{ s/p, o/d (\neq [\phi] \{ s/d, o/p \}) \}$$

donde \neq denota la negación, para «*El poeta ama a la dama, y la dama no ama al poeta*» (GB4: 158). Así, el segundo rango del esquema arbóreo viene compuesto, a un lado, por la modalidad positiva de *Canto*, que teóricamente ha de englobar los textos en los que se explicita la reciprocidad amorosa por parte de la dama, pero mayormente en el caso de Petrarca, incluye todos aquellos textos *no expresamente negativos* (los tipos temáticos 1-6). Al otro lado encontramos la bifurcación de la condición de no correspondencia, por motivo de la cual el plan textual de un soneto puede constituir una *Queja* (tipos 7-20), que denota sufrimiento con una acusación explícita a un término personal concreto, o una simple expresión de lamento o *Sufrimiento* sin acusación (tipos 21-28). Si atendemos a un primer dato estadístico, **la balanza se inclina claramente al lado negativo (166 sonetos de queja y sufrimiento frente a 96 de canto), como habríamos de esperar si considerásemos la falta de correspondencia amorosa y la imposibilidad de alcanzar a la dama como condiciones sine qua non del amor cortés.** Un gráfico de distribución de los sonetos según sus tipos temáticos se ofrece en el Apéndice II.

En el siguiente rango del diagrama se especifican los «*actantes*» (en la terminología de García Berrio), es decir, los términos directos de los predicados del rango anterior, **a quién o para quién va dirigido** el canto, la queja o la expresión de sufrimiento. Hay cambios con respecto a la tipología de García Berrio: en primer lugar, se han añadido dos nudos en la rama de las *Quejas*, para poder abarcar, además de las acusaciones a la *Dama* (tipos 7-10), al *Amor* (11-13) y al *Poeta* mismo (18-20), las acusaciones explícitas bien a la *Muerte* (14-15), bien a la Fortuna o a elementos de la Naturaleza (en estos dos casos la queja viene clasificada bajo el nudo *Vario*, en vista de la reducida cantidad de tales textos, tipos 16-17). La segunda modificación efectuada en este rango es la introducción de 'actantes' en la rama de *Sufrimiento*, considerado válidamente por García Berrio como una acción intransitiva. Sin embargo, la apreciación de que se sufre siempre *por* alguien (sobre todo por uno mismo, en el caso de Petrarca) me ha llevado a la decisión de diferenciar el sufrimiento propio (*Poeta*, tipos 23-28) del dolor causado por el sufrimiento ajeno (*Dama*, 21-22).

Efectivamente, ocurre en alguna ocasión que las lágrimas de Laura provocan la misma reacción fisiológica por parte del amante (tipo 21), aunque en más ocasiones el poeta teme la muerte de la dama y su consiguiente ausencia (tipo 22). El hecho de que las variables actanciales de este rango sean circunstanciales y no objetos directos del funtor *sufrir* es un mero problema de gramática lingüística romance, y no debe por ello invalidar en algo la metodología tipológica.

He aquí las fórmulas de predicación definitorias y determinantes de los nudos de este rango:

1-6	CD: [cantar] {el poeta, la dama}	<i>El poeta canta a/de la dama</i>
7-10	QD: [quejar(se)] {el poeta, la dama}	<i>El poeta se queja a/de la dama</i>
11-13	QA: [quejar(se)] {el poeta, el Amor}	<i>El poeta se queja a/del Amor</i>
14-15	QM: [quejar(se)] {el poeta, la Muerte}	<i>El poeta se queja a/de la Muerte</i>
16-17	QV: [quejar(se)] {el poeta, varios}	<i>El poeta se queja a/de otro elemento</i>
18-20	QP: [quejar(se)] {el poeta, el poeta}	<i>El poeta se queja a/de sí mismo</i>
21-22	SD: [sufrir] {el poeta, la dama}	<i>El poeta sufre por la dama</i>
23-28	SP: [sufrir] {el poeta, el poeta}	<i>El poeta sufre por sí mismo</i>

En este nivel del gráfico se introduce la rama de los sonetos de *Confidente* (tipos 29-32), los cuales García Berrio ya había decidido clasificar al margen de las ramas de *Canto*, *Queja* y *Sufrimiento*. La primera justificación de esta autonomía fue la consideración de que estos sonetos constituyen un grupo de abundante cultivo entre los poetas del Siglo de Oro, y al que la crítica tradicional no había prestado especial atención (GB1: 334). La frecuencia también es apreciable en el *Canzoniere*, en el que se han censado veinticinco sonetos de esta clase. La segunda justificación de la separación de la rama de sonetos de confidente proviene de la especificación de un actante o protagonista *suplementario* al poeta y a la dama, o si se quiere, de un objeto término *indirecto*. La fórmula inicial de predicación incluiría así un tercer actante confidente (c), y pasaría a representarse con la notación [ϕ] {s, o, c}, con la interpretación «*el poeta canta a / se queja de / sufre por alguien/algo con alguien/algo*». Como sugiere García Berrio en el último artículo de la serie, la rama de *Confidente* podría integrarse a las otras mediante la bifurcación de los nudos C, Q y S en *sin confidente* y *con confidente* (GB4: 160); sin embargo, he preferido mantener la decisión primera en vista de la ya mencionada frecuencia de sonetos de confidente (casi la mitad de los cuales, no por sorpresa, revelan ser del tipo de *sufrimiento*). En la última columna del **Apéndice III, donde se resume el plan textual que justifica la clasificación particular de cada soneto**, va indicado para cada soneto de confidente el tipo temático (del 1 al 28) al que correspondería si no se hubiese clasificado aparte bajo el ramo de *Confidente*.

La última modificación efectuada en este rango con respecto al esquema de GB4 es la supresión de la rama de «*circunstantes*» de lugar y tiempo, por la sencilla razón de que la alusión en un soneto a una duración o a un escenario – generalmente una alusión metafórica– no constituye un elemento *central* del plan textual porque apenas cobra relevancia en la conclusión del discurso. Un buen ejemplo viene brindado por los célebres sonetos-aniversario, en los cuales la coincidencia de fechas se muestra como mero pretexto para la comunicación del sentimiento, cuando no para poner de relieve el sentimiento de la conclusión.

Pasemos ahora a definir y explicar brevemente los nudos de los dos últimos rangos, en los cuales cada *motivo* temático esencial encuentra su representación. Las clasificaciones individuales de los sonetos se presentan, de forma resumida, en la tabla del Apéndice II, donde también se puede apreciar cuáles tipos temáticos son los más populares en los sonetos del *Canzoniere*. Las clasificaciones individuales también vienen enumeradas, junto a epígrafes justificativos de la determinación taxonómica (un brevísimo resumen del *plan textual*, la conclusión del discurso y del pensamiento) en el Apéndice III. En ambos apéndices, las clasificaciones se disponen en el orden de los tipos temáticos, tal y como aparecen en el esquema arbóreo de la Figura 1. **Para saber a qué tipo temático (y sintáctico) pertenece un soneto particular de Petrarca, véase el Apéndice VI, donde los sonetos se presentan en orden de secuencia o edición (cifras arábigas para el número de soneto, y romanas para el número de composición).** Para los ejemplos de versos ofrecidos aquí abajo, cito siempre de la edición de Marco Santagata (2006).

Adviértase, en primer lugar, que existe un tipo semántico de soneto ya recogido por García Berrio que no tiene entrada en el esquema arbóreo. Se trata de las *excepciones* a la tipología amorosa, cuyo plan textual no cumple la condición previa de que «*El poeta ama a la dama*» (tipo 0 – E en nuestros Apéndices II y III). En cuanto a los sonetos del Siglo de Oro, se incluían en esta categoría textos que retrataban amores ajenos al yo poético (por ejemplo, el famoso soneto epigramático de Garcilaso sobre la tragedia de Hero y Leandro), o bien que consideraban la posibilidad de amar a más de una dama, motivo presente en Quevedo. Mientras tanto, entre los sonetos amorosos de Petrarca he encontrado tan sólo un texto que incumple la condición de la fórmula básica de predicación, dado que se revela más bien como un pequeño tratado de filografía en el que se describen los efectos fisiológicos del proceso de enamoramiento (soneto 73, «*Quando giunge per gli occhi al cor profondo*»).

6.3.1 Sonetos de *Canto*

Aunque pueda concebirse la posibilidad de que el yo poético *cante* o celebre otro destinatario que la dama misma, como por ejemplo, una prenda o un lugar concretos asociados a ella, siempre se trata de un pretexto para el efectivo canto a o de la amada. También podría distinguirse un elogio al Amor como la

personificación del concepto, y de hecho, la extensa tipología de GB1 incluía este 'actante' en esta rama de *Correspondencia*. Sin embargo, como advirtió el investigador en el mismo artículo, «*resulta poco frecuente que... el reconocimiento positivo de la religión cortés [por parte del poeta] desvíe su mirada de la dama*» (GB1: 325). La personificación sirve, en efecto, como elemento glorificativo de la dama, cuya hermosura o virtud ha dado lugar a la entrada del yo poético en el ámbito amoroso. Aunque García Berrio no justifica en ningún sitio la eliminación del actante *Amor* en la rama positiva del esquema de GB4, englobando los sonetos correspondientes bajo el canto a la *Dama*, debió ser dicha consideración el motivo de este cambio.⁴⁶⁸

El primer criterio diferencial de los sonetos de *Canto* estriba en la modalidad de comunicación, un elemento que afecta a lo sintáctico si bien permanece significativamente más cercano a la semántica. Por un lado se colocan los textos de *Declaración* (tipos 1-3) de una emoción, de un deseo, o en algún momento, de una opinión o forma de pensar. Son casos en los que se percibe mayor necesidad y fuerza de comunicación que en los sonetos de *Presentación* (tipos 4-6), donde el yo poético simplemente ofrece una descripción de la dama o narra un suceso particular. Dentro de la primera modalidad se encuentran los motivos centrales siguientes:

Tipos temáticos 1-6: Sonetos de Canto a/de la Dama

1 – CDDp – *Canto a la Dama, Declaración, perseverancia o fidelidad* (12 sonetos)

Incluye aquellos textos de **canto por excelencia**, es decir, aquellos en que el poeta proclama su **perseverancia o fidelidad incontrastable a la dama**. Más que una mera declaración de amor, el poeta afirma su eterna devoción a pesar de la vejez propia o incluso de la avanzada edad de la amada, a pesar de la distancia entre ellos, o bien a pesar de otras adversidades, tales como la falta de piedad mostrada por ella (en cuyo caso la queja a la dama permanece subordinada al mensaje principal). Se advierten en estos sonetos, además, abundantes referencias metapoéticas provenientes de la promesa de cantar eternamente a la dama. Tal es el caso del soneto 170, «*Lasso, ch'i' ardo, et altri non me'l crede*», en el cual el poeta declara que a pesar de la incredulidad de Laura, las rimas a ella dedicadas la habrán de inmortalizar:

⁴⁶⁸ Como veremos, sucede lo contrario en los sonetos de *Queja*, en los cuales el Amor sirve algunas veces a modo de eufemismo por la dama, como «*una licencia para evitar el enfrentamiento directo*» con ella (GB1: 325). Otras veces, sin embargo, la acusación a la personificación del amor apenas menciona a la amada, atribuyéndose la culpa exclusivamente a Cupido, o más generalmente, a aquella fuerza soberana que ha acarreado el sufrimiento del yo poético.

*Quest'arder mio, di che vi cal sì poco,
e i vostri honori, in mie rime diffusi, 10
ne porian infiammar fors'anchor mille:*

*ch'i veggio nel penser, dolce mio foco,
fredda una lingua et duo belli occhi chiusi
rimaner, dopo noi, pien' di faville.*

2 - CDDg - *Canto a la Dama, Declaración, glorificación o hipérbole sagrada* (18 sonetos)

Como puede verse en el gráfico del Apéndice II, este tipo temático comparte con el nudo 6 - CDPs el segundo puesto de la clasificación. Este tipo 2 engloba los sonetos en que se declara una **glorificación o sublimación de la dama**, generalmente a modo de la **hipérbole sagrada**. El poeta proclama el encumbramiento de su propia naturaleza humilde gracias a la alta índole de la dama, a la que en muchas ocasiones se atribuye una acción divinizadora. Otra particularidad que define este tipo semántico viene constituida sin duda por los copiosos elementos superlativos: se pregona la soberanía de Laura respecto de otras mujeres, o se declara que no puede ser adecuadamente loada, o por citar otro ejemplo, se la considera como la más bella mujer desde el nacimiento de Eva. En los casos más explícitamente devotos, la amada viene definida como una bendición (por ejemplo, el célebre soneto 47 «*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*»), o bien se explicita que ver a Laura en esta vida equivale a ver a Dios en la otra (soneto 158), o bien se le equipara con la figura de un santo, a la cual acude el yo poético como un peregrino a la tierra santa (soneto 14):

*et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui 10
ch'anchor lassù nel ciel vedere spera:*

*così, lasso, talor vo cerchand'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.*

3 - CDDs - *Canto a la Dama, Declaración, suceso o peripecia* (3 sonetos)

Mientras el tercer tipo temático declarativo del esquema de García Berrio lleva el rótulo de «galanteo», he preferido aquel de **suceso** o peripecia, de nuevo motivado por la diferencia de criterio preferencial de clasificación para nuestro propósito, tipologizando según la *conclusión del discurso*, en lugar de guiarse por la extensión un motivo temático a lo largo del poema. Un acontecimiento más o menos fortuito sirve no tanto como pretexto cuanto como elemento central del discurso; por ejemplo, atravesando las montañas de las Ardenas («*l' Ardenna*»), el poeta declara que Laura le procura la fuerza para seguir en movimiento (soneto 143, «*Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi*»). Los otros dos textos provienen

de la parte *in morte*: en el soneto 264, el poeta declara su deseo de que el cuerpo de Laura abandone la tierra corrupta en la cual se halla enterrado, y en el soneto 239, el poeta imagina que su amada baja del cielo para pedirle que desprecie el mundo (vv. 12-14):

*Ma tu, ben nata che dal ciel mi chiami,
per la memoria di tua morte acerba
pregghi ch' i' sprezzi 'l mondo e i suoi dolci hami.*

Los sonetos de *Presentación*, en los cuales la comunicación se muestra generalmente menos enfática que en los textos censados bajo la modalidad de *Declaración*, se han clasificado en los tres tipos siguientes:

4 – CDP_r – *Canto a la Dama, Presentación, retrato* (12 sonetos)

Son aquellos textos constituidos por descripciones ponderadas de la belleza de la dama, con el único propósito de *retratar* y comunicar esa misma belleza. Varían desde aquellos sonetos en que se considera la hermosura de una parte concreta –tal como los ojos, los cabellos, la mano– hasta aquellos en que se constata una apreciación general del conjunto, aunque siempre limitada a la hermosura física. Un buen ejemplo del segundo caso es el célebre soneto 69, «*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*», en el que, tras presentar las distintas partes del cuerpo de la dama y sus respectivos epítetos, se alude a la imposibilidad de no amarla. También de gran relevancia en este grupo de textos es sin duda el soneto 124, «*Quel sempre acerbo et onorato giorno*», puesto que ofrece las **metáforas o iconos concretos petrarquistas de belleza femenina**, tales como los ojos dorados, la piel de nieve, el cuello de ébano, los dientes de perlas, y así sucesivamente:

*La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebena i cigli, et gli occhi eran due stelle, 10
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;*

*perle et rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formava ardenti voci et belle;
fiamma i sospir', le lagrime cristallo.*

5 – CDP_g – *Canto a la Dama, Presentación, glorificación o iter ad Deum* (33 sonetos)

Este tipo temático resulta ser el más frecuentado por los sonetos de Petrarca, y con bastante distancia de los dos tipos que comparten el segundo puesto de la clasificación (el 2 – CDD_g y el 6 – CDP_s, con 18 sonetos cada uno). Tanto este nudo de *glorificación* como el tipo 2 – CDD_g podrían haberse bifurcado, sin demasiadas dificultades de criterio, separando a un lado los textos de *glorificación* simple, y a otro lado, aquellos en que entra un tinte más o menos sagrado, es decir, una *sublimación* religiosa de la dama. He preferido no efectuar

esta bifurcación, primero para no introducir otro rango horizontal más en el esquema, y segundo para no restar atención a este tema predilecto del poeta de Arezzo, como confirman los números. Ahora bien, hay que admitir también que **los sonetos de *Canto* se han diversificado en menos tipos (6) que los sonetos de *Queja* (14) y *Sufrimiento* (8), hecho que responde simplemente a la mayor complejidad y profundidad de tratamiento de estos dos motivos de comunicación por parte de Petrarca.**

Entre los sonetos de glorificación simple, por lo que se refiere a esta modalidad de *Presentación*, se encuentran diversas descripciones de **cómo reacciona la naturaleza según la amada se aleja o se acerca**, llegando ésta incluso a hacer palidecer el sol (soneto 183, «*Il cantar novo e 'l pianger delli augelli*»). En otros, se presenta a la dama simplemente como dechado de virtud, siendo el caso más significativo el soneto 5, «*Quando io movo i sospiri a chiamar voi*», donde el nombre de «*Lauretta*» da lugar a un elaborado juego léxico con la implicación de que el mismo antropónimo enseña a loarla. Por otro lado, la mayoría de los textos de sublimación contemplan a la amada como *iter ad Deum* o vehículo hacia Dios, dado que proporciona al yo poético la salvación o bien la iluminación necesaria para poder componer su poesía. Tal es el caso del soneto 305, «*Dolci durezza e placide repulse*», en el que la figura de Laura como criatura angélica acarrea la salvación o *salute* al amante:

*divino sguardo da far l'uom felice,
or fiero in affrenar la mente ardita* 10
a quel che giustamente si disdice,

*or presto a confortar mia frale vita:
questo bel variar fu la radice
di mia salute, ch'altramente era ita.*

6 – CDPs – *Canto a la Dama, Presentación, suceso o peripecia* (18 sonetos)

Junto al nudo 2 – CDDg, este tipo temático ocupa el segundo puesto de la clasificación. Incluye aquellos textos en que se presenta un *suceso* particular como ejemplo del **efecto de la dama en el yo poético**. Destacan dos *collane* o series de sonetos: la primera de éstas parte de la base de un saludo espontáneo de la mano de Laura, que el poeta evoca y reevoca para describir la gracia y la dulzura de su amada, llegando en un caso a representar a un sol envidioso que se oscurece ante el gesto (soneto 92, «*In mezzo di due amanti onesta altera*»); mientras tanto, la segunda *collana* se extiende hacia el final de los sonetos *in morte*, narrando apariciones expresamente imaginarias de la amada que baja del Empíreo sea para consolar al poeta, sea para concederle piedad (sonetos 295-297 y algunos otros). He aquí los vv. 12-14 del soneto 296, en boca de Laura:

«*Che val – dice – a saver, chi si sconforta?
Non pianger più: non m'ài tu pianto assai?
Ch'or fostù vivo, com'io non son morta!*»

6.3.2 Sonetos de Queja

Antes de ver las definiciones de los nudos terminales de *Queja*, conviene esclarecer aquellos conceptos que han auxiliado las divergencias de criterio clasificatorio. Para cada una de las cinco 'variables actanciales' (los destinatarios de la queja, tomando, como ya queda dicho, a la Fortuna y a los elementos de la naturaleza como un actante singular *Vario*), se ha designado la oposición entre quejas de tipo *simple* (tipos 7-8, 11, 14, 16, 18) y otras de tipo *enfático* (tipos 9-10, 12-13, 15, 17, 19-20). La diferencia no es sintáctica, dado que las decisiones no han dependido de la modalidad de expresión, sino que contempla la fuerza comunicativa del discurso en su nivel exclusivamente semántico. García Berrio explica la diferencia oponiendo los textos de queja «*lineal y directa*» a aquellos en que la queja se presenta de modo más rebuscado (GB1: 333). Para concretarla mejor, digamos que bajo los tipos temáticos *simples* se sitúan aquellos textos en que se presenta una sencilla acusación del actante (objeto directo) por parte del yo poético, mientras que bajo los nudos de *énfasis* encontramos sonetos en que, por un lado, se establece un conflicto de mayor o menor vehemencia entre los diversos efectos del actante en el poeta (hecho que puede denominarse como *contrastos* o *antítesis*), y por otro lado, se confirma un caso de *engaño*, una oposición entre felicidad pasada y dolor presente que suele implicar un trágico acto de aprendizaje.

Tipos temáticos 7-10: Sonetos de Queja a/de la Dama

7 – QDSd – *Queja a la Dama, Simple, directa* (10 sonetos)

En estos sonetos de *queja directa*, la comunicación se concentra exclusivamente en **la crueldad o falta de piedad de la amada**, sin referencias a su belleza ni a cualquier aspecto positivo que ella pudiera encarnar. Un ejemplo que se inclina más hacia la presentación de la crueldad es el soneto 36, «*Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sí pronto*», en el que Laura se muestra más dura que los más resueltos guerreros contra sus enemigos. En cuanto a la denuncia de la inclemencia, puede verse el bien conocido soneto 180, «*Tutto 'l dì piango, e poi la notte, quando*», donde la perpetua congoja del yo poético subraya la impasividad de la amada, referida, en tercera persona (una queja más *de* que *a* la dama, pero poco importa), en el último terceto (vv. 12-14):

*Più l'altrui fallo che 'l mi' mal mi dole:
ché Pietà viva, e 'l mio fido soccorso,
vedém' arder nel foco, et non m'aita.*

8 - QDSr - *Queja a la Dama, Simple, con requiebro* (7 sonetos)

Incluye aquellos textos en que se establece **una oposición entre el amor del poeta y la crueldad de la amada, o bien entre la belleza y la dureza de la amada misma**. En la misma lógica del discurso, por lo tanto, encontraremos cierto elemento de canto o *requiebro* subordinado, como bien ejemplifica el soneto 19, «*Mille fiate, o dolce mia guerrera*», donde se expresa que Laura es tanto más culpable del dolor del poeta cuanto más crece su amor. En otros sonetos, el poeta ruega a la dama que no odie el corazón en el que siempre habrá de residir (soneto 49), o presentada en forma de una bella Medusa, la amada transforma al poeta en mármol mediante la activa aplicación de su crueldad (soneto 164, vv. 12-14):

*L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno virtù di farne un marmo.*

9 - QDEc - *Queja a la Dama, con Énfasis, contrastes o antítesis* (5 sonetos)

En este primer tipo temático de queja de tipo *enfático*, se intuye también una posible bifurcación, distinguiendo los sonetos de *contrastes* (rótulo entendido como la expresión de positividad y negatividad presentes del sentimiento), de aquellos de *antítesis* (donde se exponen dos formas opuestas de sufrimiento, como el clásico binomio metafórico *fuego-hielo*). En cuanto a las quejas a la dama, los sonetos de contrastes incluyen un caso en que Laura reconforta y reprime al poeta a un tiempo (soneto 115, «*Quando 'l voler che, con duo sproni ardenti*»), y otro en que Laura se presenta como una sirena que mantiene a su devoto entre la vida y la muerte (soneto 134). Por otro lado, un ejemplo de los textos antitéticos es el soneto antológico 104, «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», en el que, tras la acumulación de penas paradójicas sufridas por el yo poético a lo largo del texto, la amada se muestra como la única culpable del estado del poeta, quien en el v. 14 declara: «*in questo stato son, donna, per voi*».

Como vimos en los capítulos 2 y 3, el célebre soneto *Pace non trovo* habrá influido en mayor o menor medida en la canción *Tots jorns aprench* de Jordi de Sant Jordi, así como en los **sonetos 3 y 19 del Marqués de Santillana**, y el *Capítulo Primero* de Torres Naharro; lo menciona también, junto al soneto 102, *S'amor non è*, Antonio de Obregón en el comentario a su versión octosilábica de los *Trionfi* (una extensa reelaboración, más que traducción, del comentario de Illicino). **Parece ser que los primeros sonetos del Canzoniere en llamar la atención de los lectores fueron precisamente aquellos estructurados a base de contrarios y antítesis, tal vez porque su movimiento dialéctico era más fácil de comprender, ejerciendo un atractivo inmediato.**

10 - QDEe - *Queja a la Dama, con Énfasis, engaño-desengaño* (3 sonetos)

Estos sonetos de *engaño* contemplan una positividad pasada con una negatividad presente, por lo cual la violenta perturbación de la suerte del yo poético le puede llevar a expresar un deseo de venganza. **El número exiguo de estos textos se debe sin duda a que el motivo de engaño sea más representativo de un petrarquismo posterior, de mayor elaboración conceptual, como tal vez averiguaríamos entre los textos poéticos barrocos.** Dada la naturaleza binaria de esta definición, no sorprende que dos de los tres textos implicados correspondan a la parte *in morte*: por ejemplo, en el soneto 280, «È questo 'l nido in che la mia fenice», tras reevocar el «*bel viso*» (v. 6) que anteriormente le había mantenido «*vivo e lieto*» (v. 7), el poeta constata su miseria presente en los tercetos:

*Et m'ài lasciato qui misero et solo,
talché pien di duol sempre al loco torno 10
che per te consecrato honoro et còlo;*

*veggendo a' colli oscura notte intorno
onde prendesti al ciel l'ultimo volo,
et dove li occhi tuoi solean far giorno.*

Nótese que, en la transposición del esquema arbóreo de García Berrio a la tipología semántica de los sonetos de Petrarca, **ha desaparecido el nudo terminal de *Carpe diem*, tipo temático ampliamente representado entre los sonetos del Siglo de Oro. Efectivamente, Petrarca no tiene ni un solo texto clasificable por este motivo**, resultado que se daría incluso si los criterios taxónomicos contemplaran la extensión de un motivo temático a lo largo del texto en lugar de guiarse por el *plan textual* entendido como la conclusión lógica del discurso.

Tipos temáticos 11-13: Sonetos de Queja a/del Amor

Mientras que la personificación del amor no venía incluida como 'actante' o destinatario de la rama de *Canto*, puesto que constituía un mero elemento glorificativo de la amada y no una fuerza encumbradora por sí misma, en el caso de las *Quejas*, el Amor adquiere mayor autonomía. Esta personificación alguna vez se emplea como eufemismo por la dama para desintensificar la acusación, aunque en otras ocasiones apenas se menciona a la amada, dado que la fuerza de comunicación recae en el sufrimiento acarreado voluntariamente por el Amor como potencia soberana.

11 - QASd - *Queja al Amor, Simple, directa* (10 sonetos)

Entre las **quejas directas** se incluyen **lamentaciones por el hecho de que el Amor no haya encendido el corazón de Laura** con la mítica flecha dorada (por ejemplo, el soneto 3, «*Era il giorno ch'al sol si scoloraro*»), aunque se da más cabida a textos en los que se denuncia la **imposibilidad de escapar del yugo amoroso**. Así, el Amor conduce al poeta siempre donde quiera, por ejemplo, a la expresión del desdén por parte de la amada, o al extremo del propio dolor. Un dato curioso es la amplia caracterización de este adversario perceptible en diversos lugares de los textos; un buen ejemplo se comprueba en el soneto 72, «*Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi*», donde el Amor no sólo se personifica sino que incluso se dramatiza, para afirmar en la conclusión que se alimenta básicamente de las lágrimas de los amantes (vv. 13-14):

*forse non avrai sempre il viso asciutto:
ch'i' mi pasco di lagrime, et tu 'l sai.*

Conste que no se recoge ninguna *queja con requiebro* al Amor ni a ninguno de los actantes restantes (la Muerte, los objetos Varios, ni mucho menos al Poeta mismo), si bien no debe darse por imposible un plan textual en el que se combinan elementos positivos y negativos inherentes a ellos. **Otro nudo terminal del diagrama de GB4 desaparece a este punto en la tipología de Petrarca: el que abarcaba los textos en que se acusaba al Amor de producir una vehemente sensación de «celos» en el poeta.** De hecho, en el *Canzoniere* existen solamente dos sonetos en que este motivo hace acto de presencia: uno es el soneto 149, «*Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo*», donde el Amor pretende provocar la aparición de sentimientos celosos en el yo poético, pero aprendemos en la conclusión del discurso que si bien el Amor le hace arder eternamente, no consigue infundirle de celos, porque el yo poético es consciente de la indiferencia de Laura hacia todo hombre que pudiese amarla. Este soneto se ha clasificado, por tanto, como queja directa al Amor. Mientras tanto, en el segundo soneto que trata de los celos, no se advierte ninguna especie de acusación, sino una simple expresión de envidia engendrada por el testimonio de un beso, conferido a Laura por un personaje ilustre de la corte (soneto 201, «*Real natura, angelico intelletto*»). Este texto se ha considerado, a consecuencia, como una expresión negativa de sufrimiento (23 - SPEn), si bien se compone en su mayor parte de un largo panegírico subordinado.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ Como se verá bajo la explicación del tipo temático 16 – QVSd, hay tres sonetos de Petrarca que expresan su envidia a elementos de la naturaleza por gozar de la presencia de Laura, mientras que aparece al final del soneto 100 la *Invidia* personificada. Estas envidias no son equivalentes a los celos, porque no se trata de una situación de rivalidad; al contrario, como explica Santagata en sus notas al soneto 100 (2006: 643 n. 12-14), parece que Petrarca se refiere a la envidia de los que «*diffondevano dicerie circa la fedeltà del P[etrarca] a Laura*».

Tipos temáticos 14-15: Sonetos de Queja a/de la Muerte

14 – QMSd – *Queja a la Muerte, Simple, directa* (5 sonetos)

Este tipo temático define aquellos textos cuyo plan textual se compone esencialmente de una **acusación directa a la personificación de la Muerte** por parte del yo poético.⁴⁷⁰ Curiosamente, no todos los sonetos pertinentes son de la parte *in morte di madonna Laura*, puesto que queda uno en el cual se declara un reciente acercamiento al poeta por parte de la Muerte, que no se ha acordado de llevarlo consigo (soneto 29, «*S'io credesse per morte essere scarco*»). En los otros textos, el poeta arremete contra este adversario por no haberle sustraído del mundo el mismo día que a Laura, o por haberla llevado demasiado pronto, o simplemente por haberla raptado. Se ha incluido asimismo un soneto en que la acusación a la Muerte no se manifiesta de manera realmente explícita, aunque tanto la tradición literaria como la dimensión semántica del propio texto nos inclinan a una clara interpretación. Se trata del soneto 258, «*Ov'è la fronte, che con picciol cenno*», cuyas interrogativas retoman el motivo bíblico del *ubi sunt* para expresar el lamento desgarrador por la muerte de la amada, con la obvia implicación de queja directa inherente a la pregunta retórica:

*Ov'è l'ombra gentil del viso humano
ch'òra et riposo dava a l'alma stanca, 10
et là 've i miei pensier' scritti eran tutti?*

*Ov'è colei che mia vita ebbe in mano?
Quanto al misero mondo, et quanto manca
agli occhi miei che mai non fien asciutti!*

15 – QMEe – *Queja a la Muerte, con Énfasis, engaño-desengaño* (5 sonetos)

Los textos censados bajo el tipo temático enfático del *engaño* provienen todos de la parte *in morte*. El yo poético **acusa a la personificación de la Muerte de haberle arrebatado, mediante el rapto de la amada, toda la esperanza y todo el bien del que anteriormente había gozado**, hecho tanto más trágico y conturbador cuanto más rápida y espontáneamente ha tenido lugar. Por ejemplo, en el soneto 229, «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*», la Muerte se lleva en una mañana todo el bien adquirido en muchos años de fidelidad.⁴⁷¹ El aprendizaje concluyente de cada uno de estos textos es **la tardía conciencia de la futilidad del amor e incluso de la vida misma**, concepto que llega a su clímax en el soneto 262, «*Amor che meco al buon tempo ti stavi*», en el que el poeta

⁴⁷⁰ La Muerte como objeto de la queja puede por supuesto aparecer de forma figurativa, en cuanto representa el extremo del dolor más que el fin de la vida, si bien este caso se da sólo en los sonetos de *Sufrimiento*.

⁴⁷¹ Como vimos en el apartado 2.3.1, aunque el soneto 229 fue compuesto a la muerte del cardenal Giovanni Colonna, no se clasifica como fúnebre, ya que se trata más bien de un poema de desamor y desengaño, que asocia la desaparición del amigo de Petrarca a la de Laura. El soneto se concluye con el siguiente terceto (vv. 12-14): «*O nostra vita ch'è sì bella in vista, / com perde agevolmente in un matino / quel che 'n molti anni a gran pena s'acquista!*».

lamenta la triste ventura de todo ser humano desde el día de su nacimiento (vv. 12-14):

*i dî miei fur sî chiari, or son sî foschi,
come Morte che 'l fa; cosî nel mondo
sua ventura à ciaschun dal dî che nasce.*

Tipos temáticos 16-17: Sonetos de Queja a/de Vario(s)

La mayor diferencia entre los sonetos de queja *simple* y aquellos de queja *enfática* bajo este grupo de destinatarios o objetos de la queja, amén del criterio de presencia de engaño, es la tendencia en cada tipo hacia un 'actante' o destinatario particular. Así, seis de los ocho textos de queja *simple* presentan una acusación a elementos de la naturaleza o a la *Natura* misma como elemento personificado, mientras que los tres sonetos *enfáticos* incluyen todos un reproche a la *Fortuna*.

16 - QVSd - Queja, Vario, Simple, directa (8 sonetos)

No debe confundirse la definición de este tipo semántico de **queja directa** con alguno de los sonetos de *Confidente*. Aunque actantes como la colina o el sol entran en el discurso como terceras, no se presentan de ningún modo como confidentes a los que se comunicaría una queja de la dama, del Amor etc., sino como **enemigos que provocan la tristeza** del yo poético. En dos ocasiones, el poeta acusa a un elemento geográfico por impedirle ver el lugar donde se encuentra la amada (por ejemplo, el soneto 94, «*Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle*», donde un monte estorba la vista de Avignon). Mientras tanto, en tres textos (sonetos 129, 190, 205) se expresa la envidia del poeta a la naturaleza porque goza ésta de la presencia de Laura, y en el soneto 100 la acusación pasa a la *Invidia* misma personificada (la envidia ajena, no la suya - véase la nota ¹⁴), simplemente porque persigue al yo poético de manera indefectible (vv. 12-14):

*Qual Scithia m'assicura, o qual Numidia,
s'anchor non satia del mio exilio indegno
così nascosto mi ritrova Invidia?*

17 - QVEe - Queja, Vario, con Énfasis, engaño-desengaño (3 sonetos)

El yo poético **se queja de su propia condición intransigente**, acarreada en cada caso por el **engaño** de la fuerza suprema de la *Fortuna*, siempre dispuesta a dañarle, aunque aparece con cómplices como el viento (soneto 285), o con otros que realmente funcionan como sinónimos, tales como la *Stella* o el *Fato* en el célebre **soneto 257**, «*Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni*», texto **fecundísimo en imitaciones posteriores, si bien habría que comprobar la variedad de conclusiones a que da lugar el motivo inicial del itinerario amoroso**. Adviértase que la acusación del soneto 257 también implica a la

Muerte, pero se ha clasificado bajo el actante *Vario* por no ser aquélla el objeto directo exclusivo (vv. 12-14):

*O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
o per me sempre dolce giorno et crudo,
come m'avete in basso stato messo!*

Tipos temáticos 18-20: Sonetos de Queja a/del Poeta mismo

18 – QPSd – *Queja al Poeta mismo, Simple, directa* (10 sonetos)

En las **auto-acusaciones de tipo directo**, el poeta suele quejarse de su **falta de fuerza o de coraggio para afrontar los embates del Amor**. Así, al principio del *Canzoniere* el yo poético se queja de su propia falta de virtud, que se ha mostrado inútil contra el dardo amoroso (soneto 2, «*Per fare una leggiadra sua vendetta*»), o en otras ocasiones, la acusación pasa al silencio del poeta en presencia de la amada. Curiosamente, encontramos también dos textos en que predomina el dramatismo, es decir, dos **sonetos dialogados que presentan un contraste** entre los ojos y el corazón (soneto 63), o bien entre el corazón y el poeta mismo (soneto 204). Mientras tanto, existen dos textos (sonetos 171 y 234) en los que el yo poético se queja de su falta de valentía e insta a sí mismo a dirigirse hacia Dios, y aunque podrían haberse censado como sonetos del dominio religioso o incluso del dominio moral (por la exhortación a sí misma), la amada aparece en cada caso como ejemplo a seguir. En el soneto 171, por ejemplo, el poeta insta a su «*stancho coraggio*» a procurar seguir los «*passi honesti*» y el «*divo raggio*» de Laura (con auto-acusación implícita; vv. 12-14):

*Sfòrzati al cielo, o mio stancho coraggio,
per la nebbia entro de' suoi dolci sdegni,
seguendo i passi honesti e 'l divo raggio.*

19 – QPEv – *Queja al Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo* (4 sonetos)

El primero de los dos tipos de queja *enfática* al poeta mismo contempla la **lucha presentada entre la voluntad y el deseo** del poeta. En cada uno de estos sonetos, el yo poético se acusa a sí mismo por la inutilidad de querer refrenar su deseo amoroso, que le lleva finalmente a un «*acerbo frutto*», o incluso a arder en el fuego, como en el célebre soneto 17, «*Son animali al mondo de sì altera*», en el que el poeta se compara con una mariposa atraída por la luz que la habrá de consumir. Bajo este tipo temático encontramos otro de los sonetos-aniversario, donde la conmemoración de catorce años de enamoramiento da lugar a la declaración del poeta de haber sido víctima todo el tiempo de la disputa entre el deseo y la razón (soneto 80, vv. 12-14):

*La voglia e la ragion combattuto ànno
sette e sette anni; et vincerà il migliore,
s'anime son qua giù del ben presaghe.*

20 - QPEe - *Queja al Poeta mismo, con Énfasis, engaño-desengaño* (3 sonetos)

La cantidad exigua de textos cuyo plan textual se centra en el **auto-engaño** se debe, como ya queda dicho en la explicación del tipo número 10 - QDEe, al hecho de que se trata de un motivo que encuentra su máxima fertilidad en épocas de petrarquismo posteriores. En uno de estos sonetos, el poeta se acusa de haber imaginado una aparición de su amada, para luego recordar que está muerta (soneto 290). En los otros dos (sonetos 1 y 309), el rasgo temático principal es indudablemente la vergüenza del propio *vaneggiar* y la conciencia final del *vanitas mundi*, siendo el mejor ejemplo la palinodia introductoria del *Canzoniere* (soneto 1, «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*»). Aunque los lectores aparecen en los cuartetos como confidentes a los que se pide perdón y piedad, no hay en el sexteto ninguna alusión a ellos; por tanto, el texto puede considerarse, desde el punto de vista de la conclusión del discurso, como una comunicación interior donde el yo poético denuncia a sí mismo («*Ma ben veggio, or sì*») el auto-engaño, dando lugar a una lógica en espiral:

*Ma ben veggio, or sì, come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente 10
di me medesimo meco mi vergogno;*

*et del mio vaneggiar, vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.*

6.3.3 Sonetos de *Sufrimiento*

Antes de proceder a los nudos terminales de *Sufrimiento*, recordemos que bajo este tipo global temático se clasifican aquellos textos en que el lamento no viene acompañado de una acusación explícita. Sin embargo, como se comprueba en varias ocasiones, el discurso puede por supuesto aludir, de forma vehemente, a la *causa* del sufrimiento (por ejemplo, el Amor, los ojos de la amada). En tales casos la causa se muestra más asumida por parte del yo poético, merced a que el sufrimiento cobra más poder comunicativo que la culpa, o bien simplemente porque la acusación queda subordinada a la expresión lamentadora de la conclusión.⁴⁷² Otro aspecto a recordar es el cambio con respecto a la tipología semántica de GB4, es decir, la bifurcación de la fórmula predicativa de *Sufrimiento* provocada por la introducción de variables actanciales. De este modo se tiene en cuenta que el plan textual puede comunicar un dolor ajeno al yo poético (pero que a su vez recae en éste, dado que comparte el sufrimiento de la amada), o bien un dolor exclusivamente propio. Se añaden por lo tanto

⁴⁷² Tres ejemplos de sufrimiento con acusación explícita subordinada son los sonetos 38, 128 y 151.

reproducidos en las antologías: en primer lugar, el que se considera como la introducción de la parte *in morte* (soneto 228, «*Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo*»), donde la proclamación de la perseverancia del poeta queda subordinada al lamento; y en segundo lugar, el soneto 269, «*Zefiro torna e 'l bel tempo rimena*», en el que el yo poético contrapone la aridez propia por la muerte de Laura a la nueva llegada de la primavera:

*Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge* 10
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

*et cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.*

Tipos temáticos 23-28: Sonetos de Sufrimiento por el Poeta mismo

Tanto en los sonetos de *Enfermedad* como en aquellos de *Muerte*, el criterio principal de diferenciación estriba en el hecho de que **el sufrimiento puede presentarse como un sentimiento negativo o incluso como un estado positivo, vale a decir, aquellos casos en que el dolor lleva consigo o promete cierta alegría o felicidad**. En el caso de los textos de *Enfermedad*, el yo poético puede expresar su desesperación, su satisfacción de ser privilegiado por la posibilidad de amar y de cantar a pesar del sufrimiento, o bien un contraste de sensaciones según situaciones variables. Por otro lado, los textos de *Muerte* se separan en un tipo negativo (la muerte como límite del sufrimiento o de la vida misma) y dos tipos positivos, los cuales contemplan el deseo de una muerte que reúna el yo poético con la dama, así como el deseo de la llegada del día postrero simplemente para liberarse del sufrimiento amoroso.

23 – SPEn – *Sufrimiento por el Poeta mismo, Enfermedad, negativa-desesperación* (16 sonetos)

Son aquellos textos en que **la enfermedad del amor se presenta exclusivamente como una condición negativa, con muy amplia presencia de la evocación de *lacrime* y *sospiri*** por parte del yo poético. El rasgo temático predominante de estos sonetos es indudablemente la imposibilidad de liberarse del yugo amoroso, o como vemos en el soneto 176, la incapacidad de salir del enrevesado laberinto del Amor. Bajo este nudo semántico se incluye otro de los sonetos antológicos, el número 28, «*Solo e pensoso i più deserti campi*», en el que el poeta no consigue encontrar la soledad ni ningún cobijo apartado del poder del dios amoroso. Además, mientras que en el tipo número 3 – CDDs vimos el soneto 143, en el que Laura otorgaba al poeta la fuerza para poder atravesar las las Ardenas, bajo el presente nudo encontramos el soneto 144, «*Mille piagge in un giorno e mille rivi*», en que el yo poético afirma haber salido ileso del periplo, aunque la conclusión del discurso presenta el lamento por la distancia de la

amada. Otra curiosidad es la presencia de **tres sonetos aniversario**, en los que la alusión al número de años de enamoramiento sirve a poner de relieve la persistencia e ineluctabilidad del sufrimiento. Uno de ellos, por ejemplo, es el soneto 97, «*Dicesette anni à già rivolto il cielo*»:

*Oimè lasso, e quando fia quel giorno
che, mirando il fuggir degli anni miei,
esca del foco, et di sì lunghe pene?* 10

*Vedrò mai il dì che pur quant'io vorrei
quel'aria dolce del bel viso adorno
piaccia a quest'occhi, et quanto si conviene?*

24 - SPEp - *Sufrimiento por el Poeta mismo, Enfermedad, positiva-alegría* (4 sonetos)

Incluye aquellos textos en los que **el sufrimiento amoroso se presenta paradójicamente como una condición positiva, según la cual la sumisión al Amor se considera un privilegio que glorifica al amante. Sorprende el número reducido de estos sonetos, siendo el regodeo en el dolor amoroso uno de los más significativos leit-motiv del amor cortés.** Un ejemplo viene constituido por el soneto 255, donde el poeta afirma preferir el dolor amoroso a la alegría de la libertad. Otro ejemplo es el soneto itinerario 13, «*Io mi rivolgo indietro a ciascun passo*», en el que el Amor se dramatiza en el último terceto para recordar al yo poético el privilegio de estar enamorado, dado que salva al amante de cualquier otra condición negativa (vv. 12-14):

*Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati humane?*

25 - SPEc - *Sufrimiento por el Poeta mismo, Enfermedad, contrastes n+p* (13 sonetos)

El rótulo de **contrastos** engloba aquellos textos en que se presenta la **convivencia de sentimientos negativos y positivos**, sin incluir sonetos de antítesis (entendida como dos formas opuestas de sufrimiento, como en los tipos 9 y 12), que se han clasificado simplemente bajo el tipo negativo. Uno de los más significativos ejemplos de este tipo semántico es el soneto 15, «*Piovonmi amare lagrime dal viso*», en el que el poeta relata la diversidad de sensaciones experimentadas según Laura se acerca o se aleja. En dos sonetos de contrastes, el yo poético declara balancear entre el miedo y la esperanza, mientras que en otros dos se alude a una atenuación del dolor acarreada por un suceso particular - por ejemplo en el soneto 51, donde el poeta se alegra de bañarse los pies en un arroyo en lugar de bañarse de lágrimas (vv. 12-14):

*Piacemi almen d'aver cangiato stile
dagli occhi a' pie', se del lor esser molli
gli altri asciugasse un più cortese aprile.*

26 – SPMn – *Sufrimiento por el Poeta mismo, Muerte, negativa-límite* (12 sonetos)

Llegamos a los sonetos de **Muerte propia del poeta**, comenzando con aquellos en que el plan textual contempla la muerte como una situación meramente *negativa*. Tan sólo dos de estos textos pertenecen a la parte *in morte* – en ambos el yo poético expresa su **temor a una muerte precoz**, sin alusión a una consecuencia positiva (por ejemplo, el soneto antológico 231, «*La vita fugge, et non s'arresta una hora*», donde el poeta teme la destrucción de la barca que representa su vida). Mientras tanto, un ejemplo de muerte figurativa puede verse en el soneto 16, «*Quand'io son tutto volto in quella parte*», donde el yo poético desea huir del extremo de su dolor para llorar en solitario. También se ha clasificado bajo este rótulo otro de los sonetos aniversario, mostrando esta vez como conclusión la sensación de que la muerte se acerca al poeta (soneto 59, vv. 12-14):

*A pena infin a qui l'anima scorgo,
né so quanto fia meco il suo soggiorno,
ché la morte s'appressa, e 'l viver fugge.*

27 – SPMu – *Sufrimiento por el Poeta mismo, Muerte, positiva-unitiva* (15 sonetos)

Son sonetos cuyo plan textual contempla el **deseo de una muerte que reúna al poeta con la amada en el cielo**, por lo cual una **fuerte presencia de platonismo amoroso** hace que tales textos rayen en el dominio religioso. De hecho, a menudo **la hipérbole sagrada se encuentra subordinada al deseo de muerte unitiva**. Naturalmente estos textos provienen en su mayor parte del conjunto *in morte*, con la única excepción del soneto 213, en el que el yo poético teme la muerte de Laura y expresa su voluntad de viajar con ella hasta el cielo. Varios de los sonetos clasificados por este rasgo temático central retratan visiones de la amada, que baja del Empíreo para consolar al poeta o para rogarle que se reúna pronto con ella; tal es el caso del soneto 252, «*S'io avesse pensato che sì care*», en el que la incapacidad de seguir escribiendo lleva al poeta a la expresión de esta fantasía (vv. 12-14):

*Pianger cercai, non già del pianto honore:
or vorrei ben piacer; ma quella altera
tacito, stanco dopo sé mi chiama.*

Resulta interesante la presencia en este tipo temático de cinco textos que aparecen en el *Canzoniere* de forma sucesiva: son los sonetos de 300 a 304, tres de los cuales incorporan un elemento subordinado de canto a la dama.

En los textos de **muerte liberadora** se comprueba una tendencia contraria a la del tipo anterior, dado que ahora la excepción viene constituida por una composición *in morte*: el soneto 312, donde el poeta desprecia la vida terrena e invoca a la Muerte. El deseo del *giorno estremo* deriva de la consideración de éste como una garantía de paz, o bien como la única vía de liberación de los desabrimientos del amor (vv. 8-9): «*Dunque bien', Morte: il tuo venir m'è caro. / Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai*». Un ejemplo de muerte figurativa puede verse en el soneto 42, «*Poco era ad appressarsi agli occhi miei*», en el que el yo poético expresa su deseo de convertirse en piedra para sustraerse al *grave giogo* del Amor.

6.3.4 Sonetos de *Confidente*

Como ya indicábamos arriba, los textos de **confidente** se clasifican al margen de los de canto, queja y sufrimiento en vista de su **elevada representación numérica**, y sobre todo, porque a la fórmula de predicación se le añade un actante suplementario. Mientras tanto, la última modificación de la tipología semántico-temática que hemos de ver con respecto al esquema de GB4 es el cambio de criterio diferencial en el penúltimo nivel. En lugar de tipologizar los sonetos de confidente primero según éste sea o no sea humano y segundo según su condición activa o pasiva en el mensaje, he preferido invertir la conformación de los dos niveles, estimando que la implicación del confidente tanto en la ficción como en el plan textual asume mayor relevancia semántica. De este modo el confidente puede ser, en primer lugar, **Simple o Coadyuvante**, y en segundo lugar, **Humano o No humano** (pero no necesariamente inanimado, como simplificaba García Berrio, dado que el confidente puede ser un animal, mientras que en otros casos se emplea necesariamente la figura de prosopopeya, atribuyendo a objetos cualidades propias de un ser humano).

Tipos temáticos 29-32: Sonetos de Confidente

29 – FSh – *Confidente, Simple, humano* (11 sonetos)

En estos textos de **confidente simple humano**, el yo poético comunica el **propio sentimiento a un amigo sin que éste se involucre en el asunto**. Por una parte, tres de estos sonetos son del tipo positivo, en cuanto describen al confidente la belleza de la amada (por ejemplo, soneto 112, «*Né così bello il sol già mai levarsi*»), o en uno de los casos, el yo poético afirma no temer a los relámpagos porque Laura mitiga las tormentas (soneto 90). En cinco textos, por otra parte, el poeta expresa al amigo una acusación: tres veces a la dama, una al Amor, y otra a sí mismo. Por último, los tres sonetos de sufrimiento coinciden todos con el tipo 23-SPEn, aunque cada uno presenta una enfermedad distinta: sea la falta de libertad, sea el hecho de que el corazón del poeta esté con la amada y no con sus amigos, sea la ausencia tanto de uno de éstos como de

Laura misma. Un hecho curioso es que dos sonetos clasificados bajo este rótulo se habrían compuesto para acompañar un regalo. Véase por ejemplo el caso especial del soneto 8, «*A piè de' colli ove la bella vesta*», en el que el poeta (en este caso no coincidente con el yo poético) regala unos pájaros mensajeros que afirman ser menos cautivos que el remitente, atrapado en el sufrimiento amoroso:

*Ma del misero stato ove noi semo
condotte da la vita altra serena* 10
un sol conforto, et de la morte, avemo:

*che vendetta è di lui ch' a ciò ne mena,
lo qual in forza altrui presso a l'extremo
riman legato con maggior catena.*

30 - FS_n - *Confidente, Simple, no humano* (2 sonetos)

Se han pensado tan sólo dos textos de **confidente simple no humano**: el primero es una declaración al río Po de que a pesar de la presencia de su cuerpo, el alma del poeta vuela hacia la amada (soneto 147), mientras que el segundo es el célebre soneto número 198, «*O cameretta, che già fosti un porto*», en el que el yo poético expresa a su aposento y a su lecho los sentimientos contrastantes de deseo y de miedo a la propia soledad:

*Né pur il mio secreto e 'l mio riposo
fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensiero,* 10
che, seguendol, talor levònmì a volo;

*e 'l vulgo a me nemico et odioso
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:
tal paura ò di ritrovarmi solo.*

31 - FCh - *Confidente, coadyuvante, humano* (6 sonetos)

De estos sonetos de **confidente activo humano**, la mitad coinciden con el tipo 6 - CDPs, es decir, presentan un suceso o una peripecia que ilustra de alguna manera el amor del yo poético a la dama. Un buen ejemplo es el soneto 111, «*Quand'io v'odo parlar sì dolcemente*», donde el poeta cuenta a una mujer cómo su dulce modo de hablar le hace recordar a Laura. La otra mitad de estos textos son todos de sufrimiento, en una ocasión por una enfermedad de la amada (soneto 27, en el que el poeta ruega a Apolo que proteja la salud de Laura), y en dos ocasiones por sufrimiento propio - por ejemplo, el soneto 31, en el que el poeta expresa a su amigo Giovanni Colonna el miedo a visitar su casa, puesto que éste vive cerca de la amada (vv. 12-14):

*Più dico, che 'l tornare a quel ch'uom fugge,
e 'l cor che di paura tanta sciolsi:
fur de la fede mia non legghier pegno.*

32 – FCn – *Confidente, coadyuvante, no humano* (6 sonetos)

Por último, se comprueba en este nudo terminal semántico la tendencia de los **sonetos de confidente no humano** a ser del tipo **coadyuvante**, y dentro de esta tendencia, la gran mayoría de textos de sufrimiento. Así los textos de este grupo suelen presentar **un río que comparte el dolor del poeta**, tal como el caso del **soneto 116**, «*Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, e Tebro*», en el que el yo poético afirma encontrar compasión tan sólo a orillas de la Sorga. Este soneto fue versado al castellano por Enrique de Villena (como vimos en el capítulo 4), y fue imitado en cierto modo por Santillana en los tercetos de su soneto XIX, donde aparece el Guadalquivir como único río capaz de curar al poeta. En otro ejemplo, el soneto 173, el poeta ruega al Ródano que bese los pies de Laura. En dos sonetos, mientras tanto, el confidente es un ruseñor que acompaña al poeta en llorar a la amada, siendo uno de estos textos una queja a la *fera ventura* tanto propia como del ave confidente (soneto 270, vv. 12-14):

*Or cognosco io che mia fera ventura
vuol che vivendo et lagrimando impari
come nulla qua giù diletta et dura.*

6.3.5 Otros dominios temáticos

He aquí la clasificación temática de los sonetos del *Canzoniere* que no sean del tipo amoroso:

Morales	7, 21, 45, 70, 78, 82, 83, 146, 196, 206
Religiosos	48, 60, 133, 232, 315, 316, 317
Políticos	23, 105, 106, 107
Circunstanciales	32, 77, 96
Fúnebres	71, 246, 281
Panegíricos	10, 22

Queda ya expuesta la sugerencia de fórmula predicativa que defina a los sonetos **morales**, es decir, la condición previa de que **el poeta exhorta o persuade a un destinatario de algo**. De acuerdo a esta definición inicial, en los diez textos de este dominio el yo poético convence a un amigo para que actúe de una manera deseada. En tres casos la exhortación incluye alguna alusión al amor, sea como una fuerza de la cual es preciso protegerse, sea como un pretexto para preconizar el seguimiento de Dios por parte del alma (por ejemplo, soneto 206, «*Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio*»). En otras ocasiones, el poeta insta a que el destinatario se esfuerce en escribir o en perseverar en los estudios, llegando a afirmar en un soneto la inmortalidad otorgada por la

poesía a su creador (soneto 83, «*L'aspettata virtù, che 'n voi fioriva*»). Mientras tanto, se han censado dos sonetos en que el poeta advierte contra la potencia de la ira, la cual sólo puede vencerse mediante la humildad - por ejemplo, el soneto 196 (vv. 12-14):

*Ira è breve furore, et chi nol frena,
è furor lungo, che 'l suo possessore
spesso a vergogna, et talor mena a morte.*

En cuanto a los textos de dominio **religioso**, se parte de la condición inicial de que **el yo poético expresa su amor a Dios**. En una futura jerarquización temática de estos sonetos -acrecentada idealmente la muestra de autores- podría distinguirse entre aquellos textos en que se pronuncia **una autoacusación y un consiguiente ruego de perdón**, y otros en que simplemente **se glorifica la grandeza del Creador**. De hecho, se intuye que una tipología semántica de sonetos religiosos ofrecería quizá grandes semejanzas con la que se ha construido para el dominio amoroso. Entre aquellos textos que implican una queja, el yo poético confiesa la propia pérdida de tiempo y de esfuerzo para luego implorar perdón y salvación. Un buen ejemplo viene constituido por otro de los sonetos aniversario, el antológico número 48, «*Padre del ciel, dopo i perduti giorni*». Resulta interesante comprobar, además, que **los tres últimos sonetos del Canzoniere sean todos religiosos, declarando el deseo del yo poético de unirse con Dios, o bien afirmando que sólo en éste mantiene algún tipo de esperanza**; por ejemplo, el soneto 317, «*I' vo piangendo i miei passati tempi*», la penúltima composición del *Canzoniere* (vv. 12-14):

*A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.*

De los cuatro textos de tema **político** puede desprenderse la condición inicial de que el poeta expresa su opinión política a alguien. En el primero de estos sonetos, el yo poético se muestra a favor de una cruzada liderada por Felipe VI de Francia así como del regreso del papa Giovanni XXII a la ciudad de Roma, por lo cual exhorta a su amigo Orso dell'Anguillara a participar en la expedición (soneto 23, «*Il successor di Carlo, che la chioma*»).⁴⁷³ Los otros tres sonetos constituyen **una collana de crítica ácida hacia la curia papal de Avignon**, presentada como deficiente, corrupta, e indigna de la presencia de Dios, hasta tal punto que la ciudad viene equiparada con Babilonia (sonetos 105-107). A la hora de estudiar el corpus de sonetos compuestos por españoles, habría que ver si de estas tres composiciones de Petrarca se alimenta de alguna manera **el tercero de los sonetos italianos de Torres Naharro**, dado que se presenta asimismo como una expresión de diatriba política.

⁴⁷³ Aunque la presencia de una exhortación podría apuntar aquí a una clasificación del soneto 23 como soneto moral, se prefiere la inclusión como texto del dominio político, en vista de las circunstancias que han motivado la escritura del soneto.

Respecto a los sonetos denominados como **circunstanciales**, la determinación de la fórmula de predicación inicial se muestra sin duda como la más difícil de realizar, no tanto en vista del reducido número de textos clasificados en este dominio, cuanto por la amplia diferencia de propósito comunicativo observable entre los tres sonetos. Puede esgrimirse, por ahora, que el soneto circunstancial parte de una necesidad de comunicación a un destinatario concreto, necesidad surgida de unas circunstancias particulares. Fieles a esta definición provisional son el soneto 32, «*S'amore o morte non dà qualche stroppio*», en el que el poeta pide prestado a un amigo los escritos de San Agustín para auxiliarle en la composición de una obra propia, y también el soneto 96, en el que Petrarca se ve obligado a desmentir un rumor que le daba por fallecido. No queda claro, por otra parte, si el soneto 77, que conforta a Orso dell'Anguillara por no haber presenciado un torneo, coincide con la condición inicial de necesidad de comunicación por parte del yo poético.

Más fácil resulta, evidentemente, la definición de los dos tipos temáticos globales conmemorativos, vale decir, aquel de dominio **fúnebre** y aquel de dominio **panegírico**. En el primer caso, encontramos tres sonetos que cumplen claramente la condición inicial de que el poeta lamenta la muerte de alguien. Además, en dos de estas composiciones se advierte una exhortación, como puede averiguarse en el soneto 71, «*Piangete, donne, e con voi prega Amore*», en cuya conclusión se ruega que el cielo se alegre de la llegada del poeta Cino da Pistoia (vv. 12-14):

*Pianga Pistoia, e i citadin perversi
che perduto ànno sì dolce vicino;
et rallegresi il cielo, ov'ello è gito.*

Mientras tanto, respecto a los dos sonetos panegíricos, ambos permiten establecer con facilidad la fórmula predicativa inicial de que el poeta celebra a alguien – en los casos concretos, los elogios se dirigen a Stefano Colonna, del que el yo poético lamenta a un tiempo la ausencia (soneto 10), y de nuevo a Cino da Pistoia, por el cual exige Petrarca que todo el que se considere poeta amoroso le rinda el debido honor (soneto 22).

6.3.6 Conclusiones: el paisaje temático de los sonetos de Petrarca

Presentada y explicada ya la tipología semántico-temática, vemos que cada tipo responde a una definición básica. Aunque la llegada a tal punto lleva a García Berrio a declarar la conformación de un “*inventario tópico exhaustivo*” (GB1: 320), en nuestro caso, como hemos visto, aún podrían diversificarse algunos de los nudos terminales o tipos semánticos, mientras quedarían por construirse y dibujarse los esquemas arbóreos temáticos ajenos al dominio amoroso.

El gráfico del Apéndice II, que muestra la distribución de los sonetos del *Canzoniere* según el motivo central del *plan textual* (guiado, como explicado arriba, más por la conclusión de la lógica de discurso que por la extensión dentro del molde), ilustra bien lo que podemos llamar el **paisaje temático** de los sonetos de Petrarca. Lo primero que uno nota es el macrotema más frecuente, y con mucha diferencia con respecto a los otros tipos temáticos: el nudo terminal 5 - CDPg, es decir, **un total de 33 sonetos que glorifican la belleza de Laura, algunos hasta el punto de transformarla en *iter ad Deum***. Como advertimos arriba en la explicación de este tipo temático particular, hay que tener en cuenta que este nudo podría haberse dividido en dos, y hay que considerar también el hecho de que los tipos temáticos de *Canto* ofrecen menores posibilidades de clasificación (6 tipos) que los de *Queja* (14 tipos) o *Sufrimiento* (8 tipos). No obstante, el dato de los 33 sonetos de canto glorificatorio a la dama sigue siendo importante, ya que confirma una de las características principales del mundo de Petrarca: la celebración de la amada como vehículo hacia el cielo.

No sorprende la variación y el mayor equilibrio que existe entre los sonetos de *Queja*, si consideramos la mayor complejidad y profundidad de tratamiento por parte de Petrarca. Hay tres subtemas de queja que, con diez ejemplares cada uno, destacan un poco más que los otros once tipos: los nudos terminales 7 - QDSd, 11 - QASd y 18 - QPSd, que denotan sonetos de **queja simple y directa, más que a base de antítesis o de la expresión de desengaño, principalmente hacia la dama, hacia la personificación del Amor, y hacia el poeta mismo**.

Entre los sonetos de *Sufrimiento*, los dos tipos temáticos más poblados son el 23 - SPEn con 16 sonetos, y el 27 - SPMu con 15. En ambos tipos, **el poeta sufre por sí mismo, más que por la dama**; no obstante, mientras que el primer tipo denota planes textuales que lamentan la propia 'enfermedad' o **desesperación amorosa**, el segundo alberga **el deseo de morir para poder juntarse con la amada**. En cuanto a los sonetos de *Confidente*, casi la mitad de ellos (11 sonetos) son del tipo 29 - FSh, en los que **el amigo no está involucrado en la acción, y se trata de un confidente humano**.

Cuando lleguemos al análisis semántico de los sonetos del corpus del capítulo 7, podremos comparar los temas centrales de cada uno de los diez autores con este paisaje temático de los sonetos del *Canzoniere*, para ver cuáles tendencias, o incluso cuales excepciones, figuran en el arquetipo italiano y en los potenciales imitadores.

6.4 Tipología sintáctica de los 317 sonetos de Petrarca

Mientras puede decirse que la **tipología semántica** se elaboraba **según el rasgo temático que cerraba el círculo de cada soneto**, en la tipología **sintáctica-conceptual**, cada uno de los textos se ha catalogado, en cambio, según el modo en que viene organizado el discurso, es decir, en vista de las aparentes **divisiones del círculo dentro de su unidad**. Se ofrecen en el Apéndice I dos ejemplos de distribución de sonetos de Lope de Vega según el esquema de la tipología sintáctico-conceptual desarrollada en GB3. De igual manera que el reticulado correspondiente a los sonetos del *Canzoniere* de Petrarca (Apéndice IV), se trata de un esquema mucho más rentable y unitario que los de la tipología semántica, por la sencilla razón de que **los diversos tipos de organización del discurso engloban a todos los textos independientemente de su dominio temático**. Recuérdase que el principio fundamental que gobierna esta tipología es la consideración de que el soneto es una especie de texto en la cual se sobreponen, de manera coincidente o no coincidente, dos organizaciones distintas y simultáneas de cláusulas y cesuras, vale decir, aquella de la métrica y aquella de la sintaxis.

El primer criterio diferencial de la tipología sintáctica es la modalidad expresiva de la comunicación, que puede ser *Narrativa*, es decir, el poeta –entendido ahora exclusivamente en cuanto creador –presenta simplemente un suceso de forma poética; o bien, como en la mayoría de los casos (304 de los 317 sonetos del *Canzoniere*), la comunicación puede ser *Expositiva*, expresando un sentimiento o una opinión.

El segundo rango diferencial considera **la coincidencia o no coincidencia entre la organización métrica y aquella sintáctica**, o más concretamente, el respeto de la sintaxis a la división de estrofas. En el caso de distribución coincidente, el soneto se clasifica como *Isodistributivo*, mientras que el nudo contrario *Antidistributivo* incluye todos los casos de distribución discordante entre la lógica y el esqueleto métrico. Cabe aclarar que esta última posibilidad es consentida sólo por los sonetos expositivos, puesto que la narración, tanto en pasado como en presente, y al menos en un texto de reducida extensión como el soneto, ha de seguir un desarrollo necesariamente lineal.

Curiosamente, **tan sólo quince de los 317 sonetos del *Canzoniere* brindan una organización antidistributiva**, si bien ésta obra en la mayoría de los casos un efecto de **gran fuerza estética**. Los sonetos antidistributivos se han dividido entre aquellos *unisentenciales* y aquellos *plurisentenciales*. Un ejemplo de los primeros es el soneto 113, «*Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba*», donde podemos comprobar cómo la anáfora *Ponmi...* se prolonga hasta el verso 12, **rebasando por tanto la cesura entre los tercetos**, con la introducción de los dos verbos principales *sarò* y *vivrò* en el siguiente verso. El fruto de esta decisión organizativa es la intensificación de la declaración conclusiva de perseverancia y de fidelidad a la dama, a quien amará el yo poético en cualquier lugar y en

cualquier condición. Mientras tanto, un ejemplo de soneto *antidistributivo plurisentencial* es el **célebre soneto de los ríos, el 116**, «*Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro*», en el que gran parte de la extensión de los cuartetos conforma una prolongada negación asintética, para formar – con un hipérbaton algo más violento de lo que uno normalmente espera de Petrarca – una **división sintáctica de 6+2 versos (en lugar de 4+4) en el octeto**.

En el tercer rango de la tipología encontramos la bifurcación del nudo *isodistributivo*, dado que esta suerte de organización sintáctica puede revelarse sea como *Múltiple* sea como *Dual*. En el primer caso, **cada una de las cuatro estrofas se muestra sintácticamente cerrada e independiente**, por lo cual la isodistribución se lleva hasta el límite. Si se advierte, en cambio, una **división binaria de la sintaxis del discurso, particularmente pero no necesariamente en torno a la cesura entre cuartetos y tercetos (8+6)**, el soneto se clasifica bajo el tipo sintáctico *Dual*.

Mientras que la bifurcación en *Múltiple* y *Dual* se comprueba tanto para los sonetos narrativos como para aquellos expositivos, los dos rangos siguientes corresponden sólo a la *isodistribución dual*. Se trata de una distinción que he decidido añadir yo mismo a la tipología sintáctica heredada de GB3. En primer lugar, la división binaria crea mayormente dos unidades sintácticas de dimensiones de **8 y 6 versos**, si bien se han censado numerosos casos de división en unidades de **11 y 3**, organización en la que el primer terceto prolonga las ideas de los cuartetos en preparación para la conclusión del último terceto.

Existen, además, dieciséis textos de división binaria que revelan una organización sorprendente, aunque *no estrictamente antidistributiva*: por ejemplo, sonetos divididos en unidades sintácticas de **4 y 10 versos**, de **6 y 8 versos**, incluso de **7 y 7** o de **9 y 5 versos**. Uno de los textos censados según una división del soneto en una **unidad sintáctica-conceptual presentativa de 9 versos y otra conclusiva de 5 es el soneto 102**, el análisis amoroso arriba mencionado, «*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*». En este ejemplo, el primer verso del sexteto es a la vez un resumen de las interrogativas del octeto y la continuación del verso 8, del que reitera las palabras «*s'io 'l consento*» para poner de relieve la injusticia del lamento del yo poético cuando el amor recibe su consentimiento.

Respecto al penúltimo rango, los sonetos de *organización dual* que presentan *marcas conectivas* entre las dos unidades sintácticas se diferencian de aquellos textos en que la división se percibe tan sólo de manera implícita, o si se quiere, por atención a lo que García Berrio llama las *agrupaciones intratextuales* – caso comprobado únicamente en la división 8-6 y en tan sólo veinte sonetos. Los textos *con marcas* se dividen en dos gracias a un vocablo o incluso a una pequeña partícula que tenga una función deíctica. Al inicio de la segunda unidad sintáctica, por tanto, se encuentra en cada caso un elemento semántico

que se refiere a o que reproduce conceptos o ideas de la primera unidad. En muchos casos se trata de pronombres demostrativos como *quello, quei* o incluso posesivos como *suoi* o *loro*. También se testimonian, sin embargo, conectores adversativos o consecutivos como *ma* o *indi* ('por lo cual'), siendo éstos los más frecuentes, mientras que otro tipo de marca interclausular viene constituida por **adverbios temporales**, contraponiendo, por ejemplo, un 'antes' con un 'después'.

Como en seguida se percibe en la tabla del Apéndice IV, **una alta proporción de los sonetos del *Canzoniere* son de distribución 8+6 con marcas**: son 153 de 317, es decir, 48,26%, casi la mitad de los sonetos del libro. Estos textos se han clasificado en seis tipos que veremos en detalle más abajo, según el modo de discurso de las dos unidades conceptuales - o más concretamente, según la modalidad del verbo principal observable en las oraciones que forman el octeto y el sexteto:

<i>tipo sintáctico</i>	<i>octeto</i>	<i>sexteto</i>
9-EID8Cd	discursivo +	discursivo
10-EID8Cde	discursivo +	exclamativo
11-EID8Cdi	discursivo +	imperativo
12-EID8Ced	exclamativo +	discursivo
13-EID8Cvs	vocativo +	discursivo
14-EID8Coc	otras combinaciones	

Como veremos, algunas de estas estructuras modales se repiten en los tipos sintácticos con organización dual 11+3 (tipos 15-18) u otra proporción (19-20). Siguiendo la práctica de García Berrio, la modalidad *exclamativa* identifica no sólo la exclamación (!) sino también la interrogación (?), y en alguna ocasión, puede cubrir también una declaración con un fuerte elemento superlativo. Por lo demás, como puede verse si se compara esta tipología con los cuadros de GB3 en el Apéndice I correspondientes a los sonetos de Lope de Vega, las definiciones de modalidad se han simplificado con respecto a la tipología de García Berrio, quien los repartía entre '*no enfáticas*' y '*enfáticas*', dejando en mi opinión demasiado lugar para la subjetividad en la clasificación de estos tipos de sonetos.

Antes de proceder a definir e ilustrar con ejemplos cada uno de los **veinte tipos sintáctico-conceptuales** que se han establecido al compilar esta tipología, cabe advertirse un cambio significativo de esta tipología con aquella de GB3. En ambas, cada nudo terminal sintáctico se divide en tres, según la **función del lenguaje** predominante en el soneto. La función del lenguaje venía entendida por García Berrio según los conceptos de Karl Bühler, si bien las definiciones de *apelación, síntoma y representación* no aparecen muy claramente expuestas ni en GB3 ni en GB4. Además, como ya advierte Víctor de Lama en la introducción de una antología de sonetos amorosos, debemos recordar que las tres funciones

del lenguaje de Bühler coexisten en cualquier discurso con mayor o menor proporción, por lo cual llega a ser difícil en muchas ocasiones determinar cuál de las tres se presenta como la función predominante.⁴⁷⁴ Por esta razón, amén del deseo de simplificar y facilitar la labor taxonómica, he preferido definir los tres términos según el estatuto 'actancial', y con unos criterios debidamente fijos:

Apelación: se comprueba la presencia tanto de un *yo poético* como de un *tú poético*

Síntoma: se comprueba la presencia de un *yo poético* sin que haya un *tú poético*

Representación: ambos son *ausentes*, o bien **el yo poético** está presente sólo como **narrador**.

Como veremos, **la gran mayoría de los sonetos del *Canzoniere* se clasifican bajo la función de Síntoma**, es decir, que **habla un yo poético sin que haya una segunda persona explícita** - salvo tal vez el poeta mismo, como interlocutor y destinatario del **monólogo interior**. Como puede verse en los cuadros del Apéndice I, García Berrio seguía clasificando los sonetos de *apelación* según el destinatario: 'Dios', un 'confidente', o confusamente, el 'poeta mismo', donde el yo poético se dirige explícitamente a sí mismo en segunda persona. Yo he preferido no aplicar este octavo nivel de clasificación; donde el poeta habla a sí mismo, el soneto se clasifica como *sintomático*.

Para resumir la estructura de la tipología sintáctica, he aquí la jerarquía de preguntas a las que hay que responder para poder clasificar cada soneto individual. La tabla del Apéndice IV muestra la clasificación de cada uno de los 317 sonetos del *Canzoniere*, asignado a uno de los veinte tipos sintácticos (los rangos) y a una de las tres funciones del lenguaje (las columnas de la derecha).

⁴⁷⁴ De Lama, Víctor, ed., 1996. *Sonetos de amor: Selección de 150 sonetos de la lengua española* (Madrid: Edaf), p. 27. Para el ensayo original de Karl Bühler en castellano, uno puede consultar la traducción de Julián Marías, 1950, *Teoría del lenguaje* (Madrid: Revista de Occidente).

¿De qué 'tipo sintáctico' es el soneto?

nivel 1	¿El soneto es <i>narrativo</i> o <i>expositivo</i> ?
nivel 2	Si el soneto es <i>expositivo</i> , ¿es <i>antidistributivo</i> o <i>isodistributivo</i> ?
nivel 3	Si el soneto es <i>isodistributivo</i> , ¿tiene división <i>múltiple</i> o <i>dual</i> ?
nivel 4	Si el soneto es <i>expositivo isodistributivo dual</i> , ¿tiene una división de 8+6, 11+3, u otra?
nivel 5	Si el soneto tiene división 8+6, ¿la división se percibe <i>sin marcas</i> o <i>con marcas</i> ?
nivel 6	Si el soneto es <i>narrativo</i> , ¿es de <i>narración simple</i> , o contiene diálogo (<i>dramatización</i>)? Si el soneto es <i>antidistributivo</i> , ¿es <i>unisentencial</i> o <i>plurisentencial</i> ? Si el soneto es <i>expositivo isodistributivo múltiple</i> , ¿hay ausencia de clímax perceptible (<i>vario</i>), o hay un <i>clímax</i> claro? Si el soneto es <i>expositivo isodistributivo dual con marcas</i> , ¿cuáles son las modalidades de las dos oraciones? <i>discursivo + discursivo discursivo + exclamativo</i> <i>discursivo + imperativo exclamativo + discursivo</i> <i>vocativo + discursivo otras combinaciones</i>
nivel 7	¿A qué función del lenguaje corresponde el discurso del soneto? <i>apelación (yo + tú)</i> <i>síntoma (yo, sin tú)</i> <i>representación (sin yo ni tú)</i>

Veamos ahora los **veinte 'tipos' sintácticos de los sonetos de Petrarca**, o más concretamente, **las distintas formas de organizar el discurso a lo largo de las cuatro 'estrofas'**, clasificables con la ayuda de las preguntas expuestas en el cuadro de aquí arriba. Bajo cada tipo, veremos también si la estructura sintáctica particular corresponde mayoritariamente a alguna de las tres **funciones del lenguaje** mencionadas. No sorprenderá, por ejemplo, que los sonetos más *discursivos* de Petrarca sean de función *sintomática*, ya que los textos más discursivos suelen ser monólogos interiores, sin que esté presente una segunda persona (o un *tú poético*).

6.4.1 Sonetos de Narración

1 - NMn - soneto Narrativo, isodistributivo, de distribución Múltiple, con simple narración (2 sonetos)

De los trece sonetos narrativos del *Canzoniere*, sólo dos son de *narración* simple, es decir, **habla el narrador sin dar la palabra a los personajes**: los sonetos 87 y 92. Ambos tienen organización **múltiple**, y ambos se clasifican bajo la función de *síntoma*, puesto que el yo poético no aparece como simple narrador, sino que alude al efecto que le provoca el suceso narrado. Curiosamente, ambos sonetos son asimismo del tipo semántico 6 - CDPs, es decir, presentan una peripecia que ejemplifica (y canta) de alguna manera el amor a la dama por parte del poeta. Más concretamente, los dos poemas forman parte de una serie escrita a partir de un saludo espontáneo por parte de Laura. En el soneto 92, el sol se oscurece, celoso de tal saludo. **La distribución sintáctica del suceso narrado respeta perfectamente aquella métrica, con una oración completa por estrofa (4+4+3+3):**

Sonetto 92 (comp. CXV)

*In mezzo di duo amanti honesta altera
vidi una donna, et quel signor co lei
che fra gli uomini regna et fra li dèi;
et da l'un lato il Sole, io da l'altro era.*

Poi che s'accorse chiusa da la spera 5
*de l'amico più bello, agli occhi miei
tutta lieta si volse, et ben vorrei
che mai non fosse inver' di me più fera.*

Sùbito in allegrezza si converse
la gelosia che 'n su la prima vista 10
per sì alto avversario al cor mi nacque.

*A lui la faccia lagrimosa et trista
un nuviletto intorno ricoverse:
cotanto l'esser vinto li dispiacque.*

2 - NMd - soneto Narrativo, isodistributivo, de distribución Múltiple, con dramatización (5 sonetos)

Tanto este tipo sintáctico como el siguiente llevan el rótulo de *dramatizado*, puesto que entra en el discurso un elemento de diálogo. Un buen ejemplo de distribución **múltiple** (en lugar de binaria) viene constituido por el soneto 63, en el que los ojos y el corazón del poeta **se alternan dísticos y luego tercetos (2+2+2+2+3+3)**, acusándose uno a otro de provocar el sufrimiento de su dueño:

Sonetto 63 (comp. LXXXIV)

- Occhi, piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostiene.
- Così sempre facciamo; et ne conviene
lamentar più l'altrui, che 'l nostro errore.

- Già prima ebbe per voi l'entrata Amore, 5
là onde anchor come in suo albergo vène.
- Noi gli apriamo la via per quella spene
che mosse d'entro da colui che more.

- Non son, come a voi par, le ragion' pari: 10
ché pur voi foste ne la prima vista
del vostro et del suo mal cotanto avari.

- Or questo è quel che più ch'altro n'atrasta,
che' perfetti giudicii son sì rari,
et d'altrui colpa altrui biasmo s'acquista.

Este soneto, junto con dos otros de este tipo sintáctico, es de *representación* pura, siendo los dos restantes de la función de *síntoma*, en los que habla un yo poético.

6.4.2 Sonetos de Exposición Antidistributivos

4 - EAU - soneto Expositivo, Antidistributivo, de distribución unisentencial (7 sonetos)

En estos textos, la **organización discordante entre métrica y sintaxis** contempla la presencia de **una sola oración extendida por el rectángulo del soneto**. Ya hemos visto arriba un ejemplo de este tipo sintáctico *unisentencial*, el **soneto 113, «Ponmi...»**, de función *sintomática*. Mientras tanto, dos textos de este tipo se clasifican bajo la función de *apelación* – es decir, la presencia de la primera y segunda personas –, y ambos son del tipo semántico de *queja*. En el soneto 188, una acusación (con requiebro) a Laura como causa del sufrimiento amoroso, **las múltiples prótasis de una oración condicional se extienden a lo largo de trece versos, acentuando poderosamente la queja directa a la dama en la apódosis del verso final, según una estructura ((2+2+3+1+1+2+1)+1)+1**:

Sonetto 188 (comp. CCXXIV)

*S'una fede amorosa, un cor non finto,
un languir dolce, un desiar cortese;
s'oneste voglie in gentil foco accese,
un lungo error in cieco laberinto;*

se ne la fronte ogni penser depinto, 5
*od in voci interrotte a pena intese,
or da paura, or da vergogna offese;
s'un pallor di viola et d'amor tinto;*

s'aver altrui più caro che se stesso;
se sospirare et lagrimar mai sempre, 10
pascendosi di duol, d'ira et d'affanno;

*s'arder da lunge et agghiacciar da presso
son le cagion' ch'amando i' mi distempre,
vostro, donna, 'l peccato, et mio fia 'l danno.*

5 - EAp - soneto *Expositivo, Antidistributivo, de distribución plurisentencial* (8 sonetos)

Este tipo sintáctico engloba aquellos textos de **antidistribución contruidos de más de una oración**, tales como el ejemplo ya visto más arriba, el famoso **soneto de los ríos (116) traducido y explicado por Enrique de Villena**. La mayoría de los sonetos de este tipo sintáctico son de *apelación*, y tan sólo dos de tipo *sintomático*. Curiosamente, dos de los textos apelativos son de la serie de críticas a la curia de Avignon, organizándose la mayor parte de ambos mediante una sucesión enumerativa de epítetos negativos. Un soneto particularmente antidistributivo es el 271, con una anáfora en *né* que **rebasa los cuartetos para terminar en el verso 9, dando lugar a una división sintáctica de (9+2)+3:**

Sonetto 271 (comp. CCCXII)

*Né per sereno ciel ir vaghe stelle,
né per tranquillo mar legni spalmati,
né per campagne cavalieri armati,
né per bei boschi allegre fere et snelle;*

né d'aspettato ben fresche novelle 5
né dir d'amore in stili alti et ornati
né tra chiare fontane et verdi prati
dolce cantare honeste donne et belle;

né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga, 10
sì seco il seppe quella sepellire
che sola agli occhi miei fu lume et specchio.

Noia m'è 'l viver sì gravosa et lunga
ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire
di riveder cui non veder fu 'l meglio.

6.4.3 Sonetos Expositivos de Isodistribución Múltiple

6 - EIMv - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Múltiple, vario (13 sonetos)

Para los sonetos de **isodistribución múltiple**, vale decir, con **independencia sintáctica en cada una de las cuatro estrofas**, García Berrio distingue entre aquellos que llevan a un aparente efecto de clímax en el último terceto (el siguiente tipo sintáctico), y aquellos en que **no se percibe claramente un tal clímax**, identificados de manera general con el rótulo de *vario*. En éstos hay por lo tanto una **ausencia de crescendo conceptual que desemboque en una advertencia o declaración final de destacada potencia comunicativa**.

Los sonetos de este tipo se reparten casi de modo equivalente entre las funciones de *apelación* y *síntoma*: un ejemplo del primer caso es el conocido soneto 71, en el que el yo poético lamenta la muerte del poeta Cino de Pistoia, rogando a diversos destinatarios el llanto a él debido, **con una estructura conceptual que puede describirse como ((1+1)+2)+4+3+(2+1)**:

Sonetto 71 (comp. XCII)

*Piangete, donne, et con voi pianga Amore;
piangete, amanti, per ciascun paese,
poi ch'è morto collui che tutto intese
in farvi, mentre visse, al mondo honore.*

Io per me prego il mio acerbo dolore, 5
*non sian da lui le lagrime contese,
et mi sia di sospir' tanto cortese,
quanto bisogna a disfogare il core.*

Piangan le rime anchor, piangano i versi, 10
*perché 'l nostro amoroso messer Cino
novellamente s'è da noi partito.*

*Pianga Pistoia, e i citadin perversi
che perduto ànno sì dolce vicino;
et rallegراسi il cielo, ov'ello è gito.*

7 - EIMc - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Múltiple, con clímax (36 sonetos)

Este tipo sintáctico incluye sonetos en que **la disposición múltiple contribuye esencialmente al efecto del clímax en el último terceto**. Se trata de uno de los nudos terminales más poblados, sobre todo respecto a la función de *síntoma*. Entre los 22 sonetos sintomáticos se aprecia una mayoría de textos del tipo semántico de *canto*, tal como el soneto 162, «*Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo*», en el que cada estrofa contempla otro aspecto del envejecimiento del yo poético con respecto a su deseo amoroso, hasta proclamar su incontrastable fidelidad a la dama en el último terceto, donde se explica que la verificación de acontecimientos imposibles sería más fácil que la cura de su herida por parte de la muerte o de Laura misma (vv. 12-14):

*Esser po' in prima ogni impossibil cosa,
ch'altri che Morte, od ella, sani 'l colpo
ch'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse.*

Un ejemplo de los textos de *apelación* es el famoso **soneto 104**, «*Pace non trovo...*», en el que **la sucesión de sentimientos antitéticos presentados por una abundancia de verbos desemboca en la queja a la dama del último verso**, expresada con el verbo truncado «*son*» (4+4+3+(1+1)+1):

Sonetto 104 (comp. CXXXIV)

*Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, e spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra;
et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio.*

Tal m' à in pregon, che non m' apre né serra, 5
*né per suo mi riten né scioglie il laccio;
et non m' ancide Amore, et non mi sferra,
né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio.*

Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido; 10
*et bramo di perir, et chaggio aita;
et ò in odio me stesso, et amo altrui.*

*Pascomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita:
in questo stato son, donna, per voi.*

9 - EID8Cd - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, discursivo (56 sonetos)

A partir de este tipo sintáctico, como puede verse en la tabla del Apéndice IV, todos los tipos son expositivos y de isodistribución dual *con marcas*; variarán sólo las divisiones (8+6, 11+3, otras), así como las modalidades de las oraciones que forman el octeto y el sexteto (combinaciones de discursivo, exclamativo, imperativo y vocativo).

El tipo sintáctico-conceptual 9 cubre todos los **sonetos de división 8+6 que sean exclusivamente de modalidad discursiva**, es decir, sin que haya una oración exclamativa (incluyendo para nuestro propósito, como indicado más arriba, cláusulas de interrogación), imperativa o vocativa en el octeto o en el sexteto. **Se trata del tipo más representativo de la organización del soneto por parte de Petrarca, con 56 textos, lo cual equivale a 17,66%, casi un soneto de cada cinco.** De nuevo, como ya presagiábamos, la mayoría de estos textos son del tipo *sintomático*, por la sencilla razón de estar formados de **monólogos interiores**. Un ejemplo es el soneto 6, en el cual la naturaleza lógica del soneto se aprovecha para expresar la queja del yo poético ante la locura de su deseo (octeto) y la esclavitud amorosa en la que esa locura ha desembocado (sexteto). Nótese la conjunción «*Et poi*» que da inicio al sexteto:

Sonetto 6 (comp. VI)

*Sì traviato è 'l folle mi' desio
a seguitar costei che 'n fuga è volta,
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta
vola dinanzi al lento correr mio,*

che quanto richiamando più l'envio 5
*per la sicura strada, men m'ascolta:
né mi vale spronarlo, o dargli volta,
ch'Amor per sua natura il fa restio.*

Et poi che 'l fren per forza a sé raccoglie, 10
*i' mi rimango in signoria di lui,
che mal mio grado a morte mi trasporta:*

*sol per venir al lauro onde si coglie
acerbo frutto, che le piaghe altrui
gustando afflige più che non conforta.*

10 - EID8Cde - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, discursivo + exclamativo (43 sonetos)

Este es el **segundo tipo sintáctico más poblado**, con 43 textos, que representan 13.6% de los sonetos del *Canzoniere*. Se trata de aquellos **sonetos en que dos cuartetos discursivos vienen seguidos por un sexteto exclamativo**, concepto que, como ya explicado arriba, engloba para nuestro propósito no sólo oraciones de interjección, sino también de interrogación, y en alguna ocasión declaraciones con un fuerte elemento superlativo.

De nuevo, la gran mayoría de los sonetos de este tipo medio discursivo (31 de 43) son de la función de *síntoma*, lo cual significa que **las exclamaciones de los tercetos no se dirigen a una segunda persona, sino al poeta mismo**. Destaca como ejemplo el soneto antológico 269, en el que la naturaleza exclamativa de la conclusión deriva no sólo de la interjección «*lasso*» del v. 9, sino también de la afirmación hiperbólica, por parte del yo poético, de ver un «*deserto*» en lugar de la alegría de la primavera desde que falleció Laura. Nótese que, aunque los cuartetos son puramente narrativos, el soneto se hace *expositivo* en cuanto lleguemos a la transición anunciada por «*Ma per me*» al inicio del sexteto:

Sonetto 269 (comp. CCCX)

*Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena
e i fiori et l'erbe, sua dolce famiglia,
et garrir Progne et pianger Philomena,
et primavera candida et vermiglia.*

Ridono i prati, e 'l ciel si rasserena; 5
*Giove s'allegra di mirar sua figlia;
l'aria et l'acqua et la terra è d'amor piena;
ogni animal d'amar si riconsiglia.*

*Ma per me, lasso, tornano i più gravi
sospiri, che del cor profondo tragge* 10
quella ch'al ciel se ne portò le chiavi;

*et cantar augelletti et fiorir piagge,
e 'n belle donne honeste atti soavi
sono un deserto, et fere aspre et selvagge.*

No resulta sorprendente la alta proporción de sonetos *in morte di madonna Laura* bajo este tipo sintáctico exclamativo. Entre los diez textos de función *apelativa*, veáse como ejemplo el soneto 229, «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*», donde el poeta se dirige a la personificación de la «*Morte*», con un primer terceto interrogatorio y el segundo terceto de vehemente lamento exclamativo.

11 - EID8Cdi - soneto *Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, discursivo + imperativo* (10 sonetos)

Los tipos sintácticos de aquí en adelante se van haciendo menos poblados, siendo de divisiones y modalidades más particulares, pero no por eso menos significativas en la práctica sintáctica de Petrarca. Siete de estos diez sonetos son de la función *apelativa*, mayoría poco sorprendente cuando consideramos que **el octeto discursivo viene seguido de unos tercetos cuyo verbo principal aparece en imperativo**. Los tres textos restantes se han clasificado de *síntoma* porque contienen tercetos en estilo directo, subordinados a la exposición propia.

Destacan entre estos sonetos imperativos dos del **dominio temático circunstancial**, el 32, «*S'amore o morte non dà qualche stroppio*», y el 96, «*Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi*», en los cuales **el yo poético ruega que el destinatario tome cierta acción**. En el soneto 200, de distribución lógica sencilla (con la conjunción adversativa «*Però*» al inicio del sexteto) pero con una conclusión algo enrevesada, el poeta manda a la personificación del «*Amor*» que explique a Laura el porqué de su devoción, y que le pida, a nombre del poeta, perdonar a sí misma las culpas del amante:

Sonetto 200 (comp. CCXXXVI)

*Amor, io fallo, et veggio il mio fallire,
ma fo sì com'uom ch'arde e 'l foco à 'n seno,
ché 'l duol pur cresce, et la ragion vèn meno,
et è già quasi vinta dal martire.*

Solea frenare il mio caldo desire, 5
*per non turbare il bel viso sereno:
non posso più; di man m'ài tolto il freno,
et l'alma desperando à preso ardire.*

Però s'oltra suo stile ella s'aventa, 10
*tu 'l fai, che sì l'accendi, et sì la sproni,
ch'ogni aspra via per sua salute tenta;*

*et più 'l fanno i celesti et rari doni
ch'à in sé madonna: or fa' almen ch'ella il senta,
et le mie colpe a se stessa perdoni.*

12 - EID8Ced - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, exclamativo + discursivo (22 sonetos)

En estos sonetos, **la exclamación ocupa el octeto, para ceder a la modalidad discursiva -tal vez de tono más serio o sereno- en el sexteto.** Los textos de este tipo sintáctico se reparten de modo casi equitativo entre las funciones de *apelación* (12) y *síntoma* (10). En el primer caso, puede destacarse el soneto 228, uno de los primeros *in morte*, en el que el lamento anafórico «*Oimè... oimè...*» desemboca en una conclusión discursiva que atenúa la fuerza de expresión, giro consecuente con la debida retención del dolor del yo poético ante la muerte de su amada. Mientras tanto, entre los sonetos sintomáticos encontramos los célebres sonetos de canto 47, «*Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno*», y el 69, donde **la pregunta retórica del octeto contempla la imposibilidad de no amar a Laura, para llegar a unos tercetos discursivos que explican y justifican a un tiempo dicha exclamación.** Nótese que las palabras que marcan la transición lógica en el verso 9 son el posesivo «*suo*», de función deíctica, y el negativo *Non era...* que contrasta con el verbo afirmativo «*Erano*» que abría el octeto:

Sonetto 69 (comp. XC)

*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;*

e 'l viso di pietosi color' farsi, 5
*non so se vero o falso, mi pareo:
i' che l'ésca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di sùbito arsi?*

Non era l'andar suo cosa mortale, 10
*ma d'angelica forma, et le parole
sonavan altro che pur voce humana:*

*uno spirto celeste, un vivo sole
fu quel ch'i' vidi; et se non fosse or tale,
piagha per allentar d'arco non sana.*

13 - EID8Cvd - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, vocativo + discursivo (9 sonetos)

Estos sonetos combinan **cuartetos vocativos con tercetos discursivos**, y naturalmente, todos van clasificados bajo la función *apelativa*. Destaca el ejemplo de la palinodia introductoria, el soneto 1, «*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*», dirigido a los lectores, y con una clara transición conceptual en el v. 9, «*Ma ben veggio or sì ...*». Cuatro de los nueve sonetos de este tipo sintáctico son de *queja* o acusación. Por ejemplo, en el soneto 155, el poeta se dirige al sol, lamentando que su bajada haga crecer la sombra sobre la colina donde vio por primera vez a Laura:

Sonetto 155 (comp. CLXXXVIII)

*Almo Sol, quelle fronde ch'io sola amo,
tu prima amasti, or sola al bel soggiorno
verdeggia, et senza par poi che l'addorno
suo male et nostro vide in prima Adamo.*

Stiamo a mirarla: i' ti pur prego et chiamo, 5
*o Sole; et tu pur fuggi, et fai d'intorno
ombrare i poggi, et te ne porti il giorno,
et fuggendo mi toi quel ch'i' più bramo.*

L'ombra che cade da quel' humil colle, 10
*ove favilla il mio soave foco,
ove 'l gran lauro fu picciola verga,*

*crescendo mentr'io parlo, agli occhi tolle
la dolce vista del beato loco,
ove 'l mio cor co la sua donna alberga.*

14 - EID8Coc - soneto *Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 8+6, Con marcas, otras combinaciones* (13 sonetos)

Se incluyen bajo este tipo sintáctico aquellos sonetos de división ocho-seis que presenten *otras combinaciones de modalidad verbal*, por ejemplo, imperativo con discursivo, exclamativo con imperativo, y otras cuyo reducido número de representación no ha dado lugar a un nudo terminal propio. Todos menos dos son de la función de *apelación*. Un buen ejemplo de la combinación *imperativo con discursivo* es el soneto religioso 48, «*Padre del ciel, dopo i perduti giorni*», en el que los cuartetos invocan a Dios para que perdone y guíe al yo poético, mientras que los tercetos declaran el undécimo aniversario del enamoramiento y del propio error, para terminar de nuevo en la imploración de salvación. Un ejemplo de la combinación *vocativo con imperativo* es el soneto 173, donde el poeta pide a un río (muy probablemente el Ródano, que pasa por Avignon) que bese el pie de la amada, y que el beso conlleve su mensaje del último verso. Nótese la palabra de transición «*Ivi*» (allí) en el v. 9:

Sonetto 173 (comp. CCVIII)

*Rapido fiume che d'alpestra vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et dì meco disioso scendi
ov' Amor me, te sol Natura mena,*

vattene innanzi: il tuo corso non frena 5
*né stanchezza né sonno; et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba più verde, et l'aria più serena.*

Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca: 10
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.

*Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole:
Lo spirto è pronto, ma la carne è stanca.*

6.4.5 Sonetos Expositivos de Isodistribución Dual, división 11+3

15 - EID11Cd - soneto Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 11+3, Con marcas, discursivo (23 sonetos)

Este tipo sintáctico y los tres siguientes albergan sonetos de división dual, con una **cesura 'conceptual' que cae** no entre octeto y sexteto, sino **entre los dos tercetos**. En este primer nudo terminal de los cuatro, de nuevo la mayoría de sonetos *discursivos* vienen encasillados bajo la función *sintomática*, y destaca la tendencia a albergar el rasgo temático central de la *queja*. Tal es el caso del soneto 94, «*Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle*», en que el poeta acusa a una roca de forma indirecta por impedirle ver el lugar donde se encuentra la amada. Por otra parte, entre los sonetos *apelativos* existe una mayoría (aunque no absoluta) de sonetos de *canto*, como el caso del soneto 14, donde la perseverancia del yo poético se parangona con la un peregrino que se dirige hacia la Tierra Santa. Aunque la interjección «*lasso*» podría llevarnos a clasificar el soneto como *discursivo* + *exclamativo* como en el tipo sintáctico 10-EID8Cde, la exclamación no es el modo verbal principal del segundo terceto, sino que sirve de introducción a la segunda parte del símil, que sigue siendo *discursiva*. Nótese el adverbio «*così*» que actúa de pivote al inicio del v. 12:

Sonetto 14 (comp. XVI)

*Movesi il vecchierel canuto et bianco
del dolce loco ov' à sua età fornita
et da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;*

*indi trahendo poi l'antiquo fianco
per l'extreme giornate di sua vita,
quante più po', col buon voler s'aita,
rotto dagli anni, et dal camino stanco;*

5

*et viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di Colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:*

10

*così, lasso, talor vo cerchando'io,
donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.*

16 - EID11Cde - soneto *Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 11+3, Con marcas, discursivo + exclamativo* (9 sonetos)

Dos de los nueve sonetos de división 11 y 3 y con la combinación *discursivo + exclamativo* son de función *apelativa*, mientras el resto conforman una mayoría de sonetos de *síntoma*. Del primer caso puede subrayarse el célebre soneto 257, «*Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni*», en el que la presentación del itinerario del yo poético termina en el vehemente lamento a la Fortuna y a la Muerte en el último terceto (vv. 12-14 - los vocativos van subordinados a la *exclamación* del verso final):

*O mia stella, o Fortuna, o Fato, o Morte,
o per me sempre dolce giorno et crudo,
come m'avete in basso stato messo!*

Mientras tanto, resulta interesante que tres de los textos sintomáticos pertenecen al tipo semántico de **deseo de muerte unitiva** (27-SPMu), hecho debido a la expresión por parte del yo poético de la voluntad de reunirse con la amada en el cielo. Por ejemplo, en el segundo terceto del soneto 302, el poeta expresa el deseo de que Laura, capaz de leer sus pensamientos desde el cielo, le muestre misericordia y lo traiga a su lado:

Sonetto 302 (comp. CCCXLVIII)

*Da' più belli occhi, et dal più chiaro viso
che mai splendesse, et da' più bei capelli,
che facean l'oro e 'l sol parer men belli,
dal più dolce parlare et dolce riso,*

da le man', da le braccia che conquiso 5
*senza moversi avrian quai più ribelli
fur d'Amor mai, da' più bei piedi snelli,
da la persona fatta in paradiso,*

predean vita i miei spirti: or n'è diletto 10
*il Re celeste, i Suoi alati corrieri;
et io son qui rimaso ignudo et cieco.*

*Sol un conforto a le mie pene aspetto:
ch'ella, che vede tutti miei pensieri,
m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco.*

17 - EID11Cdi - soneto *Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 11+3, Con marcas, discursivo + imperativo* (6 sonetos)

Los seis sonetos de división 11 y 3 y con la combinación de modalidad verbal *discursiva + imperativa* son todos de función *apelativa* (a diferencia del tipo sintáctico 11, que incluye tres sonetos imperativos pero de función sintomática). En el segundo terceto del soneto de confidente 85, el poeta pide a su amigo (y también sonetista) Sennuccio del Bene que informe a Laura de su amor la próxima vez que le vea:

Sonetto 85 (comp. CVIII)

*Aventuroso più d'altro terreno,
ov' Amor vidi già fermar le piante
ver' me volgendo quelle luci sante
che fanno intorno a sé l'aere sereno,*

prima poria per tempo venir meno 5
*un' imagine salda di diamante
che l'atto dolce non mi stia davante
del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno:*

né tante volte ti vedrò già mai
ch' i' non m' inchini a ricercar de l'orme 10
che 'l bel pie' fece in quel cortese giro.

*Ma se 'n cor valoroso Amor non dorme,
prega, Sennuccio mio, quando 'l vedrai,
di qualche lagrimetta, o d'un sospiro.*

18 - EID11Coc - soneto *Expositivo, Isodistributivo, de distribución Dual, 11+3, Con marcas, otras combinaciones* (12 sonetos)

Los textos de este último de los cuatro tipos sintácticos de división 11+3, esta vez de *otras combinaciones* de modalidades verbales que las ya definidas, son casi todas de función *apelativa*, con uso vario de oraciones vocativas, imperativas y exclamativas. En el célebre soneto 287, el octeto y el primer terceto están formados por imperativos dirigidos a las «*rime dolenti*», para luego ceder a los subjuntivos del segundo terceto, exclamaciones una vez más del deseo de que Laura le convoque al cielo:

Sonetto 287 (comp. CCCXXXIII)

*Ite, rime dolenti, al duro sasso
che 'l mio caro thesoro in terra asconde,
ivi chiamate chi dal ciel risponde,
benché 'l mortal sia in loco oscuro et basso.*

Ditele ch'i' son già di viver lasso, 5
*del navigar per queste horribili onde;
ma ricogliendo le sue sparte fronde,
dietro le vo pur così passo passo,*

sol di lei ragionando viva et morta,
anzi pur viva, et or fatta immortale, 10
a ciò che 'l mondo la conosca et ame.

*Piacciale al mio passar esser accorta,
ch'è presso omai; siami a l'incontro, et quale
ella è nel cielo a sé mi tiri et chiami.*

6.4.7 Conclusiones: las tendencias sintácticas de los sonetos de Petrarca

El escrutinio de las estructuras sintácticas de los 317 sonetos del *Canzoniere* revela **la gran preferencia de Petrarca por la isodistribución dual con división 8+6, de modalidad exclusivamente discursiva (56 sonetos, 17,66% del total), o con un octeto discursivo rematado por un sexteto exclamativo (43 sonetos, 13,6%).** Ambos tipos sintácticos, el 9 y el 10, llevan marcas léxicas claras de la transición lógica entre las dos partes, del tipo *ma, però, indi, dunque*, etc. Si este dato confirma cuánto el aretino consideraba el soneto como una forma idónea para organizar el propio pensamiento, lo sigue confirmando el hecho de que **más de la mitad de los sonetos, 174 de 317 (54,89%), son de función sintomática**, es decir, que **habla un yo poético sin dirigirse a una segunda persona, siendo él mismo el destinatario de un monólogo interior**. De todos modos, la proporción de sonetos dirigidos a un tú poético explícito (de función *apelativa*), como por ejemplo a la amada en vida o en muerte, a la muerte misma personificada, a un amigo o confidente, o a Dios, no es ni mucho menos exigua, con 126 ejemplares, el 39,75% del total.

Tampoco hay que pasar por alto **la importancia que Petrarca daba asimismo a la división 11+3, con 50 sonetos (15,77%, tipos 15-18), casi la mitad de los cuales (23 de 50) son discursivos**. Mientras tanto, se observa además que entre estos textos con transición lógica entre los dos tercetos, la proporción de sonetos con un tú poético explícito (de función *apelativa*) es mayor de aquella general, 24 de 50, o 48%, prácticamente la mitad.

Más allá de la distribución dual, **48 sonetos (15,14%) se han clasificado como de isodistribución múltiple** (los tipos sintácticos 6 y 7), es decir, con una división conceptual en más de dos partes, pero donde las partes respetan las fronteras entre las cuatro estrofas. Entre esos textos 'múltiples', esta vez, menos de la mitad (19 sonetos) van dirigidos a una segunda persona explícita. **Esto podría significar que, en la práctica sintáctica de Petrarca, las estructuras lógicas más complicadas –o al menos, más atomizadas– que la división dual se reservan mayormente para la expresión discursiva interior.**

Si echamos un vistazo a las **excepciones**, vemos que sólo 16 sonetos (5,08%) son de división dual pero con estructura diferente de 8+6 ó 11+3 sin 'encabalgamiento estrófico' (los tipos sintácticos 19 y 20), mientras que 15 sonetos (4,73%) se clasifican como *antidistributivos* (tipos 4 y 5), es decir, que una o más oraciones o partes de la construcción lógica de la expresión rebasan las cesuras métricas –entre los cuartetos, entre octeto y sexteto, y/o entre los tercetos–, en vez de respetar la arquitectura ofrecida por las proporciones y divisiones del soneto como forma.

Sin embargo, y tal vez resulta sorprendente, **entre estos 31 textos marginales se encuentran algunos de los sonetos más antologados e imitados de Petrarca**. Como hemos visto en los ejemplos de los tipos sintácticos, entre los textos

isodistributivos duales de los tipos 19 y 20 están el soneto 258, «*Ov'è la fronte, che con picciol cenno*», de división 12+2, y también el soneto 102, «*S'Amor non è*», cuya división de 9+5 llamaría la atención del traductor Hernando Díaz (véase el capítulo 4). Entre los sonetos antidistributivos de los tipos 4 y 5, aparecen el 113, construida a base de una larga oración con la anáfora «*Ponmi...*» que no termina hasta el verso 12, y el 'soneto de los ríos', número 116, «*Non Tesin, Po...*», con estructura (6+2)+3+3, y que traduciría y explicaría a su manera Enrique de Villena, e imitaría Santillana –con ríos ibéricos– en los tercetos de su propio soneto XIX.

6.5 Conclusiones

Hay cuatro sonetos del *Canzoniere* que se han clasificado tanto en el tipo semántico más poblado –el nudo 5-CDPg, de canto a la dama con presentación glorificativa–, como en el tipo sintáctico más utilizado –el nudo 9-EID8Cd-S, expositivo isodistributivo dual con división 8+6, con marcas, exclusivamente discursivo y de función sintomática–. Son los sonetos siguientes:

sonetto 183, comp. CCXIX, «*Il cantar novo e 'l pianger delli augelli*»
 sonetto 267, comp. CCCVIII, «*Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno*»
 sonetto 293, comp. CCCXXXIX, «*Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse*»
 sonetto 299, comp. CCCXLV, «*Spinse amor et dolor ove ir non debbe*»

Desde los puntos de vista temático y sintáctico, estos cuatro sonetos podrían describirse como los más típicos de Petrarca. Claro está, se trata de una conclusión estadística, más que una observación extraída de la familiaridad cercana con los textos; sin embargo, aunque resultaría difícil medir la 'familiaridad' general con un texto particular sin consultar un alto número de antologías, de los cuatro sonetos mencionados, sólo el primero, el 183, «*Il cantar novo e 'l pianger delli augelli*», resulta familiar de mi propio viaje de libro a libro: Antonio Gargano ha estudiado su influencia en poemas de Luis de Góngora⁴⁷⁵, mientras que el investigador Michael Spiller cita el soneto entero en su monografía *The Development of the Sonnet* (1992: 53), estudio que hemos visto en los apartados 1.2.2 y 1.6 del primer capítulo de esta tesis.⁴⁷⁶

Mientras tanto, a raíz de lo apenas concluido al final de la presentación de la tipología sintáctica (apartado 6.4.7), se sospecha que los sonetos más apreciados y antologados de Petrarca sean aquellos en los que el aretino se desviaba de sus propias normas: divisiones contrarias a la intuición, diferentes de aquellas más comunes de 8+6 ó 11+3, e incluso con estructuras 'antidistributivas', en el sentido de que las oraciones o partes de la construcción lógica del discurso no

⁴⁷⁵ Gargano, Antonio, 2013. "Il cantar nuovo e 'l pianger delli augelli. Góngora e l'usignolo" en Caplloch Bujosa, B., Pezzini, Ponce Cárdenas, J. & Poggi, G., coord., 2013. *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora* (Pisa: ETS), pp. 279-294.

⁴⁷⁶ Spiller, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge).

respetan sino que rebasan las pausas normalmente esperadas entre las cuatro estrofas. No es de extrañar, al fin y al cabo, que las *tensiones sintácticas*, como aquellas métricas que vimos en el capítulo 5, resulten particularmente memorables, puesto que destacan adrede de la práctica general del poeta. Las excepciones a las propias reglas pueden ejercer un gran efecto poético, como bien sugería T.S. Eliot en su discurso *The Music of Poetry*, ya que el poeta fuerza a la forma (o a la pauta general, 'pattern') a tergiversarse para adecuarse al contenido:

«*In a perfect sonnet, what you admire is not so much the author's skill in adapting himself to the pattern as the skill and power with which he makes the pattern comply with what he has to say.*»⁴⁷⁷

Ya hemos visto que los dos primeros sonetos de Petrarca en traducirse en español, el de los ríos (116, «*Non Tesin, Po...*») versado literalmente por Enrique de Villena, y el texto dialéctico (102, «*S'Amor non è*») recreado en arte mayor por Hernando Díaz, constituyen excepciones a la práctica organizativa general de Petrarca. Puede que sus tensiones sintácticas con respecto a la mayoría de los sonetos del *Canzoniere* hayan sido un factor al llamar la atención de sus respectivos traductores durante su lectura del libro, pero sería sobradamente difícil probarlo. En cualquier caso, a tal factor posible hay que añadir, de forma bastante más segura, la curiosidad erudita-geográfica y el prurito personal de reivindicación de nobleza por parte de Villena (como explicado en la primera mitad del capítulo 4); y en el caso de Hernando Díaz, las preguntas y las oposiciones lógicas que forman la disquisición del soneto «*S'Amor non è*» le habrán picado más que la división 9+5, si bien la disposición de rima de su traducción en arte mayor (ABBA ACAAC CDCCD) refleja bien esa división particular.

Con la elaboración de un 'mecanismo de integración' de los sonetos del *Canzoniere* de Petrarca en un *sistema* que los define, espero y estimo que los resultados ofrecidos por esta doble tipología constituyen **una base firme para poder pronunciarse sobre las influencias, similitudes o diferencias entre el soneto de Petrarca y el soneto español primigenio**. Hay que recordar, sin embargo, que no se ha definido con estas tipologías el petrarquismo entendido como acervo de símiles y metáforas, sino como una **variedad de motivos temáticos centrales** y unas **tendencias de organización sintáctica**. Confío en la potencia y la fiabilidad de los asertos extraíbles, aunque **con prudencia**, ya que la clasificación de cada soneto según el motivo temático que cierra el círculo y según el tipo sintáctico no es infaliblemente objetiva; he dependido mucho, por ejemplo, de una edición y por tanto puntuación (resultado de una interpretación) particular de los sonetos de Petrarca, la de Marco Santagata 2006, declarada como la más cercana a los manuscritos autógrafos del aretino custodiados en el Vaticano, y por tanto, teóricamente, la más cercana a la última voluntad del poeta.

⁴⁷⁷ Eliot, T.S., 1942. *The Music of Poetry: the Third W.P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24.2.1942* (Glasgow: Folcroft Press).

En el capítulo siguiente de esta tesis se presentan los sonetos del corpus hispánico de sonetos, así como los resultados de los análisis métricos, temáticos y sintácticos. De sonetista en sonetista, veremos hasta qué punto puede confirmarse - o no - la sospecha de que los sonetos más imitados o espigados del *Canzoniere*, al menos entre los diez primeros poetas en tantear la nueva forma, fueron aquellos en los que Petrarca se mostró lo menos petrarquista.

Apéndice I

Reproducción de esquemas de la tipología semántica y de la tipología sintáctica de Antonio García Berrio

(a) Tipología semántica

GARCÍA BERRIO, Antonio, 1981. "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español en los siglos XVI y XVII y las reglas del género", *Zeitschrift für Romanische Philologie* 98, p. 157.

(b) Tipología sintáctica

GARCÍA BERRIO, Antonio, 1978. "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española* 60, pp. 150-51.

Macrocomponente textual

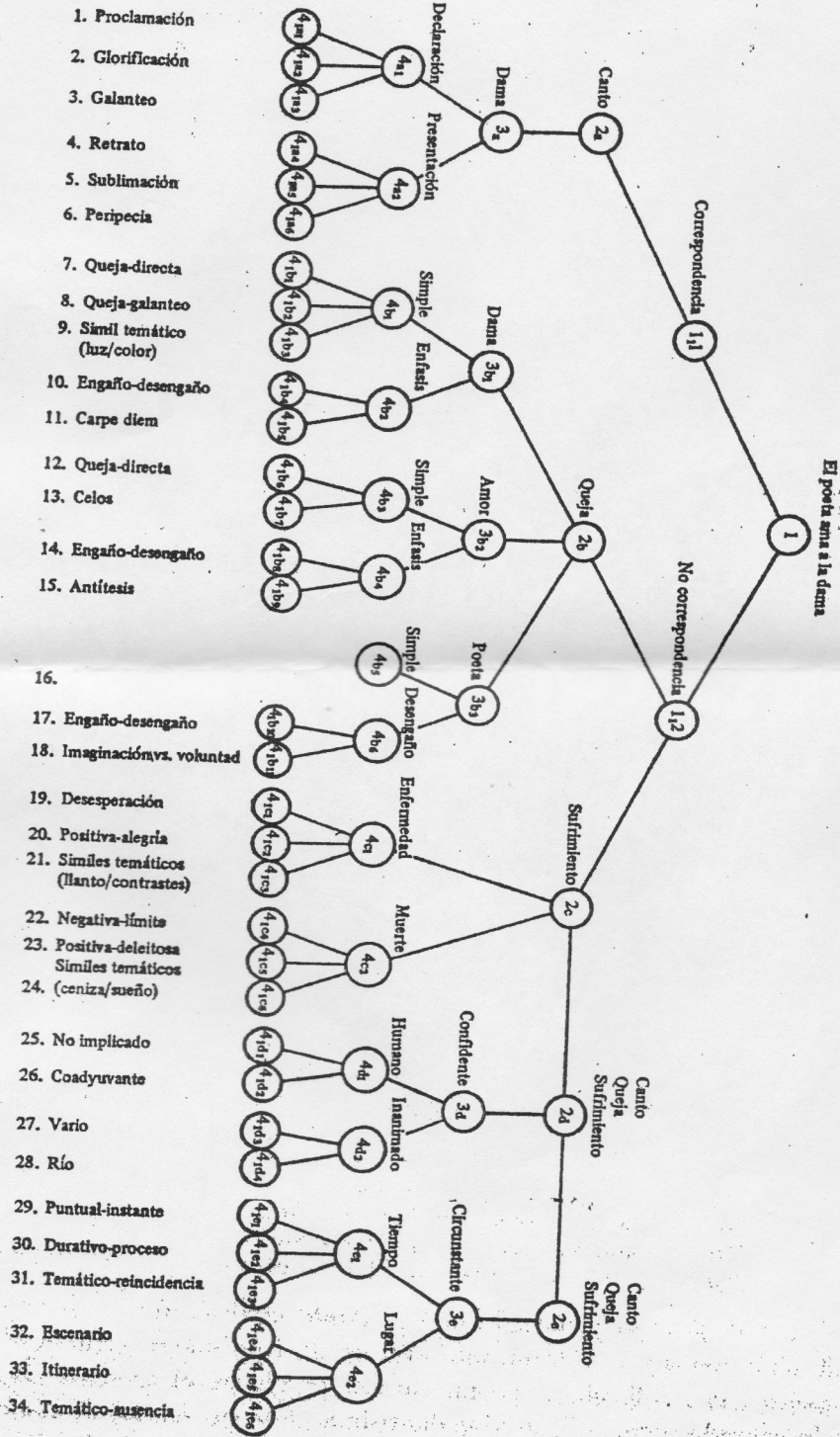


gráfico 1

Apéndice II

Tipología semántica de los sonetos amorosos de Petrarca

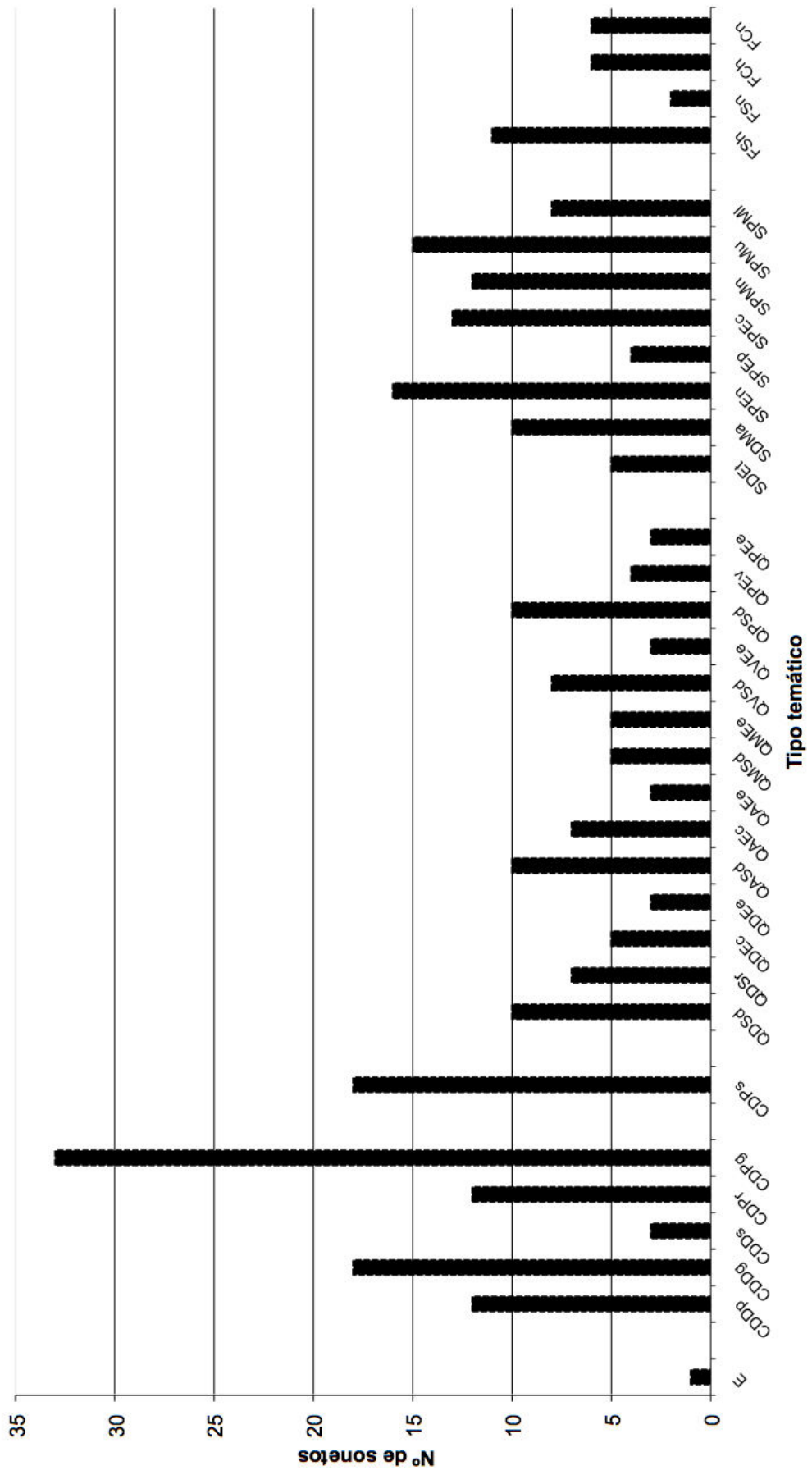
(a) Resultados de la tipología semántica de los sonetos amorosos de Petrarca, en orden de los tipos temáticos. (Se indican los números de soneto, no de composición.)

(b) Distribución gráfica de los sonetos amorosos de Petrarca por los tipos temáticos.

(Véase el apartado 6.3, o el Apéndice III, para las explicaciones de las abreviaturas de los tipos temáticos.)

Excepciones			0	E	Excepciones	73
Canto	Dama	Declaración	1	CDDp	Perseverancia, fidelidad	11 - 54 - 64 - 101 - 109 - 113 - 139 - 162 - 170 - 181 - 221 - 256
			2	CDDg	Glorificación, hiperbole sagrada	14 - 18 - 47 - 141 - 153 - 154 - 158 - 172 - 209 - 248 - 249 - 266 - 278 - 282 - 283 - 292 - 306 - 308
		Presentación	3	CDDs	Suceso, peripezia	143 - 239 - 264
			4	CDPr	Retrato, belleza física	55 - 57 - 69 - 114 - 124 - 152 - 163 - 166 - 167 - 178 - 184 - 289
			5	CDPg	Glorificación, <i>iter ad Deum</i>	4 - 5 - 12 - 24 - 33 - 34 - 121 - 123 - 125 - 126 - 127 - 159 - 160 - 179 - 182 - 183 - 192 - 210
			6	CDPs	Suceso, peripezia	222 - 223 - 224 - 225 - 242 - 243 - 245 - 254 - 265 - 267 - 268 - 291 - 293 - 299 - 305
						26 - 87 - 88 - 92 - 93 - 98 - 157 - 189 - 194 - 219 - 238 - 240 - 244 - 295 - 296 - 297 - 313 - 314
Queja	Dama	Simple	7	QDSd	Queja directa	36 - 61 - 66 - 138 - 175 - 180 - 218 - 226 - 277 - 294
			8	QDSr	Queja-requiebro	19 - 37 - 49 - 74 - 164 - 188 - 202
		Énfasis	9	QDEc	Contrastes, antítesis	103 - 104 - 115 - 134 - 150
			10	QDEe	Engaño-desengaño	46 - 250 - 280
	Amor	Simple	11	QASd	Queja directa	3 - 50 - 72 - 84 - 130 - 149 - 169 - 199 - 200 - 230
		Énfasis	12	QAEc	Contrastes, antítesis	44 - 53 - 102 - 118 - 137 - 148 - 185
			13	QAEe	Engaño-desengaño	43 - 253 - 279
	Muerte	Simple	14	QMSd	Queja directa	29 - 258 - 259 - 274 - 275
		Énfasis	15	QMEe	Engaño-desengaño	229 - 235 - 262 - 276 - 298
	Vario	Simple	16	QVSD	Queja directa	94 - 100 - 129 - 155 - 190 - 195 - 205 - 217
		Énfasis	17	QVEe	Engaño-desengaño	215 - 257 - 285
	Poeta	Simple	18	QPSd	Queja directa	2 - 41 - 63 - 136 - 168 - 171 - 204 - 233 - 234 - 286
		Énfasis	19	QPEv	Voluntad vs. deseo	6 - 17 - 75 - 80
			20	QPEe	Engaño-desengaño	1 - 290 - 309
Sufrimiento	Dama	Enfermedad	21	SDEt	Tristeza	35 - 122 - 203 - 211 - 310
		Muerte	22	SDMa	Ausencia	151 - 212 - 214 - 228 - 241 - 247 - 251 - 263 - 269 - 273
	Poeta	Enfermedad	23	SPEn	Negativa-desesperación	28 - 40 - 58 - 67 - 79 - 81 - 95 - 97 - 117 - 132 - 144 - 165 - 176 - 177 - 187 - 210
			24	SPEp	Positiva-alegría	13 - 193 - 197 - 255
			25	SPEc	Contrastes (negativa + positiva)	15 - 51 - 62 - 68 - 86 - 91 - 120 - 128 - 140 - 142 - 161 - 174 - 220
		Muerte	26	SPMn	Negativa-límite (tb figurativa)	16 - 38 - 39 - 59 - 76 - 110 - 131 - 135 - 156 - 216 - 231 - 236
			27	SPMu	Positiva-muerte unitiva	213 - 237 - 252 - 261 - 271 - 272 - 284 - 287 - 288 - 300 - 301 - 302 - 303 - 304 - 311
			28	SPMI	Positiva-muerte liberadora	25 - 42 - 65 - 99 - 119 - 145 - 208 - 312
Confidente		Simple	29	FSh	Humano	8 - 9 - 20 - 30 - 52 - 56 - 89 - 90 - 108 - 112 - 227
			30	FSn	No humano	147 - 198
		Coadyuvante	31	FCh	Humano	27 - 31 - 85 - 111 - 186 - 207
			32	FCn	No humano	116 - 173 - 191 - 260 - 270 - 307

Apéndice II - Distribución semántica de los sonetos amorosos



Apéndice III

Tipología semántica de los sonetos de Petrarca

Elenco de los sonetos de Petrarca presentados en orden de los 'nudos terminales' o tipos temáticos. Se dan los números de soneto en cifras arábigas, y los de composición en números romanos.

Abreviaturas en la columna de las Notas:

A = Amor

L = Laura

M = la Muerte

P = Petrarca / el yo Poético

enf = énfasis

lib = (muerte) liberadora

neg = negativo

sag = (hipérbole) sagrada

sub = tipo temático subordinado al tipo principal

pres = presentación

Sonetto	Nº Comp.	Incipit	Tipo semántico	Notas (plan textual)
SONETOS AMOROSOS				
0. Excepciones a la fórmula básica "el poeta ama a la dama"				
73	XCIV	Quando giunge per gli occhi al cor profondo	0	pequeño tratado de filografía
1. Canto - Dama - Declaración - Perseverancia, fidelidad				
11	XII	Se la mia vita da l'aspro tormento	1 - CDDp	perseverancia a pesar de la vejez de L
54	LXXIV	Io son già stanco di pensar si come	1 - CDDp	fidelidad - siempre cantará a L
64	LXXXV	Io amai sempre et amo forte ancora	1 - CDDp	la esperanza de ser amado crece con el deseo
101	CXXXI	Io canterei d'amor sì novamente	1 - CDDp	feliz porque sigue vivo y puede cantar
109	CXL	Amor, che nel penser mio vive e regna	1 - CDDp	queja sub a la dama; cantará hasta morir
113	CXLV	Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba	1 - CDDp	15º aniversario, cantará en cualquier tiempo y lugar
139	CLXXII	O Invidia nimica di Vertute	1 - CDDp	perseverancia a pesar del peligro de rechazo
162	CXCV	Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo	1 - CDDp	perseverancia a pesar de su propia vejez
170	CCIII	Lasso, chi' ardo, et altri non me'l crede	1 - CDDp	queja sub a la dama; L vivirá eternamente en las rimas
181	CCXVII	Già desiai con sì giusta querela	1 - CDDp	perseverancia a pesar del dolor y de la falta de piedad
221	CCLIX	Cercato ò sempre solitaria vita	1 - CDDp	canta a pesar de la ausencia
256	CCXCVII	Due gran nemiche in seme erano aggiunte	1 - CDDp	desco de inmortalizar a L mediante la poesía
2. Canto - Dama - Declaración - Glorificación, hipérbole sagrada				
14	XVI	Movesi il vecchierel canuto e bianco	2 - CDDg	símil del peregrino - hipérbole sagrada, santidad de L
18	XX	Vergognando talor ch'ancor si taccia	2 - CDDg	imposibilidad de cantar a L adecuadamente
47	LXI	Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno	2 - CDDg	L como bendición
141	CLXXIV	Fera stella, se 'l cielo à forza in noi	2 - CDDg	sufre - enf - neg sub; mejor sufrir por L que por otra
153	CLXXXVI	Se Virgilio et Omero avessin visto	2 - CDDg	L merece haber sido cantada por Homero y Virgilio
154	CLXXXVII	Giunto Alessandro a la famosa tomba	2 - CDDg	L merece haber sido cantada también por Orfeo
158	CXCI	Sì come eterna vita è veder Dio	2 - CDDg	hipérbole sag: ver a L es como ver a Dios en la otra vida
172	CCV	Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci	2 - CDDg	los venideros al mundo lamentarán no haber visto a L
209	CCXLVII	Parrà forse ad alcun che, 'n lodar quella	2 - CDDg	L no puede ser adecuadamente loada
248	CCLXXXIX	L'alma mia fiamma oltra le belle bella	2 - CDDg	agradece y glorifica a L por haberle inspirado virtud
249	CCXC	Come va 'l mondo! Or mi diletta e piace	2 - CDDg	L como bendición
266	CCCVII	l' pensava assai dentro esser su 'l ale	2 - CDDg	canta la suerte de haber conocido el milagro de L

278	CCCXIX	I di miei più legghier che nesun cervo	2 - CDDg	queja al <i>Misero mondo</i> sub; inmortalidad del alma de L
282	CCCXXVI	Or ai fatto l'estremo di tua possa	2 - CDDg	queja muerte directa sub; pide piedad a L, <i>angel novo</i>
283	CCCXXVII	L'aura e l'odore e 'l refrigero e l'ombra	2 - CDDg	muerte lib sub; L vivirá eternamente en su poesia
292	CCCXXVIII	Lasciato ai, Morte, senza sole il mondo	2 - CDDg	queja muerte directa; todo el mundo debería llorar a L
306	CCCLII	Spirto felice, che si dolcemente	2 - CDDg	mueren el mundo y el sol con la muerte de Laura
308	CCCLIV	Deh, porgi mano a l'affannato ingegno	2 - CDDg	L la más bella mujer desde Eva
3. Canto - Dama - Declaración - Suceso, peripecia				
143	CLXXVI	Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi	3 - CDDs	L le da fuerza para atravesar las <i>Ardenas</i>
239	CCLXXX	Mai non fui in parte ove si chiar vedessi	3 - CDDs	L baja del cielo para pedir que P desprecie el mundo
264	CCCV	Anima bella, da quel nodo sciolta	3 - CDDs	desca que el cuerpo de L abandone la tierra corrupta
4. Canto - Dama - Presentación - Retrato, belleza física				
55	LXXV	I begli occhi ond'i fui percorso in guisa	4 - CDPr	P no se cansa de cantar la belleza de los ojos de L
57	LXXVII	Per mirar Policleto a prova fiso	4 - CDPr	loa el retrato de L realizado por Simone Martini
69	XC	Erano i capei d'oro a l'aura sparsi	4 - CDPr	imposibilidad de no amar a L
114	CXLI	O d'ardente vertute ornata e calda	4 - CDPr	desca que toda Italia conozca la belleza de L
124	CLVII	Quel sempre acerbo et onorato giorno	4 - CDPr	oro, nieve, ébano, estrellas, perlas, rosas etc
152	CLXXXV	Questa fenice, de l'aurata piuma	4 - CDPr	equiparación de la belleza de L con aquella de la <i>fenice</i>
163	CXCVI	L'aura serena, che fra verdi fronde	4 - CDPr	los cabellos de L oprimen el corazón de P
166	CXCIX	O bella man, che mi destringi 'l core	4 - CDPr	loa la belleza de la mano de L
167	CC	Non pur quell'una bella ignuda mano	4 - CDPr	la belleza de L supera la luz del sol meridiano
178	CCXIII	Grazie ch'a pochi il ciel largo destina	4 - CDPr	imposibilidad de no enamorarse de L
184	CCXX	Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena	4 - CDPr	cómo puede L ser tan hermosa?
289	CCCXXXV	Vidi fra mille donne una già tale	4 - CDPr	sufre - muerte unitiva sub; ensalza los ojos de L
5. Canto - Dama - Presentación - Glorificación, iter ad Deum				
4	IV	Que' ch'infinita providenzia et arte	5 - CDPg	hipérbole sag: L nació en oscuro país, como Jesús
5	V	Quando io movo i sospiri a chiamar voi	5 - CDPg	el mismo nombre de L enseña a loarla
12	XIII	Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	5 - CDPg	L como <i>iter ad Deum</i>
24	XXXI	Questa anima gentil che si diparte	5 - CDPg	hipérbole sag: si muriera L, se colocaría en el más alto cielo
33	XLI	Quando dal proprio sito si remove	5 - CDPg	reacción de la Naturaleza cuando L se aleja
34	XLII	Ma poi che 'l dolce riso umile e piano	5 - CDPg	se serena la Naturaleza cuando L vuelve a acercarse
121	CLIV	Le stelle, il cielo, e gli elementi a prova	5 - CDPg	los ojos de L inspiran <i>onor y virtute</i> (retrato sub)

123	CLVI	I' vidi in terra angelici costumi	5 - CDPg	reacción de la Naturaleza ante el plañido de L
125	CLVIII	Ove ch'i' posi gli occhi lassi, o giri	5 - CDPg	reacción de la Naturaleza ante el plañido de L
126	CLIX	In qual parte del ciel, in quale idea	5 - CDPg	L como milagro de la naturaleza
127	CLX	Amor et io si pien di meraviglia	5 - CDPg	L como milagro de belleza
159	CXCII	Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra	5 - CDPg	la Naturaleza enamorada de la dama
160	CXCIII	Pasco la mente d'un si nobil cibo	5 - CDPg	L creación de <i>Arte, Ingegno, Natura e 'l Ciel</i>
179	CCXV	In nobil sangue vita umile e queta	5 - CDPg	L personificación de virtud y belleza
182	CCXVIII	Tra quantunque leggiadre donne e belle	5 - CDPg	habla el Amor, L hace bello el entorno
183	CCXIX	il cantar novo e 'l pianger dell' augelli	5 - CDPg	L hace palidecer el sol
192	CCXXVIII	Amor co la man destra il lato manco	5 - CDPg	adora a L <i>come cosa santa</i>
210	CCXLVIII	Chi vuol veder quantunque pò Natura	5 - CDPg	L como milagro, porque alberga toda virtud y belleza
222	CCLX	In tale stella duo belli occhi vidi	5 - CDPg	incomparable belleza de L
223	CCLXI	Qual donna attende a gloriosa fama	5 - CDPg	L ejemplo de virtud para otras damas
224	CCLXII	Cara la vita, e dopo lei mi pare	5 - CDPg	L personificación de la <i>onestà</i>
225	CCLXIII	Arbor vittoriosa triunfale	5 - CDPg	L personificación de la <i>onestà</i>
242	CCLXXXIII	Discolorato ài, Morte, il più bel volto	5 - CDPg	el poder de la luz de L da poder a la poesía
243	CCLXXXIV	Si breve è 'l tempo e 'l penser si veloce	5 - CDPg	canto-pres-suceso sub; bendice la hora del enamoramiento
245	CCLXXXVI	Se quell'aura soave de' sospiri	5 - CDPg	L le inspira virtud
254	CCXCV	Soleano i miei penser soavemente	5 - CDPg	L como milagro, porque alberga toda virtud y belleza
265	CCCVI	Quel sol che mi mostrava il camin destro	5 - CDPg	L como <i>iter ad Deum</i>
267	CCCVIII	Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno	5 - CDPg	imposibilidad de cantar a L adecuadamente
268	CCCIX	L'alto e novo miracol ch'a' di nostri	5 - CDPg	queja a sí mismo sub; imposibilidad de cantar a L como debe
291	CCCXXXVII	Quel che d'odore e di color vincea	5 - CDPg	Dios reclama a L para adornar el cielo
293	CCCXXXIX	Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse	5 - CDPg	imposibilidad de cantar a L adecuadamente
299	CCCXLV	Spinse amor e dolce ove ir non debbe	5 - CDPg	queja a sí mismo sub; imagen de L entre los ángeles
305	CCCLI	Dolci durezza e placide repulse	5 - CDPg	L como <i>iter ad Deum</i> , acarreado a P la redención
6. Canto - Dama - Presentación - Suceso, peripezia				
26	XXXIII	Già fiammeggiava l'amorosa stella	6 - CDPs	habla la dama en un sueño de P, consolándole
87	CX	Persequendomi Amor al luogo usato	6 - CDPs	vuelve a evocar un saludo espontáneo de L
88	CXI	La donna, che 'l mio cor nel viso porta	6 - CDPs	describe la dulzura del saludo de L
92	CXV	In mezzo di duo amanti honesta altera	6 - CDPs	el sol se oscurece, celoso del saludo de L a P
93	CXVI	Pien di quella ineffabile dolcezza	6 - CDPs	vuelve a recordar el dulce saludo en la soledad
98	CXXIII	Quel vago impallidir, che 'l dolce riso	6 - CDPs	imagina el dolor de L por la partida de P
157	CXC	Una candida cerva sopra l'erba	6 - CDPs	L como ciervo aparece por la mañana y se va el mediodía
189	CCXXV	Dodici donne onestamente lasse	6 - CDPs	canta a L y a las doce damas que le acompañan en barca

194	CCXXX	I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume	6 - CDPs	la piedad de Laura le inspira paz y fuerza vital
219	CCLVII	In quel bel viso chi' sospiro e bramo	6 - CDPs	contempla los ojos de L., que luego los cubre con la mano
238	CCLXXIX	Se lamentar augelli, o verdi fronde	6 - CDPs	imagina que L. baja del cielo para consolarlo
240	CCLXXXI	Quante fiate al mio dolce ricetto	6 - CDPs	muerte unitiva sub; ve a L. piadosa por todas partes
244	CCLXXXV	Né mai pietosa madre al caro figlio	6 - CDPs	L. baja del cielo para pedir que P. dirija su alma al cielo
295	CCCXLI	Deh, qual pietà, qual angel fu si presto	6 - CDPs	aparece L. repentinamente para consolarlo
296	CCCXLII	Del cibo onde 'l Signor mio sempre abonda	6 - CDPs	L. le seca las lágrimas y le consuela
297	CCCXLIII	Ripensando a quel ch'oggi il ciel onora	6 - CDPs	L. vuelve al cielo en lágrimas tras escuchar las penas de P.
313	CCCLXI	Dicemi spesso il mio fidato specchio	6 - CDPs	P. se mira en el espejo, y recuerda una palabra de L.
314	CCCLXII	Volo con l'ali de' pensieri al cielo	6 - CDPs	L. le asegura la vida eterna junto a ella en el cielo
7. Queja - Dama - Simple - Queja directa				
36	XLIV	Que' che 'n Tesaglia ebbe le man si pronte	7 - QDSd	L. se muestra más dura que los guerreros contra enemigos
61	LXXXII	Io non fu' d'amar voi lassato unquanco	7 - QDSd	L. yerra en desdenar a P.
66	LXXXVII	Si tosto come aven che l'arco scocchi	7 - QDSd	L. le provoca un <i>strazio</i> peor que la muerte
138	CLXXI	Giunto m'à Amor fra belle e crude braccia	7 - QDSd	L. nunca dejará de desdenarle
175	CCX	Non da l'ispano Ibero a l'indo Idaspe	7 - QDSd	L. muestra piedad a todos menos a P.
180	CCXVI	Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando	7 - QDSd	L. ve llorar a P. día y noche, pero no muestra piedad
218	CCLVI	Far potess'io vendetta di colei	7 - QDSd	L. no escucha al alma de P.
226	CCLXV	Aspro core e selvaggio, e cruda voglia	7 - QDSd	dureza del corazón de L., extremo de crueldad
277	CCCXVIII	Al cader d'una pianta che si svelse	7 - QDSd	L. no responde a las llamadas de P.
294	CCCXL	Dolce mio caro e prezioso pegno	7 - QDSd	L. no vuelve siquiera en sus sueños
8. Queja - Dama - Simple - Queja-requiebro				
19	XXI	Mille fiate, o dolce mia guerrera	8 - QDSr	cuanto más ama a L., más ella es culpable
37	XLV	Il mio adversario, in cui veder solete	8 - QDSr	L. enamorada de su propia belleza, desdena a P.
49	LXIV	Se voi poteste per turbati segni	8 - QDSr	pide a L. que no odie su corazón, donde residirá siempre
74	XCV	Così potess'io ben chiudere in versi	8 - QDSr	sólo L. puede ver la fidelidad de su corazón, pero no sirve
164	CXCVII	L'aura celeste che 'n quel verde lauro	8 - QDSr	L. como Medusa transforma a P. en mármol
188	CCXXIV	S'una fede amorosa, un cor non finto	8 - QDSr	L. culpable por tanto sufrimiento amoroso
202	CCXL	I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego	8 - QDSr	P. ruega a L. que muestre piedad
9. Queja - Dama - Énfasis - Contrastes, antítesis				
103	CXXXIII	Amor m'à posto come segno a strale	9 - QDEc	L. culpable de los sentimientos contrastantes de P.

104	CXXXIV	Pace non trovo, e non ò da far guerra	9 - QDEc	L culpable de los sentimientos contrastantes de P
115	CXLVII	Quando 'l voler che, con duo sproni ardenti	9 - QDEc	L le reconforta y le refrena
134	CLXVII	Quando Amor i belli occhi a terra inchina	9 - QDEc	L como sirena lo mantiene entre la vida y la muerte
150	CLXXXIII	Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide	9 - QDEc	naturaleza cambiante (<i>mobile</i>) de Laura, de la mujer
10. Queja - Dama - Énfasis - Engaño-desengaño				
46	LX	L'arbor gentil che forte amai molt'anni	10 - QDEc	se vengia de L porque le ha quitado la esperanza
250	CCXCI	Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora	10 - QDEc	muerte unitiva sub; L sólo ha dejado su nombre
280	CCCXXI	È questo 'l nido in che la mia fenice	10 - QDEc	L ha dejado a P <i>miserero e solo</i>
11. Queja - Amor - Simple - Queja directa				
3	III	Era il giorno ch'al sol si scoloraro	11 - QASd	queja al Amor por no <i>mostrar l'arco</i> a L
50	LXV	Lasso, che mal accorto fui da prima	11 - QASd	ruega al Amor que también encienda el corazón de L
72	XCIII	Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi	11 - QASd	el Amor se alimenta de las lágrimas de los amantes
84	CVII	Non veggio ove scampar mi possa omai	11 - QASd	Amor lo conduce donde quiera
130	CLXIII	Amor, che vedi ogni pensiero aperto	11 - QASd	A provoca que P se consuma, lo cual satisface a L
149	CLXXXII	Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo	11 - QASd	A le hace arder siempre, mas no celoso, por indiferencia de L
169	CCII	D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio	11 - QASd	sufre-muerte propia sub; Amor no le salvará de la muerte
199	CCXXXV	Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio	11 - QASd	A le lleva siempre al desdén de L, no puede escapar
200	CCXXXVI	Amor, io fallo, e veggio il mio fallire	11 - QASd	A y L la causa de sus culpas, ruega a A que pida perdón a L
230	CCLXXI	L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora	11 - QASd	A ha querido que P se enamorara de otra mujer
12. Queja - Amor - Énfasis - Contrastes, antítesis				
44	LVII	Mie venture al venir son tarde e pigre	12 - QAEc	tanto A como L no dejan de ser crueles, dulzura-amargura
53	LXIX	Ben sapeva io che natural consiglio	12 - QAEc	inutilidad de afrontar el Amor y también de esconderse
102	CXXXII	S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	12 - QAEc	leve cargo de <i>saver</i> , pesada carga de <i>error</i> , tiembla y arde
118	CLJ	Non d'atra et tempestosa onda marina	12 - QAEc	acusa la herida de A, que le enseña todo lo que escribe
137	CLXX	Più volte già dal bel sembante humano	12 - QAEc	A le fuerza a escribir, pero le calla delante de L
148	CLXXXI	Amor fra l'erbe una leggiadra rete	12 - QAEc	cuenta cómo A le hizo caer en sus redes
185	CCXXI	Qual mio destin, qual forza, o qual inganno	12 - QAEc	A le hiere y le cura
13. Queja - Amor - Énfasis - Engaño-desengaño				
43	LVI	Se col cieco desir che 'l cor distrugge	13 - QAEc	A le hizo esperar un coloquio con Laura, en vano

253	CCXCIV	Soleasi nel mio cor star bella e viva	13 - QAEe	el deseo y la esperanza han sido fútiles por culpa de A
279	CCCXX	Sento l'aura mia antica, e i dolci colli	13 - QAEe	P ha servido a un señor cruel y despiadado
14. Queja - Muerte - Simple - Queja directa				
29	XXXVI	S'io credesse per morte essere scarco	14 - QMSd	la M ha pasado cerca de él, pero no se recuerda de llevarle
258	CCXCIX	Ov'è la fronte, che con picciol cenno	14 - QMSd	canto-pres-retrato sub; <i>ubi sunt</i>
259	CCC	Quanta invidia io ti porto, avara terra	14 - QMSd	M se llevó a L pero no a P
274	CCCXV	Tutta la mia fiorita e verde etade	14 - QMSd	la envidia llevó a M a raptar a L
275	CCCXVI	Tempo era omai da trovar pace o triegua	14 - QMSd	la M se llevó a L demasiado pronto
15. Queja - Muerte - Énfasis - Engaño-desengaño				
229	CCLXIX	Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro	15 - QMEe	M se lleva en una mañana lo adquirido en muchos años
235	CCLXXVI	Poi che la vista angelica serena	15 - QMEe	M le ha dejado desconsolado y ciego, quitada la luz de L
262	CCCIII	Amor, che meco al buon tempo ti stavi	15 - QMEe	lamenta la ventura de todos desde el día de nacimiento
276	CCCXVII	Tranquillo porto aveva mostrato Amore	15 - QMEe	M le ha quitado la esperanza
298	CCCXLIV	Fu forse un tempo dolce cosa amore	15 - QMEe	M le ha quitado todo el bien anterior
16. Queja - Vario - Simple - Queja directa				
94	CXVII	Se 'l sasso, ond'è più chinusa questa valle	16 - QVSD	queja a un <i>sasso</i> , que le impide ver el lugar donde está L
100	CXXX	Poi che 'l cammin m'è chiuso di mercede	16 - QVSD	sufre - enf - contrastes sub; la <i>Invidia</i> le sigue por todas partes
129	CLXII	Lieti fiori e felici, e ben nate erbe	16 - QVSD	envidia a la Naturaleza, que goza de la presencia de L
155	CLXXXVIII	Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo	16 - QVSD	queja al sol, que tramonta y le impide ver lugar donde está L
190	CCXXVI	Passer mai solitario in alcun tetto	16 - QVSD	lejos de L, envidia la tierra que la posea
195	CCXXXI	'l mi vivea di mia sorte contento	16 - QVSD	queja a la Naturaleza y a Dios, por enfermedad a los ojos de L
205	CCXLIII	Fresco, ombroso, fiorito e verde colle	16 - QVSD	envidia al <i>verde colle</i> , que goza de la presencia de L
217	CCLV	La sera desiare, odiar l'aurora	16 - QVSD	queja a la <i>sera</i> , deseando P ver a L con la aurora
17. Queja - Vario - Énfasis - Engaño-desengaño				
215	CCLIII	O dolci sguardi, o parolette accorte	17 - QVEe	queja a Fortuna, siempre dispuesta a dañarle
257	CCXCVIII	Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni	17 - QVEe	queja a <i>Stella, Fortuna, Fato, Morte</i> , por su condición
285	CCCXXIX	O giorno, o ora, o ultimo momento	17 - QVEe	queja al <i>vento</i> y a la Fortuna, que lo han dejado ciego
18. Queja - Poeta - Simple - Queja directa				

2	II	Per fare una leggiadra sua vendetta	18 - QPSd	queja a su propia <i>virtute</i> , inútil contra el dardo del Amor
41	XLIX	Perchio t'abbia guardato di menzogna	18 - QpSd	queja a sus lágrimas y suspiros, silencio en presencia de L
63	LXXXIV	Occhi, piangete, accompagnate il core	18 - QpSd	<i>contrasto</i> entre los ojos y el corazón
136	CLXIX	Pien d'un vago penser, che me desvia	18 - QPSd	no consigue hablar en pres de L, no osa comenzar
168	CCI	Mia ventura, et Amor, m'avean sì adorno	18 - QPSd	dolor por haber restituido guante de L, y no haberse vengado
171	CCIV	Anima, che diverse cose tante	18 - QpSd	insta a sí mismo a dirigirse al Cielo
204	CCXLII	Mira quel colle, o stanco mio cor vago	18 - QPSd	no puede mandar su corazón a L, porque ya está con ella
233	CCLXXIV	Datemi pace, o duri miei pensieri	18 - QPSd	su corazón es culpable como cómplice de Amor, Fortuna y M
234	CCLXXV	Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole	18 - QpSd	queja a <i>occhi</i> y <i>orecchie</i> , que P insta a mirar sólo hacia Dios
286	CCCXXX	Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo	18 - QpSd	queja al <i>intelletto</i> por no haber entendido la advertencia de L
19. Queja - Poeta - Énfasis - Voluntad vs. deseo				
6	VI	Si traviato è 'l folle mi' desio	19 - QPEv	inutilidad de refrenar su deseo, que le lleva al <i>acerbo frutto</i>
17	XIX	Son animali al mondo de si altera	19 - QPEv	el deseo le lleva, como a una mariposa, a arder en el fuego
75	XCVI	Io son de l'aspettar omai si vinto	19 - QPEv	a causa de su error, no consigue olvidar a L
80	CI	Lasso, ben so che dolorose prede	19 - QPEv	soneto aniversario; 14 años de lucha entre el deseo y la razón
20. Queja - Poeta - Énfasis - Engaño-desengaño				
1	I	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono	20 - QPEc	palinodia - vergüenza del <i>vaneggiar</i> , todo es <i>breve sogno</i>
290	CCCXXXVI	Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella	20 - QPEc	imagina una aparición de L, pero recuerda que está muerta
309	CCCLV	O tempo, o ciel volubil, che fuggendo	20 - QPEc	se avergüenza de no haber aplicado el <i>intelletto</i> , vanidad
21. Sufre - Dama - Enfermedad - Tristeza				
35	XLIII	Il figliuol di Latona aveva già nove	21 - SDEt	tristeza de L, por lo cual el ciclo permanece oscuro
122	CLV	Non fur ma' Giove e Cesare si mossi	21 - SDEt	el llanto de L provoca el llanto y los suspiros de P
203	CCXLI	L'alto Signor dimanzi a cui non vale	21 - SDEt	la enfermedad de Laura entristece a P y acrecienta su deseo
211	CCXLIX	Qual paura ò, quando mi torna a mente	21 - SDEt	tristeza de Laura, tristes augurios tras dejarla sola y pensativa
310	CCCLVI	L'aura mia sacra al mio stanco riposo	21 - SDEt	sueña con el llanto de L por sus penas, y se despierta
22. Sufre - Dama - Muerte - Ausencia				
151	CLXXXIV	Amor, Natura, e la bella alma umile	22 - SDMa	queja al Amor directa sub; teme por la muerte de L
212	CCL	Solea lontana in sonno consolarme	22 - SDMa	teme por la muerte de L, confirmada por ella en un sueño

214	CCLII	In dubbio di mio stato, or piango or canto	22 - SDMa	P no sabe si L está viva o muerta, si debe llorar o esperar
228	CCLXVII	Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo	22 - SDMa	canto - perseverancia sub; vanidad de palabras de L, muerta
241	CCLXXXII	Alma felice, che sovente torni	22 - SDMa	llora la muerte de L y su propio daño
247	CCLXXXVIII	l'ò pien di sospir quest'aere tutto	22 - SDMa	ha llenado toda la naturaleza de suspiros por la muerte de L
251	CCXCII	Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente	22 - SDMa	Laura muerta, no quiere seguir escribiendo de Amor
263	CCCIV	Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi	22 - SDMa	se apaga Laura y se apaga la poesía
269	CCCX	Zefiro torna e 'l bel tempo rimena	22 - SDMa	llegada de la primavera, sigue siendo desierto por la m de L
273	CCCXIV	Mente mia, che presaga de' tuoi danni	22 - SDMa	le duele recordar el último adiós de L, cuyos ojos nunca verá
23. Sufre - Poeta - Enfermedad - Negativa-deseperación				
28	XXXV	Solo e pensoso i più deserti campi	23 - SPEn	busca la soledad, pero no puede liberarse de Amor
40	XLVIII	Se mai foco per foco non si spense	23 - SPEn	cuanto más osa espolear su deseo, más se refrena
58	LXXVIII	Quando giunse a Simon l'alto concetto	23 - SPEn	sufre porque el retrato de S Martini es inanimado
67	LXXXVIII	Poi che mia speme è lunga a venir troppo	23 - SPEn	no ha podido liberarse de Amor, aconseja a los amantes
79	C	Quella fenestra, ove l'un sol si vede	23 - SPEn	todo el entorno le recuerda a L y le hace llorar
81	CII	Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto	23 - SPEn	la risa sólo sirve para esconder el llanto
95	CXVIII	Rimansi adietro il sestodecimo anno	23 - SPEn	soneto aniversario; tras 16 años, sigue sin poder liberarse
97	CXXII	Dicesette anni à già rivolto il cielo	23 - SPEn	soneto aniversario; tras 17 años, sigue sin poder liberarse
117	CL	Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	23 - SPEn	diálogo entre P y su alma, acerca de la falta de esperanza
132	CLXV	Come 'l candido pie' per l'erba fresca	23 - SPEn	canto - pres - retrato sub; todas las bellezas de L lo encienden
144	CLXXVII	Mille piagge in un giorno e mille rivi	23 - SPEn	sale ileso de la <i>Ardenna</i> , pero sufre por la distancia de L
165	CXCVIII	L'aura soave al sole spiega e vibra	23 - SPEn	los cabellos y los ojos de L le hacen temblar y le oprimen
176	CCXI	Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge	23 - SPEn	incapaz de salir del laberinto del Amor
177	CCXII	Beato in sogno, e di languir contento	23 - SPEn	soneto aniversario; 20 años de lágrimas, suspiros y dolor
187	CCXXIII	Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro	23 - SPEn	llora la noche por L, que sólo puede iluminarlo de día
201	CCXXXVIII	Real natura, angelico intelletto	23 - SPEn	panegírico sub; celos ante el beso de un personaje real a L
24. Sufre - Poeta - Enfermedad - Positiva-alegría				
13	XV	Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	24 - SPEp	Amor privilegio de los amantes, libres de otra condición
193	CCXXIX	Cantai, or piango, e non men di dolcezza	24 - SPEp	la felicidad de estar enamorado es compatible con el dolor
197	CCXXXIII	Qual ventura mi fu, quando da l'uno	24 - SPEp	feliz porque se ha contagiado de la enfermedad de ojos de L
255	CCXCVI	l' mi soglio accusare, et or mi scuso	24 - SPEp	prefiere el dolor de amar a la alegría de la libertad
25. Sufre - Poeta - Enfermedad - Contrastes (negativa + positiva)				

15	XVII	Piovanmi amare lagrime dal viso	25 - SPEc	contraste de sensaciones según L. se acerca o se aleja
51	LXVII	Del mar Tirreno a la sinistra riva	25 - SPEc	contento porque se ha bañado los pies en lugar de los ojos
62	LXXXIII	Se bianche non son prima ambe le tempie	25 - SPEc	los ojos de L. le permiten dormir más tranquilo, si bien agitado
68	LXXXIX	Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe	25 - SPEc	liberado del yugo del amor, desea volver a la prisión
86	CIX	Lasso quante fiata, Amor m'assale	25 - SPEc	el lugar del saludo de L. le duele y le consuela
91	CXIV	De l'empia Babilonia, ond'è fuggita	25 - SPEc	en la soledad de Valchusa, se siente más seguro y más solo
120	CLIII	Ite, caldi sospiri, al freddo core	25 - SPEc	considera la posibilidad de poder conmovier a L.
128	CLXI	O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti!	25 - SPEc	queja al Amor sub, que le espolea y refrena; pide consuelo
140	CLXXIII	Mirando 'l sol de' begli occhi sereno	25 - SPEc	los ojos de L. lo mantienen entre el temor y la esperanza
142	CLXXV	Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco	25 - SPEc	el sol (L) le ilumina y enciende igual que durante la juventud
161	CXCIV	L'aura gentil, che rasserena i poggi	25 - SPEc	volviendo a Provenza, siente esperanza y miedo de ver a L.
174	CCIX	I dolci colli ov'io lasciai me stesso	25 - SPEc	la herida de <i>quello stral</i> le consume y le deleita a un tiempo
220	CCLVIII	Vive faville uscian de' duo bei lumi	25 - SPEc	el recuerdo de L. le hace temblar de miedo y de esperanza
26. Sufré - Poeta - Muerte - Negativa-límite				
16	XVIII	Quand'io son tutto volto in quella parte	26 - SPMn	muerte figurativa - desea huir de la muerte y llorar en solitario
38	XLVI	L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi	26 - SPMn	queja dama directa sub; muerte figurativa, por desdén de L.
39	XLVII	Io sentia dentr'al cor già venir meno	26 - SPMn	queja poeta voluntad-deseo sub; muere si no obedece su deseo
59	LXXIX	S'al principio risponde il fine e 'l mezzo	26 - SPMn	soneto aniversario; tras 14 años, siente que la muerte se acerca
76	XCVII	Ahi, bella libertà, come tu m'ài	26 - SPMn	muerte figurativa - no puede escapar de su sufrimiento
110	CXLI	Come talora al caldo tempo sole	26 - SPMn	como una mariposa, encuentra la muerte en los ojos de L.
131	CLXIV	Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace	26 - SPMn	lejos de la salvación, muere mil veces al día
135	CLXVIII	Amor mi manda quel dolce pensiero	26 - SPMn	teme la muerte a pesar de la esperanza
156	CLXXXIX	Passa la nave mia colma d'oblio	26 - SPMn	su barca teme el naufragio, como él teme la muerte
216	CCLIV	I' pur ascolto, e non odo novella	26 - SPMn	la <i>favola breve</i> de P se completa a la mitad de su vida
231	CCLXXII	La vita fuggè e non s'arresta un'ora	26 - SPMn	el barco de su vida está por destruirse, miedo a la muerte
236	CCLXXVII	S'Amor novo consiglio non n'apporta	26 - SPMn	sin L, lejos en el Cielo, se siente cerca de una muerte precoz
27. Sufré - Poeta - Muerte - Positiva-unifiva				
213	CCLI	O misera et orribil visione!	27 - SPMu	teme la muerte de L, y desea morir para unirse a ella
237	CCLXXVIII	Ne l'età sua più bella e più fiorita	27 - SPMu	soneto aniversario; lamenta no haber muerto mismo día que L.
252	CCXCIII	S'io avesse pensato che si care	27 - SPMu	incapaz de seguir escribiendo, imagina que L. lo llama
261	CCCII	Levomme il mio penser in parte ov'era	27 - SPMu	visión de L, quien dice a P que pronto se reunirá con ella
271	CCCXII	Né per sereno ciel ir vaghe stelle	27 - SPMu	desea morir para ver de nuevo a quien nunca habría debido ver
272	CCCXIII	Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto	27 - SPMu	su único deseo es de dejar el <i>mortal velo</i> y volar a L.

284	CCCXXVIII	L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri	27 - SPMu	sufre muerte de L sub; imagina que los ojos de L le consuelan
287	CCCXXXIII	Ite, rime dolenti, al duro sasso	27 - SPMu	pide a sus <i>rime dolenti</i> que le lleven consigo a ver a L
288	CCCXXXIV	S'onesto amor pò meritâr mercede	27 - SPMu	espera que L venga a llevarle al cielo
300	CCCXLVI	Li angeli eletti e l'anime beate	27 - SPMu	canto - pres - glorif sub; imagina que L ruega su llegada
301	CCCXLVII	Donna, che lieta col Principio nostro	27 - SPMu	canto - pres - glorif sub; pide a L que ore por su pronta llegada
302	CCCXLVIII	Da' più belli occhi e dal più chiaro viso	27 - SPMu	canto retrato sub; espera que L le dé la gracia para ir al cielo
303	CCCXLIX	E' mi par d'or in ora udire il messo	27 - SPMu	bendice día en que deje el <i>terreno carcere</i> y vea a Dios y a L
304	CCCL	Questo nostro caduco e fragil bene	27 - SPMu	contento porque podrá contemplar a L de nuevo en el cielo
311	CCCLVII	Ogni giorno mi par più di mill'anni	27 - SPMu	desea unirse con L en el cielo, y no teme la muerte
28. Sufre - Poeta - Muerte - Positiva-liberadora				
25	XXXII	Quanto più m'avvicino al giorno estremo	28 - SPMI	desea la paz que llegará con la muerte
42	LI	Poco era ad appressarsi agli occhi miei	28 - SPMI	desea ser de piedra para liberarse del <i>grave giogo</i>
65	LXXXVI	Io avrò sempre in odio la fenestra	28 - SPMI	queja al Amor directa sub; lamenta no haber muerto de amor
99	CXXIV	Amor, Fortuna, et la mia mente, schiva	28 - SPMI	con fragil esperanza, no desea volver a días felices, sino morir
119	CLII	Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa	28 - SPMI	la muerte es la única vía de liberación del Amor
145	CLXXVIII	Amor mi sprona in un tempo et affrena	28 - SPMI	queja al Amor antitesis sub; desea la muerte como <i>altra via</i>
208	CCXLVI	L'aura, che l'verde lauro e l'aureo crine	28 - SPMI	desea morir antes que ver la muerte de L
312	CCCLVIII	Non pò far Morte il dolce viso amaro	28 - SPMI	desprecia la vida terrena e invoca a la Muerte
29. Confidente - Simple - Humano				
8	VIII	A piè de' colli ove la bella vesta	29 - FSh	(23-SPEn) regala pájaros mensajeros, menos libres que él
9	IX	Quando l' pianeta che distingue l'ore	29 - FSh	(8-QDSr) regala un <i>fructo</i> , los ojos de L le niegan la primavera
20	XXIV	Se l'onorata fronde che prescrive	29 - FSh	(7-QDSd) el desdño de L le impide alcanzar la gloria poética
30	XXXVIII	Orso, e' non furon mai fiumi né stagni	29 - FSh	(7-QDSd) se queja a un amigo de que L se cubra el rostro
52	LXVIII	L'aspetto sacro de la terra vostra	29 - FSh	(19-QPEv) visita a Roma, lucha entre el amor y la religión
56	LXXVI	Amor con sue promesse lusingando	29 - FSh	(11-QASd) ha estado cerca de morir a causa de Amor
89	CXII	Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera	29 - FSh	(4-CDPr) cuenta a un amigo cómo L le enciende de Amor
90	CXIII	Qui, dove mezzo son, Sennuccio mio	29 - FSh	(5-CDPg) no teme relámpagos porque L mitiga las tormentas
108	CXXXIX	Quanto più disiose l'ali spando	29 - FSh	(23-SPEn) lamenta que su corazón esté con L y no con amigos
112	CXLIV	Né così bello il sol già mai levarsi	29 - FSh	(4-CDPr) describe a un amigo la belleza de L
227	CCLXVI	Signor mio caro, ogni pensier mi tira	29 - FSh	(23-SPEn) lamenta la ausencia de L y de su amigo G Colonna
30. Confidente - Simple - No humano				

147	CLXXX	Po, ben puo' tu portartene la scorza	30 - FSn	(1-CDDp) su cuerpo está con el Po, su alma vuela hacia L
198	CCXXXIV	O cameretta, che già fosti un porto	30 - FSn	(25-SPEc) <i>cameretta, letticiuol</i> , deseo de y miedo a la soledad
31. Confidente - Coadyuvante - Humano				
27	XXXIV	Apollo, s'ancor vive il bel desio	31 - FCh	(21-SDEt) ruega a Apolo que proteja la salud de L
31	XXXIX	Io temo sì de' begli occhi l'assalto	31 - FCh	(23-SPEn) miedo a visitar casa de Colonna, cerca de L
85	CVIII	Aventuroso più d'altro terreno	31 - FCh	(25-SPEc) pide a un amigo que ruege a L de mostrar piedad
111	CXLIII	Quand'io v'odo parlar sì dolcemente	31 - FCh	(6-CDFs) la voz o habla de una dama le hace recordar a L
186	CCXXII	Liete e pensose, accompagnate e sole	31 - FCh	(6-CDFs) pregunta a amigas de L acerca de su ausencia
207	CCXLV	Due rose fresche, e colte in paradiso	31 - FCh	(6-CDFs) un sabio regala una rosa a P y otra a L
32. Confidente - Coadyuvante - No humano				
116	CXLVIII	Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, e Tebro	32 - FCn	(23-SPEn) sólo a la ribera de la Sorga encuentra compasión
173	CCVIII	Rapido fiume, che d'alpestra vena	32 - FCn	(23-SPEn) ruega al Ródano que bese los pies de L
191	CCXXVII	Aura, che quelle chiome bionde e crespè	32 - FCn	(25-SPEc) viento y <i>gorgo</i> , desea volver con ellos a ver a L
260	CCCI	Valle, che de' lamenti miei se' piena	32 - FCn	(22-SDMa) <i>valle, fiume, fere</i> etc... recuerda la muerte de L
270	CCCXI	Quel rosigniuol che si soave piagne	32 - FCn	(17-QVEc) un <i>rosigniuol</i> le acompaña en llorar el dolor
307	CCCLIII	Vago augelletto che cantando vai	32 - FCn	(22-SDMa) acompaña a un <i>augelletto</i> que llora a su amada
OTROS DOMINIOS TEMÁTICOS				
7	VII	La gola e 'l sonno e l'oziose piume	Moral	exhorta a un amigo a perseverar en sus estudios y vocación
21	XXV	Amor piangeva, et io con lui tal volta	Moral	agradece a Dios por la vuelta a su amigo a las rimas
45	LVIII	La guancia che fu già piangendo stanca	Moral	ofrece tres donos a un amigo y le exhorta a protegerse del A
70	XCI	La bella donna che cotanto amavi	Moral	exhorta a su hermano a seguir el ejemplo de su amada muerta
78	XCIX	Poi che voi et io più volte abbiam provato	Moral	exhorta a <i>seguire i pochi</i> que se dirigen a Dios
82	CHII	Vinse Anibal, et non seppe usar poi	Moral	incita a Stefano Colonna a no aceptar una tregua
83	CIV	L'aspettata virtù, che 'n voi fioriva	Moral	convence a un amigo que la inmortalidad viene de la poesía
146	CLXXIX	Geri, quando talor meco s'adira	Moral	amoroso de confidente sub; sólo la humildad vence a la ira
196	CCXXXII	Vincitore Alessandro l'ira vinse	Moral	advierte a un amigo contra la ira
206	CCXLIV	Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio	Moral	aconseja un enamorado a <i>alzar l'alma</i> hacia Dios
48	LXII	Padre del ciel, dopo i perduti giorni	Religioso	soneto aniversario; pide perdón y salvación
60	LXXXI	Io son sì stanco sotto 'l fascio antico	Religioso	desea alas para poder volar al Cielo y ver al <i>grande Amico</i>

133	CLXVI	S'i' fussi stato fermo a la spelunca	Religioso	desca la gracia del <i>eterno Giove</i> para poder crear
232	CCLXXIII	Che fai? che pensi? che pur dietro guardi	Religioso	queja a sí mismo, convence su alma que se dirija a Dios
315	CCCLXIII	Morte à spento quel sol ch'abbagliar suolmi	Religioso	queja al A sub; cansado de vivir, sólo desea unirse con Dios
316	CCCLXIV	Tennemi Amor anni ventuno ardendo	Religioso	soneto aniversario; tras 31 años, implora perdón y paz eterna
317	CCCLXV	I' vo piangendo i miei passati tempi	Religioso	sólo tiene esperanza en Dios
23	XXVII	Il successor di Carlo, che la chioma	Político	exhorta a Orso dell'Anguillara a participar en una cruzada
105	CXXXVI	Fiamma dal ciel se le tue treccie piova	Político	contra la curia papal de Avignon
106	CXXXVII	L'avara Babilonia à colmo il sacco	Político	contra la curia de Avignon, pero sugiere un restaurador
107	CXXXVIII	Fontana di dolore, albergo d'ira	Político	ácida crítica de la curia de Avignon
32	XL	S'amore o morte non dà qualche stropio	Circunstancial	pide una obra de San Agustín a un amigo
77	XCVIII	Orso, al vostro destrier si pò ben porre	Circunstancial	conforta a Orso dell'Anguillara por haber faltado a un torneo
96	CXX	Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi	Circunstancial	desmiente el rumor de su muerte a Antonio da Ferrara
71	XCII	Piangete, donne, e con voi pianga Amore	Fúnebre	que se alegre el Cielo con la muerte de Cino da Pistoia
246	CCLXXXVII	Sennuccio mio, ben che doglioso e solo	Fúnebre	muerte de Sennuccio, le pide que salute a otros poetas y a L
281	CCCXXII	Mai non vedranno le mie luci asciutte	Fúnebre	evoca y llora al obispo Giacomo Colonna
10	X	Gloriosa columna in cui s'appoggia	Panegírico	celebra a Stefano Colonna y lamenta su ausencia
22	XXVI	Più di me lieta non si vede a terra	Panegírico	pide que todos los poetas rindan honor a Cino da Pistoia

Apéndice IV

Tipología sintáctica de los sonetos de Petrarca

Resultados de la tipología sintáctica de los sonetos de Petrarca, en orden de los tipos sintácticos, y distribuidos asimismo según su 'estatuto actancial' o dirección del discurso (*Apelación, Síntoma o Representación*).

(Se indican los números de soneto, no de composición. Véase el apartado 6.4 o el Apéndice V para la explicación de las abreviaturas de los tipos sintácticos.)

Apéndice V

Tipología sintáctica de los sonetos de Petrarca

Elenco de los sonetos de Petrarca presentados en orden de los tipos sintácticos. Se dan los números de soneto en cifras arábigas, y los de composición en números romanos.

Abreviaciones en la columna de las Notas:

disc = Discursivo

excl = Exclamativo

imp = Imperativo

voc = Vocativo

Sonetto	Nº Comp	Incipit	Tipo sintáctico	Notas
1. Narración - Isodistribución - Múltiple - Narrativo				
87	CX	Persequendomi Amor al luogo usato	1 - NMn-S	
92	CXV	In mezzo di duo amanti honesta altera	1 - NMn-S	
2. Narración - Isodistribución - Múltiple - Dramatizado				
300	CCCXLVI	Li angeli eletti e l'anime beate	2 - NMd-S	
314	CCCLXII	Volo con l'ali de' pensieri al cielo	2 - NMd-S	
63	LXXXIV	Occhi, piangete, accompagnate il core	2 - NMd-R	
117	CL	Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	2 - NMd-R	
186	CCXXII	Liete e pensose, accompagnate e sole	2 - NMd-R	
3. Narración - Isodistribución - Dual - Dramatizado				
26	XXXIII	Già fiammeggiava l'amorosa stella	3 - NDd-S	
72	XCIII	Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi	3 - NDd-S	yo poético en v. 1
284	CCCXXVIII	L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri	3 - NDd-S	
182	CCXVIII	Tra quantunque leggiadre donne e belle	3 - NDd-R	
224	CCLXII	Cara la vita, e dopo lei mi pare	3 - NDd-R	
204	CCXLII	Mira quel colle, o stanco mio cor vago	3 - NDd-R	
4. Exposición - Antidistribución - Unisentencial				
188	CCXXIV	S'una fede amorosa, un cor non finto	4 - EAu-A	
262	CCCIII	Amor, che meco al buon tempo ti stavi	4 - EAu-A	
79	C	Quella fenestra, ove l'un sol si vede	4 - EAu-S	
113	CXLV	Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba	4 - EAu-S	
178	CCXIII	Grazie ch'a pochi il ciel largo destina	4 - EAu-S	
305	CCCLI	Dolci durezza e placide repulse	4 - EAu-S	
5. Exposición - Antidistribución - Plurisentencial				
89	CXII	Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera	5 - EAp-A	
105	CXXXVI	Fiamma dal ciel se le tue treccie piova	5 - EAp-A	

107	CXXXVIII	Fontana di dolore, albergo d'ira	5 - EAp-A	
112	CXLIV	Né così bello il sol già mai levarsi	5 - EAp-A	
114	CXLVI	O d'ardente vertute ornata e calda	5 - EAp-A	
129	CLXII	Lieti fiori e felici, e ben nate erbe	5 - EAp-A	
116	CXLVIII	Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, et Tebro	5 - EAp-S	
201	CCXXXVIII	Real natura, angelico intelletto	5 - EAp-S	
271	CCCXII	Né per sereno ciel ir vaghe stelle	5 - EAp-S	
6. Exposición - Isodistribución - Múltiple - Vario				
71	XCII	Piangete, donne, e con voi pianga Amore	6 - EIMv-A	
78	XCIX	Poi che voi et io più volte abbiam provato	6 - EIMv-A	
130	CLXIII	Amor, che vedi ogni pensiero aperto	6 - EIMv-A	
190	CCXXVI	Passer mai solitario in alcun tetto	6 - EIMv-A	
225	CCLXIII	Arbor vittoriosa triunfale	6 - EIMv-A	
264	CCCV	Anima bella, da quel nodo sciolta	6 - EIMv-A	
13	XV	Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	6 - EIMv-S	
62	LXXXIII	Se bianche non son prima ambe le tempie	6 - EIMv-S	
97	CXXII	Dicesette anni à già rivolto il cielo	6 - EIMv-S	
100	CXXX	Poi che 'l cammin m'è chiuso di mercede	6 - EIMv-S	
157	CXC	Una candida cerva sopra l'erba	6 - EIMv-S	
218	CCLVI	Far potess'io vendetta di colei	6 - EIMv-S	
243	CCLXXXIV	Si breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce	6 - EIMv-S	
7. Exposición - Isodistribución - Múltiple - Clímax				
3	III	Era il giorno ch'al sol si scoloraro	7 - EIMc-A	
7	VII	La gola e 'l sonno e l'oziose piume	7 - EIMc-A	
74	XCV	Così potess'io ben chiudere in versi	7 - EIMc-A	
103	CXXXIII	Amor m'à posto come segno a strale	7 - EIMc-A	
104	CXXXIV	Pace non trovo, e non ò da far guerra	7 - EIMc-A	
108	CXXXIX	Quanto più disiose l'ali spando	7 - EIMc-A	
128	CLXI	O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti!	7 - EIMc-A	
139	CLXXII	O Invidia nimica di Vertute	7 - EIMc-A	
159	CXCII	Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra	7 - EIMc-A	
232	CCLXXIII	Che fai? che pensi? che pur dietro guardi	7 - EIMc-A	
242	CCLXXXIII	Discolorato ài, Morte, il più bel volto	7 - EIMc-A	

250	CCXCI	Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora	7 - EIMc-A	
283	CCCXXVII	L'aura e l'odore e 'l refrigerio e l'ombra	7 - EIMc-A	
24	XXXI	Questa anima gentil che si diparte	7 - EIMc-S	
50	LXV	Lasso, che mal accorto fui da prima	7 - EIMc-S	
51	LXVII	Del mar Tirreno a la sinistra riva	7 - EIMc-S	
88	CXI	La donna, che 'l mio cor nel viso porta	7 - EIMc-S	
91	CXIV	De l'empia Babilonia, ond'è fuggita	7 - EIMc-S	
95	CXVIII	Rimansi adietro il sestodecimo anno	7 - EIMc-S	
98	CXXIII	Quel vago impallidir, che 'l dolce riso	7 - EIMc-S	
99	CXXIV	Amor, Fortuna, et la mia mente, schiva	7 - EIMc-S	
106	CXXXVII	L'avara Babilonia à colmo il sacco	7 - EIMc-S	
119	CLII	Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa	7 - EIMc-S	
123	CLVI	I' vidi in terra angelici costumi	7 - EIMc-S	
126	CLIX	In qual parte del ciel, in quale idea	7 - EIMc-S	
143	CLXXVI	Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi	7 - EIMc-S	
152	CLXXXV	Questa fenice, de l'aurata piuma	7 - EIMc-S	
156	CLXXXIX	Passa la nave mia colma d'oblio	7 - EIMc-S	
162	CXCV	Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo	7 - EIMc-S	
176	CCXI	Voglia mi sprona, Amor mi giuda e scorge	7 - EIMc-S	
180	CCXVI	Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando	7 - EIMc-S	
213	CCLI	O misera et orribil visione!	7 - EIMc-S	
274	CCCXV	Tutta la mia fiorita e verde etade	7 - EIMc-S	
296	CCCXLII	Del cibo onde 'l Signor mio sempre abonda	7 - EIMc-S	
298	CCCXLIV	Fu forse un tempo dolce cosa amore	7 - EIMc-S	
196	CCXXXII	Vincitore Alessandro l'ira vinse	7 - EIMc-R	
8. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Sin marcas - Agrupaciones intratextuales				
19	XXI	Mille fiate, o dolce mia guerrera	8 - EID8Sa-A	
23	XXVII	Il successor di Carlo, che la chioma	8 - EID8Sa-A	
70	XCI	La bella donna che cotanto amavi	8 - EID8Sa-A	
76	XCVII	Ahi, bella libertà, come tu m'ài	8 - EID8Sa-A	
82	CIII	Vinse Anibal, et non seppe usar poi	8 - EID8Sa-A	
292	CCCXXXVIII	Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo	8 - EID8Sa-A	
43	LVI	Se col cieco desir che 'l cor distrugge	8 - EID8Sa-S	
80	CI	Lasso, ben so che dolorose prede	8 - EID8Sa-S	
124	CLVII	Quel sempre acerbo et onorato giorno	8 - EID8Sa-S	

125	CLVIII	Ove ch'i posi gli occhi lassi, o giri	8 - EID8Sa-S	
161	CXCIV	L'aura gentil, che rasserena i poggi	8 - EID8Sa-S	
167	CC	Non pur quell'una bella ignuda mano	8 - EID8Sa-S	
247	CCLXXXVIII	l'ò pien di sospir quest'aere tutto	8 - EID8Sa-S	
266	CCCVII	l' pensava assai dentro esser su l'ale	8 - EID8Sa-S	
268	CCCIX	L'alto e novo miracol ch'a' di nostri	8 - EID8Sa-S	
277	CCCXVIII	Al cader d'una pianta che si svelse	8 - EID8Sa-S	
291	CCCXXXVII	Quel che d'odore e di color vincea	8 - EID8Sa-S	
295	CCCXLI	Deh, qual pietà, qual angel fu sì presto	8 - EID8Sa-S	
33	XLI	Quando dal proprio sito si remove	8 - EID8Sa-R	sin yo poético explícito
34	XLII	Ma poi che 'l dolce riso umile e piano	8 - EID8Sa-R	sin yo poético explícito
9. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Discursivo				
5	V	Quando io movo i sospiri a chiamar voi	9 - EID8Cd-A	
8	VIII	A piè de' colli ove la bella vesta	9 - EID8Cd-A	yo poético = pájaros
15	XVII	Piovonmi amare lagrime dal viso	9 - EID8Cd-A	
18	XX	Vergognando talor ch'ancor si taccia	9 - EID8Cd-A	
30	XXXVIII	Orso, e' non furon mai fiumi né stagni	9 - EID8Cd-A	
31	XXXIX	Io temo sì de' begli occhi l'assalto	9 - EID8Cd-A	
36	XLIV	Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte	9 - EID8Cd-A	
52	LXVIII	L'aspetto sacro de la terra vostra	9 - EID8Cd-A	
61	LXXXII	Io non fu' d'amar voi lassato unquanco	9 - EID8Cd-A	
141	CLXXIV	Fera stella, se 'l cielo à forza in noi	9 - EID8Cd-A	
227	CCLXVI	Signor mio caro, ogni pensier mi tira	9 - EID8Cd-A	
265	CCCVI	Quel sol che mi mostrava il camin destro	9 - EID8Cd-A	
2	II	Per fare una leggiadra sua vendetta	9 - EID8Cd-S	
6	VI	Sì traviato è 'l folle mi' desio	9 - EID8Cd-S	
57	LXXVII	Per mirar Policeto a prova fiso	9 - EID8Cd-S	no llega a ser écfrasis
59	LXXIX	S'al principio risponde il fine e 'l mezzo	9 - EID8Cd-S	
75	XCVI	Io son de l'aspettar omai sì vinto	9 - EID8Cd-S	
86	CIX	Lasso quante fiate, Amor m'assale	9 - EID8Cd-S	
93	CXVI	Pien di quella ineffabile dolcezza	9 - EID8Cd-S	
110	CXLI	Come talora al caldo tempo sole	9 - EID8Cd-S	
118	CLI	Non d'atra et tempestosa onda marina	9 - EID8Cd-S	
122	CLV	Non fur ma' Giove e Cesare sì mossi	9 - EID8Cd-S	
132	CLXV	Come 'l candido pie' per l'erba fresca	9 - EID8Cd-S	

133	CLXVI	S'i fussi stato fermo a la spelunca	9 - EID8Cd-S	
136	CLXIX	Pien d'un vago penser, che me desvia	9 - EID8Cd-S	
137	CLXX	Più volte già dal bel semblante humano	9 - EID8Cd-S	
138	CLXXI	Giunto m'à Amor fra belle e crude braccia	9 - EID8Cd-S	
142	CLXXV	Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco	9 - EID8Cd-S	
144	CLXXXVII	Mille piagge in un giorno e mille rivi	9 - EID8Cd-S	
149	CLXXXII	Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo	9 - EID8Cd-S	
169	CCII	D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio	9 - EID8Cd-S	
183	CCXIX	Il cantar novo e 'l pianger delli augelli	9 - EID8Cd-S	
187	CCXXIII	Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro	9 - EID8Cd-S	
194	CCXXX	I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume	9 - EID8Cd-S	
199	CCXXXV	Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio	9 - EID8Cd-S	
203	CCXLI	L'alto Signor dinanzi a cui non vale	9 - EID8Cd-S	
219	CCLVII	In quel bel viso ch'i' sospiro e bramo	9 - EID8Cd-S	
220	CCLVIII	Vive faville uscian de' duo bei lumi	9 - EID8Cd-S	
221	CCLIX	Cercato ò sempre solitaria vita	9 - EID8Cd-S	
226	CCLXV	Aspro core e selvaggio, e cruda voglia	9 - EID8Cd-S	
231	CCLXXII	La vita fugge e non s'arresta un'ora	9 - EID8Cd-S	
236	CCLXXVII	S'Amor novo consiglio non n'apporta	9 - EID8Cd-S	
244	CCLXXXV	Né mai pietosa madre al caro figlio	9 - EID8Cd-S	
252	CCXCIII	S'io avesse pensato che sì care	9 - EID8Cd-S	
263	CCCIV	Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi	9 - EID8Cd-S	
267	CCCVIII	Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno	9 - EID8Cd-S	
290	CCCXXXVI	Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella	9 - EID8Cd-S	
293	CCCXXXIX	Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse	9 - EID8Cd-S	
299	CCCXLV	Spinse amor e dolce ove ir non debbe	9 - EID8Cd-S	
304	CCCL	Questo nostro caduco e fragil bene	9 - EID8Cd-S	
310	CCCLVI	L'aura mia sacra al mio stanco riposo	9 - EID8Cd-S	
311	CCCLVII	Ogni giorno mi par più di mill'anni	9 - EID8Cd-S	
35	XLIII	Il figliuol di Latona aveva già nove	9 - EID8Cd-R	sin yo poético explicito
73	XCIV	Quando giunge per gli occhi al cor profondo	9 - EID8Cd-R	yo poético sólo ejemplo
154	CLXXXVII	Giunto Alessandro a la famosa tomba	9 - EID8Cd-R	yo poético narrador
179	CCXV	In nobil sangue vita umile e queta	9 - EID8Cd-R	
10. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Discursivo + exclamativo				
11	XII	Se la mia vita da l'aspro tormento	10 - EID8Cde-A	

58	LXXVIII	Quando giunse a Simon l'alto concetto	10 - EID8Cde-A	
68	LXXXIX	Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe	10 - EID8Cde-A	tú = donne mie
83	CIV	L'aspettata virtù, che 'n voi fioriva	10 - EID8Cde-A	
90	CXIII	Qui, dove mezzo son, Sennuccio mio	10 - EID8Cde-A	
158	CXCI	Sì come eterna vita è veder Dio	10 - EID8Cde-A	
195	CCXXXI	I' mi vivea di mia sorte contento	10 - EID8Cde-A	
229	CCLXIX	Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro	10 - EID8Cde-A	
235	CCLXXVI	Poi che la vista angelica serena	10 - EID8Cde-A	
273	CCCIV	Mente mia, che presaga de' tuoi danni	10 - EID8Cde-A	
16	XVIII	Quand'io son tutto volto in quella parte	10 - EID8Cde-S	
29	XXXVI	S'io credesse per morte essere scarco	10 - EID8Cde-S	excl = 'ne prego'
44	LVII	Mie venture al venir son tarde e pigre	10 - EID8Cde-S	
46	LX	L'arbor gentil che forte amai molt'anni	10 - EID8Cde-S	
55	LXXV	I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa	10 - EID8Cde-S	
60	LXXXI	Io son sì stanco sotto 'l fascio antico	10 - EID8Cde-S	
64	LXXXV	Io amai sempre et amo forte ancora	10 - EID8Cde-S	apelación sólo en v. 12
131	CLXIV	Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace	10 - EID8Cde-S	
135	CLXVIII	Amor mi manda quel dolce pensiero	10 - EID8Cde-S	excl = 'temo'
151	CLXXXIV	Amor, Natura, e la bella alma umile	10 - EID8Cde-S	
153	CLXXXVI	Se Virgilio et Omero avessin visto	10 - EID8Cde-S	
174	CCIX	I dolci colli ov'io lasciai me stesso	10 - EID8Cde-S	
177	CCXII	Beato in sogno, e di languir contento	10 - EID8Cde-S	
181	CCXVII	Già desiai con sì giusta querela	10 - EID8Cde-S	
189	CCXXV	Dodici donne onestamente lasse	10 - EID8Cde-S	
193	CCXXIX	Cantai, or piango, e non men di dolcezza	10 - EID8Cde-S	
207	CCXLV	Due rose fresche, e colte in paradiso	10 - EID8Cde-S	
237	CCLXXVIII	Ne l'età sua più bella e più fiorita	10 - EID8Cde-S	
248	CCLXXXIX	L'alma mia fiamma oltra le belle bella	10 - EID8Cde-S	
249	CCXC	Come va 'l mondo! Or mi diletta e piace	10 - EID8Cde-S	
251	CCXCII	Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente	10 - EID8Cde-S	excl = 'or sia qui fine'
254	CCXCV	Soleano i miei penser soavemente	10 - EID8Cde-S	
256	CCXCVII	Due gran nemiche insieme erano aggiunte	10 - EID8Cde-S	excl = 'consecrerò'
269	CCCX	Zefiro torna e 'l bel tempo rimena	10 - EID8Cde-S	
270	CCCXI	Quel rosignuol che sì soave piagne	10 - EID8Cde-S	
275	CCCXVI	Tempo era omai da trovar pace o triegua	10 - EID8Cde-S	
288	CCCXXXIV	S'onesto amor pò meritar mercede	10 - EID8Cde-S	excl = 'spero'
289	CCCXXXV	Vidi fra mille donne una già tale	10 - EID8Cde-S	

297	CCCXLIII	Ripensando a quel ch'oggi il ciel onora	10 - EID8Cde-S	
303	CCCXLIX	E' mi par d'or in ora udire il messo	10 - EID8Cde-S	
315	CCCLXIII	Morte à spento quel sol ch'abbagliar suolmi	10 - EID8Cde-S	
121	CLIV	Le stelle, il cielo, e gli elementi a prova	10 - EID8Cde-R	
127	CLX	Amor et io sì pien di meraviglia	10 - EID8Cde-R	
11. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Discursivo + imperativo				
22	XXVI	Più di me lieta non si vede a terra	11 - EID8Cdi-A	
32	XL	S'amore o morte non dà qualche stropio	11 - EID8Cdi-A	
96	CXX	Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi	11 - EID8Cdi-A	
200	CCXXXVI	Amor, io fallo, e veggio il mio fallire	11 - EID8Cdi-A	
202	CCXL	I' ò pregato Amor, e 'l ne riprego	11 - EID8Cdi-A	
206	CCXLIV	Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio	11 - EID8Cdi-A	
234	CCLXXV	Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole	11 - EID8Cdi-A	
67	LXXXVIII	Poi che mia speme è lunga a venir troppo	11 - EID8Cdi-S	apelación estilo directo
212	CCL	Solea lontana in sonno consolarme	11 - EID8Cdi-S	
238	CCLXXIX	Se lamentar augelli, o verdi fronde	11 - EID8Cdi-S	
12. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Exclamativo + discursivo				
21	XXV	Amor piangeva, et io con lui tal volta	12 - EID8Ced-A	excl = 'ringrazio'
40	XLVIII	Se mai foco per foco non si spense	12 - EID8Ced-A	
170	CCIII	Lasso, ch'i' ardo, et altri non me'l crede	12 - EID8Ced-A	
215	CCLIII	O dolci sguardi, o parolette accorte	12 - EID8Ced-A	
228	CCLXVII	Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo	12 - EID8Ced-A	
233	CCLXXIV	Datemi pace, o duri miei pensieri	12 - EID8Ced-A	
241	CCLXXXII	Alma felice, che sovente torni	12 - EID8Ced-A	
255	CCXCVI	I' mi soglio accusare, et or mi scuso	12 - EID8Ced-A	
276	CCCXVII	Tranquillo porto avea mostrato Amore	12 - EID8Ced-A	
280	CCCXXI	È questo 'l nido in che la mia fenice	12 - EID8Ced-A	
285	CCCXXIX	O giorno, o ora, o ultimo momento	12 - EID8Ced-A	
286	CCCXXX	Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo	12 - EID8Ced-A	
47	LXI	Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno	12 - EID8Ced-S	
69	XC	Erano i capei d'oro a l'aura sparsi	12 - EID8Ced-S	
134	CLXVII	Quando Amor i belli occhi a terra inchina	12 - EID8Ced-S	
145	CLXXVIII	Amor mi sprona in un tempo et affrena	12 - EID8Ced-S	

150	CLXXXIII	Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide	12 - EID8Ced-S	
175	CCX	Non da l'ispano Ibero a l'indo Idaspe	12 - EID8Ced-S	
184	CCXX	Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena	12 - EID8Ced-S	
185	CCXXI	Qual mio destin, qual forza, o qual inganno	12 - EID8Ced-S	
210	CCXLVIII	Chi vuol veder quantunque pò Natura	12 - EID8Ced-S	
240	CCLXXXI	Quante fiate al mio dolce ricetta	12 - EID8Ced-S	
245	CCLXXXVI	Se quell'aura soave de' sospiri	12 - EID8Ced-S	
13. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Vocativo - discursivo				
1	I	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono	13 - EID8Cvd-A	
37	XLV	Il mio adversario, in cui veder solete	13 - EID8Cvd-A	
38	XLVI	L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi	13 - EID8Cvd-A	
41	XLIX	Perch'io t'abbia guardato di menzogna	13 - EID8Cvd-A	(vocativo 13, disc 1)
147	CLXXX	Po, ben puo' tu portartene la scorza	13 - EID8Cvd-A	
155	CLXXXVIII	Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo	13 - EID8Cvd-A	
278	CCCXIX	I dì miei più leggièr che nesun cervo	13 - EID8Cvd-A	
307	CCCLIII	Vago augelletto che cantando vai	13 - EID8Cvd-A	
309	CCCLV	O tempo, o ciel volubil, che fuggendo	13 - EID8Cvd-A	
14. Exposición - Isodistribución - Dual - 8+6 - Con marcas - Otras combinaciones				
48	LXII	Padre del ciel, dopo i perduti giorni	14 - EID8Coc-A	imp+disc
77	XCVIII	Orso, al vostro destrier si pò ben porre	14 - EID8Coc-A	imp+disc
120	CLIII	Ite, caldi sospiri, al freddo core	14 - EID8Coc-A	imp+disc
166	CXCIX	O bella man, che mi destringi 'l core	14 - EID8Coc-A	voc+excl
171	CCIV	Anima, che diverse cose tante	14 - EID8Coc-A	excl+imp
172	CCV	Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci	14 - EID8Coc-A	imp+excl
173	CCVIII	Rapido fiume, che d'alpestra vena	14 - EID8Coc-A	voc+imp
198	CCXXXIV	O cameretta, che già fosti un porto	14 - EID8Coc-A	voc+excl; 'tal paura ò'
246	CCLXXXVII	Sennuccio mio, ben che doglioso e solo	14 - EID8Coc-A	voc+imp
259	CCC	Quanta invidia io ti porto, avara terra	14 - EID8Coc-A	voc+excl
308	CCCLIV	Deh, porgi mano a l'affannato ingegno	14 - EID8Coc-A	imp+disc
17	XIX	Son animali al mondo de sì altera	14 - EID8Coc-S	imp+disc
65	LXXXVI	Io avrò sempre in odio la fenestra	14 - EID8Coc-S	excl+imp
15. Exposición - Isodistribución - Dual - 11+3 - Con marcas - Discursivo				

14	XVI	Movesi il vecchierel canuto e bianco	15 - EID11Cd-A
39	XLVII	Io sentia dentr'al cor già venir meno	15 - EID11Cd-A
56	LXXVI	Amor con sue promesse lusingando	15 - EID11Cd-A
66	LXXXVII	Si tosto come aven che l'arco scocchi	15 - EID11Cd-A
111	CXLIII	Quand'io v'odo parlar sì dolcemente	15 - EID11Cd-A
239	CCLXXX	Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi	15 - EID11Cd-A
306	CCCLII	Spirto felice, che sì dolcemente	15 - EID11Cd-A
28	XXXV	Solo e pensoso i più deserti campi	15 - EID11Cd-S
81	CII	Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto	15 - EID11Cd-S
84	CVII	Non veggio ove scampar mi possa omai	15 - EID11Cd-S
94	CXVII	Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle	15 - EID11Cd-S
115	CXLVII	Quando 'l voler che, con duo sproni ardenti	15 - EID11Cd-S
140	CLXXIII	Mirando 'l sol de' begli occhi sereno	15 - EID11Cd-S
148	CLXXXI	Amor fra l'erbe una leggiadra rete	15 - EID11Cd-S
160	CXCIII	Pasco la mente d'un sì nobil cibo	15 - EID11Cd-S
164	CXCVII	L'aura celeste che 'n quel verde lauro	15 - EID11Cd-S
165	CXCVIII	L'aura soave al sole spiega e vibra	15 - EID11Cd-S
192	CCXXVIII	Amor co la man destra il lato manco	15 - EID11Cd-S
217	CCLV	La sera desiare, odiar l'aurora	15 - EID11Cd-S
230	CCLXXI	L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora	15 - EID11Cd-S
253	CCXCIV	Soleasi nel mio cor star bella e viva	15 - EID11Cd-S
279	CCCXX	Sento l'aura mia antica, e i dolci colli	15 - EID11Cd-S
4	IV	Que' ch'infinita provvidenzia et arte	15 - EID11Cd-R
16. Exposición - Isodistribución - Dual - 11+3 - Con marcas - Discursivo + exclamativo			
191	CCXXVII	Aura, che quelle chiome bionde e cresse	16 - EID11Cde-A
257	CCXCVIII	Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni	16 - EID11Cde-A
101	CXXXI	Io canterei d'amor sì novamente	16 - EID11Cde-S
109	CXL	Amor, che nel penser mio vive e regna	16 - EID11Cde-S
163	CXCVI	L'aura serena, che fra verdi fronde	16 - EID11Cde-S
211	CCXLIX	Qual paura ò, quando mi torna a mente	16 - EID11Cde-S
261	CCCII	Levommi il mio penser in parte ov'era	16 - EID11Cde-S
272	CCCXIII	Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto	16 - EID11Cde-S
302	CCCXLVIII	Da' più belli occhi e dal più chiaro viso	16 - EID11Cde-S

17. Exposición - Isodistribución - Dual - 11+3 - Con marcas - Discursivo + imperativo				
20	XXIV	Se l'onorata fronde che prescrive	17 - EID11Cdi-A	
49	LXIV	Se voi poteste per turbati segni	17 - EID11Cdi-A	
85	CVIII	Aventuroso più d'altro terreno	17 - EID11Cdi-A	
146	CLXXIX	Geri, quando talor meco s'adira	17 - EID11Cdi-A	
282	CCCXXVI	Or ài fatto l'estremo di tua possa	17 - EID11Cdi-A	
317	CCCLXV	I' vo piangendo i miei passati tempi	17 - EID11Cdi-A	
18. Exposición - Isodistribución - Dual - 11+3 - Con marcas - Otras combinaciones				
27	XXXIV	Apollo, s'ancor vive il bel desio	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 voc+imp
45	LVIII	La guancia che fu già piangendo stanca	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 imp+excl
205	CCXLIII	Fresco, ombroso, fiorito e verde colle	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 voc+excl
223	CCLXI	Qual donna attende a gloriosa fama	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 imp+disc
260	CCCI	Valle, che de' lamenti miei se' piena	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 voc+disc
287	CCCXXXIII	Ite, rime dolenti, al duro sasso	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 imp+excl
294	CCCXL	Dolce mio caro e prezioso pegno	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 excl+imp
301	CCCXLVII	Donna, che lieta col Principio nostro	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 voc+imp
316	CCCLXIV	Tennemi Amor anni ventuno ardendo	18 - EID11Coc-A	dual 11+3 excl+imp
209	CCXLVII	Parrà forse ad alcun che, 'n lodar quella	18 - EID11Coc-S	dual 11+3 excl+disc
214	CCLII	In dubbio di mio stato, or piango or canto	18 - EID11Coc-S	dual 11+3 excl+disc
222	CCLX	In tale stella duo belli occhi vidi	18 - EID11Coc-S	dual 11+3 imp+disc
19. Exposición - Isodistribución - Dual - Otras divisiones - Con marcas - Discursivo				
9	IX	Quando 'l pianeta che distingue l'ore	19 - EIDOCd-S	dual 9+5 disc
25	XXXII	Quanto più m'avvicino al giorno estremo	19 - EIDOCd-S	dual 4+10 disc
313	CCCLXI	Dicemi spesso il mio fidato specchio	19 - EIDOCd-S	dual 6+8 disc
20. Exposición - Isodistribución - Dual - Otras divisiones - Con marcas - Otras combinaciones				
53	LXIX	Ben sapeva io che natural consiglio	20 - EIDOCoc-A	dual 4+10 disc+excl
12	XIII	Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	20 - EIDOCoc-A	dual 6+8 disc+imp
208	CCXLVI	L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine	20 - EIDOCoc-A	dual 6+8 excl+imp
312	CCCLVIII	Non pò far Morte il dolce viso amaro	20 - EIDOCoc-A	dual 7+7 imp+disc
102	CXXXII	S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	20 - EIDOCoc-A	dual 9+5 excl+disc
281	CCCXXII	Mai non vedranno le mie luci asciutte	20 - EIDOCoc-A	dual 9+5 voc+excl
10	X	Gloriosa columna in cui s'appoggia	20 - EIDOCoc-A	dual 12+2 voc+disc
54	LXXIV	Io son già stanco di pensar sì come	20 - EIDOCoc-A	dual 12+2 excl+disc
168	CCI	Mia ventura, et Amor, m'avean sì adorno	20 - EIDOCoc-S	dual 4+10 disc+excl
197	CCXXXIII	Qual ventura mi fu, quando da l'uno	20 - EIDOCoc-S	dual 4+10 excl+disc
216	CCLIV	I' pur ascolto, e non odo novella	20 - EIDOCoc-S	dual 10+4 disc+excl
42	LI	Poco era ad appressarsi agli occhi miei	20 - EIDOCoc-S	dual 12+2 disc+excl
258	CCXCIX	Ov'è la fronte, che con picciol cenno	20 - EIDOCoc-S	dual 12+2 voc+excl

Apéndice VI

Catalogación de los 317 sonetos de Petrarca en orden de secuencia en el *Canzoniere* (por número de soneto y de composición), con sus correspondientes clasificaciones semánticas y sintácticas.

Sonetto	N° Comp	Incipit	Tipo semánt.	Tipo sintáct.
1	I	Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono	20 - QPEc	13 - EID8Cvd-A
2	II	Per fare una leggiadra sua vendetta	18 - QPSd	9 - EID8Cd-S
3	III	Era il giorno ch'al sol si scoloraro	11 - QASd	7 - EIMc-A
4	IV	Que' ch'infinita provvidenzia et arte	5 - CDPg	15 - EID11Cd-R
5	V	Quando io movo i sospiri a chiamar voi	5 - CDPg	9 - EID8Cd-A
6	VI	Sì traviato è 'l folle mi' desio	19 - QPEv	9 - EID8Cd-S
7	VII	La gola e 'l sonno e l'oziose piume	Moral	7 - EIMc-A
8	VIII	A piè de' colli ove la bella vesta	29 - FSh	9 - EID8Cd-A
9	IX	Quando 'l pianeta che distingue l'ore	29 - FSh	19 - EIDOCd-S
10	X	Gloriosa columna in cui s'appoggia	Panegirico	20 - EIDOCoc-A
11	XII	Se la mia vita da l'aspro tormento	1 - CDDp	10 - EID8Cde-A
12	XIII	Quando fra l'altre donne ad ora ad ora	5 - CDPg	20 - EIDOCoc-A
13	XV	Io mi rivolgo indietro a ciascun passo	24 - SPEp	6 - EIMv-S
14	XVI	Movesi il vecchierel canuto e bianco	2 - CDDg	15 - EID11Cd-A
15	XVII	Piovonmi amare lagrime dal viso	25 - SPEc	9 - EID8Cd-A
16	XVIII	Quand'io son tutto volto in quella parte	26 - SPMn	10 - EID8Cde-S
17	XIX	Son animali al mondo de sì altera	19 - QPEv	14 - EID8Coc-S
18	XX	Vergognando talor ch'ancor si taccia	2 - CDDg	9 - EID8Cd-A
19	XXI	Mille fiata, o dolce mia guerrera	8 - QDSr	8 - EID8Sa-A
20	XXIV	Se l'onorata fronde che prescrive	29 - FSh	17 - EID11Cdi-A
21	XXV	Amor piangeva, et io con lui tal volta	Moral	12 - EID8Ced-A
22	XXVI	Più di me lieta non si vede a terra	Panegirico	11 - EID8Cdi-A
23	XXVII	Il successor di Carlo, che la chioma	Político	8 - EID8Sa-A
24	XXXI	Questa anima gentil che si diparte	5 - CDPg	7 - EIMc-S
25	XXXII	Quanto più m'avvicino al giorno estremo	28 - SPMI	19 - EIDOCd-S
26	XXXIII	Già fiammeggiava l'amorosa stella	6 - CDPs	3 - NDd-S
27	XXXIV	Apollo, s'ancor vive il bel desio	31 - FCh	18 - EID11Coc-A
28	XXXV	Solo e pensoso i più deserti campi	23 - SPEn	15 - EID11Cd-S
29	XXXVI	S'io credesse per morte essere scarco	14 - QMSd	10 - EID8Cde-S
30	XXXVIII	Orso, e' non furon mai fiumi né stagni	29 - FSh	9 - EID8Cd-A
31	XXXIX	Io temo sì de' begli occhi l'assalto	31 - FCh	9 - EID8Cd-A
32	XL	S'amore o morte non dà qualche stropio	Circunstancial	11 - EID8Cdi-A
33	XLI	Quando dal proprio sito si remove	5 - CDPg	8 - EID8Sa-R
34	XLII	Ma poi che 'l dolce riso umile e piano	5 - CDPg	8 - EID8Sa-R
35	XLIII	Il figliuol di Latona aveva già nove	21 - SDEt	9 - EID8Cd-R
36	XLIV	Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte	7 - QDSd	9 - EID8Cd-A

37	XLV	Il mio adversario, in cui veder solete	8 - QDSr	13 - EID8Cvd-A
38	XLVI	L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi	26 - SPMn	13 - EID8Cvd-A
39	XLVII	Io sentia dentr'al cor già venir meno	26 - SPMn	15 - EID11Cd-A
40	XLVIII	Se mai foco per foco non si spense	23 - SPEn	12 - EID8Ced-A
41	XLIX	Perch'io t'abbia guardato di menzogna	18 - QPSd	13 - EID8Cvd-A
42	LI	Poco era ad appressarsi agli occhi miei	28 - SPMI	20 - EIDOCoc-S
43	LVI	Se col cieco desir che 'l cor distrugge	13 - QAEe	8 - EID8Sa-S
44	LVII	Mie venture al venir son tarde e pigre	12 - QAEc	10 - EID8Cde-S
45	LVIII	La guancia che fu già piangendo stanca	Moral	18 - EID11Coc-A
46	LX	L'arbor gentil che forte amai molt'anni	10 - QDEe	10 - EID8Cde-S
47	LXI	Benedetto sia 'l giorno e 'l mese e l'anno	2 - CDDg	12 - EID8Ced-S
48	LXII	Padre del ciel, dopo i perduti giorni	Religioso	14 - EID8Coc-A
49	LXIV	Se voi poteste per turbati segni	8 - QDSr	17 - EID11Cdi-A
50	LXV	Lasso, che mal accorto fui da prima	11 - QASd	7 - EIMc-S
51	LXVII	Del mar Tirreno a la sinistra riva	25 - SPEc	7 - EIMc-S
52	LXVIII	L'aspetto sacro de la terra vostra	29 - FSh	9 - EID8Cd-A
53	LXIX	Ben sapeva io che natural consiglio	12 - QAEc	20 - EIDOCoc-A
54	LXXIV	Io son già stanco di pensar sì come	1 - CDDp	20 - EIDOCoc-A
55	LXXV	I begli occhi ond'i fui percosso in guisa	4 - CDPr	10 - EID8Cde-S
56	LXXVI	Amor con sue promesse lusingando	29 - FSh	15 - EID11Cd-A
57	LXXVII	Per mirar Policleto a prova fiso	4 - CDPr	9 - EID8Cd-S
58	LXXVIII	Quando giunse a Simon l'alto concetto	23 - SPEn	10 - EID8Cde-A
59	LXXIX	S'al principio risponde il fine e 'l mezzo	26 - SPMn	9 - EID8Cd-S
60	LXXXI	Io son sì stanco sotto 'l fascio antico	Religioso	10 - EID8Cde-S
61	LXXXII	Io non fu' d'amar voi lassato unquanco	7 - QDSd	9 - EID8Cd-A
62	LXXXIII	Se bianche non son prima ambe le tempie	25 - SPEc	6 - EIMv-S
63	LXXXIV	Occhi, piangete, accompagnate il core	18 - QPSd	2 - NMD-R
64	LXXXV	Io amai sempre et amo forte ancora	1 - CDDp	10 - EID8Cde-S
65	LXXXVI	Io avrò sempre in odio la fenestra	28 - SPMI	14 - EID8Coc-S
66	LXXXVII	Si tosto come aven che l'arco scocchi	7 - QDSd	15 - EID11Cd-A
67	LXXXVIII	Poi che mia speme è lunga a venir troppo	23 - SPEn	11 - EID8Cdi-S
68	LXXXIX	Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe	25 - SPEc	10 - EID8Cde-A
69	XC	Erano i capei d'oro a l'aura sparsi	4 - CDPr	12 - EID8Ced-S
70	XCI	La bella donna che cotanto amavi	Moral	8 - EID8Sa-A
71	XCII	Piangete, donne, e con voi pianga Amore	Fúnebre	6 - EIMv-A
72	XCIII	Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi	11 - QASd	3 - NDd-S
73	XCIV	Quando giunge per gli occhi al cor profondo	0	9 - EID8Cd-R

74	XCV	Così potess'io ben chiudere in versi	8 - QDSr	7 - EIMc-A
75	XCVI	Io son de l'aspettar omai si vinto	19 - QPEv	9 - EID8Cd-S
76	XCVII	Ahi, bella libertà, come tu m'ài	26 - SPMn	8 - EID8Sa-A
77	XCVIII	Orso, al vostro destrier si pò ben porre	Circunstancial	14 - EID8Coc-A
78	XCIX	Poi che voi et io più volte abbiam provato	Moral	6 - EIMv-A
79	C	Quella fenestra, ove l'un sol si vede	23 - SPEn	4 - EAu-S
80	CI	Lasso, ben so che dolorose prede	19 - QPEv	8 - EID8Sa-S
81	CII	Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto	23 - SPEn	15 - EID11Cd-S
82	CIII	Vinse Anibal, et non seppe usar poi	Moral	8 - EID8Sa-A
83	CIV	L'aspettata virtù, che 'n voi fioriva	Moral	10 - EID8Cde-A
84	CVII	Non veggio ove scampar mi possa omai	11 - QASd	15 - EID11Cd-S
85	CVIII	Aventuroso più d'altro terreno	31 - FCh	17 - EID11Cdi-A
86	CIX	Lasso quante fiате, Amor m'assale	25 - SPEc	9 - EID8Cd-S
87	CX	Persequendomi Amor al luogo usato	6 - CDPs	1 - NMn-S
88	CXI	La donna, che 'l mio cor nel viso porta	6 - CDPs	7 - EIMc-S
89	CXII	Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera	29 - FSh	5 - EAp-A
90	CXIII	Qui, dove mezzo son, Sennuccio mio	29 - FSh	10 - EID8Cde-A
91	CXIV	De l'empia Babilonia, ond'è fuggita	25 - SPEc	7 - EIMc-S
92	CXV	In mezzo di duo amanti honesta altera	6 - CDPs	1 - NMn-S
93	CXVI	Pien di quella ineffabile dolcezza	6 - CDPs	9 - EID8Cd-S
94	CXVII	Se 'l sasso, ond'è più chiusa questa valle	16 - QVSd	15 - EID11Cd-S
95	CXVIII	Rimansi adietro il sestodecimo anno	23 - SPEn	7 - EIMc-S
96	CXX	Quelle pietose rime, in ch'io m'accorsi	Circunstancial	11 - EID8Cdi-A
97	CXXII	Dicesette anni à già rivolto il cielo	23 - SPEn	6 - EIMv-S
98	CXXIII	Quel vago impallidir, che 'l dolce riso	6 - CDPs	7 - EIMc-S
99	CXXIV	Amor, Fortuna, et la mia mente, schiva	28 - SPMI	7 - EIMc-S
100	CXXX	Poi che 'l cammin m'è chiuso di mercede	16 - QVSd	6 - EIMv-S
101	CXXXI	Io canterei d'amor sì novamente	1 - CDDp	16 - EID11Cde-S
102	CXXXII	S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?	12 - QAEc	20 - EIDOCoc-A
103	CXXXIII	Amor m'à posto come segno a strale	9 - QDEc	7 - EIMc-A
104	CXXXIV	Pace non trovo, e non ò da far guerra	9 - QDEc	7 - EIMc-A
105	CXXXVI	Fiamma dal ciel se le tue treccie piova	Político	5 - EAp-A
106	CXXXVII	L'avara Babilonia à colmo il sacco	Político	7 - EIMc-S
107	CXXXVIII	Fontana di dolore, albergo d'ira	Político	5 - EAp-A
108	CXXXIX	Quanto più disiose l'ali spando	29 - FSh	7 - EIMc-A
109	CXL	Amor, che nel penser mio vive e regna	1 - CDDp	16 - EID11Cde-S
110	CXLI	Come talora al caldo tempo sole	26 - SPMn	9 - EID8Cd-S

111	CXLIII	Quand'io v'odo parlar sì dolcemente	31 - FCh	15 - EID11Cd-A
112	CXLIV	Né così bello il sol già mai levarsi	29 - FSh	5 - EAp-A
113	CXLV	Pommi ove 'l sole occide i fiori e l'erba	1 - CDDp	4 - EAU-S
114	CXLVI	O d'ardente vertute ornata e calda	4 - CDPp	5 - EAp-A
115	CXLVII	Quando 'l voler che, con duo sproni ardenti	9 - QDEc	15 - EID11Cd-S
116	CXLVIII	Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige, e Tebro	32 - FCn	5 - EAp-S
117	CL	Che fai, alma? che pensi? avrem mai pace?	23 - SPEn	2 - NMD-R
118	CLI	Non d'atra et tempestosa onda marina	12 - QAEc	9 - EID8Cd-S
119	CLII	Questa umil fera, un cor di tigre o d'orsa	28 - SPML	7 - EIMc-S
120	CLIII	Ite, caldi sospiri, al freddo core	25 - SPEc	14 - EID8Coc-A
121	CLIV	Le stelle, il cielo, e gli elementi a prova	5 - CDPg	10 - EID8Cde-R
122	CLV	Non fur ma' Giove e Cesare sì mossi	21 - SDEt	9 - EID8Cd-S
123	CLVI	I' vidi in terra angelici costumi	5 - CDPg	7 - EIMc-S
124	CLVII	Quel sempre acerbo et onorato giorno	4 - CDPp	8 - EID8Sa-S
125	CLVIII	Ove ch'i' posi gli occhi lassi, o giri	5 - CDPg	8 - EID8Sa-S
126	CLIX	In qual parte del ciel, in quale idea	5 - CDPg	7 - EIMc-S
127	CLX	Amor et io sì pien di meraviglia	5 - CDPg	10 - EID8Cde-R
128	CLXI	O passi sparsi, o pensier vaghi e pronti!	25 - SPEc	7 - EIMc-A
129	CLXII	Lieti fiori e felici, e ben nate erbe	16 - QVSd	5 - EAp-A
130	CLXIII	Amor, che vedi ogni pensiero aperto	11 - QASd	6 - EIMv-A
131	CLXIV	Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace	26 - SPMn	10 - EID8Cde-S
132	CLXV	Come 'l candido pie' per l'erba fresca	23 - SPEn	9 - EID8Cd-S
133	CLXVI	S'i' fussi stato fermo a la spelunca	Religioso	9 - EID8Cd-S
134	CLXVII	Quando Amor i belli occhi a terra inchina	9 - QDEc	12 - EID8Ced-S
135	CLXVIII	Amor mi manda quel dolce pensiero	26 - SPMn	10 - EID8Cde-S
136	CLXIX	Pien d'un vago penser, che me desvia	18 - QPSd	9 - EID8Cd-S
137	CLXX	Più volte già dal bel sembiante humano	12 - QAEc	9 - EID8Cd-S
138	CLXXI	Giunto m'à Amor fra belle e crude braccia	7 - QDSd	9 - EID8Cd-S
139	CLXXII	O Invidia nimica di Vertute	1 - CDDp	7 - EIMc-A
140	CLXXIII	Mirando 'l sol de' begli occhi sereno	25 - SPEc	15 - EID11Cd-S
141	CLXXIV	Fera stella, se 'l cielo à forza in noi	2 - CDDg	9 - EID8Cd-A
142	CLXXV	Quando mi vene inanzi il tempo e 'l loco	25 - SPEc	9 - EID8Cd-S
143	CLXXVI	Per mezz'i boschi inospiti e selvaggi	3 - CDDs	7 - EIMc-S
144	CLXXVII	Mille piagge in un giorno e mille rivi	23 - SPEn	9 - EID8Cd-S
145	CLXXVIII	Amor mi sprona in un tempo et affrena	28 - SPML	12 - EID8Ced-S
146	CLXXIX	Geri, quando talor meco s'adira	Moral	17 - EID11Cdi-A
147	CLXXX	Po, ben puo' tu portartene la scorza	30 - FSn	13 - EID8Cvd-A

148	CLXXXI	Amor fra l'erbe una leggiadra rete	12 - QAEc	15 - EID11Cd-S
149	CLXXXII	Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo	11 - QASd	9 - EID8Cd-S
150	CLXXXIII	Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide	9 - QDEc	12 - EID8Ced-S
151	CLXXXIV	Amor, Natura, e la bella alma umile	22 - SDMa	10 - EID8Cde-S
152	CLXXXV	Questa fenice, de l'aurata piuma	4 - CDPp	7 - EIMc-S
153	CLXXXVI	Se Virgilio et Omero avessin visto	2 - CDDg	10 - EID8Cde-S
154	CLXXXVII	Giunto Alessandro a la famosa tomba	2 - CDDg	9 - EID8Cd-R
155	CLXXXVIII	Almo Sol, quella fronde ch'io sola amo	16 - QVSd	13 - EID8Cvd-A
156	CLXXXIX	Passa la nave mia colma d'oblio	26 - SPMn	7 - EIMc-S
157	CXC	Una candida cerva sopra l'erba	6 - CDPs	6 - EIMv-S
158	CXCI	Si come eterna vita è veder Dio	2 - CDDg	10 - EID8Cde-A
159	CXCII	Stiamo, Amor, a veder la gloria nostra	5 - CDPg	7 - EIMc-A
160	CXCIII	Pasco la mente d'un sì nobil cibo	5 - CDPg	15 - EID11Cd-S
161	CXCIV	L'aura gentil, che rasserena i poggi	25 - SPEc	8 - EID8Sa-S
162	CXCV	Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo	1 - CDDp	7 - EIMc-S
163	CXCVI	L'aura serena, che fra verdi fronde	4 - CDPp	16 - EID11Cde-S
164	CXCVII	L'aura celeste che 'n quel verde lauro	8 - QDSr	15 - EID11Cd-S
165	CXCVIII	L'aura soave al sole spiega e vibra	23 - SPEn	15 - EID11Cd-S
166	CXCIX	O bella man, che mi destringi 'l core	4 - CDPp	14 - EID8Coc-A
167	CC	Non pur quell'una bella ignuda mano	4 - CDPp	8 - EID8Sa-S
168	CCI	Mia ventura, et Amor, m'avean sì adorno	18 - QPSd	20 - EIDOCoc-S
169	CCII	D'un bel chiaro polito e vivo ghiaccio	11 - QASd	9 - EID8Cd-S
170	CCIII	Lasso, ch'i' ardo, et altri non me'l crede	1 - CDDp	12 - EID8Ced-A
171	CCIV	Anima, che diverse cose tante	18 - QPSd	14 - EID8Coc-A
172	CCV	Dolci ire, dolci sdegni, e dolci paci	2 - CDDg	14 - EID8Coc-A
173	CCVIII	Rapido fiume, che d'alpestra vena	32 - FCn	14 - EID8Coc-A
174	CCIX	I dolci colli ov'io lasciai me stesso	25 - SPEc	10 - EID8Cde-S
175	CCX	Non da l'ispano Ibero a l'indo Idaspe	7 - QDSd	12 - EID8Ced-S
176	CCXI	Voglia mi sprona, Amor mi giuda e scorge	23 - SPEn	7 - EIMc-S
177	CCXII	Beato in sogno, e di languir contento	23 - SPEn	10 - EID8Cde-S
178	CCXIII	Grazie ch'a pochi il ciel largo destina	4 - CDPp	4 - EAu-S
179	CCXV	In nobil sangue vita umile e queta	5 - CDPg	9 - EID8Cd-R
180	CCXVI	Tutto 'l di piango, e poi la notte, quando	7 - QDSd	7 - EIMc-S
181	CCXVII	Già desiai con sì giusta querela	1 - CDDp	10 - EID8Cde-S
182	CCXVIII	Tra quantunque leggiadre donne e belle	5 - CDPg	3 - NDd-R
183	CCXIX	Il cantar novo e 'l pianger delli augelli	5 - CDPg	9 - EID8Cd-S
184	CCXX	Onde tolse Amor l'oro, e di qual vena	4 - CDPp	12 - EID8Ced-S

185	CCXXI	Qual mio destin, qual forza, o qual inganno	12 - QAEc	12 - EID8Ced-S
186	CCXXII	Liete e pensose, accompagnate e sole	31 - FCh	2 - NMD-R
187	CCXXIII	Quando 'l sol bagna in mar l'aurato carro	23 - SPEn	9 - EID8Cd-S
188	CCXXIV	S'una fede amorosa, un cor non finto	8 - QDSr	4 - EAu-A
189	CCXXV	Dodici donne onestamente lasse	6 - CDPs	10 - EID8Cde-S
190	CCXXVI	Passer mai solitario in alcun tetto	16 - QVSd	6 - EIMv-A
191	CCXXVII	Aura, che quelle chiome bionde e cresse	32 - FCn	16 - EID11Cde-A
192	CCXXVIII	Amor co la man destra il lato manco	5 - CDPg	15 - EID11Cd-S
193	CCXXIX	Cantai, or piango, e non men di dolcezza	24 - SPEp	10 - EID8Cde-S
194	CCXXX	I' piansi, or canto, ch�� l celeste lume	6 - CDPs	9 - EID8Cd-S
195	CCXXXI	I' mi vivea di mia sorte contento	16 - QVSd	10 - EID8Cde-A
196	CCXXXII	Vincitore Alessandro l'ira vinse	Moral	7 - EIMc-R
197	CCXXXIII	Qual ventura mi fu, quando da l'uno	24 - SPEp	20 - EIDOCoc-S
198	CCXXXIV	O cameretta, che gi�� fosti un porto	30 - FSn	14 - EID8Coc-A
199	CCXXXV	Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio	11 - QASd	9 - EID8Cd-S
200	CCXXXVI	Amor, io fallo, e veggio il mio fallire	11 - QASd	11 - EID8Cdi-A
201	CCXXXVIII	Real natura, angelico intelletto	23 - SPEn	5 - EAp-S
202	CCXL	I' �� pregato Amor, e 'l ne riprego	8 - QDSr	11 - EID8Cdi-A
203	CCXLI	L'alto Signor dinanzi a cui non vale	21 - SDEt	9 - EID8Cd-S
204	CCXLII	Mira quel colle, o stanco mio cor vago	18 - QPSd	3 - NDd-R
205	CCXLIII	Fresco, ombroso, fiorito e verde colle	16 - QVSd	18 - EID11Coc-A
206	CCXLIV	Il mal mi preme, e mi spaventa il peggio	Moral	11 - EID8Cdi-A
207	CCXLV	Due rose fresche, e colte in paradiso	31 - FCh	10 - EID8Cde-S
208	CCXLVI	L'aura, che 'l verde lauro e l'aureo crine	28 - SPMI	20 - EIDOCoc-A
209	CCXLVII	Parr�� forse ad alcun che, 'n lodar quella	2 - CDDg	18 - EID11Coc-S
210	CCXLVIII	Chi vuol veder quantunque p�� Natura	5 - CDPg	12 - EID8Ced-S
211	CCXLIX	Qual paura ��, quando mi torna a mente	21 - SDEt	16 - EID11Cde-S
212	CCL	Solea lontana in sonno consolarme	22 - SDMa	11 - EID8Cdi-S
213	CCLI	O misera et orribil visione!	27 - SPMu	7 - EIMc-S
214	CCLII	In dubbio di mio stato, or piango or canto	22 - SDMa	18 - EID11Coc-S
215	CCLIII	O dolci sguardi, o parolette accorte	17 - QVEe	12 - EID8Ced-A
216	CCLIV	I' pur ascolto, e non odo novella	26 - SPMn	20 - EIDOCoc-S
217	CCLV	La sera desiare, odiar l'aurora	16 - QVSd	15 - EID11Cd-S
218	CCLVI	Far potess'io vendetta di colei	7 - QDSd	6 - EIMv-S
219	CCLVII	In quel bel viso ch'i' sospiro e bramo	6 - CDPs	9 - EID8Cd-S
220	CCLVIII	Vive faville uscian de' duo bei lumi	25 - SPEc	9 - EID8Cd-S
221	CCLIX	Cercato �� sempre solitaria vita	1 - CDDp	9 - EID8Cd-S

222	CCLX	In tale stella duo belli occhi vidi	5 - CDPg	18 - EID11Coc-S
223	CCLXI	Qual donna attende a gloriosa fama	5 - CDPg	18 - EID11Coc-A
224	CCLXII	Cara la vita, e dopo lei mi pare	5 - CDPg	3 - NDd-R
225	CCLXIII	Arbor vittoriosa triunfale	5 - CDPg	6 - EIMv-A
226	CCLXV	Aspro core e selvaggio, e cruda voglia	7 - QDSd	9 - EID8Cd-S
227	CCLXVI	Signor mio caro, ogni pensier mi tira	29 - FSh	9 - EID8Cd-A
228	CCLXVII	Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo	22 - SDMa	12 - EID8Ced-A
229	CCLXIX	Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro	15 - QMEe	10 - EID8Cde-A
230	CCLXXI	L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora	11 - QASd	15 - EID11Cd-S
231	CCLXXII	La vita fugge e non s'arresta un'ora	26 - SPMn	9 - EID8Cd-S
232	CCLXXIII	Che fai? che pensi? che pur dietro guardi	Religioso	7 - EIMc-A
233	CCLXXIV	Datemi pace, o duri miei pensieri	18 - QPSd	12 - EID8Ced-A
234	CCLXXV	Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole	18 - QPSd	11 - EID8Cdi-A
235	CCLXXVI	Poi che la vista angelica serena	15 - QMEe	10 - EID8Cde-A
236	CCLXXVII	S'Amor novo consiglio non n'apporta	26 - SPMn	9 - EID8Cd-S
237	CCLXXVIII	Ne l'età sua più bella e più fiorita	27 - SPMu	10 - EID8Cde-S
238	CCLXXIX	Se lamentar augelli, o verdi fronde	6 - CDPs	11 - EID8Cdi-S
239	CCLXXX	Mai non fui in parte ove sì chiar vedessi	3 - CDDs	15 - EID11Cd-A
240	CCLXXXI	Quante fiate al mio dolce ricetta	6 - CDPs	12 - EID8Ced-S
241	CCLXXXII	Alma felice, che sovente torni	22 - SDMa	12 - EID8Ced-A
242	CCLXXXIII	Discolorato ài, Morte, il più bel volto	5 - CDPg	7 - EIMc-A
243	CCLXXXIV	Sì breve è 'l tempo e 'l penser sì veloce	5 - CDPg	6 - EIMv-S
244	CCLXXXV	Né mai pietosa madre al caro figlio	6 - CDPs	9 - EID8Cd-S
245	CCLXXXVI	Se quell'aura soave de' sospiri	5 - CDPg	12 - EID8Ced-S
246	CCLXXXVII	Sennuccio mio, ben che doglioso e solo	Fúnebre	14 - EID8Coc-A
247	CCLXXXVIII	l' ò pien di sospir quest'aere tutto	22 - SDMa	8 - EID8Sa-S
248	CCLXXXIX	L'alma mia fiamma oltra le belle bella	2 - CDDg	10 - EID8Cde-S
249	CCXC	Come va 'l mondo! Or mi diletta e piace	2 - CDDg	10 - EID8Cde-S
250	CCXCI	Quand'io veggio dal ciel scender l'aurora	10 - QDEe	7 - EIMc-A
251	CCXCII	Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente	22 - SDMa	10 - EID8Cde-S
252	CCXCIII	S'io avesse pensato che sì care	27 - SPMu	9 - EID8Cd-S
253	CCXCIV	Soleasi nel mio cor star bella e viva	13 - QAEe	15 - EID11Cd-S
254	CCXCV	Soleano i miei penser soavemente	5 - CDPg	10 - EID8Cde-S
255	CCXCVI	l' mi soglio accusare, et or mi scuso	24 - SPEp	12 - EID8Ced-A
256	CCXCVII	Due gran nemiche insieme erano aggiunte	1 - CDDp	10 - EID8Cde-S
257	CCXCVIII	Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni	17 - QVEe	16 - EID11Cde-A
258	CCXCIX	Ov'è la fronte, che con picciol cenno	14 - QMSd	20 - EIDOCoc-S

259	CCC	Quanta invidia io ti porto, avara terra	14 - QMSd	14 - EID8Coc-A
260	CCCI	Valle, che de' lamenti miei se' piena	32 - FCn	18 - EID11Coc-A
261	CCCII	Levommi il mio penser in parte ov'era	27 - SPMu	16 - EID11Cde-S
262	CCCIII	Amor, che meco al buon tempo ti stavi	15 - QMEe	4 - EAu-A
263	CCCIV	Mentre che 'l cor da gli amorosi vermi	22 - SDMa	9 - EID8Cd-S
264	CCCv	Anima bella, da quel nodo sciolta	3 - CDDs	6 - EIMv-A
265	CCCVI	Quel sol che mi mostrava il camin destro	5 - CDPg	9 - EID8Cd-A
266	CCCvII	I' pensava assai dentro esser su l'ale	2 - CDDg	8 - EID8Sa-S
267	CCCvIII	Quella per cui con Sorga ò cangiato Arno	5 - CDPg	9 - EID8Cd-S
268	CCCIX	L'alto e novo miracol ch'a' di nostri	5 - CDPg	8 - EID8Sa-S
269	CCCX	Zefiro torna e 'l bel tempo rimena	22 - SDMa	10 - EID8Cde-S
270	CCCXI	Quel rosigniuol che sì soave piagne	32 - FCn	10 - EID8Cde-S
271	CCCXII	Né per sereno ciel ir vaghe stelle	27 - SPMu	5 - EAp-S
272	CCCXIII	Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto	27 - SPMu	16 - EID11Cde-S
273	CCCXIV	Mente mia, che presaga de' tuoi danni	22 - SDMa	10 - EID8Cde-A
274	CCCXV	Tutta la mia fiorita e verde etade	14 - QMSd	7 - EIMc-S
275	CCCXVI	Tempo era omai da trovar pace o triegua	14 - QMSd	10 - EID8Cde-S
276	CCCXVII	Tranquillo porto avea mostrato Amore	15 - QMEe	12 - EID8Ced-A
277	CCCXVIII	Al cader d'una pianta che si svelse	7 - QDSd	8 - EID8Sa-S
278	CCCXIX	I di miei più leggier che nesun cervo	2 - CDDg	13 - EID8Cvd-A
279	CCCXX	Sento l'aura mia antica, e i dolci colli	13 - QAEe	15 - EID11Cd-S
280	CCCXXI	È questo 'l nido in che la mia fenice	10 - QDEe	12 - EID8Ced-A
281	CCCXXII	Mai non vedranno le mie luci asciutte	Fúnebre	20 - EIDOCoc-A
282	CCCXXVI	Or ài fatto l'estremo di tua possa	2 - CDDg	17 - EID11Cdi-A
283	CCCXXVII	L'aura e l'odore e 'l refrigerio e l'ombra	2 - CDDg	7 - EIMc-A
284	CCCXXVIII	L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri	27 - SPMu	3 - NDd-S
285	CCCXXIX	O giorno, o ora, o ultimo momento	17 - QVEe	12 - EID8Ced-A
286	CCCXXX	Quel vago, dolce, caro, onesto sguardo	18 - QPSd	12 - EID8Ced-A
287	CCCXXXIII	Ite, rime dolenti, al duro sasso	27 - SPMu	18 - EID11Coc-A
288	CCCXXXIV	S'onesto amor pò meritar mercede	27 - SPMu	10 - EID8Cde-S
289	CCCXXXV	Vidi fra mille donne una già tale	4 - CDPPr	10 - EID8Cde-S
290	CCCXXXVI	Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella	20 - QPEe	9 - EID8Cd-S
291	CCCXXXVII	Quel che d'odore e di color vincea	5 - CDPg	8 - EID8Sa-S
292	CCCXXXVIII	Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo	2 - CDDg	8 - EID8Sa-A
293	CCCXXXIX	Conobbi, quanto il ciel li occhi m'aperse	5 - CDPg	9 - EID8Cd-S
294	CCCXL	Dolce mio caro e prezioso pegno	7 - QDSd	18 - EID11Coc-A
295	CCCXLI	Deh, qual pietà, qual angel fu sì presto	6 - CDPs	8 - EID8Sa-S

296	CCCXLII	Del cibo onde 'l Signor mio sempre abonda	6 - CDPs	7 - EIMc-S
297	CCCXLIII	Ripensando a quel ch'oggi il ciel onora	6 - CDPs	10 - EID8Cde-S
298	CCCXLIV	Fu forse un tempo dolce cosa amore	15 - QMEc	7 - EIMc-S
299	CCCXLV	Spinse amor e dolce ove ir non debbe	5 - CDPg	9 - EID8Cd-S
300	CCCXLVI	Li angeli eletti e l'anime beate	27 - SPMu	2 - NMd-S
301	CCCXLVII	Donna, che lieta col Principio nostro	27 - SPMu	18 - EID11Coc-A
302	CCCXLVIII	Da' più belli occhi e dal più chiaro viso	27 - SPMu	16 - EID11Cde-S
303	CCCXLIX	E' mi par d'or in ora udire il messo	27 - SPMu	10 - EID8Cde-S
304	CCCL	Questo nostro caduco e fragil bene	27 - SPMu	9 - EID8Cd-S
305	CCCLI	Dolci durezza e placide repulse	5 - CDPg	4 - EAu-S
306	CCCLII	Spirto felice, che sì dolcemente	2 - CDDg	15 - EID11Cd-A
307	CCCLIII	Vago augelletto che cantando vai	32 - FCn	13 - EID8Cvd-A
308	CCCLIV	Deh, porgi mano a l'affannato ingegno	2 - CDDg	14 - EID8Coc-A
309	CCCLV	O tempo, o ciel volubil, che fuggendo	20 - QPEc	13 - EID8Cvd-A
310	CCCLVI	L'aura mia sacra al mio stanco riposo	21 - SDEt	9 - EID8Cd-S
311	CCCLVII	Ogni giorno mi par più di mill'anni	27 - SPMu	9 - EID8Cd-S
312	CCCLVIII	Non pò far Morte il dolce viso amaro	28 - SPMI	20 - EIDOCoc-A
313	CCCLXI	Dicemi spesso il mio fidato specchio	6 - CDPs	19 - EIDOCd-S
314	CCCLXII	Volo con l'ali de' pensieri al cielo	6 - CDPs	2 - NMd-S
315	CCCLXIII	Morte à spento quel sol ch'abbagliar suolmi	Religioso	10 - EID8Cde-S
316	CCCLXIV	Tennemi Amor anni ventuno ardendo	Religioso	18 - EID11Coc-A
317	CCCLXV	I' vo piangendo i miei passati tempi	Religioso	17 - EID11Cdi-A



Universidad
de Alcalá

**Programa de Doctorado en
Literatura Medieval**

**El soneto italiano y su introducción
en la España del siglo XV:
Desarrollo métrico y conceptual**

volumen 2

Tesis doctoral presentada por

ANTOINE CASSAR

**Bajo la dirección de:
Dr. JOAQUÍN RUBIO TOVAR**

Alcalá de Henares, 2017

Índice del segundo volumen

7 - Presentación y estudio del corpus de sonetos.....	9
7.0.1 Criterios de edición ortográfica.....	14
7.0.2 Criterios de puntuación.....	23
7.1 Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.....	33
7.1.1 Datos bio-bibliográficos.....	33
7.1.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	41
1 ^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444	43
2 ^o período, sonetos 18-33, 1444-1455.....	46
3 ^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458.....	47
7.1.3 Estudio métrico.....	49
1 ^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444	54
2 ^o período, sonetos 18-33, 1444-1455.....	60
3 ^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458.....	63
7.1.4 Estudio semántico y sintáctico.....	65
Paisaje temático.....	68
Panorama sintáctico.....	70
1 ^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444	73
2 ^o período, sonetos 18-33, 1444-1455.....	81
3 ^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458.....	89
7.1.5 Conclusiones generales.....	92
7.1.6 Los textos.....	95
Sant-1.....	96
Sant-2.....	99
Sant-3.....	101
Sant-4.....	103
Sant-5.....	106
Sant-6.....	109
Sant-7.....	111
Sant-8.....	114
Sant-9.....	116
Sant-10.....	119
Sant-11.....	122
Sant-12.....	124
Sant-13.....	126
Sant-14.....	128
Sant-15.....	131
Sant-16.....	134
Sant-17.....	137
Sant-18.....	139

Sant-19.....	142
Sant-20.....	145
Sant-21.....	148
Sant-22.....	151
Sant-23.....	153
Sant-24.....	155
Sant-25.....	157
Sant-26.....	160
Sant-27.....	162
Sant-28.....	165
Sant-29.....	168
Sant-30.....	171
Sant-31.....	174
Sant-32.....	176
Sant-33.....	178
Sant-34.....	181
Sant-35.....	184
Sant-36.....	186
Sant-37.....	188
Sant-38.....	190
Sant-39.....	192
Sant-40.....	195
Sant-41.....	197
Sant-42.....	200
7.2 Pere Torroella.....	203
7.2.1 Datos bio-bibliográficos.....	203
7.2.2 Transmisión antigua y moderna del soneto.....	211
7.2.3 Estudio métrico.....	213
7.2.4 Estudio semántico y sintáctico.....	214
7.2.5 El texto.....	217
Torr-1.....	218
7.3 Juan de Villalpando.....	221
7.3.1 Datos bio-bibliográficos.....	221
7.3.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	223
7.3.3 Estudio métrico.....	227
7.3.4 Estudio semántico y sintáctico.....	230

7.3.5 Los textos.....	233
Vill-1.....	234
Vill-2.....	237
Vill-3.....	240
Vill-4.....	244
7.4 Narcís Vinyoles.....	247
7.4.1 Datos bio-bibliográficos.....	247
7.4.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	250
7.4.3 Estudio métrico.....	253
7.4.4 Estudio semántico y sintáctico.....	254
7.4.5 Los textos.....	257
Vinyo-1-5.....	258
Vinyo-6-12.....	266
7.5 Bartolomeo Gentile Fallamonica.....	277
7.5.1 Datos bio-bibliográficos.....	277
7.5.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	278
7.5.3 Estudio métrico.....	280
7.5.4 Estudio semántico y sintáctico.....	283
7.5.5 Los textos.....	286
Gent-1.....	287
Gent-2.....	289
Gent-3.....	291
Gent-4.....	293
Gent-5.....	295
Gent-6.....	297
Gent-7.....	299
Gent-8.....	301
Gent-9.....	303
Gent-10.....	305
Gent-11.....	308
Gent-12.....	310
Gent-13.....	312
Gent-14.....	314
Gent-15.....	316
Gent-16.....	318
Gent-17.....	320

Gent-18.....	322
7.6 Bartolomé de Torres Naharro.....	325
7.6.1 Datos bio-bibliográficos.....	325
7.6.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	330
7.6.3 Estudio métrico.....	332
7.6.4 Estudio semántico y sintáctico.....	335
7.6.5 Los textos.....	341
Naha-1.....	342
Naha-2.....	344
Naha-3.....	346
7.7 Alexandre.....	349
7.7.1 Datos bio-bibliográficos.....	349
7.7.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	351
7.7.3 Estudio métrico.....	355
7.7.4 Estudio semántico y sintáctico.....	357
7.7.5 Los textos.....	361
Alex-1.....	362
Alex-2.....	364
Alex-3.....	366
Alex-4.....	369
Alex-5.....	371
Alex-6.....	373
Alex-7.....	375
Alex-8.....	377
7.8 Antonio de Soria.....	379
7.8.1 Datos bio-bibliográficos.....	379
7.8.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos.....	382
7.8.3 Estudio métrico	388
7.8.4 Estudio semántico y sintáctico.....	396
7.8.5 Los textos.....	404

Soria-1.....	405
Soria-2.....	407
Soria-3.....	410
Soria-4.....	413
Soria-5.....	416
Soria-6.....	419
Soria-7.....	422
Soria-8.....	425
Soria-9.....	428
Soria-10.....	430
Soria-11.....	433
Soria-12.....	436
Soria-13.....	439
7.9 (Cancionero gótico de) Velázquez de Ávila.....	443
7.9.1 Datos bio-bibliográficos.....	443
7.9.2 Transmisión antigua y moderna de los textos.....	443
7.9.3 Estudio métrico.....	445
7.9.4 Estudio semántico y sintáctico.....	446
7.9.5 Los textos.....	448
Veláz-1.....	449
Veláz-2.....	451
Veláz-3.....	453
Veláz-4.....	455
Veláz-5.....	457
7.10 Anónimo (el sexto soneto del Cancionero gótico).....	459
7.10.1 Datos bio-bibliográficos.....	459
7.10.2 Transmisión antigua y moderna del texto	460
7.10.3 Estudio métrico.....	461
7.10.4 Estudio semántico y sintáctico.....	461
7.10.5 El texto.....	462
Anón-1.....	463

8 - Conclusiones: el <i>iter Hispanicum</i> del soneto	465
1ª fase: mediados del s. XV	467
2ª fase: finales del s. XV - principios del s. XVI	481
3ª fase: segundo cuarto del s. XVI.....	491
Conclusiones finales.....	501
 Bibliografía.....	 505

7 - Presentación y estudio del corpus de sonetos compuestos en España antes de 1543

Como ya viene apuntado en el párrafo inicial del *Estado de la cuestión* (apartado 2.1), entre los primeros tanteos del Marqués de Santillana hacia 1438 y la publicación de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso repartidas en cuatro libros* dadas a la imprenta por doña Ana Girón de Rebolledo en 1543, hubo **un mínimo de ocho poetas españoles que experimentaron con la forma del soneto**, apenas o nunca mencionados en los libros de texto, historias literarias y obras de corte enciclopédico. La exigua atención que se ha prestado a los sonetos de estos diez autores no siempre puede atribuirse a la limitada transmisión que tuvieron, ni mucho menos a su falta de disponibilidad en libros modernos. Si bien es cierto que han escaseado las noticias acerca de Juan de Villalpando, Antonio de Soria y otros poetas de aquellos nueve mencionados, conviene hacer algunas precisiones.

Por un lado, los dieciocho sonetos de Bartolomeo Gentile aparecieron en la segunda y la cuarta ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (en 1514 y 1520, respectivamente); la *Propalladia*, al final de la cual figuran los tres sonetos de Bartolomé Torres Naharro, conoció varias reediciones a partir de 1517; y hay sonetos de Antonio de Soria que aparecieron en hasta tres manuscritos diferentes. Por otro lado, las obras de Pere Torroella y Torres Naharro han conocido más de una edición crítica moderna. Podría aceptarse, tal vez, que los sonetos de estos diez poetas ‘medio olvidados’ no alcanzan la seriedad y ambición de los de Santillana ni mucho menos los de Garcilaso, pero tal dictamen habría de confirmarse mediante el estudio atento de los textos. Sea como fuere, en aquellas ocasiones en que los textos sí han salido a la luz durante el último siglo y medio, se les ha prestado una atención mínima, y en algunos casos se han visto incluso **maltratados**: como veremos, la primera edición moderna del soneto catalán de Torroella repite por error uno de los versos, mientras que no menos de cuatro investigadores quisieron ver los cuatro sonetos de Villalpando como dos composiciones dobles, cuando una lectura siquiera medio atenta desmiente enseguida tal identificación.

Para solventar esta laguna -nada desdeñable, ya que vistas las fechas de 1438 y 1543, abarca más de un siglo-, y para poder comprender más a fondo los primeros estadios del *iter Hispanicum* del soneto, conviene que estudiemos de cerca los sonetos encontrados, tanto a nivel individual como en conjunto. Incluyendo los 42 «*al itálico modo*» de Santillana, este capítulo presenta un total de **107 sonetos compuestos en la España del siglo XV y principios del XVI, en tres idiomas diferentes: 73 en castellano, 33 en italiano, y uno en catalán.**¹ Son varias las fuentes y noticias de estos textos, pero como vimos también en el *Estado de la cuestión* (apartado 2.4, *La breve salida del olvido*), cuatro de los diez

¹ He dejado fuera del corpus un soneto anónimo en gallego, conocido como el «*soneto de Monterrei*», que fue fechado caprichosamente en la década de 1530-1540 por el historiador Eugenio Carré Aldao, en el apéndice de su libro *La literatura gallega en el siglo XIX* (1903, Coruña: Librería regional de Carré, p. 141). A la luz de las noticias más tempranas que nos han llegado de dicho soneto, resulta difícil aceptar que sea muy anterior a 1577, año de composición del *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

sonetistas que han pasado a formar parte de este corpus se mencionan –de modo incidental como apoyo de argumentos diferentes, pero no ajenos, a la historia del soneto– en dos artículos de Francisco Rico de los años ochenta.²

Es importante subrayar el **carácter provisional** de este corpus, ya que no resulta recomendable suponer que el *'horror vacui'* haya quedado del todo colmado: por un lado, no hay que descartar la presencia de sonetos ocultados en cancioneros u otras fuentes manuscritas tal vez no incluidos en el *Catálogo-índice* de Brian Dutton³ publicado en 1982; por otro lado, no se han tenido en cuenta los pliegos sueltos, aunque a juzgar por una conjetura de Antonio Alatorre en un artículo de 1975, parece ser que el primer poema español *«versificado a la italiana»* en correr en un pliego suelto fue un soneto de Garcilaso de la Vega, ya entre 1536 y 1537.⁴

La fecha límite de 1543 ha de aceptarse con algunas reservas, ya que evidentemente, en este año Boscán y Garcilaso ya habían fallecido (en 1542 y 1536 respectivamente), y su éxito en popularizar y arraigar el soneto en la península ibérica podría datarse una década antes. Tal éxito –aunque tal vez no completo en el caso de Boscán– ha sido sobradamente probado por la crítica, por lo cual los 99 sonetos del barcelonés, y los 40 de Garcilaso, se excluyen de este corpus. En efecto, lejos de querer demostrar lo ya demostrado, el propósito de esta tesis consiste en **'desenterrar' (o al menos, 'desempolvar') los textos de sus inadvertidos precursores en España**, y así procurar **esbozar y comprender la larga trayectoria que el soneto había recorrido, casi a escondidas, antes de la llegada del barcelonés y del toledano**. Recordemos que el fin último de trazar tal trayectoria será averiguar hasta qué punto esos precursores entendieron o malentendieron la naturaleza de la forma que aspiraban a imitar, y **hasta qué punto aprovecharon o desaprovecharon las ventajas que esa forma ofrecía** para la disposición lógica del discurso, del pensamiento y de la expresión.

Por las mismas razones citadas, tampoco se incluyen en el corpus los sonetos de poetas contemporáneos o inmediatamente posteriores a Boscán y Garcilaso, considerados tal vez como miembros de su 'escuela', tales como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y Gutierre de Cetina. Sin embargo, estos poetas no se perderán de vista del todo, ya que como veremos, el *Cancionero de Gallardo*, que transmite los ocho sonetos de Alexandre y cuatro de los trece atribuidos a Antonio de Soria, alberga versiones tempranas de dos sonetos de

² Rico, Francisco, 1983. "El destierro del verso agudo" en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-551; Rico, Francisco, 1987. "A fianco di Garcilaso: Poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento", *Studi Petrarqueschi* 4: 229-36.

³ Dutton, Brian, ed., 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV – c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).

⁴ Alatorre, Antonio, 1975. "Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXIV: 142-77. Se trata del soneto XXIX, *«Pasando el mar Leandro el animoso»*, paráfrasis de un epigrama de Marcial, que aparece en un pliego suelto de 1536, impreso en Lisboa por Germão Galharde, y agotado ya un año después. *«Yo tengo este pliego suelto [...] por una de las más valiosas joyas bibliográficas de la poesía española. No sólo está allí la primera edición impresa de una obra de Garcilaso, sino también, muy probablemente, la primera edición impresa de un poema español versificado a la italiana. Es una edición doblemente príncipe»* (pp. 149-50).

Garcilaso, así como un soneto de Hurtado de Mendoza, bisnieto del Marqués de Santillana. En vista de la regularidad métrica y bien lograda construcción interna de estos tres sonetos, pueden considerarse, hasta cierto punto, representativos de una culminación del proceso de importación y apropiación del soneto en España.⁵

Salvo los sonetos del Marqués de Santillana, Pere Torroella y Torres Naharro, a día de hoy no disponemos de edición crítica de la obra de los otros poetas del corpus, y donde hay más de un testimonio manuscrito –como en los casos de Villalpando, dos de los ocho sonetos de Alexandre, y siete de los trece de Antonio de Soria–, queda pendiente la necesaria labor ecdótica para poder acercar los textos a la última voluntad de cada autor. Como primer paso hacia ese objetivo, en los casos mencionados, he basado mi edición en la fuente más antigua (el *codex vetustissimus*), subsanando los errores más evidentes con la ayuda de los testimonios posteriores, y presentando donde corresponde todas las variantes de fonética y de sentido recogidas de las diversas versiones de los sonetos. De este modo, a partir de los textos presentados, se podrán realizar en terreno más seguro los análisis métricos (escansiones de los versos y esquemas de rima) para su posterior cotejo con los 317 sonetos del *Canzoniere* de Petrarca, y sobre todo, los estudios semántico-temáticos y sintáctico-conceptuales, no sólo para comparar los resultados con las correspondientes tipologías de los sonetos de Petrarca, sino también para **dilucidar las características, los motivos y los estilos particulares de cada sonetista español del corpus**. En definitiva, merced a estos estudios, se espera poder llegar a entender mejor **el papel de cada autor del corpus en la temprana evolución del soneto en España**.

Antes de presentar los textos, se ofrecen para cada poeta los **datos biográficos básicos** (con particular atención a las **efemérides** relacionadas, de modo más o menos cercano, a sus contactos con el soneto italiano, y donde procede, con otros poetas del corpus), la **transmisión antigua y moderna** de sus textos (con atención, además, a lo que puede revelar la **presentación gráfica** de los textos en los manuscritos e impresos antiguos), y las **dataciones** que justifiquen la particular posición del autor en el corpus, cuyo orden cronológico no deja de tener a su vez un carácter provisional. Después, los sonetos individuales van presentados con su correspondiente **fechación, referencias bibliográficas** (con el testimonio principal utilizado señalado en negrita), las **rúbricas** que acompañan a los sonetos donde las hay, indicaciones de **variantes de fonética y de sentido** donde exista más de un testimonio, una lista de las **intervenciones** efectuadas en el texto (sobre todo en lo que atañe a la puntuación), y observaciones sobre su estructura **métrica** (con atención particular a las anomalías y problemas de escansión), su clasificación **temática**, y su estructura **sintáctica**.

⁵ Ya hemos visto, además, uno de los primeros ‘metasonetos’ castellanos –atribuido al mismo Diego Hurtado de Mendoza– en el apartado 1.5.2 de la *Presentación del problema* («*Pedís, reina, un soneto: ya le hago*»); el momento en que el soneto llega a ser sujeto de sí mismo puede considerarse, tal vez, la mejor prueba de que la forma haya llegado a cierto ápice, habiendo alcanzado ya el estatus de moneda corriente en la poesía española de su época.

He aquí la lista de los autores incluidos en el corpus, en orden cronológico provisional de la composición (o primera publicación) de sus respectivos sonetos:

<i>Autor</i>	<i>Lengua</i>	<i>Nº de sonetos</i>	<i>Datación</i>
1. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana	castellano	42 (17+16+9)	tres períodos: 1-17: 1438-1444 18-33: 1445-1455 34-42: 1456-1458
2. Pere Torroella	catalán	1	1438-1444
3. Juan de Villalpando	castellano	4	< 1445
4. Narcís Vinyoles	italiano	12 (5+7)	1474, 1486
5. Bartolomeo Gentile	italiano	18	1514
6. Bartolomé de Torres Naharro	italiano	3	1517
7. Alexandre	castellano	8	hacia 1530
8. Antonio de Soria	castellano	13 (5+5+2+1)	hacia 1530
9. Velázquez de Ávila	castellano	5	1535-1540
10. Anónimo (Canc. de Velázquez de Ávila) ⁶	castellano	1	1535-1540

TOTAL: 107

Los autores del corpus pueden dividirse en **tres fases**, cuyas características generales podremos identificar con mayor precisión tras el estudio de los textos:

1ª fase: mediados del siglo XV, 1438-1458

Santillana, Torroella, Villalpando

Experimentación métrica entre el endecasílabo, el *decasílabo* y el arte mayor

2ª fase: finales XV–principios XVI, 1474-1517

Vinyoles, Gentile, Torres Naharro

Composición de sonetos en italiano, en contexto ibérico

3ª fase: segundo cuarto del siglo XVI, 1530-1540

Alexandre, Soria, Velázquez de Ávila, anónimo

Arte mayor, endecasílabos y versos caóticos

Mientras los textos presentados en el capítulo 4, sobre las traducciones que realizaron Enrique de Villena y Hernando Díaz de sendos sonetos de Petrarca, se limitaron prácticamente a la transcripción paleográfica para no intervenir de modo prematuro en los pasajes en prosa, los sonetos de este corpus, al constituir creaciones originales, **merecen ser editados para facilitar su lectura y análisis sintáctico**. En cualquier caso, las intervenciones se limitan a lo

⁶ Como se explicará en el apartado 7.9.1, los seis sonetos incluidos en el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* no pueden considerarse como producto de un solo autor: mientras los sonetos Velázquez-1 a Velázquez-5 están compuestos por versos que oscilan caóticamente entre las 10 y 16 sílabas, el soneto que los sigue, además de ir destacado con su propio colofón y rótulo «*Sonetto*», está escrito claramente en endecasílabos, aunque sin acentuación regular.

estrictamente necesario, es decir, a la presentación gráfica: no se introducen, salvo en los casos más evidentes y justificados, correcciones que adecenten ni modifiquen de algún modo la prosodia, y respeto hasta donde posible las ediciones o transcripciones modernas ya existentes, según su fiabilidad.

Como se verá en los criterios que siguen, basados en las recomendaciones ofrecidas por el manual de Pedro Sánchez-Prieto para la edición de textos medievales (1998)⁷, para los sonetos en castellano, las modificaciones introducidas afectan únicamente a la ortografía y a la puntuación, con el objetivo fundamental de **facilitar la lectura y apreciación de la sintaxis de cada soneto**. Ídem para los sonetos italianos de Vinyoles y los dos Bartolomé (Gentile y Torres Naharro), en los que respeto las transcripciones hispanizadas –como veremos, su corrección arriesgaría de afectar la prosodia–, interviniendo en la ortografía únicamente para aclarar el uso de las letras *i / y* y *u / v*, la acentuación y elisión vocálicas, y la separación o reunión de palabras. Mientras tanto, por falta de conocimientos del catalán, he preferido no intervenir en la ortografía del soneto de Torroella (del que existen, en cualquier caso, ediciones modernas). De todos modos, en los sonetos compuestos en italiano y en catalán, no dejo de ofrecer una puntuación que ayude a apreciar y seguir la organización sintáctica de cada soneto.



Los criterios de edición que siguen se dividen en dos partes: en primer lugar, la **edición ortográfica**, mantenida a lo mínimamente necesario para no influir en el análisis métrico, y para respetar los hábitos de la lengua escrita en el siglo XV y principios del XVI; y en segundo lugar, la **cautelosa introducción de puntuación**, con la ayuda de las ediciones o transcripciones modernas donde existan, y con el declarado propósito de facilitar la apreciación de la sintaxis de cada soneto –y por tanto, de su mensaje (lo que García Berrio y la lingüística del texto denominan el «*plan textual*»⁸) y construcción lógica–.

⁷ Sánchez-Prieto Borja, Pedro, 1998. *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica* (Madrid: Arco Libros).

⁸ Para una definición del concepto de «*plan textual*», véase el inicio del apartado 6.2, *Resumen introductorio de los procedimientos metodológicos*.

7.0.1 Criterios de edición ortográfica

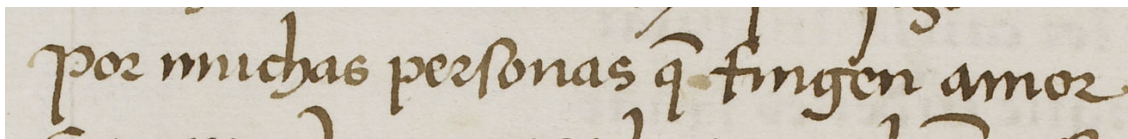
Como explica Sánchez-Prieto en el primer capítulo de su manual para la edición de textos medievales, «[p]resentación gráfica, 'unión y separación de palabras', uso de la mayúscula y minúscula, acentuación y puntuación se configuran así como instrumentos al servicio de la expresión de una propuesta de lectura, es decir, del establecimiento e interpretación de las lecciones» (1988: 15). Dejando las cuestiones de puntuación para después, los criterios que siguen mantienen la «interpretación de las lecciones» a un nivel mínimo, sin la pretensión de regularizar ni modernizar la lengua de los textos, **interviniendo únicamente en ocasiones bien localizadas para evitar obstáculos a la lectura**. Justamente por tratarse de intervención mínima, **nuestros criterios de modificación ortográfica coinciden con aquellos seguidos por Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de las poesías completas del Marqués de Santillana** (ed. 1983: 58), basada para la mayoría de los textos en el *codex optimus* SA8, el cancionero de escritorio custodiado por la Biblioteca Universitaria de Salamanca. En el caso de los otros poetas cuyos sonetos castellanos se transmiten en más de un testimonio antiguo (Villalpando, Alexandre y Antonio de Soria), he preferido basarme en el *codex vetustissimus*, como va explicado bajo los apartados correspondientes.⁹

Aquí abajo, los casos en que la intervención ortográfica es necesaria y justificada se señalan con el icono , mientras que los casos en que la intervención se ha de evitar se señalan con el icono .

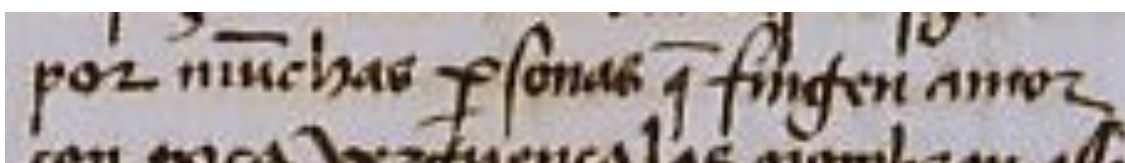
⁹ Para definiciones detalladas de *codex optimus* y *codex vetustissimus*, véase Sánchez-Prieto 1998: 54. Aunque estos dos modelos de códice suelen coincidir en la transmisión manuscrita, como veremos, no es ni mucho menos el caso de los sonetos del Marqués de Santillana, cuyo 'cancionero de escritorio' compilado en los últimos años de su vida atestigua su preocupación por la fijación definitiva de sus textos. Véase el capítulo I, "El poeta y el texto: selección de obras y variantes de autor", del estudio preliminar de la edición de su poesía completa realizada por Pérez Priego (ed. 1983: 3-14).

☞ Se resuelven las abreviaturas, sin necesidad de indicar las letras añadidas en su desarrollo.

Como ejemplo más evidente, una 'q' coronada con una línea o curva se transcribe naturalmente como la palabra «que». Tanto en el *Cancionero de Herberay* como en el *Estense di Modena*, el verso 9 del primer soneto de Villalpando, «Por muchas personas que fingen amor», aparece con dicho símbolo:



Cancionero de Herberay, f. 169^v



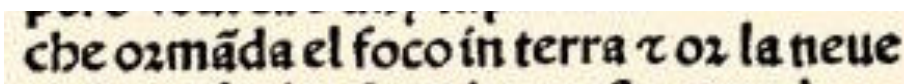
Cancionero Estense di Modena, f. 97^v

En nuestra edición, tal abreviatura se desarrolla a la palabra «que», sin necesidad de indicar las letras añadidas en cursiva o en corchetes. Ídem, por ejemplo, para la grafía «psonas», con la línea que corta el pie de la *p* en la copia de *Modena*, que se resuelve naturalmente a «personas».

☞ El signo tironiano (**τ**) se resuelve como «e» en castellano, y como «et» en italiano.

Este signo aparece en la *princeps* de la *Propalladia* de Torres Naharro, cuya penúltima hoja transmite sus tres sonetos en italiano. En estos casos, la edición crítica de las obras completas de Torres Naharro resuelve el signo como «et» (ed. Pérez Priego 1994: 125-26):

p.ej. «che or manda el foco in terra et or la neve», Naha-2 v. 11



Edición *princeps* de la *Propalladia* de Torres Naharro, penúltima hoja

☞ Se elimina la alternancia gráfica entre *u/v* y entre *i/y*, empleando siempre:

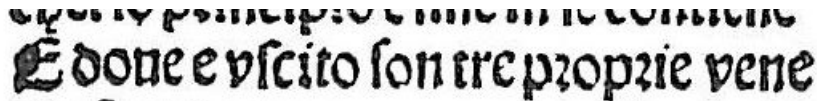
- *u, i* para los fonemas vocálicos

p.ej. «pues biva razón, quanta senetut», Vill-3 v. 5 («biua» en los manuscritos)

- *v*, *y* para los fonemas consonantales
(la *y* vocálica sólo se mantiene en la conjunción, así como en nombres propios y epítetos, p.ej. «*fermosa Yspalis*», Sant-32 v. 3; «*dulçe mía Ydea*», Sant-5 v. 13)

He aquí un ejemplo de verso de Bartolomeo Gentile, en el que se corrigen tanto la *u* como la *v*:

«*E d'ove è uscito? Son tre proprie vene*», Gent-6 v. 5
(«*e doue e vscito*» en la 4ª edición del *Cancionero General*¹⁰)



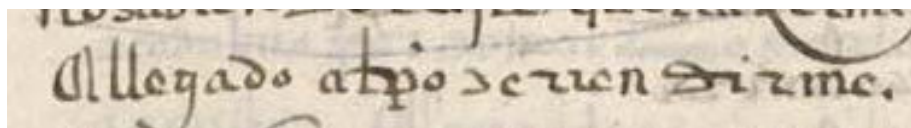
4ª edición del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, f. XVI^r

☞ Se respeta, sin embargo, el uso de las siguientes consonantes, sin actualizarlas según la grafía y la pronunciación modernas:

<i>b</i> , <i>v</i>	« <i>pues biva razón, quanta senetut</i> », Vill-3 v. 5
<i>c</i> , <i>ç</i> , <i>s</i> , <i>ss</i> *, <i>z</i>	« <i>e mi dolor açerbo e inçessante</i> », Sant-5 v. 14
<i>cu</i> , <i>qu</i>	« <i>Quando yo veo la gentil criatura</i> », Sant-1 v. 1
<i>g</i> , <i>j</i> , <i>x</i>	« <i>vuestra figura al vivo debuxada</i> », Anón-1 v. 2
<i>f</i> , <i>h</i>	« <i>que fieren y sanan mi bida sin medio</i> », Soria-2 v. 2

☞ Se reducen a simples las consonantes dobles iniciales sin valor fonológico.

p.ej. «*e llegado a tiempo de rendirme*», Alex-4 v. 13
(«*rrendirme*» en el *Cancionero de Gallardo*)



Cancionero de Gallardo, f. 54^r, soneto Alex-4 v. 13

☞ Se mantienen, sin embargo, las consonantes dobles dentro o al final de la palabra, así como los grupos cultos.

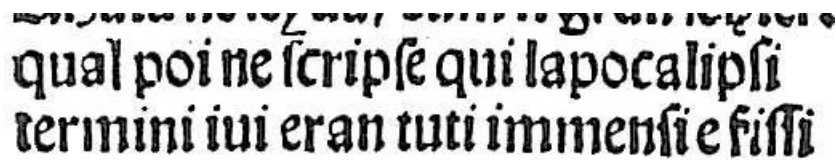
p.ej. «*assí que lloro mi seroicio indigno*», Sant-1 v. 12
«*la pluma escriva, e muestre ell ardor*», Sant-7 v. 5
«*Despertad con afflato doloroso*», Sant-11 v. 1

¹⁰ Nuestra presentación ortográfica de los dieciocho sonetos devocionales de Bartolomeo Gentile coincide casi siempre con la utilísima edición ofrecida por Louis Chalon en el *Annexe I* de su artículo de 1988, “Bartolomeo Gentile, poète italien du *Cancionero general*”, *Le Moyen Âge* 94: 395-418, si bien corrijo algunas inconsistencias en los nombres propios (Chalon deja algunos con la letra inicial minúscula), y no concuerdo en todo momento con su división sintáctica y correspondiente puntuación (que en cualquier caso sigue los hábitos del francés, por ejemplo el espacio introducido entre la última palabra de un enunciado y el signo de interrogación: «*E d'ove è uscito ?*»).

«tú, virgen, triumphas del triumpho triumphante», Sant-34 v. 9

Ídem para los sonetos italianos, donde, para no arriesgarse a adulterar la prosodia de los textos originales, ni se doblan las consonantes según el uso moderno, ni se actualizan los grupos cultos (incluyendo en casos donde las terminaciones de rima indican una pronunciación más ‘moderna’).

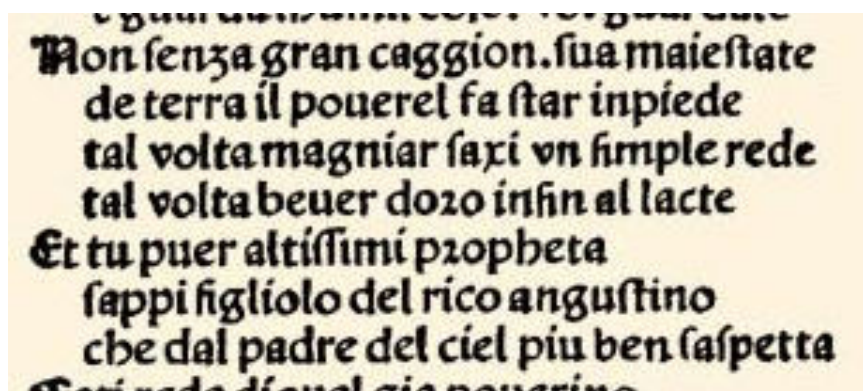
p.ej. «qual poi ne scripse qui l'Apocalipsi: / termini iui eran tuti immensi e fissi»,
Gent-15 vv. 6-7



qual poi ne scripse qui lapocalipsi
termini iui eran tuti immensi e fissi

4ª edición del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, f. XVI^v

Es importante no corregir las consonantes dobles o grupos cultos de los sonetos italianos en nuestra edición, porque como puede verse en el siguiente ejemplo de Torres Naharro (Naha-3 vv. 5-11), el autor ha querido disponer *lacte* ('latte', con a cerrada) en rima con *maiestate* (con a abierta), y *s'aspetta* (con e cerrada) en rima con *propheta* (con e abierta). Ambas 'rimas' delatan tal vez el limitado conocimiento –o la falta de respeto– de la fonética italiana por parte del autor, a pesar de su larga exposición a esta lengua durante su estancia en Roma:



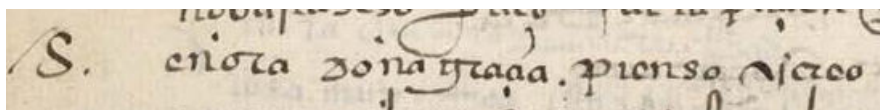
Non senza gran caggion. sua maiestate
de terra il pouerel fa star in piede
tal volta magniar saxi vn simple rede
tal volta beuer dozo infin al lacte
Et tu puer altissimi propheta
sappi figliolo del rico angustino
che dal padre del ciel piu ben saspetta

Edición *princeps* de la *Propaladia* de Torres Naharro, penúltima hoja

☞ Los nombres propios comienzan siempre con mayúscula.

p.ej. «Señora doña Graçia, pienso y creo», Alex-3 v. 12
(«graçia» en el *Cancionero de Gallardo*)

«Io non Paulo, non Stephano né Pietro», Gent-9 v. 12
(en minúsculas en la 4ª edición del *Cancionero General*)



S. enora doña graçia. pienso y creo

Cancionero de Gallardo, f. 53^v, soneto Alex-3 v. 12

☞ Los versos individuales sólo han de comenzar con mayúscula donde coinciden con el inicio de enunciado (a principio del poema, tras un punto y seguido o punto y aparte) o un nombre propio. Este criterio afecta particularmente a la edición de la primera composición italiana de Narcís Vinyoles, que aparece en el incunable *Obres e trobes en lahors de la Verge Maria* (Valencia, 1474) con mayúsculas a inicio de todos los versos. Sigue este mismo criterio Antoni Ferrando Francés en su edición de las obras completas de Vinyoles (ed. 1978), si bien no concuerdo siempre con la división sintáctica propuesta.

p.ej. « *Dilecta da Dio, obediente ançilla,
 il re superno tanto innamorasti,
 che tuoi pensieri et acti d'amor casti
 a llui piacendo, xuxò tua mamella. »*

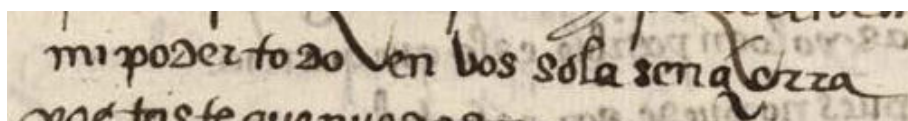
(Vinyo-1 vv. 1-4)

*Dilecta da dío / obediente ançilla
Il Re superno / tanto innamorasti
Che tuoy pensieri / et acti damor casti
Allui piacendo / xuxo tua mamella*

Obres e trobes en lahors de la Verge Maria, f. 23^r

☞ Se señala siempre con apóstrofo la elisión vocálica.

p.ej. «Lloró la hermana, maguer qu' enemiga», Sant-2 v. 1
 «Mi poder todo en vos sola s' ençierra», Soria-3 v. 9
 «qual poi ne scripse qui l' Apocalipsi», Gent-15 v. 6



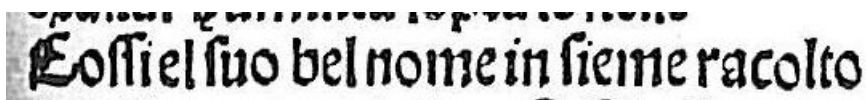
Cancionero de Gallardo, f. 33^v, soneto Soria-3 v. 9

☞ La división de palabras corresponde al uso actual.

p.ej. «ansí que a un bolber d'ojos que le dais», Alex-6 v. 12
 («avn bolber» en el *Cancionero de Gallardo*)

 «Che cosa è Dio? Egli è un summo bene», Gent-6 v. 1
 («e glie» en la 4^a edición del *Cancionero General*)

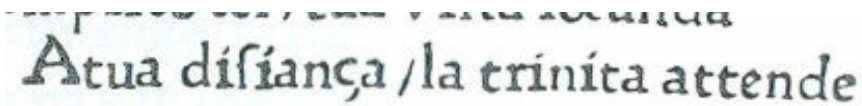
 «Cossì el suo bel nome insieme raccolto», Gent-17 v. 12
 («in sieme» en la 4^a edición del *Cancionero General*)



4ª edición del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, f. XVII^r

☞ El uso de los acentos diacríticos corresponde al uso actual. De acuerdo con este criterio, la diéresis se emplea sólo para indicar el sonido /w/ de la *ii* castellana, y no para un hiato entre dos vocales, que se señala en todo caso en las observaciones métricas debajo del texto. Además, donde no aparece en el texto fuente, se añade donde necesario la tilde sobre la *ñ*.

p.ej. «con poca vergüenç*ã* las nombran assí», Vill-1 v. 10
«señora, que ofendo vuestro acatamiento», Soria-1 v. 6
«a tua disiança la trinità attende», Vinyo-2 v. 13



Obres e trobes en lahors de la Verge Maria, f. 23^v

☞ Si bien no afectan estrictamente a la ortografía, por su interés y posible valor métricos, es importante no pasar por alto los símbolos que indiquen, en algunos de los manuscritos e impresos, la supuesta cesura de los versos ('supuesta' porque no siempre acertada ni existente, como se verá en los análisis métricos correspondientes).

Como puede verse en dos imágenes de arriba tomadas del incunable valenciano *Obres e trobes en lahors de la Verge Maria*, un tal símbolo aparece en la primera composición italiana de Narcís Vinyoles, como una barra diagonal (/) en todos los versos. Evidentemente, el compilador ha seguido la convención de los *decasíllabs* catalanes, introduciendo la barra tras la cuarta o quinta sílaba, aun donde hay posibilidad de una sinalefa que, en la realización del verso, junta las sílabas a un lado y otro de la barra (como en el ejemplo arriba citado de Vinyo-1 v. 3, «che tuoi pensier*i* et acti d'amor casti»). Tanto en su edición de las obras completas de Vinyoles (ed. 1978) como en su transcripción del incunable mencionado (ed. 1983)¹¹, Antoni Ferrando Francés presenta los versos sin la barra diagonal, pero con un espacio uniforme en el lugar de la cesura:

¹¹ Ferrando Francés, Antoni, 1983. *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX* (Valencia: Ed. Alfons el Magnànim).

Pvs no us dement ignorança l'entendre,
 Pus entanent persabeu conaxença
 Pus conaxent veniu lo ver compendre
 Pus compranent sentiü ma benuolença;
 Que deffanent offensa's vostr'onor
 5 Que ben volent jamés proua deffença
 Que deffanent offensa's vostr' onor

ed. Bach y Rita 1930: 184 ¹²

Aunque nuestra presentación ortográfica del soneto de Torroella reproduce fielmente la edición crítica de la tesis doctoral de Rodríguez Risquete (2003: comp CAT-XIV; introduzco sólo algunas modificaciones de la puntuación, justificadas debajo del texto del soneto), restituyo el espacio evitado por este investigador y por Robert Archer (ed. 2005: 50-51), ya que su utilidad para la apreciación métrica no compromete en nada la lectura y la comprensión del texto.

La cuestión de estos símbolos de cesura se complica en los impresos antiguos que transmiten los 18 sonetos italianos de Bartolomeo Gentile, y más en el *Cancionero gótico* que contiene los cinco sonetos castellanos atribuidos al compilador Velázquez de Ávila seguidos por un soneto anónimo. Como puede verse en la cuarta edición del *Cancionero General de Hernando del Castillo* (1520), en algunos versos, el compilador ha insertado la barra diagonal; en otros, figuran los dos puntos (:), con la misma función, y sin distinción aparente; pero hay muchos versos que no contienen ninguno de estos dos símbolos. Véase, por ejemplo, el primer cuarteto del soneto Gent-7:

C Sol çe non luce / o lyra çe non sone
 El doto çe nõ va / o lume çe nõ splende
 feme çe nõ dato ben çe nõ sextende
 tal seria dio senza tre persone

4^a edición del *Cancionero General de Hernando del Castillo*, f. XVI^r

Si bien los endecasílabos italianos de Gentile no presentan la cesura aparentemente obligatoria de los versos de Vinyoles, será importante no perder de vista el uso de estos símbolos, por lo que puedan revelar de la comprensión de la naturaleza del verso por parte del compilador. Más extraño parece el uso de los dos puntos en el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, por lo menos en el volumen «*fielmente reimpresso del único ejemplar*», una transcripción realizada por Antonio Rodríguez-Moñino (1951)¹³, quien rescató los textos del más que

¹² Nótese que la edición de Bach y Rita repite por error el verso 6 del soneto de Torroella.

¹³ Rodríguez-Moñino, Antonio, ed., 1951. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, fielmente reimpresso del único ejemplar* (Valencia: Castalia).

posible olvido. Los dos puntos aparecen en la mayoría de los versos de los seis sonetos –pero tampoco en todos–, y para mayor confusión, en algunos versos aparecen incluso dos veces, seguramente por un desliz del compilador del impreso original. En el ejemplo que sigue, tomado de la transcripción del soneto Veláz-3, parece ser que los dos puntos denotan una cesura en medio de los versos 2-5, pero el único verso del soneto que puede escandirse como un dodecasílabo de arte mayor es el v. 7 (y de hecho, sólo tres versos de los cinco sonetos atribuidos a Velázquez de Ávila pueden identificarse como dodecasílabos de arte mayor):

[Otro soneto]

Vistes que mal differente de los males
que los:otros al cuerpo:fatigan y congoxan

y si al alma allegan:luego alli se afloxan
este que yo tengo:no haze efectos tales
en nada me fatiga:los miembros corporales
antes me destruye los sentidos del alma
y trae los tan muertos con tino sin calma
que por cosa cierta tengo:seran mortales.

Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, transcripción de Rodríguez-Moñino
(1951), pp. 65-66, soneto Veláz-3 vv. 1-8

En efecto, resulta muy difícil, si no imposible, dilucidar la función de los dos puntos insertados en el interior de estos versos; la incógnita se convierte en un auténtico quebradero de cabeza cuando vemos que, en la página siguiente del mismo impreso transcrito «*fielmente*» por Rodríguez-Moñino, los dos puntos aparecen en posiciones distintas de los versos del soneto anónimo, compuesto en endecasílabos (a pesar de la sílaba hipermétrica del v. 4):

¶ Sonetto.

¶ En medio del coraçon:me pinte
vuestra figura:al viuo debuxada
y dexela en mi:tambien sacada
que la vuestra de ella: discernir no se

Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, p. 67, soneto Anón-1 vv. 1-4

Vistas estas incongruencias, he preferido editar los sonetos de Bartolomeo Gentile y del *Cancionero gótico* sin indicar las barras diagonales o los dos puntos, y sin espacio en el lugar de la supuesta cesura, por tres razones:

- 1) por el uso irregular de los dos símbolos, particularmente porque no todos los versos incluyen tal indicación, y su ayuda para los análisis métricos resulta no sólo incompleta, sino extremadamente limitada;
- 2) porque los símbolos parecen ser fruto de la interferencia de los compiladores, más que indicaciones hechas por los propios autores;
- 3) sobre todo, porque mantener los símbolos estorbaría la lectura de los sonetos en lugar de facilitarla, especialmente en el caso de los dos puntos, que prefiero emplear sólo como signo de puntuación, con las funciones descritas en los criterios de abajo.

7.0.2 Criterios de puntuación

Con referencia particular a la edición de poemas medievales, Sánchez-Prieto insiste en la atención que se ha de prestar a la **sintaxis** para aclarar el contenido del texto:

«Particulares dificultades plantean los textos poéticos, por el condicionamiento que el ritmo impone a la sintaxis. El editor se moverá en la cuerda floja entre la delimitación de la sintaxis y el exigible relieve del ritmo. Aun así, adelantamos, que en la duda, y de acuerdo con el principio de comprender y hacer comprender el texto a los demás, deberá sacrificarse el segundo a la claridad del contenido. Los elementos virtuales de la configuración rítmico-sintáctica serán, sobre todo, la pausa versal [...] y la cesura interna, condicionamiento éste mucho más lábil.» (1998: 182)

Los criterios que siguen para la introducción de signos de puntuación se aplican a todos los sonetos (no solo a aquellos en castellano), siempre con el objetivo de **facilitar la lectura y la apreciación de la organización sintáctica de cada poema**. Como será evidente, el uso moderno se combina forzosamente con la interpretación –lo menos subjetiva posible– de la estructura interna de los sonetos. Para este propósito, como ya hemos ido apuntando, las ediciones

críticas y transcripciones existentes han sido de mayor o menor utilidad, según el caso, y no siempre concuerdo de lleno con las propuestas de puntuación de tales fuentes.

Para evitar excesos de subjetividad en la interpretación de la sintaxis de los sonetos, me he limitado al empleo de ocho signos de puntuación –es decir, de **indicación sintáctica**–, que corresponden a su vez a siete **intensidades de pausa** (con la excepción de las comillas latinas « », que de por sí no denotan algún tipo de pausa, si bien van precedidas a menudo por los dos puntos). Doy aquí abajo las directrices básicas que he seguido, fundamentadas en las definiciones y explicaciones que ofrece para cada signo de puntuación el *Diccionario panhispánico de dudas* de la Real Academia Española (2005).¹⁴ Los signos se presentan en orden de intensidad de pausa –de menor a mayor, es decir, de pausa más corta a pausa más larga–, más en el pensamiento (o si se quiere, en el *marcorritmo* del soneto) que en el ritmo de las sílabas (*microrritmo*), en el que evidentemente influirá, además, la división del soneto en cuartetos y tercetos.

☞ 1. La coma (,)

Indica una pausa breve dentro de un enunciado, con tres fines principales:

a) para delimitar incisos engastados en el enunciado; tales incisos pueden representar, por ejemplo, una aposición explicativa:

«*Ecce homo creato, substanciato ente,*» (Gent-1 v. 5)
«*yo, triste, ¿qué puedo sino padezer?*» (Soria-3 v. 10);

o bien un complemento adverbial:

«*Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza,
formaron, [...]*» (Sant-1 vv. 1-3)

«*que luego queréis, por una nonada,
vengaros de mí porque os debuxé.*» (Anón-1 vv. 7-8)

nótese que todos estos ejemplos de inciso van sin verbo: como se verá más abajo, para incisos de períodos más largos, a menudo de dos o más oraciones separadas por comas, se emplean las rayas parentéticas (*-[texto]-*);

b) para separar o aislar elementos u oraciones dentro de un mismo enunciado; tales elementos pueden ser, por ejemplo, adjetivos, verbos o grupos de palabras juntados por asíndeton (es decir, sin conjunción copulativa):

¹⁴ El *Diccionario panhispánico de dudas* (primera edición, octubre 2005) puede consultarse en el sitio web de la Real Academia Española: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd> (última consulta: 3.3.17).

«*supsistencia emanante, indiferente.*» (Gent-1 v. 8)
«*de te llorar, plañir e lamentar,*» (Sant-2 v. 7)
«*bravos, audaces, duros, temederos*» (Sant-17 v. 4)

«*da sé, da voi, dal mondo esser diviso,
né 'l sa, né 'l può, né 'l vol haver paciencia.*» (Naha-1 vv. 13-14);

en los ejemplos siguientes, el elemento separado representa un nombre propio o una frase nominal en vocativo:

«*falsos ministros de ti, Ptholomeo:*» (Sant-1 v. 11)
«*Da te processe, merediana estella,*» (Vinyo-1 v. 5)
«*pues, ojos divinos, por Dios no más guerra*» (Soria-3 v. 13);

en cuanto a la separación de oraciones coordinadas o subordinadas dentro de un enunciado, la coma se hace útil ante oraciones adversativas:

«*No a mucho que la vista me a tentado,
mas porque sé que me an de dar mi pago,
en el determinarme allí deshago
aquello en que estoy más determinado.*» (Alex-1 vv. 5-8);

o bien antes o después de una oración consecutiva o causal:

«*assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.*» (Sant-11 vv. 12-14)

«*pues ella sabida, será mi dolor
muy poco plañido por quien me vençí.*» (Vill-1 vv. 13-14);

el cuarteto siguiente reúne ejemplos de comas empleadas, respectivamente, por aposición explicativa, oración causal, complemento adverbial, y separación de la prótasis y la apódosis de un enunciado condicional:

«*Mi triste persona, tan desconsolada,
no viendo reparo ninguno por sí,
reçela la muerte, sin ser escusada,
si ya piedat no socorre aquí;*» (Vill-2 vv. 5-8);

☞ 2. Las rayas parentéticas (-[texto]-)

Introducen y cierran un inciso dentro de un período generalmente más extenso, y/o con mayor aislamiento semántico con respecto al texto en el que se inserta, que los incisos delimitados por la coma. Tales incisos pueden ser, por ejemplo, de naturaleza causal:

«*Si las diversas passiones que siento
-ya que mi caso las trae consigo-,
pudiesse por nombre dezir el turmento
segunt cada qual me trata nemigo,*» (Vill-1 vv. 1-4);

o bien una frase nominal en vocativo:

«*Di Roma le bregate sono acorte,
-sanctissimo pastor, Papa Leone-,
che nela festa sua quel vechione
due cose ti mostrò sì grande e forte.*» (Naha-2 vv. 1-4)

«*Ma tu che sieddi sul carro triumphale,
-virgine pura, eterna, sacra et alma,
victoriosa insegna di paradiso-,
et nella dextra porti aurea palma:* » (Vinyo-1 vv. 9-12)

☞ 3. Los dos puntos (:)

Detienen el discurso para llamar la atención sobre el enunciado que sigue, que siempre está en estrecha relación con el texto precedente. Representan una pausa mayor que aquella marcada por la coma o las rayas parentéticas, y menor que aquella señalada por el punto y coma o por el punto. El uso más frecuente de los dos puntos sirve para introducir un enunciado de carácter explicativo, o una ejemplificación de lo expresado anteriormente:

«*Desseo me tiene la vida çercada,
ya no sé remedio que faga de mí:
los muchos combates ya tienen cansada
de mis pensamientos que nunca tal vi.*» (Vill-2 vv. 1-4)

«*cossí son tre persone un dio perfecto:
trino in diferencia, uno concordante.*» (Gent-7 vv. 13-14)

«*D'amor? 'L hè cieco, tristo, frapatore,
da lui piacer giamai non haverete:
non sa se non mandar quele saete
che tute ve li mena mezo al cuore.*» (Naha-1 vv. 5-8)

«*Ya no me conozco, de tal que me veo:
nunca me hallé con menos desseo
de tener la vida con que me sustengo.*» (Veláz-2 vv. 2-4);

en otras ocasiones, los dos puntos anticipan una consecuencia lógica de lo apenas enunciado, a menudo en la conclusión del soneto; tal consecuencia puede introducirse por una marca léxica del tipo *pues (que), así (que)* etc., o incluso la palabra *que* en solitario:

«*que non la verdat espressar por mí:
pues ella sabida, será mi dolor
muy poco plañido por quien me vençí.*» (Vill-1 vv. 12-14)

«*L'empireo cel, tua vista iocunda,
a tua disiança la trinità attende:
portami dunqua nella celeste mandra.*» (Vinyo-2 vv. 12-14)

«*Callando doy bozes, si hablo enmudezco:
que como es extrema vuestra hermosura,
así es estremado el mal que padezco.*» (Soria-2 vv. 12-14);

he aquí dos ejemplos en los que la consecuencia lógica tras los dos puntos no va introducida por una palabra nexa:

«*nin punto fuelgo nin soy en reposo,
mas bivo alegre con quien me destruye:
siento que muero e non soy quexoso.*» (Sant-8 vv. 12-14)

«*Non hè cosa que dura in questo mondo:
bisogna che 'l piacer, anche 'l dolore,
divengha quant'hè grande tanto breve.*» (Naha-2 vv. 12-14);

los dos puntos pueden indicar asimismo el final de una frase nominal en vocativo, seguido por el enunciado en el que el yo poético se dirige a la persona apelada, o al elemento personificado, a menudo con una exhortación:

«*Doradas ondas del famoso río
que baña en torno la noble çibdad,
do es aquella, cuyo más que mío
soy, e posee la mi voluntad:
pues qu'en el vuestro lago e poderío
es la mi barca veloçe, cuitad [...]*» (Sant-20 vv. 1-16)

«*Ma tu che sieddi sul carro triumphale, [...]
et nella dextra porti aurea palma:
al mio desir, che sta apprendo l'ale,
porgi la mano con amoroso riso.*» (Vinyo-1 vv. 9, 12-14);

por último, los dos puntos se utilizan para introducir el discurso directo:

«*Per te la chiesa canta: «Ave, o mari stella». »* (Vinyo-1 v. 8)

«*ruégote que si passares por donde estuviere,
me digas al passar: «requiescat hic in pace» »* (Veláz-5 vv. 10-11)

☞ 4. El punto y coma (;)

Como explica la entrada correspondiente del *Diccionario panhispánico de dudas*, de todos los signos de puntuación, el punto y coma «*presenta un mayor grado de subjetividad en su empleo, pues, en muchos casos, es posible optar, en su lugar, por otro signo de puntuación, como el punto y seguido, los dos puntos o la coma; pero esto no significa que el punto y coma sea un signo prescindible*».¹⁵ Dado el alto grado de subjetividad supuesto por el empleo del punto y coma, he sido poco generoso en su uso, limitando su inserción en los textos a momentos muy concretos, de los que ahora veremos algún ejemplo. El punto y coma representa una pausa mayor que aquella marcada por la coma, las rayas y los dos puntos, pero menor que la pausa representada por el punto; sirve para separar oraciones sintácticamente independientes entre las que existe una estrecha relación semántica, particularmente donde las oraciones que delimita tienen cierta longitud, con múltiples cláusulas o frases puntuadas a su vez por comas. En aquellos textos en que la estructura sintáctica respeta la división estrófica del soneto, el punto y coma aparece a menudo al final de un cuarteto o del primer terceto. En el ejemplo siguiente, la relación entre los enunciados separados por el punto y coma es consecutiva:

*«No sé por dónde pudo combatirme,
porque nunca e podido socorrerme,
tanto que a benido a destruirme;

y no sabiendo, triste, qué hazerme,
e llegado a tiempo de rendirme,
pues beo que no puedo defenderme.»* (Alex-4 vv. 9-14);

el punto y coma no siempre se utiliza a final de un cuarteto o terceto:

*«¡O cuán penoso y triste yo me hallo!
No sé qué mal es este tan fuerte mío;
conózcolo, y de mí no puedo apartallo.»* (Veláz-1 vv. 9-11);

en otras ocasiones, la relación entre los enunciados a un lado y otro del punto y coma es adversativa, explicitada a menudo por un conector léxico:

¹⁵ <http://lema.rae.es/dpd/?key=punto+y+coma>, punto 2 (última consulta: 3.3.17).

«Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza,
formaron, loó mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura,
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con igual tristura,
e plango e quéxome de su crueza.» (Sant-1 vv. 1-8)

«En mill y mil años no me cansaría
de sufrir contino doblados enojos,
con que yo pensase que los dulçes ojos,
dulçes me avían de ser en algún día;
mas sin esperança, seguir tal porfía
muy propia empresa fue para mí,» (Soria-13 vv. 1-6);

por otro lado, en los dos cuartetos siguientes, la relación adversativa o de antítesis entre los enunciados separados por el punto y coma queda implícita, sin una conjunción que sirva como nexos:

«Ya a mí no me sustenta la vida,
la muerte sola es la que me sostiene;
ella sola a mi vida la detiene,
que ya la vida tengo por perdida.
Siéntome tan malo de mi herida
que quanto más vivo menos me conviene;
qualquiera muerte muy mejor me viene,
siquiera porque mis males fuessen de caída.» (Veláz-1 vv. 1-8);

como último ejemplo, en el penúltimo soneto religioso de Bartolomeo Gentile, el punto y coma sirve para delimitar los elementos de la enumeración de las letras del nombre *Maria* y sus correspondientes interpretaciones:

«Nome perfecto, che Dio tanto inamora,
scripto cum cinque letere divine:
M ne dimostra in persona trine
l'essencia una che tuto 'l ciel adora;
A primo ne dice e l'ultimo anchora
che seco congiunto è 'l principio e fine
del mundo, e quanto sopra in soe confine;
R rege i boni e mali gita fora;» (Gent-17 vv. 1-8).

☞ 5-7. El punto (.), los puntos de interrogación (¿ ?), y los puntos de interjección (¡ !)

El punto marca evidentemente el final de un enunciado, y puede ser de tres tipos e intensidades de pausa en el pensamiento: punto y seguido (en el interior de un verso), punto y aparte (al final de un verso y/o cuarteto o terceto), y punto final (al final del poema). Donde el enunciado constituye una pregunta directa, se marca con los puntos de interrogación, mientras que los puntos de interjección se reservan sólo para los casos más evidentes de exclamación, ya que su uso puede resultar casi tan subjetivo como el del punto y coma. Los signos invertidos a inicio de oración (¿ y ¡) no se emplean en los sonetos compuestos en catalán y en italiano.

Dada la fuerte tendencia a la esticomitia en los sonetos del corpus, el punto y seguido, utilizado en el interior de un verso, aparece en muy contadas ocasiones:

*«e te cuenta del cuento dominante
de los santos. ¡O santa, sacra e alma!»* (Sant-34 vv. 12-13)

En el siguiente cuarteto de Bartolomeo Gentile, vemos ejemplos tanto del punto y seguido (en forma interrogativa) como del punto y aparte (a final de verso y de estrofa):

*«Che cosa è Dio? Egli è un summo bene.
Che ben è questo? Bem che sempre habunda.
Como è fato? Come una forma tonda
che 'l so principio e fine in sé contiene.»* (Gent-6 vv. 1-4)

El punto final, mientras tanto, obviamente se hace obligatorio al final del soneto, en algunas ocasiones en forma interrogativa o exclamativa. La única otra opción posible, a final de poema, sería el empleo de los puntos suspensivos (...) con el fin de señalar cierta intriga o suspense, pero no he encontrado ninguna ocasión, entre los 107 sonetos del corpus, en que pueda justificarse su uso (que en cualquier caso representaría una interpretación muy subjetiva de la conclusión del poema).

Por último, quede claro que la introducción de los puntos de interrogación, y sobre todo de los puntos de exclamación, presuponen asimismo cierto nivel de interpretación del texto. Como ya viene indicado, los signos de interrogación se emplean únicamente en casos de preguntas directas (incluyendo preguntas retóricas, p.ej. «¿Dó es la fe? ¿Dó es la caridad?», Sant-18 v. 9), pero se evitan en preguntas indirectas (p.ej. «No sé dónde huya si no huya de mí», Soria-11 v. 12); mientras tanto, el uso de los signos de interjección se limita a claros casos de apóstrofe (p.ej. «¡O dulce esguarde, vida e honor mía [...] !», Sant-8 vv. 1-4) –si bien existen casos donde el apóstrofe va subordinado a una pregunta directa (p.ej. «Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?», Sant-4 v. 7)–, así como a casos evidentes de imprecación o de exclamación:

«*Por solo sentir que mucho m'ofensa
la desdicha mía que tanto m'alcança,
¡que cosa quequiera venir me defensa!*» (Vill-2 vv. 12-14).

☞ 8. Las comillas latinas (« »)

Estos signos, que sirven para delimitar el discurso directo, no indican algún tipo de pausa, si bien van precedidos a menudo por los dos puntos. Más arriba hemos visto ejemplos tomados de la primera composición de Narcís Vinyoles, así como un ejemplo del soneto 5 de Velázquez de Ávila. En este mismo soneto, las comillas latinas se emplean también para señalar la inscripción que el poeta desea llevar puesta en su futura sepultura:

«*consientas que pongan sobre mi sepultura:
«aquí yaze uno por lealmente servir».* » (Veláz-5 vv. 7-8)

Nótese que en todos los ejemplos arriba citados, se ha invertido el uso de la cursiva y del texto corriente; en la edición de los sonetos del corpus, la cursiva se reserva únicamente para el discurso directo entre las comillas latinas, así como para ciertos latinismos (p.ej. «*Pues ora pro me, beata Clara*», Sant-34 v. 14), salvo en los dieciocho sonetos devocionales de Bartolomeo Gentile, donde la abundancia de latinismos engastados en el texto entorpecería la lectura si se indicasen todas las instancias en cursiva. La única excepción a este criterio particular para la edición de los textos de Gentile se encuentra en su soneto 2, donde el v. 8 cita una expresión de la versión *Vulgata* de los Salmos, y por tanto va entre comillas latinas y en cursiva:

«*Ecce homo scieso dal gran protho plaustro,
non coinquinato desio dele genti,
sciolvente el nodo de' primi parenti,
e di morte «sicut torrens in austro».* » (Gent-2 vv. 5-8)

7.1 Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana

7.1.1 Datos bio-bibliográficos

La ingente cantidad de bibliografía que existe sobre la figura del Marqués de Santillana hace innecesario proporcionar aquí una biografía detallada, por lo cual nos limitaremos a algunas efemérides, sobre todo literarias, que contribuyen a entender mejor su actitud hacia la forma del soneto, así como las razones que le habrán llevado a engendrar sus propios ejemplares. Aunque **la composición de sus 42 sonetos «al itálico modo» se produjo de forma más esporádica que progresiva, con un promedio de dos sonetos al año durante las dos últimas décadas de su vida**, será muy útil estudiar su trayectoria y producción sonetil en **tres períodos** –cuyas fechaciones ya fueron propuestas por Rafael Lapesa–, con la ventaja de poder averiguar eventuales progresos o evoluciones en su práctica poética.

Conviene hablar de tres períodos, más que de series o de ciclos, ya que sólo los textos del tercer período muestran cierta unidad temática. A base de la cronología establecida por Lapesa en el capítulo V de su libro *La obra literaria del Marqués de Santillana* (1957: 179-202), las fechas serían las siguientes:

Primer período	1438-1444	Sonetos 1-17, enviados junto a una carta a doña Violante de Prades en mayo del 1444.
Segundo período	1444-1455	Sonetos 18-33, una producción más dilatada.
Tercer período	1456-1458	Sonetos 34-42, todos de corte hagiográfico o religioso, escritos ya en el retiro de su palacio y biblioteca de Guadalajara.

Demos ahora un repaso a algunas noticias de la vida del Marqués que puedan relacionarse, de cerca o de lejos, con el interés activo que mostrará hacia el soneto durante esos veinte últimos años de su vida (1438-58). Estas efemérides ya se han proporcionado con cierto detalle en algunos apartados del *Estado de la cuestión* del capítulo 2 de esta tesis, así como en partes del sondeo de la *Recepción de la poesía italiana* en el capítulo 3, particularmente el apartado 3.1.2 acerca de su biblioteca y las relaciones culturales que fomentó.

Íñigo López de Mendoza nace en 1398 en Carrión de los Condes, en tierras de Palencia, y se forma entre Aragón y Cataluña. Transcurre su adolescencia (1412-1418) en la corte de Barcelona, donde pudo haber tenido un primer contacto con la literatura proveniente de Italia, y donde conoce a su futuro maestro y amigo Enrique de Villena. De hecho, hacia diez años más tarde, del 28 de septiembre 1427 hasta el 10 de octubre 1428, Villena realiza su traducción de la *Commedia* de Dante a instancias de su joven amigo.

Hacia la edad de 32 años, don Íñigo comienza su primera redacción de lo que más tarde –tras una nueva redacción del poema que aparece en su 'cancionero de escritorio', compilado hacia el final de su vida– se titularía el *Triumphete de*

Amor. Hasta ese rebautizo, el poema circula en los códices colectivos sin título, o con otros rótulos (*tractado, dezir, coplas*, etc.), y con más variantes de autor que sus otras obras poéticas. **La predilección de don Íñigo por los *Trionfi* de Petrarca se comprueba en varios momentos de su producción literaria**, pero como hemos visto a través del estudio de Miguel Ángel Pérez Priego en el apartado 3.2.2, la última redacción y el nuevo título del *Triumphete de Amor* no sólo representan una tardía (y humilde, en vista del sufijo diminutivo *-ete*) muestra de respeto hacia el poema modelo, el *Triumphus Cupidinis*, sino que delata un **afán de situar la propia producción poética en la luz proyectada por la estela de Petrarca**, quien ha ido cobrando mayor autoridad como poeta no sólo en lengua latina, sino en vernacular.

Tres años después de la primera redacción de lo que sería su *Triumphete*, en 1433, la relación entre López de Mendoza y Villena sigue afianzándose con la aparición del *Arte de trobar*, una especie de *ars poética* en lengua castellana que el maestro dedica a su discípulo. En 1435, poco después de la batalla de Ponza, López de Mendoza comienza a componer su *Comedieta de Ponza*, un poema alegórico de inspiración dantesca, en octavas de arte mayor con esquema de rima ABAB BCCB, y un ritmo regularísimo. **Este esquema de rima, mezcla de alterna y abrazada, aparecerá también en el octeto de dos de sus sonetos, el 12 y el 30**. El proceso de escritura de la *Comedieta* seguirá hasta 1443. En la estrofa XXVII, el poeta se sirve del nombre de Euclides para ensalzar hiperbólicamente la disciplina métrica de los versos latinos de Alfonso el Magnánimo: «*Las sílabas cuenta e guarda el acento / producto e correpto; pues en geometría / Euclides non ovo tan grand sentimiento*». **No deja de ser interesante esta mención de la «geometría» como característica esencial de la métrica en la poética de Santillana, ya que puede explicar, hasta cierto punto, su atracción hacia la forma del soneto que venía de Italia, más allá del aura de prestigio en la que el soneto de Petrarca iba envuelto en su viaje allende el Tirreno.**

De hecho, nos vamos acercando al año 1438, año de escritura según Lapesa (1957: 179) del soneto más temprano que consiguió fechar de López de Mendoza, el segundo de la serie que éste enviaría seis años más tarde a Violante de Prades (y número 2 en las ediciones modernas), «*Lloró la hermana, maguer qu'enemiga*». Suponiendo que el primer soneto es del mismo año o poco anterior, las primeras experimentaciones con la nueva forma por parte de don Íñigo son contemporáneas, o muy poco posteriores, a los años en que termina de componer su *Respuesta a Juan de Mena* y los decires narrativos *Querrela de amor* e *Infierno de los enamorados* (hacia 1436-37). Estos tres poemas formarán parte del núcleo de textos común a los cancioneros de *Herberay des Essarts* (LB2 en el catálogo-índice de Brian Dutton¹⁶) y *Estense de Modena* (ME1), donde también aparecerán los cuatro sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando, el tercer poeta de este corpus.

¹⁶ Dutton, Brian, ed., 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV – c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV); Dutton, Brian, ed., 1991. *El cancionero del siglo XV: Índices* (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).

Como concluimos en el apartado 2.1.1 a base de los estudios codicológicos de Marcella Ciceri y Vicenç Beltran, dado que los textos de Villalpando no forman parte de lo que Beltran (2005: 37) identificó como una segunda sección, más tardía, del supuesto antígrafo perdido, el *terminus ad quem* para la primera sección –y por tanto de los sonetos de Villalpando– sería hacia 1445, año de la batalla de Olmedo (a raíz de la cual López de Mendoza obtendría el título de Marqués de Santillana). Esto querrá decir que **es posible que los sonetos de Villalpando hayan circulado en el antígrafo perdido** (que tal vez tuvo forma de hojas sueltas y cuadernos, según Ciceri 1995: 9) **antes de que Santillana enviara sus 17 primeros sonetos a doña Violante en 1444, en cuyo caso Villalpando habrá sido el primero en ver un soneto suyo publicado en español. No obstante, puesto que, al parecer, Villalpando era bastante joven, y en proceso de aprendizaje, a la hora de componer sus sonetos en arte mayor, mientras que Santillana entraba ya en su época de madurez, sería difícil esgrimir que Villalpando hubiese comenzado su experimento mucho antes de 1445, y más difícil aún aventurar que hubiese empezado antes de la fechación conocida del segundo soneto del Marqués, el año 1438.**

Ninguno de los sonetos del Marqués figura en los cancioneros *Herberay* y *Essarts*, y no sabemos si su primera serie de 17 sonetos hubiera tenido en aquellos años mayor recepción que doña Violante de Prades a través de la carta enviada en 1444. Uno puede suponer que alguno de los tres sonetos dedicados a miembros de las familias reales de Aragón y Castilla habrá llegado a las manos del destinatario poético en cuestión (el 2 puesto en boca de la doña María de Castilla, reina de Aragón, el 5 dedicado a don Enrique de Aragón, y el 13 en honor al rey Alfonso V el Magnánimo), pero en tal caso, no sabemos cuánto habrán circulado esos sonetos más allá del envío personal. Con estas fechas y la falta de otras noticias respecto de la recepción de los diecisiete primeros sonetos de Santillana, **sería sobradamente difícil suponer que Villalpando haya podido llegar a conocer las tentativas del Marqués antes de emprender su propio experimento, y menos sentido tendría proponer una posible imitación** –como sugirieron Rafael Lapesa y Bernard Gicovate, a base de las octavas de rimas cruzadas empleadas por ambos poetas–, máxime cuando no se atisban apenas coincidencias en el contenido maría de aragóno pensamiento desplegados en los sonetos. Por tanto, **lo más probable es que los esfuerzos de Santillana y Villalpando por fraguar un soneto castellano representaran dos empeños contemporáneos e independientes; si bien es posible que los cuatro sonetos del joven Villalpando circularan antes que los de Santillana, podemos seguir suponiendo que el primero en lanzarse en el intento fue el Marqués.**

Como veremos más adelante, aunque se juzgue sólo por sus cuatro sonetos en arte mayor, a Villalpando le interesa mucho más la forma estrófica que el contenido ofrecido por el *Canzoniere* de Petrarca, o por cualesquiera lecturas italianas le hayan llegado. Santillana, al contrario, no sólo lee más de cerca las obras de Petrarca, sino que se hace propulsor de la obra y figura del aretino en sus propios poemas, y de forma más directa aún en las glosas a sus propios textos. Por ejemplo, entre las glosas que Santillana inserta en los márgenes de

sus *Proverbios* (su obra más divulgada, escrita para la instrucción del príncipe Enrique a instancias de Juan II), cita e incluso traduce literalmente el primer cuarteto del soneto 81 (comp. CII), «*Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto*», para aclarar la figura de Phtolomeo, personaje que sería evocado en su propio soneto 1:

« [...] *de este rey Tolomeo; el qual, por consejo de dos omes malos, conviene a saber Photeno e Achilla, consintió en su muerte e fizo presente al Çésar de la imperial cabeça, donde se dize que el Çésar, non pudiendo detener las lágrimas, lloró ende. Donde sobr' este caso Miçer Francisco Petrarcha en un soneto suyo ha dicho así:*

*Cesare, poi ch'el traditor d'Egitto
li fece'l don de l'honorata testa
celando l'allegrezza manifesta,
pianse per gli occhi fuor, si com è scritto,*

que en nuestro vulgar diçe: "Çésar, después que el traidor de Egito le fiço el don de la honrada cabeça, çelando el alegría manifiesta, lloró con los ojos, como es escripto". »

(ed. Pérez Priego 1991: 149, nota correspondiente al v. 674)

Los *Proverbios* son del año 1437; el soneto 1 pudo haberse compuesto poco antes o poco después, en todo caso antes de la fechación que calculó Lapesa para el segundo soneto, 1438, año de la muerte del infante don Pedro.

Otras fechaciones de los sonetos del Marqués identificadas por Rafael Lapesa (1957: 179) son las del soneto V, escrito tras el fallecimiento de la infanta doña Catalina en 1439, y del soneto XIII, dedicado a Alfonso V con motivo de su entrada triunfal en Nápoles. El soneto XVIII –el primero del segundo 'período' indicado más arriba, no enviado junto a los primeros diecisiete ejemplares a doña Violante de Prades en mayo 1444– tiene «*significativas coincidencias*» (Lapesa 1957: 179-80) con la *Questión* del mismo Santillana, dirigida a don Alonso de Cartagena en enero del mismo año, cuatro meses antes de la carta mencionada. Si este soneto XVIII, que como la *Questión* lamenta el estado de la 'patria' y la pérdida de virtudes a través de la fórmula del *ubi sunt*, fue compuesto también hacia enero del 1444, por alguna razón, Santillana lo excluye del envío a la condesa; aunque no deja de ser posible que el soneto fuera escrito algo después de dicho envío.

Junto a la célebre epístola a doña Violante de Prades, Santillana ofrecía a su lectora, además de la *Comedieta* y los *Proverbios*, los primeros «*sonetos que agora nuevamente he comenzado de fazer al itálico modo*». Con una producción más entrecortada que continua de diecisiete sonetos en siete u ocho años, muy probablemente Santillana se habrá puesto a componer sonetos «*nuevamente*» varias veces; pero como ya avisó Lapesa (1957: 179), este adverbio también pudo llevar la acepción de 'por primera vez' en lengua castellana, ya que poco después el autor siente la necesidad de dar una explicación histórico-literaria: «*E esta arte falló primeramente en Ytalia Guydo Cavalgante, e después usaron d'ella Checo*

*d'Ascholi e Dante; mucho más que todos Francisco Petrarca, poeta laureado»*¹⁷. La mención de Cavalcanti como primer sonetista italiano no necesariamente delata el conocimiento limitado del desarrollo del soneto por parte de Santillana, ya que tal vez este dato era una *idée reçue* escuchada en la corte de Barcelona o espigada de los libros italianos de su biblioteca; el mérito inventivo de Iacopo da Lentino, que reemplazaría otra idea recibida –que fuera Pier della Vigna el primer sonetista de la *scuola siliciana*– no se identificaría hasta el siglo XX, gracias al investigador Ernest Wilkins, como hemos visto en el capítulo 1. En cualquier caso, **por mucho que se le acuse a Santillana de haber tenido un conocimiento y una comprensión limitados de la forma del soneto, a mediados del siglo XV en Iberia, parece que Santillana fuera el más cercano a ser experto en la materia** (más, incluso, que su maestro Enrique de Villena, autor del *Arte de trovar* y mal traductor del soneto de los ríos).

La producción sonetil del segundo período sería aún más dilatada, con 16 ejemplares (sonetos 18-33) a lo largo de doce años (1444-55). No sabemos si Santillana incluyó algún soneto junto al *Proemio e carta* enviado al Condestable don Pedro de Portugal, fechado entre 1445 y 1449. El destinatario se había interesado en los «*dezires e cançiones*» del Marqués; éste, aunque tímido en otros momentos a la hora de mostrar los resultados de su experimento con la forma italiana, en esta ocasión aprovecha para desplegar su poética personal con respecto a las formas métricas. En su carta, Santillana clasifica el soneto en el nivel «*mediocre*» o 'intermedio' de la jerarquía de las formas poéticas, por debajo de las obras «*sublimes*» que «*metrifican*» en griego o latín, y por encima de los «*ínfimos*» romances y cantares. **Proclama también su predilección por «los ytálicos» en cuanto a la temática y los «altos ingenios», y su preferencia por «los franceses» en lo que atañe al ritmo, o lo que él llama el «guardar el arte» y «el peso e consonar»**.¹⁸ La versificación francesa, con su cesura indefectible, era mucho más regular que la italiana, y permitía menos variación en los esquemas de acentuación silábica. (De paso, el Marqués alaba asimismo la traducción catalana de la *Commedia* a manos de Andreu Febrer, por haberse efectuado «*non me(n)guando punto en la orden del metrificar e consonar*».) Resulta interesante, asimismo, la mención del «*grande filósofo*» Pitágoras como símbolo de la regularidad numérica; como vimos, en la *Comedieta*, Santillana ya se había servido del nombre de Euclides para el mismo fin.

En la misma carta, Santillana hace especial mención del íncipit del soneto 229 (comp. CCLXIX) de Petrarca, «*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*», pero se equivoca al atribuir la muerte referida en el soneto al rey Roberto de Nápoles, en lugar del cardenal Giovanni Colonna:

¹⁷ *Obras completas*, ed. Gómez Moreno y Kerkhof, 1988, p. 437.

¹⁸ Gómez Moreno, Ángel, ed., 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (Barcelona: PPU). Las citas son de la página 56.

«El Rey Roberto de Nápol, claro e uirtuoso príncipe, tanto esta sçiençia le plugo que, como en esta misma sazón miçer Francisco Petrarca, poeta laureado, floresçiese, es çierto grand tienpo lo tuuo consigo en el Castil Novo de Nápol, con quien él muy a menudo confería e platicaua destas artes, en tal manera que mucho fue auido por açepto a él e grand priuado suyo; e allí se dize aver él fecho muchas de sus obras, así latynas commo vulgares, e entre las otras el libro de Rerum memorandarum e las sus églogas e muchos sonetos, en espeçial aquel que fizo a la muerte d'este mismo rey, que comiença Rota è l'alta columpna e el verde lauro, etc.»

(ed. Gómez Moreno 1990: 56)

En esta ocasión queda más claro que Santillana cita al aretino para hacer alarde de su conocimiento de la poesía italiana, además de homenajear a uno de los autores predilectos de su biblioteca, haciendo constar implícitamente uno de los modelos centrales de su propia poesía.

De este segundo período de la producción de sonetos por parte del Marqués, Lapesa ha podido fechar los últimos cuatro sonetos –todos de índole política– de acuerdo a las circunstancias históricas. El primero es el soneto 30, «Vençió Aníbal al conflicto de Canas», que fue compuesto en 1453 «para afianzar el vacilante ánimo de Juan II en sus decisiones contra don Álvaro de Luna» (1957: 180); el mismo Santillana contribuiría a la caída de don Álvaro de Luna, y contra él escribiría su *Doctrinal de privados*. El segundo de los cuatro sonetos mencionados, del mismo año o del siguiente (1453-54), es el 31, «Forçó la fortaleza de Golías», en el cual, instado por Fernán Pérez de Guzmán, el autor «pedía a los príncipes cristianos que acudiesen a reparar la caída de Bizancio, recién conquistada por los turcos» (1957: 180). El soneto 32, en el que Santillana encomia las grandezas de Sevilla con ocasión de una visita que hizo a la ciudad, es del 1455, mientras que el 33, en el que da consejos de gobierno al nuevo rey Enrique IV, puede ser algo anterior, fechado por Lapesa entre 1454 y 1455 (1957: 180-81).

En estos últimos años del segundo período –circa 1454–, Pedro de Mendoza, sobrino del Marqués, solicita a éste que le haga llegar algunos sonetos y proverbios. Santillana se limita a enviarle «media dozena» de sonetos, disculpándose de su particular apresión a difundirlos «por ser una arte peregrina o por ventura no usada en estas partes». No sabemos cuáles sonetos estaban entre esos seis (o aproximadamente seis) enviados por el Marqués a su sobrino. En su carta de respuesta, Pedro alaba los sonetos de su tío, pero deja entrever su incapacidad de comprenderlos a fondo: «Por complir vuestro mandado, digo que me acaesçe con ellos lo que con la que no se puede alcançar por razón: alcánçase por creencia ... e, fablando lo cierto, nosotros somos, señor, los peregrinos e agenos de aquella, ca ella en sí doméstica e graçiosa es» (Apud Pérez Priego 1987: 194). **Esta expresa dificultad de comprender la naturaleza del soneto (y por tanto, cómo ha de leerse) por parte de los receptores españoles de la época tal vez habrá sido también una de las razones por la vacilación del Marqués a la hora de divulgar los resultados de su afán sonetil.** Por otro lado, tras confesar su «creencia» o fe –y no su aprobación por conocimiento propio– en el valor de los

*Si mi Cancionero se vos ha detardado,
 non fue la causa querello tardar,
 que el gran beneficio se debe abreviar
 quanto más lo poco y mucho rogado. 60
 El qual se vos da, non menos de grado
 que a muy caro fijo, amado pariente:
 corregidlo, como quien dello más siente,
 si lo fallaredes corrupto e menguado. »¹⁹*

Aunque parezca tópico, entre tantas efemérides y estadísticas, se trata de un detalle conmovedor en la temprana historia del soneto español; merced tal vez a esta exhortación de Gómez Manrique, la última veintena de sonetos del Marqués se salvó del posible olvido, ya que éste fallecería dos años después. Al mismo tiempo, **resulta significativo, aunque no necesariamente irónico, que este intercambio poético entre tío y sobrino –gracias al cual nos llega casi la mitad de los sonetos de Santillana– tuvo lugar en octavas de arte mayor.**

Si bien los nueve sonetos religiosos que forman parte del tercer período (34-42) muestran cierta unidad temática –y más abajo podremos averiguar también si comparten patrones métricos y organizativos–, como concluyó Lapesa, **el carácter intermitente de la aventura de Santillana con el soneto habrá impedido un desarrollo más sólido y sostenido:**

«No se trata, pues, de un capricho pasajero, sino de reiterado afán por introducir un tipo de composición meditadamente escogido y especialmente difícil. Pero la insistencia no supone continuidad, y la cifra total de cuarenta y dos sonetos como fruto de veinte años obliga a pensar que las tentativas estuvieron distanciadas por largos intervalos. Esta separación temporal debió de impedir que cada esfuerzo sirviese de adiestramiento eficaz para la vez siguiente. Quizá se deba en parte a ello el que los sonetos de Santillana no muestren creciente perfección; entre los más antiguos y los que escribió al final de su vida la diferencia técnica es insignificante: unos y otros ofrecen en proporción casi igual aciertos de gran poeta y deficiencias propias de quien no logra dominar un arte nuevo» (1957: 180-81).

Respecto a la última observación sobre una proporción de 'aciertos' y 'deficiencias' que no cambia a lo largo de dos décadas y de cuarenta y dos sonetos, podremos confirmarla o matizarla en el análisis diacrónico de los textos.

Si uno de los hechos que más se citan hoy en día con respecto al Marqués de Santillana es la noticia de que fue el primer español en experimentar con la forma del soneto (aunque no forzosamente el primero en tener un soneto publicado, ya que tal vez los ejemplares de Pere Torroella y Juan de Villalpando circularon antes), **no parece desde luego que la importación del soneto fuera**

¹⁹ Rúbrica y versos que aparecen en la primera edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, ff. XLVIII^r-XLIX^r. Las coplas de Manrique nos llegan también en los cancioneros MN24 y MP3. *Apud* Pérez Priego, Miguel Ángel, 2010. “*El Marqués de Santillana y el texto. Variantes de autor*” en su libro *Estudios de Crítica Textual* (Madrid: UNED), pp. 41-42.

la más importante de sus ambiciones literarias. Mientras la mayor parte de la crítica moderna acerca de los sonetos del Marqués se ha mostrado de acuerdo con su incertidumbre respecto de «*la dignidad dellos*», como vimos en los apartados 2.3.1 a 2.3.3, Pérez Priego no duda en reivindicar sus méritos, o al menos, las presiones a las que el Marqués no pudo o no quiso sustraerse a la hora de explorar las posibilidades de la nueva forma.

Para repasar brevemente las posibles influencias que la poesía italiana habrá ejercido en Santillana, no consta que éste haya emprendido alguna vez un viaje a Italia, por lo cual sus conocimientos de la literatura del otro lado del Tirreno le habrán llegado exclusivamente a través de los libros (y las discusiones con su maestro Enrique de Villena y otros letrados de la época). Como hemos visto en el apartado 3.1.2, de los volúmenes italianos que formaban parte de la biblioteca de Guadalajara, el investigador Mario Schiff pudo catalogar varios libros en prosa de Boccaccio; tres traducciones de obras latinas de Petrarca: el *De virus illustribus* vertido al italiano por Donato da Pratovecchio, el *volgarizzamento* italiano del *De remediis utriusque fortunae* por el fraile Giovanni da San Miniato, y una traducción anónima al castellano de fragmentos del *De vita solitaria*. Schiff registró, además, cuatro códices con obras poéticas italianas aparte de la *Commedia*: dos de ellos transmiten una serie de canciones de la *Vita nuova* de Dante, dejando fuera, por alguna razón, los sonetos; otro manuscrito contiene *L'Acerba* de Cecco d'Ascoli; y el cuarto código, el que más interesa a nuestro propósito, es **un manuscrito de 34 folios, sin rúbricas ni capitales, que contiene los *Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura*** (Schiff 1905: 321). Aunque difícilmente llegaremos a saber qué libros poseídos una vez por Santillana se habrán extraviado, no hay constancia en el catálogo de Schiff de la presencia de los *Trionfi*, a pesar de la clara influencia que ejerció esta obra en el *Triunphete del Amor* de Santillana. Además, amén de la copia, traducción y glosa del soneto 116 de Petrarca por parte de Villena, sería absurdo descartar el conocimiento directo que habría tenido el Marqués de los sonetos *in vita di madonna Laura*, hecho bien comprobable por evidencias internas en su propia obra.

7.1.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

Como explica Miguel Ángel Pérez Priego en un artículo de 1987, los sonetos de Santillana gozaron de muy limitada transmisión durante su vida.²⁰ Esta reducida difusión de sus sonetos no se debió tanto a una falta de apreciación y recepción crítica, sino al propio recelo del poeta a la hora de darlos a conocer. Resumiendo noticias del apartado anterior, si su primera colección de 17 sonetos la ofrece con cierto entusiasmo a doña Violante de Prades adjunta a su epístola de 1444, una década más tarde, cuando su sobrino Pedro de Mendoza le pide, o incluso le suplica, que le haga llegar algunos de sus sonetos, el Marqués se limitaría a enviarle unos seis ejemplares, disculpándose de su particular aprensión a divulgar sus sonetos «*por ser una arte peregrina o por*

²⁰ Pérez Priego, Miguel Ángel, 1987. "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*" en *Homenaje al profesor F. López Estrada, Dicenda – Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 189-97.

ventura no usada en estas partes». No sabemos cuáles sonetos formaron esa «*media dozena*», ya que ni siquiera aparecen en el cancionero que recoge el intercambio de cartas entre el Marqués y su sobrino (Dutton YB2); en cambio, sí sabemos que Pedro apreció el gesto y alabó como pudo los textos que recibió, aunque su carta de respuesta deja entrever su incapacidad de comprenderlos a fondo.

A excepción de la veintena de sonetos enviados por correspondencia –los 17 a doña Violante más los (aproximadamente) seis cedidos a don Pedro, un máximo de 23 si supusiéramos que a éste le envió sólo sonetos recientes–, como vimos, la veintena restante de la serie nos llega gracias a la insistencia de otro sobrino del Marqués, Gómez Manrique, quien le exhortó a recopilar su «*Cançionero*» de escritorio hacia el final de su vida. Este cancionero daría lugar a **los dos códices más importantes para la transmisión de los sonetos de Santillana: el manuscrito 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Dutton MN8), que contiene la totalidad de los 42 sonetos**, y que según Pérez Priego (1987: 195) pudo ser un tiempo posesión de Argote de Molina; y **el manuscrito 2655 de la Universidad de Salamanca (Dutton SA8), que contiene todos los sonetos salvo los seis últimos (37-42)**, y del que existe un facsímil publicado en 1990, con una presentación de Pedro Cátedra.

Cinco cancioneros más han transmitido algunos de los 42 sonetos del Marqués:

PN4: Bibliothèque Nationale de Paris, Esp. 226

PN8: Bibliothèque Nationale de Paris, Esp. 230

PN12: Bibliothèque Nationale de Paris, Esp. 313

Los tres manuscritos hoy custodiados en París contienen los 17 sonetos del primer período de la producción sonetil del Marqués.

MN6: Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2882

Se trata del *Cancionero de Juan Fernández de Íxar*, que también recoge los 17 sonetos del primer período, así como la *Comedieta de Ponza*, los *Proverbios* y la carta enviada a doña Violante de Prades. Contiene también una versión del *Triumphus Cupidinis* realizada por Álvaro Gómez de Guadalajara.

MH1: Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Madrid, ms. 2

Conocido como el *Cancionero de San Román*, incluye, entre otras obras del Marqués, los sonetos 13 a 20 en el folio 109 recto y verso (es decir, los cinco últimos sonetos del primer período, y los tres primeros del segundo período), y por separado, el soneto 34 en el folio 134^r (el primer soneto del tercer período).

Los sonetos 13 a 17 son los únicos que aparecen en cada uno de los siete manuscritos. El cancionero de Salamanca (SA8) y el de San Román (MH1) son los únicos que no incluyen rúbricas introductorias o (medio) explicativas antes de los sonetos. Vayamos ahora período por período.

1^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444

Los diecisiete sonetos enviados a doña Violante de Prades en 1444 son los que más circularon: los del 1 al 12 en seis manuscritos de los siete, los del 13 al 17 en todos. Por lo tanto, son también **los sonetos que presentan más variantes**, y que han dado lugar a más desacuerdos entre las interpretaciones y ediciones modernas. Como vimos en el apartado 2.3.2, Jane Whetnall²¹ ha expresado dudas acerca de la autoridad del *codex optimus* de Salamanca (SA8) para la edición de la primera serie de los sonetos de Santillana, y favorece variantes tempranas comprobables en el tercer manuscrito de París (PN12), en el de Íxar (MN6) y en el de San Román (MH1). Verbigracia, en el v. 4 del primer soneto, Whetnall considera más auténtica de Santillana la lectura «*el tiempo e hora que tanta belleza*», transmitida en MN6, en lugar de «*el punto e hora*» que aparece en las otras fuentes. Fuera *tiempo* o *punto*, la reminiscencia del célebre soneto 47 (comp. LXI) de Petrarca es clara:

« *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto* » (vv. 1-2)

Las dos últimas medidas temporales vuelven a aparecer en el *Canzoniere*, en orden inverso, en el v. 13 del soneto 183 (comp. CCXIX): «*levarsi insieme, e 'n un punto e 'n un'ora*». Como indica Pérez Priego (2010: 45), Santillana vuelve a usar el sustantivo *punto* con el sentido de 'momento' en el v. 6 de su soneto 6: «*aquel buen punto que primero vi*». Si el uso de *tiempo* no fue un error o capricho del copista del Cancionero de Íxar sino una primera versión de la mano de Santillana mismo, la inserción de *punto* puede considerarse una mejora: no tanto por el recuerdo más claro del léxico de Petrarca, cuanto porque en lugar de la tautología (*tiempo e hora*), pasamos a cierta antítesis entre dos medidas de tiempo diferentes, una precisa (*punto*) junto a otra más general (*hora*). A este respecto, Pérez Priego critica el uso de la palabra «*pentimenti*» con referencia a las correcciones de autor -utilizada por Langbehn en el prólogo de su edición de las obras de Santillana (1997: xcv) y por Whetnall en su artículo tres años después-, prefiriendo el término «*variantes de autor*» por ser menos peyorativo, y más indicativo de preferencias del poeta, que no necesariamente conllevan un arrepentimiento previo.

En el Cancionero de Íxar (MN6) y en los tres códices de París, los diecisiete sonetos del primer período van precedidos por **rúbricas**, que desaparecerán en el cancionero de escritorio. He aquí, a guisa de ejemplo, la rúbrica que aparece antes del soneto 1 en MN6:

²¹ Whetnall, Jane, 2000. "Editing Santillana's Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8" en Deyermond, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 53-80.

En este primer soneto que mostraz
 el autor quando los cuerpos superiores
 con las estrellas se acuerdan con la
 natura con las cosas bajas faze
 la cosa muy mas limpia e muy mas neta
 Quando vido la gentil criatura
 que nolo acord con naturaleza
 formaron los buenos ventura
 el que es esta tanta belleza
 me mostraron e su fermosura
 Ca sola de loor es gran pureza
 mas luego yo me con equivo quise
 e pliego e que me de tu cruesa
 Ca no fue tanta la del mothero
 que fue la de ella e de yntino
 fue de mi de ty tholomeo
 a que el loo me que no indigno
 e la que loor fue pure deo
 e me fizo caudado e xpegrino

Cancionero de Íxar (MN6), f. 263^r

«En este primero soneto quiere mostrar el autor que quando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas bajas, faze la cosa muy más limpia e muy más neta»

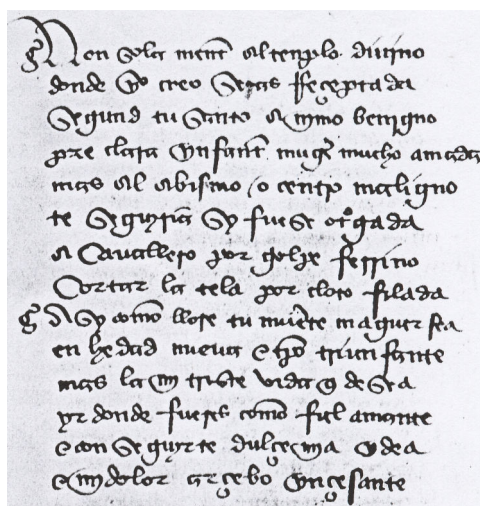
Resulta de gran interés que, al copiar estos sonetos, se haya sentido la necesidad de ofrecer una explicación introductoria, un *seuil* o 'umbral' que facilitara la aproximación al texto, a la nueva forma estrófica que el lector español del siglo XV tendrá ninguna o poca experiencia en leer más allá de los libros importados de Italia. No obstante, estas rúbricas difícilmente pueden atribuirse a la mano de Santillana mismo, no sólo porque se refieren al autor en tercera persona («quiere mostrar el autor...»), aunque puede tratarse de un ardid), sino porque tampoco parecen derivar de alguna explicación que el poeta pudiese haber pronunciado: en muchas ocasiones, la rúbrica explica sólo un pequeño detalle del soneto, o al máximo los cuartetos, evitando la conclusión, el motivo que remata la lógica del discurso. **En este ejemplo del soneto 1, el autor de la rúbrica no ha explicado más que el contenido de los versos 2 a 6:** «qu'el çielo, acorde con naturaleza / formaron ... / ... tanta belleza / me mostraron, e su fermosura, / ca sola de loor es la pureza». El lamento que sigue, del yo poético que se queja de la «cruesa» de la dama y no se siente digno de servir tal belleza, no entra en la explicación previa. Esta omisión puede deberse o bien a un deseo de mantener el efecto de sorpresa, o bien (más probablemente) a la atención

superficial que el primer amanuense o presentador de esta serie de 17 sonetos del Marqués ha prestado a los poemas.

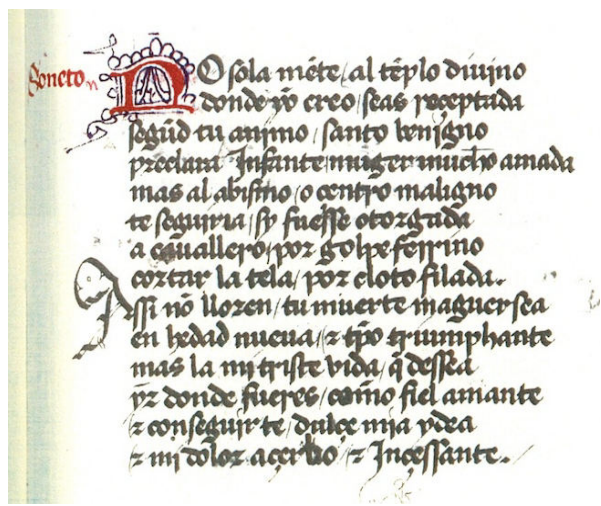
Curiosamente, el autor de las explicaciones aparece en primera persona al final de la rúbrica del soneto 14, donde declara que la historia bíblica del monte de Tabor es tan «vulgar» (conocida) que «*non curé de la escrevir*». Este uso de la primera persona llevó a Kerkhof a suponer, en la introducción a su edición de las obras de Santillana, que las rúbricas «*con toda probabilidad sí fueron escritas por el Marqués*» (1986: 45). Sin embargo, de nuevo, el epígrafe del soneto 14 no explica más que el símil de los versos 3 y 4.

Otra posibilidad es que el Marqués ordenó la escritura de las rúbricas a un copista, pero sólo le explicó el contexto histórico o el intento político de algunos, entre ellos los sonetos fúnebres 2 y 5, cuyos epígrafes sirven para colocar el poema en boca de la reina María de Aragón (quien lamenta la muerte de su hermano don Pedro) y del infante Enrique (quien llora el fallecimiento de la infanta Catalina), respectivamente.

Estas rúbricas no llegan a publicarse en el cancionero de escritorio unos quince años más tarde, tal vez porque Santillana, o el nuevo compilador que trabaja para él, no sienten la necesidad de ofrecer explicaciones previas, o tal vez porque prefirieron que el soneto apareciera como un cuadro aislado en el folio, permitiendo una mejor apreciación de las proporciones gráficas de la forma. En el Cancionero de Íxar (MN6), algunos de los sonetos llevan un colofón en el margen izquierdo paralelo al verso 9, marcando gráficamente la división entre octeto y sexteto. (Por alguna razón, quizá por confusión, en el ejemplo del soneto 1 aquí arriba, el colofón aparece junto al v. 8.) En el cancionero de Salamanca (SA8), la arquitectura del soneto se respeta más, con el uso de una letra mayúscula al inicio del sexteto. Compárense estas imágenes del soneto 5:



Cancionero de Íxar, 263^v



Cancionero de Salamanca, 176^r

2º período, sonetos 18-33, 1444-1455

Los 16 sonetos de la segunda 'fase' de la producción sonetil del Marqués circularon mucho menos que los del primer período: salvo los tres primeros (18-20), que aparecen también en el Cancionero de San Román (MH1), la transmisión hasta nuestros días ha sido posible exclusivamente gracias al cancionero de escritorio y los códices de él derivados (SA8 y MN8).

El soneto 19, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*», uno de los más aparentemente petrarquistas por estar formado de una serie de antítesis en el octeto (cf. el soneto 102 de Petrarca, *S'amor non è...*) seguida por una enumeración de ríos en el sexteto (cf. soneto 116, *Non Tesin, Po, Varo...*), nos llega gracias también a las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1580). El elogio de parte de este sonetista del siglo siguiente hacia el precursor de Garcilaso puede resultar hiperbólico, máxime cuando se tiene en cuenta que Herrera no dudó en 'arreglar' el ritmo de hasta cuatro endecasílabos del soneto antes de citarlo:

«*Pero no conocemos la deuda de avella recebido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que máas antigua es nuestra lengua, porque el Marqués de Santillana, gran capitán español i fortíssimo cavallero, tentó primero con singular osadía i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas. Testimonio d'esto son algunos sonetos suyos dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo [...]*». ²²

Seis de los sonetos de este segundo período llevan rúbrica en el manuscrito 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid (MN8), aunque se trata de explicaciones mucho más escuetas que las de la primera fase en el Cancionero de Íxar y los códices de París. Los dos primeros sonetos de estos seis son de tema político y moral, por lo cual el rótulo sirve de preaviso o invitación a la lectura. El soneto 18 lleva como epígrafe: «*Otro soneto qu'el Marqués fizo quexándose de los daños deste regno*», y el 22: «*Otro soneto del Marqués amonestando a los honbres a bien bevir*». Los otros cuatro, que también son los últimos del segundo período (sonetos 30-33), no son tampoco de temática amorosa, sino de motivo moral, político, o panegírico. Surge la pregunta: **¿por qué en estos sonetos del segundo período, el amanuense de MN8 sintió la necesidad de añadir una invitación a la lectura antes de ciertos sonetos, pero nunca para acompañar un soneto amoroso?**

²² Pepe, Inoria & Reyes, José Ma, 2001. *Fernando de Herrera: Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Madrid: Cátedra), p. 278.

3^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458

De los nueve sonetos religiosos compuestos en los últimos años de vida del poeta, el soneto 34 aparece en el Cancionero de San Román (MH1), y también en SA8 y MN8 junto a los sonetos 35 y 36; los otros seis de este tercer período (37-42) nos llegan sólo a través de MN8. En este códice, derivado del cancionero de escritorio, cada uno de los nueve sonetos va precedido por una rúbrica explicativa, indicando a menudo el santo apelado en el caso de un poema hagiográfico. Por ejemplo, antes del último soneto, el 42, aparece el epígrafe «Otro soneto qu'el Marqués fizo de suplicación al Ángel Guardador».

Este soneto del Marqués fizo de suplicación al Ángel Guardador
De la suprema corte curial
e sacro socio de la gerarchia
que de la diua morada eternal
fuste on biado por custodia mia
gracias se fago me guarda especial
came guardador fasta neste dia
de las invidias del vniuersal
no aduersario e fuste mi quijada
casi se fuego angel ayda curia
del curso de mi vida e buuidad
co di licencia se apregon
ca mecho es debil mi fragilidad
e nesta vida alluer se me procuran
e al fin a los justos sanidad

ms. 3677 de la BNE, f. 200^r

Nótese que en este manuscrito, contrario al de Salamanca (SA8) que deriva también del cancionero del escritorio con la supuesta última voluntad del poeta, no se indica gráficamente la división entre octeto y sexteto con colofón ni con grande mayúscula, sino que los sonetos se presentan de forma más compacta. (En esta última imagen, los dos puntos que aparecen a la derecha, casi paralelos al verso 12 del soneto, no parecen ser un signo de puntuación añadido por algún lector del manuscrito, sino simples manchas.)

Ediciones modernas

La edición de los sonetos de Santillana en este corpus se basa en el texto crítico ofrecido por Pérez Priego en su edición de 1983 (Alhambra), que propone una puntuación más lógica y menos atrevida que las dos ediciones posteriores de los sonetos del Marqués. La edición más reciente es la de Regula Rohland de Langbehn (1997, Crítica); aunque publicada después de ésta, la edición de M. Kerkhof y Á. Gómez Moreno, de 2003 (Castalia), reproduce el texto crítico de la edición que había sacado Kerkhof con D. Tuin en 1985 (Madison). Esta última tardó en imprimirse, y desconoce aquella realizada simultáneamente por Pérez Priego, publicada dos años antes. Los sonetos Sant-3 y Sant-9 figuran también en la antología *Poesía de Cancionero* compilada por Álvaro Alonso y publicada por Cátedra, citando algunas notas léxicas de la edición de Pérez Priego.²³

Las tres ediciones se basan en el cancionero de Salamanca, SA8, como *codex optimus* para gran parte de la obra poética de Santillana, subsanando errores y omisiones de otros cancioneros, principalmente el código MN8, relacionado de cerca a SA8. Jeremy Lawrance, en una nota a pie de página de su artículo sobre la poesía política del Marqués²⁴, echa en falta una nueva edición de los sonetos que tenga en cuenta las conclusiones del estudio de Duffell (1987) sobre la métrica de Santillana. En vista de la variación –limitada pero significativa, como veremos– en la acentuación del endecasílabo del Marqués, creo que una edición que buscara ‘regularizar’ el verso de Santillana se arriesgaría a optimizar los textos más de lo necesario, del mismo modo en que Herrera mejoró apostá versos del conocido soneto 19, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*» al incluirlo en sus *Anotaciones a Garcilaso*.

En el caso de la edición de nuestro corpus, la atención especial a la **puntuación** cobra importancia porque **facilita la comprensión y el estudio de la sintaxis de cada poema**. Por esta razón, en algunas ocasiones propongo pequeñas variaciones en la puntuación empleada, siempre justificadas en las notas debajo de cada soneto, y que no coincidirán necesariamente con la puntuación –a veces demasiado intervencionista– de las ediciones posteriores a la de Pérez Priego. Verbigracia, en el soneto 4, introduzco una coma en el v. 2, «*me veo en torno, e poder inmenso*», para aclarar el hipérbaton que forma con el verso anterior, así como para demorar la atención en el sintagma verbal principal (*me veo en torno*) con una pausa que coincide con la habitual cesura tras la 5ª e impide la sinalefa entre las dos mitades de verso. Entre las propuestas de puntuación que no he aceptado de las ediciones de Kerkhof y Langbehn para este mismo soneto 4, el primero edita por ejemplo el v. 7 separando el sujeto de la apóstrofe de la pregunta a él dirigida: «*Pues, ¿qué farás?, ¡o triste vida mía!*», mientras que ambas ediciones convierten la coma de Pérez Priego al final del v. 13 a un punto y coma (;), forzando una pausa demasiado marcada antes de la conclusión del último verso; sin embargo, en este caso me parece que resultan más útiles los dos puntos (:), anticipando la conclusión del razonamiento, con la partícula consecutiva «*assí que*» que introduce y apresura el clímax del soneto.

²³ Alonso, Álvaro, ed., 2008. *Poesía de Cancionero* (Madrid: Cátedra), pp. 154-55.

²⁴ Lawrance, Jeremy, 2000. “Santillana’s Political Poetry”, en Deyermann, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (London: QMW), pp. 7-37; la nota mencionada está en la p. 20, n. 20.

En la edición de este corpus, por tanto, más que 'mejorar' o 'adecentar' los textos originales, el objeto principal es el de facilitar la comprensión de la organización del discurso. Inevitablemente, se trata de una edición subjetiva, y hasta cierto extremo también puntual, pero sin pretensiones de declararse definitiva.

7.1.3 Estudio métrico

Antes de ver los resultados de los análisis métricos de este corpus, conviene que repasemos el estado actual de la investigación con respecto a la métrica de los sonetos de Santillana, a través del utilísimo resumen crítico ofrecido por Miguel Ángel Pérez Priego en su artículo "En los orígenes del soneto" (2004), que ya vimos en detalle en el apartado 2.3 del *Estado de la cuestión* de esta tesis.²⁵ Si bien los «orígenes» del título se refieren exclusivamente al proceso de importación y experimentación de Santillana (sin mencionar los sonetos de arte mayor de Juan de Villalpando, probablemente contemporáneos a los del primer período del Marqués), el artículo de Pérez Priego es un trabajo clave que reseña brevemente las opiniones divergentes de la crítica²⁶ acerca de los 'fracasos' métricos del poeta, para después **revalorar su experimento con atención ya no a sus fallos, sino a sus logros artísticos**. Estos logros han de presentarse en su contexto histórico-literario; los ritmos del Marqués pueden compararse con los de Petrarca como modelo principal, pero no hay que caer en el anacronismo de juzgar la prosodia de Santillana a través de un contraste con el endecasílabo de Garcilaso, quien componía en una época muy posterior (tres o cuatro generaciones después) y en coyunturas culturales y musicales distintas.²⁷

La conclusión principal del artículo de Pérez Priego, que podremos confirmar y matizar con los resultados de nuestro análisis, es que el tautológico marbete de sonetos «*al itálico modo*» utilizado por Santillana mismo en su carta a doña Violante de Prades merece corregirse: lejos de procurar imitar ciegamente los sonetos del *Canzoniere*, Santillana habría buscado acomodar la nueva forma a características de la lírica castellana de su tiempo. Así, el Marqués hizo «*el soneto que podía*», consiguiendo, en definitiva, un soneto «*al hispánico modo*» (2004: 89). Los múltiples argumentos que llevan a tal conclusión atañen al

²⁵ Pérez Priego, Miguel Ángel, 2003. "En los orígenes del soneto" en Granados Palomares, Vicente, ed. *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED), pp. 13-25. Republicado un año después como el capítulo V de sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (Madrid: UNED), pp. 75-89.

²⁶ Los análisis métricos ya existentes de los sonetos de Santillana son los siguientes, en orden cronológico: (1) Penna, Mario, 1954. "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana", *Estudios dedicados a Menéndez Pidal V* (Madrid), pp. 253-82; (2) Lapesa, Rafael, 1957-58. "El endecasílabo en los sonetos de Santillana", *Romance Philology* 10: 180-85; (3) Sola-Solé, Josep M., 1980. *Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana: edición crítica, analítico-cuantitativa* (Barcelona: Puvill); (4) Carr, Derek C., 1978. "Another look at the metrics of Santillana's sonnets", *Hispanic Review* 46: 41-53; (5) Duffell, Martin J., 1987. "The Metre of Santillana's Sonnets", *Medium Aevum* 56: 276-303; (6) Lorenzo Gradín, Pilar, 1989. "El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso" en *Estudios románicos V* (1987-1989): 784-796; (7) Gutiérrez Carou, J., 1992. "Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana", *Revista de Literatura Medieval IV*: 123-44.

²⁷ Como avisa Martin Duffell en la introducción de su propio estudio métrico de los sonetos de Santillana: «*It is anachronistic to condemn Santillana's hendecasyllables for failing to comply with rules laid down some 150 years after they were written. The validity of such criticism of Santillana's lines depends on whether any rules for accentuating hendecasyllables can be derived from the practice of the duecento or trecento Italian poets*» (1987: 276).

tratamiento temático, a aspectos sintácticos (veremos ambas materias en el apartado siguiente), y a tres características métricas: los esquemas de rima, la tendencia a marcar la cesura tras la 5ª sílaba, y el predominio del ritmo dactílico que deriva también de la versificación del arte mayor.

En cuanto a los **esquemas de rima**, no parece, a primera vista, que Santillana haya seguido las prácticas de Petrarca: el octeto de más de tres cuartos de sus sonetos (32 de 42, 76,19%) está construido sobre la rima alterna ABAB ABAB, esquema original de los poetas de la *scuola siciliana*, pero que aparece sólo diez veces (3,15%) en los sonetos del *Canzoniere*, como concluimos en el capítulo 5 de esta tesis. No es fácil adivinar sobre qué modelo de cuartetos caminaba el Marqués, ya que el octeto de rima alterna no fue el esquema más utilizado por Cavalcanti (9 sonetos frente a 38 octetos con rima abrazada ABBA ABBA), ni tampoco por Dante (13 frente a 60 abrazados), y según la pequeña 'historia' del soneto italiano enviado a Violante de Prades, Santillana no tenía conocimiento de los sonetistas anteriores a Cavalcanti, a quien suponía el inventor del soneto.

Sin embargo, como vimos en el apartado 2.3.2(a), sigue siendo posible que Santillana, cuando aún comenzaba su aventura con la forma del soneto, haya seguido como modelo a Petrarca: no en su práctica más habitual, sino en una excepción particular, el célebre soneto 104 (comp. CXXXIV), «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», uno de los diez del *Canzoniere* con octeto de rima alterna ABAB ABAB. En su propio soneto 3, también de octeto alterno, es muy probable que Santillana se haya inspirado en las antítesis del poema admirado para cerrar sus tercetos:

*« la qual me mata en pronpto e da vida,
me faze ledo, contento e quexoso;
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo. »*

(Sant-3, vv. 11-14)

A partir de este tercer soneto, cómodo y contento con el esquema elegido de rima alterna, Santillana lo perpetuaría en la mayor parte de sus sonetos posteriores. Sólo en dos ocasiones emplearía un octeto de rima abrazada ABBA ABBA, en los sonetos 2 y 14: ambos son del primer período de su experimento, y en los sonetos que compondría después de los 17 enviados a doña Violante en 1444, rechazaría por completo tal esquema. Por lo tanto, **es probable que en un primer momento, Santillana habrá escogido lo que constituía una excepción en el arquetipo Petrarca –sin necesariamente darse cuenta de que se trataba de una excepción en el contexto del *Canzoniere*–, pero tal excepción pronto se erigió en su esquema predilecto, y de ahí el nuevo sonetista siguió su propio camino**, por muy entrecortado que fuera.

Más allá de los 32 octetos de rima alterna ABAB ABAB y los dos de rima abrazada ABBA ABBA, los ocho sonetos restantes de Santillana presentan un octeto con tres rimas, dispuestas de modo análogo a dos esquemas diferentes de las octavas de arte mayor. Ocho ejemplares de un total de cuarenta y dos no son pocos: suponen un porcentaje no desdeñable de 19%, casi una quinta parte de

su producción sonetil. El primero de los dos esquemas derivados del arte mayor es la rima abrazada ABBA ACCA, la misma empleada por Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna* (1444); el segundo esquema, una mezcla de rima alterna y abrazada en ABAB BCCB que aparece por primera vez en el soneto 12, lo había utilizado ya Santillana mismo –o lo utilizaba todavía– como unidad de estrofa en su *Comedieta de Ponza*, escrita y reescrita entre la Batalla de Ponza de 1435 y el año 1443 (Lapesa 1957: 137-39; Lawrance 2000: 16). **Esta decisión, más que consciente, de importar el esquema de rima de sus octavas de la Comedieta en los octetos de sus sonetos, no puede sino considerarse un ejemplo de cómo Santillana se desmarca de sus modelos para adaptar la forma del soneto a su propio *usus scribendi*.**

Si en los cuartetos de Santillana fueron de influencia tanto la práctica de Petrarca como la de sus propias octavas de arte mayor, en los tercetos, mientras tanto, el Marqués obedece casi siempre a las dos modalidades más utilizadas por Petrarca (y muchos otros poetas italianos anteriores y contemporáneos): CDC DCD en 22 ocasiones, y CDE CDE en 11. En efecto, estos dos números deberían ser más altos, ya que hay que contar también esquemas de tercetos equivalentes, p.ej. DED EDE y DEF DEF en casos donde el octeto contiene tres rimas. Sea como fuere, si Santillana sigue de nuevo los modelos del aretino para sus propios sextetos, **hay una diferencia de proporciones: en el *Canzoniere*, el esquema con tres rimas CDE CDE es ligeramente más frecuente que el de dos en CDC DCD, mientras que Santillana muestra una evidente predilección por el sexteto de dos rimas, que permite la división en tres dísticos en lugar de dos tercetos.**

En lo que concierne a **la tendencia de marcar la cesura tras la quinta sílaba**, Pérez Priego matiza –o más bien corrige– la hipótesis con la que Mario Penna había concluido su análisis métrico del endecasílabo de Santillana cincuenta años antes: «*en la mente y en el oído de Santillana, más que el endecasílabo italiano haya influido el tipo franco-provenzal, acaso por mediación catalana*» (1954: 277). No obstante, Pérez Priego (2004: 86 n. 13) indica que Santillana habrá conocido poco los endecasílabos provenzales, y propone que **el poeta, conociendo el italiano de vista pero no de oído, habría asimilado la pronunciación del toscano –y con ella la acentuación de los versos– instintivamente a la de lenguas extranjeras más cercanas a él, es decir, el catalán y el francés.** Justamente por esas influencias de lectura (y tal vez de escucha), y por no conocer de oído la 'scioltezza' del verso toscano –del que la cesura había sido prácticamente eliminada, a fuerza tal vez de facilitar la sinalefa–, desde el mismo inicio de su aventura con el soneto, **el Marqués no concibe el endecasílabo como la misma unidad que constituye en italiano, sino que lo siente como demediable.**

La tercera característica métrica de Santillana que apunta hacia un soneto más al 'hispanico' que al 'itálico' modo es **la acentuación dactílica**, otro vestigio del ritmo regular del arte mayor. Como indican tanto Lapesa (1957-58: 181-84) como Pérez Priego (2004: 87), la cadencia dactílica 4-7-10 era bastante abundante en el endecasílabo italiano hasta inicios del Trecento, hasta ser prácticamente eliminada por Petrarca; esto se confirma en las conclusiones de

nuestro capítulo 5, donde vemos que los endecasílabos de Petrarca que llevan acento en las sílabas 4 y 7 no representan más que el 8,9% del total.

Los análisis y las estadísticas de Lapesa se realizaron a base de la única edición de los sonetos de Santillana disponible en aquel entonces: la de Amador de los Ríos, que remonta al año 1852. Según Lapesa, el 42,7% de los versos del sonetos del Marqués acusan el regularísimo ictus dactílico del arte mayor como aquel que anima la *Comedieta de Ponza*. Se trata de menos de la mitad; por otro lado, siempre según Lapesa, el 52,1% de los endecasílabos de los sonetos del Marqués tienen acentuaciones con sílabas tónicas exclusivamente en posiciones pares (4-6-10, 4-8-10, 4-6-8-10 ó 6-10). El 5,2% restante corresponde a versos de dudosa clasificación, o a casos de hipo- o hipermetría. **Parecería, por tanto, que Santillana sí pareció 'escuchar' los esquemas italianos de acentuación, más yámbicos que dactílicos, imitándolos en más de la mitad de sus propios versos. Sin embargo, si uno se fija bien en las estadísticas de Lapesa, hay que tener en cuenta también que de esos versos de tipo yámbico, Santillana evita la acentuación de la 8ª sílaba en 33% de los casos, mientras que en los sonetos del *Canzoniere*, como puede verse al final del capítulo 5, las cinco disposiciones de acentuación más frecuentes llevan todas una sílaba tónica en la 8ª posición. Se trata de una diferencia no poco significativa.**

Resumiendo, parece que a la hora de tantear la forma del soneto, Santillana vacilaba entre el ritmo dactílico castellano y ciertas modalidades del yámbico italiano, quedándose a mitad de camino. Pero como vimos también hacia el final del apartado 2.3.2(c), **es posible que Santillana buscara la variación de acentuaciones adrede, empleando un ritmo u otro según el tema y el tono del soneto particular.** Es lo que sugirió primero Derek Carr (1978), quien ve en el soneto 10 del Marqués, «*Fiera Castino con aguda lança*», un ejemplo de conexión entre estructura métrica y contenido. En este soneto, el poeta-soldado arenga a sus tropas, un acontecimiento que pide sin duda cierto tratamiento heroico. La mitad de los versos del soneto muestran acentuaciones afines al del ritmo del arte mayor; tratándose de una proporción poco superior a aquella dada por Lapesa (42,7%) para el conjunto de versos de los sonetos del Marqués, en un primer momento, el dato no nos ha de sorprender. Sin embargo, el ritmo dactílico se percibe de manera particular en aquellos versos que tienen aire de aforismo o sentencia, o de solemne animación a luchar:

« *Razón nos mueve, e çierta Esperança
es el alferze de nuestra vandra [...]*

*pensad las causas por qué las sofrides,
ca en vuestra espada es la buena suerte
e los honores del carro triumphante. »*

(Sant-10, vv. 5-6, 12-14)

Con la excepción del v. 13, todos estos versos llevan acento en la 4ª y la 7ª sílabas, con clara cesura tras la 5ª. Carr duda que sea una casualidad, y recalca en el efecto deliberado que habría tenido este ritmo tradicional en sus oyentes – en teoría, los soldados del ejército de don Íñigo de Mendoza; en la práctica, poco importa, porque el lector potencial está implícitamente invitado a situarse

en la escena-. Se trata del mismo ritmo de arte mayor que animaba los *dezires* de Francisco Imperial, compuestos tres décadas antes, y que encontraría su «*culminación estética*» (Lázaro Carreter 1976: 76) –y su manifestación más regular y monótona (Duffell 1999: 81-82)– en el *Laberinto* de Juan de Mena y la *Comedieta* del Marqués. Carr concluye que el soneto 10 de Santillana, incluido entre los 17 sonetos «*al itálico modo*» enviados a doña Violante, «*could therefore be described as a Spanish sonnet, dealing with Spanish themes, and using Spanish metres*» (1978: 52). Se trata de **otro ejemplo claro de cómo Santillana habría 'hispanizado' de manera consciente la forma poética italiana del que procuraba apropiarse.**

Todos estos datos métricos preliminares, espigados de la reseña del artículo de Pérez Priego, de otros estudios y de primeros vistazos a los sonetos presentados en este corpus, podrán ser confirmados, corregidos o matizados por los resultados de los análisis métricos presentados aquí abajo. Éstos se han efectuado siguiendo una metodología análoga a aquella explicada en el capítulo 5, utilizada para la escansión de los endecasílabos de Petrarca: es decir, a base de la teoría paramétrica de Hanson y Kiparsky y su implementación por el metricista Martin Duffell, se considera posible la 'promoción' de sílabas átonas en ciertas posiciones, así como la 'relegación' de sílabas tónicas en otras, siempre según el contexto del verso.

Las estadísticas que siguen se separan según los tres períodos establecidos por Rafael Lapesa, para permitir comparaciones que indiquen ciertos progresos o desarrollos en la versificación de los sonetos de Santillana. En la presentación de los 42 sonetos (apartado 7.1.5), además de las acentuaciones de cada verso y explicaciones donde se sientan necesarias, se indican también:

- cuáles versos llevan una posible cesura tras la 5ª sílaba;
- cuáles versos podrían escandirse como versos de arte mayor (y por tanto, con ritmo dactílico) gracias a la anacrusis, el hiato o la ausencia de sinalefa, o la compensación silábica entre hemistiquios;
- cuáles versos representan casos seguros de *tensión métrica*, sea por ausencia de sílaba tónica en cierta distancia de sílabas (p.ej. las disposiciones acentuales 1-4-10 ó 2-4-10 sin posibilidad de promoción entre las posiciones 4 y 10), sea por violación del *Stress Maximum Principle* (es decir, dos sílabas tónicas contiguas sin posibilidad de relegación).

Quede claro que en la escansión de los versos de Santillana y todos los otros poetas del corpus, se aplican los mismos principios que aquellos seguidos en el análisis de los endecasílabos de los sonetos del *Canzoniere*: prima la carga semántica, pero donde procede, se toma en cuenta la presión del contexto métrico; por otro lado, dado que el lenguaje poético de Petrarca tiene una mayor proporción de vocales que permite, o incluso exige, el uso asiduo de la sinalefa y la sinéresis, en los versos del corpus ibérico, veremos una frecuencia mucha menor de promoción y relegación de sílabas.

1^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444

Los versos de los primeros diecisiete sonetos de Santillana presentan una **gran variación de esquemas de acentuación, con 36 tipos de endecasílabo**, más tres dodecasílabos y un decasílabo que no pueden escandirse como endecasílabos. He aquí los números y porcentajes, de un total de $17 \times 14 = 238$ versos:

	Disposición rítmica	Frecuencia (total = 238)	Porcentaje
1	2-4-7-10	45	18,91%
2	1-4-7-10	27	11,34%
3	4-7-10	23	9,66%
4	2-4-6-10	17	7,14%
5	3-6-10	15	6,3%
6	1-4-8-10	14	5,88%
7	4-6-10	13	5,46%
8	2-4-8-10	12	5,04%
9	3-6-8-10	7	2,94%
10	1-4-6-10	6	2,52%
	2-4-10	6	2,52%
	2-6-10	6	2,52%
13	2-4-6-8-10	5	2,1%
	2-6-8-10	5	2,1%
15	1-4-10	4	1,68%
	4-6-8-10	4	1,68%
17	4-8-10	3	1,26%
	dodecasílabo	3	1,26%
19	1-4-6-8-10	2	0,84%
	2-4-9-10	2	0,84%
	4-10	2	0,84%
	Otras disposiciones	16	6,72%

Como enseguida se nota de la parte superior de la tabla, **los tres esquemas de acentuación más frecuentes en estos 17 primeros sonetos llevan sílabas tónicas en las posiciones 4-7-10**, es decir, un ritmo dactílico afín al del dodecasílabo de arte mayor. Juntos, estos versos con acentuación en la 7^a sílaba –característica que no vuelve a aparecer más abajo en la tabla– representan el **39,91%**, **una cifra importante, pero que no constituye una mayoría absoluta**. Según los resultados del análisis métrico de los sonetos del *Canzoniere* presentados al final del capítulo 5, Petrarca empleó el esquema 2-4-7-10, el más

frecuente en este primer período de Santillana, en sólo 4,3% de sus endecasílabos. En la práctica métrica del aretino, se trata del décimo esquema rítmico más utilizado; los esquemas 1-4-7-10 y 4-7-10 se encuentran todavía más abajo en la tabla, en las posiciones 16 y 17 respectivamente.

No obstante, es muy importante matizar que la acentuación más frecuente en los primeros 238 versos de los sonetos de Santillana, el esquema 2-4-7-10 en primera posición de la tabla, se encuentra a una distancia significativa de la segunda posición, con una diferencia de casi 8%. Asimismo, hay que especificar que **esta acentuación no es exclusivamente dactílica: el primer hemistiquio tiene un ritmo *duple-time* (2-4), y a partir de la 4ª sílaba, el verso continúa con un ritmo *triple-time* (4-7-10).**

Esto quiere decir que, dentro de la amplia variación de tipos de endecasílabo, por lo menos en este primer período, **Santillana muestra una preferencia relativa pero significativa por un verso que combine el ritmo yámbico con el dactílico.** Si a estos 45 versos (18,91%) se añaden otros casos que combinan el ritmo par con el impar, es decir, aquellos correspondientes a las acentuaciones 3-6-10 (en la 5ª posición de la tabla), 1-4-8-10 (en 6ª posición), 3-6-8-10 (9ª) y 1-4-6-10 (10ª), llegamos a un porcentaje total de **36,55%**.

El esquema híbrido 2-4-7-10 habrá partido, de todos modos, del verso de arte mayor al que Santillana estaba acostumbrado. **En su esfuerzo por fraguar un endecasílabo propio en castellano, el Marqués modifica el ritmo estándar del dodecasílabo de arte mayor, - + - - + - / - + - - + -, de distintas maneras.** Por ejemplo, **reduce el primer hemistiquio con el uso de sinalefa**, como en el v. 4 del soneto 1:

el punto e hora que tanta belleza

Sin sinalefa entre *punto* y la conjunción *e*, este verso sería un típico dodecasílabo de arte mayor (con esquema rítmico 2-5/8-11):

el-pún-to-e-hó-ra / que-tán-ta-be-llé-za
- + - - + - / - + - - + -

El verso puede escandirse como endecasílabo sólo si dicha sinalefa se considera obligatoria, dando lugar al esquema 2-4-7-10:

el-pún-toe-hó-ra-que-tán-ta-be-llé-za
- + - + - - + - - + -

En otras ocasiones, en lugar de componer un primer 'hemistiquio' con seis sílabas que se compactan en cinco con el uso de la sinalefa, el poeta escribe un primer 'hemistiquio' (ya menos 'hemi-') con un máximo de cinco sílabas, pero después **hace respetarse la cesura de tal modo que la escansión del verso como endecasílabo debe evitar la posibilidad de sinalefa** entre las dos 'mitades' del verso. Por ejemplo, en el v. 10 del soneto 10:

la qual yo llamo imagen de muerte

Aquí Santillana ha escrito un primer 'hemistiquio' con ritmo yámbico (2-4), y para formar el resto del endecasílabo, no permite una sinalefa que atraviese la cesura entre las sílabas 5 y 6:

la-quál-yo-llá-mo / i-má-gen-de-muér-te
- + - + - / - + - - + -

No obstante, más adelante en la serie, **Santillana comienza a construir sus endecasílabos con acentuación 2-4-7-10 directamente con una primera 'mitad' de 5 sílabas y la segunda de 6, sin posibilidad ni necesidad de sinalefa, sinéresis o hiato.** El soneto 15 contiene dos versos de este tipo – curiosamente los vv. 8 y 14, es decir, la conclusión del octeto, y el remate del sexteto y del poema entero:

nin-vé-rel-dá-ño / si-nón-re-pa-rá-des
- + - + - / - + - - + -

ca-chí-ca-çí-fra / des-fá-ze-grand-cuén-to
- + - + - / - + - - + -

De todos modos, esta relativa preferencia de Santillana por **un ritmo híbrido – que sigue siendo más dactílico (4-7-10, tres 'pies') que yámbico (2-4, dos 'pies')–** tiene una diferencia fundamental con respecto al endecasílabo híbrido de Petrarca: mientras que éste llegó al equilibrio entre los números 2 y 3, o entre simetría y asimetría, anteponiendo el ritmo dactílico al yámbico al exigir una sílaba tónica en la 8ª posición (3-6-8-10, 1-4-8-10, el segundo y tercer esquemas más frecuentes en los sonetos del *Canzoniere*), **Santillana prefiere la secuencia yámbico+dactílico, con acentuación en la 7ª sílaba (2-4-7-10).**

No hay que dejar de observar, sin embargo, **la abundancia de endecasílabos con acentuación en las 6ª y/o 8ª sílabas a partir del cuarto rango de la clasificación** de aquí arriba. Sin computar aquellos ritmos que pueden considerarse híbridos (p.ej. 3-6-10, 3-6-8-10), los esquemas de tipo yámbico ocupan ocho posiciones de la tabla (diez si se tuvieran en cuenta las acentuaciones 2-4-10 y 4-10, que no respetan el *Stress Maximum Principle*), llegando a un total de al menos **27,3%**. Esta proporción no es, ni mucho menos, insignificativa; de hecho, es mayor que el porcentaje de los endecasílabos puramente dactílicos (1-4-7-10 y 4-7-10, en las posiciones segunda y tercera de la tabla de arriba), que al volver a calcularse sin contar el esquema 'híbrido' 2-4-7-10, baja hasta **21%**.

Resumiendo, los porcentajes más importantes que salen del análisis de los versos de este primer período son los siguientes:

endecasílabos híbridos = 36,55%

de los cuales:

yámbico+dactílico (2-4-7-10) = 18,91%

dactílico+yámbico (1-4-6/8-10, 3-6-(8)-10) = 17,64%

endecasílabos de tipo yámbico = 27,3%

endecasílabos de tipo dactílico = 21%

Será interesante ver cómo evolucionan estos porcentajes en los otros dos períodos de la producción sonetil del Marqués.

He aquí otras estadísticas que salen de los análisis métricos de los 17 primeros sonetos de Santillana:

Endec. que podrían escandirse como dodec. de arte mayor: 66 (27,73%)

Endec. con cesura segura o posible tras la 5ª sílaba: 181 (76,05%)

Endec. con cesura segura o posible tras la 4ª sílaba: 13 (5,46%)

Para seguir entendiendo cuánto el ritmo de arte mayor habrá influido en la construcción del endecasílabo de Santillana, el primer dato de los tres cuenta todos aquellos versos computados como endecasílabos que *podrían* escandirse como dos hemistiquios de seis sílabas cada uno, sea evitando una sinalefa o sinéresis, sea forzando un hiato, dentro de un hemistiquio o por respeto a la cesura, como en los ejemplos que vimos un poco más arriba; o bien considerando la posibilidad de un primer hemistiquio pentasilábico, sea porque cae la primera posición, según el esquema (-) + - - + - / - + - - + -, sea por ser un hemistiquio agudo, que por tanto permite la compensación silábica en el segundo hemistiquio según el esquema - + - - + / - - + - - + - (posibilidades recogidas por Lázaro Carreter en su codificación del verso de arte mayor, 1976: 84). Tomemos por ejemplo el v. 11 del soneto 1 de Santillana:

fál-sos-mi-nís-tros-de-tí-Ph-to-lo-mé-o

Este verso se ha computado como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10, pero podría escandirse como un dodecasílabo de arte mayor que ha permitido la aféresis, es decir, la caída de la primera posición según el primer esquema apenas citado.

Ahora bien, los endecasílabos del primer período de Santillana que podrían escandirse como versos de arte mayor son menos de lo que uno podría haber supuesto a raíz del estado actual de la crítica métrica: llegan a sólo 66 casos, poco menos de una cuarta parte de los versos. Esto apuntaría de nuevo a un esfuerzo muy deliberado, de parte del poeta, por procurar crear un

endecasílabo que sonara semejante pero también algo diferente al ritmo del arte mayor, aún muy imperante en la poesía de su época.

Sin embargo, como muestra el segundo dato, **en el oído y en los dedos de Santillana, el endecasílabo sigue siendo un verso demediable: más de tres cuartos de los versos de este primer período podrían tener una cesura entre las sílabas 5 y 6.** Esta tendencia a la bimetración no proviene sólo de los hábitos del dodecasílabo de arte mayor: el Marqués habrá visto esta práctica también en varios versos de uno de sus sonetos predilectos de Petrarca, el célebre 104 (comp. CXXXIV), *Pace non trovo*, que inspiró también la «*canción de opósitos*» de Jordi de Sant Jordi, *Tots jorns apprench* (véase el apartado 3.3.2). Del soneto del aretino, los versos que siguen sugieren una cesura tras la 5ª sílaba (si bien es preciso hacer la sinalefa con la conjunción *et* para poder computarlos como *endecasillabi*):

- v. 1. *Pace non trovo, et non ò da far guerra*
- v. 2. *e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio*
- v. 4. *et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio*
- v. 8. *né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio*
- v. 9. *Veggio senza occhi, et non ò lingua et grido*

Mientras tanto, el tercer dato de arriba cuenta aquellos endecasílabos del Marqués en los que se podría identificar una cesura tras la 4ª sílaba, a modo del *agut* del *decasillab* catalán, como veremos por ejemplo en el soneto de Pere Torroella. Un caso claro sería el v. 7 del soneto 4 de Santillana, «*Pues, ¿qué farás, / o triste vida mía?*», pero se trata de una excepción: la posibilidad de tal cesura sólo se comprueba en 13 versos de los 238 de este primer período, una proporción exigua que no indica una influencia significativa de la versificación catalana en el metro del Marqués. **Si éste considera que su propio endecasílabo ha de ser divisible en dos, la idea no proviene necesariamente de sus lecturas de poesía en otros idiomas: mientras que los primeros hemistiquios del catalán y del francés son forzosamente de terminación aguda, la gran mayoría de los primeros 'hemistiquios' (donde identificables) en los sonetos de Santillana de hecho son de acentuación llana.**

Por último, veamos los esquemas de rima empleados por el Marqués en este primer período:

| Esquema | Frecuencia | Porcentaje |
|-------------------|------------|------------|
| ABAB ABAB CDC DCD | 10 | 58,82% |
| ABBA ACCA DED EDE | 4 | 23,53% |
| ABAB ABAB CDE CDE | 1 | 5,88% |
| ABAB BCCB DED EDE | 1 | 5,88% |
| ABBA ACCA DEF DEF | 1 | 5,88% |

Se percibe una clara mayoría de cuartetos con rima alterna, ABAB ABAB, incidentalmente el esquema más utilizado por los poetas de la *scuola siciliana*, que el Marqués no habrá conocido, al menos a juzgar por la corta 'historia' del soneto que ofrece a doña Violante de Prades en su carta de 1444, que comienza con Guido Cavalcanti. Como vimos en el apartado 2.3.2(a) del *Estado de la cuestión* y recordamos aquí arriba, es probable que Santillana siguiera uno de los usos poco frecuentes de Petrarca, sin necesariamente darse cuenta de que se trataba de una excepción. Sólo 10 sonetos del *Canzoniere* tienen un octeto con este esquema, pero entre estos casos marginales hay uno muy particular: de nuevo, el soneto 104 (comp. CXXXIV), *Pace non trovo....* **La disposición de rima (de los cuartetos) de uno de los sonetos del *Canzoniere* que más inspiraron al Marqués aparece como su propio esquema preferido al inicio de su experimento, haciendo acto de presencia en siete de sus ocho primeros sonetos. Después, a partir del soneto 9, los cuartetos alternos conviven de forma igualitaria con cuartetos abrazados (ABBA ACCA) y con un caso mezclado (ABAB BCCB en el soneto 12), ambos importados de la octava de arte mayor tal y como figura en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y en la *Comedieta* de Santillana mismo. No parece haber algún tipo de correspondencia entre el esquema de rima elegido y la temática del soneto particular: de los seis octetos con esquema análogo a los de la octava del arte mayor, tres sonetos son amorosos, dos son morales, y uno es de tema fúnebre.**

En cuanto a los tercetos, sólo dos sonetos de estos diecisiete primeros tienen un sexteto con tres rimas, CDE CDE o su equivalente DEF DEF, en lugar de dos rimas, CDC DCD o su equivalente DED EDE. **Al contrario de Petrarca, quien como vimos al final del capítulo 5 muestra una ligera preferencia por el sexteto de tres rimas (incluso en el soneto modelo apenas mencionado, *Pace non trovo...*), por lo menos en los primeros años de su experimento con el soneto, Santillana ha preferido el mayor desafío de limitarse a dos terminaciones de rima.**

2º período, sonetos 18-33, 1444-1455

Los versos de los dieciséis sonetos del segundo período presentan una menor variación de esquemas de ritmo con respecto al primer período: 32 tipos de endecasílabo en lugar de 36, más un dodecasílabo y cuatro decasílabos que no pueden escandirse como endecasílabos. He aquí los números y porcentajes, de un total de $16 \times 14 = 224$ versos:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 224) | Porcentaje |
|----|----------------------------|---------------------------------|-------------------|
| 1 | 2-4-7-10 | 30 | 13,39% |
| 2 | 1-4-7-10 | 27 | 12,05% |
| 3 | 2-6-10 | 16 | 7,14% |
| 4 | 2-4-6-10 | 15 | 6,7% |
| | 3-6-10 | 15 | 6,7% |
| 6 | 1-4-6-10 | 14 | 6,25% |
| | 2-4-8-10 | 14 | 6,25% |
| 8 | 1-4-8-10 | 12 | 5,36% |
| 9 | 4-7-10 | 11 | 4,91% |
| 10 | 4-6-10 | 10 | 4,46% |
| 11 | 2-6-8-10 | 7 | 3,13% |
| 12 | 2-4-6-8-10 | 6 | 2,68% |
| | 4-10 | 6 | 2,68% |
| 14 | 1-6-10 | 4 | 1,79% |
| | 1-4-6-8-10 | 4 | 1,79% |
| | 4-8-10 | 4 | 1,79% |
| | decasílabo | 4 | 1,79% |
| 18 | 2-4-10 | 3 | 1,34% |
| | 3-6-8-10 | 3 | 1,34% |
| | 4-6-8-10 | 3 | 1,34% |
| 21 | 1-3-6-8-10 | 2 | 0,89% |
| | Otras disposiciones | 13 | 5,8% |

La acentuación 2-4-7-10 sigue siendo la más frecuente, pero su ventaja sobre la disposición siguiente, 1-4-7-10, ha bajado de forma muy significativa, de casi 8% a poco más de 1%. Esto indicaría que en esta segunda fase de los sonetos de Santillana, éste no ha dejado de preferir un verso híbrido compuesto de dos 'pies' yámbicos y tres 'pies' dactílicos, pero sí ha gravitado más hacia el endecasílabo dactílico puro. Sin embargo, el dato engaña. En primer lugar, estas dos acentuaciones se desmarcan bastante de las demás: entre la segunda

acentuación, 1-4-7-10, y la tercera -no ya la dactílica 4-7-10, que curiosamente ha bajado a la novena posición, sino el tipo de yámbico 2-6-10, que ha subido desde el rango 10-, hay un salto significativo de casi 5%.

En segundo lugar, si examinamos más de cerca los versos de ritmo híbrido, mientras que en el primer período el yámbico+dactílico (2-4-7-10) era ligeramente más frecuente que los tipos inversos, dactílico+yámbico (1-4..., 3-6...), en la segunda fase, estos tipos no sólo han obtenido la mayoría, sino que representan un porcentaje que es casi el doble del que corresponde al yámbico+dactílico.

endecasílabos híbridos = 35,72%

de los cuales:

yámbico+dactílico (2-4-7-10) = 13,39%

dactílico+yámbico (1-4-6/8-10, 3-6-(8)-10) = 22,33%

endecasílabos de tipo yámbico = 33,49%

endecasílabos de tipo dactílico = 16,96%

En tercer lugar, cuando se recuentan los endecasílabos no híbridos, la ligera ventaja que los versos de tipo yámbico llevaba sobre los dactílicos en el primer período (27,3% frente a 21%) ha crecido hasta tal punto en esta segunda fase, que ahora también es casi el doble del porcentaje que corresponde a los tipos dactílicos (33,49% frente a 16,96%). **Podemos concluir, por lo tanto, que en este segundo período, el endecasílabo de Santillana se ha alejado, relativamente, del ritmo dactílico del arte mayor, y ha dado más espacio al ritmo yámbico, tanto en el conjunto de los versos como dentro de aquellos híbridos.**

Esta observación se sigue confirmando cuando comparamos los siguientes porcentajes con los que corresponden al primer período:

Endec. que podrían escandirse como dodec. de arte mayor: 51 (22,77%)

Endec. con cesura segura o posible tras la 5ª sílaba: 149 (66,52%)

Endec. con cesura segura o posible tras la 4ª sílaba: 13 (5,8%)

Los versos computados como endecasílabos que podrían escandirse como dodecasílabos de arte mayor han bajado un 5%, y los versos con cesura segura o posible tras la 5ª sílaba han bajado casi un 10%. **Efectivamente, los ritmos dactílicos van cediendo paso a los yámbicos.** En cuanto al tercer dato, los endecasílabos en que podría haber una cesura tras la 4ª sílaba a modo del *agut* catalán han subido un exiguo 0,34%.

Veamos ahora cómo han evolucionado los esquemas de rima:

| Esquema | Frecuencia | Porcentaje |
|-------------------|------------|------------|
| ABAB ABAB CDC DCD | 7 | 43,75% |
| ABAB ABAB CDE CDE | 6 | 37,5% |
| ABBA ACCA DED EDE | 1 | 6,25% |
| ABBA ACCA DEF DEF | 1 | 6,25% |
| ABAB BCCB DEF DEF | 1 | 6,25% |

La preferencia por los cuartetos de rima alterna se ha consolidado: sólo tres sonetos de este período tienen un esquema de octeto distinto, frente a seis en la primera fase. Curiosamente, ninguno de estos tres sonetos con cuartetos abrazados o híbridos es de tema amoroso; dos son políticos (los sonetos 18 y 31), y otro puede clasificarse como moral (el soneto 30, con el nuevo esquema ABAB BCCB DEF DEF). **Este dato sugiere que, en este estadio intermedio de la práctica métrica de Santillana, el soneto de amor pide forzosamente los cuartetos alternos, mientras que los esquemas derivados de la octava de arte mayor se reservan para asuntos 'graves' o circunstanciales.** Por otro lado, en los tercetos, mientras sólo dos sonetos del primer período tenían un sexteto con tres rimas, en esta segunda fase han subido a ocho, es decir, el 50%.

3^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458

El último período sólo engloba nueve textos, todos de tema religioso y compuestos en el arco de dos o tres años, los últimos de la vida de don Íñigo. Sigue habiendo una amplia variación de esquemas de acentuación con 25 tipos diferentes, más tres casos de decasílabo y dos dodecasílabos que no pueden escandirse como versos de once. He aquí los números y porcentajes, de un total de $9 \times 14 = 126$ versos:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 126) | Porcentaje |
|----|----------------------------|---------------------------------|-------------------|
| 1 | 2-4-7-10 | 16 | 12,7% |
| 2 | 1-4-7-10 | 12 | 9,52% |
| 3 | 2-4-6-10 | 11 | 8,73% |
| 4 | 2-6-10 | 10 | 7,94% |
| | 4-6-10 | 10 | 7,94% |
| 6 | 3-6-10 | 8 | 6,35% |
| | 4-7-10 | 8 | 6,35% |
| 8 | 2-4-8-10 | 6 | 4,76% |
| | 4-6-8-10 | 6 | 4,76% |
| 10 | 1-4-6-10 | 5 | 3,97% |
| 11 | 2-4-10 | 4 | 3,17% |
| 12 | 2-4-6-8-10 | 3 | 2,38% |
| | 3-6-8-10 | 3 | 2,38% |
| | 4-8-10 | 3 | 2,38% |
| | decasílabo | 3 | 2,38% |
| 16 | 1-4-10 | 2 | 1,59% |
| | 1-4-6-8-10 | 2 | 1,59% |
| | 1-4-8-10 | 2 | 1,59% |
| | 5-10 | 2 | 1,59% |
| | dodecasílabo | 2 | 1,59% |
| | Otras disposiciones | 7 | 5,55% |

Las dos primeras acentuaciones siguen siendo las mismas, pero el ritmo híbrido 2-4-7-10 ha recuperado parte de la ventaja que tenía sobre el verso dactílico puro 1-4-7-10, ahora de más de 3%, si bien lejos aún del casi 8% que vimos en el primer período. El otro verso dactílico, 4-7-10, también ha recobrado terreno, subiendo de 4,91% a 6,35%, y de la novena a la sexta posición de la tabla.

Los versos de ritmo híbrido han mantenido un porcentaje estable pero con un ligero declive, de 36,55% en el primer período a 35,72% en el segundo, y ahora 34,88%. Dentro de estos endecasílabos híbridos, mientras que en el segundo período los ritmos dactílico+yámbico no sólo saltaron sino que casi doblaron la disposición yámbico+dactílico, ahora esa ventaja ha bajado de forma significativa, de casi 9% a poco más de 3%. En los endecasílabos no híbridos, los ritmos yámbicos se han distanciado aún más de los dactílicos, acrecentando su ventaja de aproximadamente 16,5% a 23%:

endecasílabos híbridos = 34,88%

de los cuales:

yámbico+dactílico (2-4-7-10) = 12,7%

dactílico+yámbico (1-4-6/8-10, 3-6-(8)-10) = 15,88%

endecasílabos de tipo yámbico = 38,89%

endecasílabos de tipo dactílico = 15,87%

De hecho, es muy significativo que, **por primera vez, la proporción de versos yámbicos es superior a aquella de los endecasílabos híbridos, con 38,89% frente a 34,88%**. Al mismo tiempo, los versos que potencialmente podrían considerarse como de arte mayor también han disminuido con respecto al segundo período, mientras que la proporción de endecasílabos con presencia segura o posible de cesura entre las posiciones 5 y 6 se ha mantenido estable:

| | |
|---|--------------------|
| Endec. que podrían escandirse como dodec. de arte mayor: | 24 (19,05%) |
| Endec. con cesura segura o posible tras la 5ª sílaba: | 86 (68,25%) |
| Endec. con cesura segura o posible tras la 4ª sílaba: | 3 (2,38%) |

En definitiva, parece que Santillana, en los últimos años de su producción poética, **se ha acostumbrado a cierto compromiso entre el ritmo dactílico del arte mayor y el yámbico que caracteriza más el endecasílabo de Petrarca, acercándose con cada vez menos timidez a los ritmos a base de 'pies' pares**. Sin embargo, **la cesura tras la 5ª sílaba sigue siendo muy presente, hasta en los versos yámbicos**: en el soneto 42, el último de la serie, tal cesura aparece en hasta 11 de los 14 endecasílabos, incluso en un verso yámbico puro (2-4-6-8-10), el v. 9:

E así te ruego, Ángel, hayas cura
 ea-sí-te-rué-go-án-ge-lá-yas-cú-ra
 - + - + - / + - + - + -

Veamos ahora los esquemas de rima empleados en el tercer período:

| Esquema | Frecuencia | Porcentaje |
|-------------------|------------|------------|
| ABAB ABAB CDC DCD | 4 | 44,4% |
| ABAB ABAB CDE CDE | 4 | 44,4% |
| ABAB ABAB CDA CDA | 1 | 11,1% |

Como enseguida se nota, en estos nueve sonetos religiosos que cierran la producción sonetil de Santillana, el octeto con rima abrazada o híbrida ha desaparecido por completo; el esquema ABAB ABAB, tomado tal vez del soneto *Pace non trovo* de Petrarca, ya es obligatorio en la métrica del Marqués. Mientras tanto, el sexteto con tres rimas ahora ya es más frecuente que aquel construido a base de dos: curiosamente, el sexteto de tres rimas que le hace ganar la partida (el del soneto 39) repite la terminación A de los cuartetos.

Para resumir las observaciones extraídas de todos estos resultados del análisis métrico de los sonetos de Santillana, podemos matizar la conclusión provisional que proporcionó el repaso del estado actual de la cuestión: en lo que concierne a la métrica, **es bien cierto que Santillana procuró instituir en la forma italiana el ictus del verso castellano, pero este afán va cediendo con el tiempo: cuánto más se va acostumbrando a componer endecasílabos, sin alejarse demasiado del ritmo dactílico con sílaba tónica en la 7ª posición ni mucho menos de la cesura tras la 5ª, se va acercando con cada vez menos timidez a los ritmos de tipo yámbico. En efecto, dentro de este compromiso prosódico, en la última fase de sus sonetos, los endecasílabos con ritmo par ya son más frecuentes que aquellos híbridos, y con un porcentaje que ha alcanzado más del doble de la proporción de los versos con ritmo impar.**

7.1.4 Estudio semántico y sintáctico

De nuevo, antes de ver e interpretar los resultados generales de los análisis temáticos y sintácticos de los 42 sonetos del Marqués, demos un repaso a las conclusiones detalladas en el *Estado de la cuestión* (el capítulo 2), que después podremos confirmar, corregir o matizar gracias al estudio de este corpus. En el campo temático, **lo más evidentemente 'hispanico' de los sonetos de Santillana estriba en sus esfuerzos por aplicar el nuevo arte a los sucesos de su tierra y de su tiempo.** Resulta muy significativo que mientras el *Canzoniere* contiene sólo 4 sonetos identificables como de tema político, es decir, 1,26% del total de 317 sonetos, la serie de Santillana incluye 10, casi un 25% de los 42. Aún así, en esos diez textos políticos, la influencia de Petrarca se hace patente en varias ocasiones, aunque se trate más de elementos de adorno que de imitación sustancial.

Por ejemplo, a la hora de componer su soneto 5, puesto en boca del infante Enrique quien llora la muerte de su mujer Catalina, Santillana habrá tenido ante sus ojos los sonetos 70 y 71 de Petrarca (comps. XCI y XCII). Más que un soneto 'político' -lo es sólo por la identidad de los protagonistas-, se trata de un poema fúnebre, y puede leerse asimismo como un soneto de tema amoroso. Puede resultar curioso que los dos poemas del aretino que informan, aunque

superficialmente, este soneto amoroso *in morte* de Santillana sean de la parte *in vita* del *Canzoniere*; sin embargo, el dato no es irónico, ya que ambos sonetos de Petrarca son también fúnebres: el 70 es un poema consolatorio, escrito en ocasión del fallecimiento de la dama de su hermano Gherardo, y el 71 lamenta la muerte del poeta *stilnovista* Cino de Pistoia. Las claras reminiscencias de estos dos poemas en el soneto 5 de Santillana fueron indicadas por Jane Whetnall en un artículo del 2006²⁸, y se demuestran en el apartado 2.3.1 de esta tesis: hay varias correspondencias léxicas entre los cuartetos de Santillana y los del soneto 70 del aretino, mientras que los tercetos del Marqués recogen vocablos del octeto del soneto 71:

« *Assí non lloren tu muerte, [...]*
mas la mi triste vida [...]
e mi dolor açerbo e inçessante. »
 (Sant-5, vv. 9, 11, 14)

« *Piangete, donne, [...]*
piangete, amanti, [...]
Io per me prego il mio acerbo dolore, [...]
Piangan le rime anchor, piangano i versi, [...] »
 (Petrarca soneto 71, vv. 1-2, 5, 9)

Mientras el «*dolor acerbo*» que cierra el poema del Marqués es prácticamente un calco sobre el «*acerbo dolore*» del verso 5 del soneto de Petrarca, el verbo «*lloren*» del v. 9 puede relacionarse con la anáfora «*piangete / piangano*» empleada por el aretino. No obstante, encontramos también un giro de Santillana respecto a su modelo, ya que introduce una negación del imperativo de Petrarca de modo que el infante don Enrique se arrogue el derecho exclusivo de llorar la muerte de su esposa. Se trata de un ejemplo de cómo el Marqués se apropia de la forma del soneto más allá de la imitación, dando un consciente paso más allá de lo enunciado en los dos sonetos fúnebres de Petrarca que utilizaba como punto de partida.

Pasando a los sonetos amorosos de Santillana, aunque ocupan más de la mitad de la serie (22 de 42), como ya explicó Pérez Priego, tanto por su carácter esporádico como por su falta de intento narrativo o globalizador, no forman «*una crónica sentimental de sus amores, sino que más bien son quejas, loores, desahogos dispersos del poeta amante*» (2004: 80). Ahora bien, los sonetos amorosos del Marqués no dejan de recoger motivos espigados del *Canzoniere*, pero como vimos en el apartado 2.3.1, Santillana algunas veces inserta tales imágenes petrarquistas en los cuartetos para supeditarlas a elementos cortesanos en los tercetos. Pérez Priego concluye que aunque no se percibe en los sonetos del Marqués la misma intensidad emotiva que da aliento a los de Petrarca y Garcilaso, «*en el aspecto temático y en el plano imitativo*», **el esfuerzo de Santillana «resulta muy encomiable»** (2004: 84): no por recrear ni traducir ciegamente los poemas del arquetipo, sino por **armonizar una serie de elementos petrarquistas con motivos a los que estaba acostumbrado como poeta**

²⁸ Whetnall, Jane, 2006. “Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar”, *Cancionero General* 4: 81-108.

castellano y cortesano, para engastarlos en la «fermosa cobertura» del soneto, no empleada hasta entonces en la poesía cancioneril de su tiempo.

Por otro lado, muy escasos son los renglones que la crítica ha dedicado a aspectos de la sintaxis en los sonetos de Santillana, a la organización del discurso a lo largo del molde preestablecido. Vistas las comparaciones que el mismo Marqués establece entre la poesía, la matemática (Pitágoras, en su *Proemio e Carta*) y la geometría (Euclides, en la *Comedieta*), cabría sospechar que, bajo la superficie de la «*muy fermosa cobertura*» del soneto, había una característica, un atributo esencial que atraía especialmente su curiosidad poética. ¿El Marqués no habrá acaso intuido, en la estructura del soneto italiano, aquellas medidas 'áureas' o naturales descritas en el capítulo 1, así como las posibilidades que ofrecen para la disposición lógica, redonda y proporcional del pensamiento?

Con todos los argumentos que se han esgrimido acerca del supuesto 'fracaso relativo' del experimento de Santillana, no es fácil soslayar la tentación de alegar que, aunque el autor haya percibido aquella esencia geométrica englobada por la forma del soneto, no supo aprovechar con eficacia las posibilidades ofrecidas por sus divisiones y proporciones. A primera vista, la variedad de los esquemas de rima empleados en sus 42 sonetos apunta hacia una continua búsqueda en los modos de organizar el contenido, pero ciertamente hará falta indagar en los textos en un nivel más profundo que el de las terminaciones de verso.

Más allá de las palabras sobradamente citadas de Lapesa acerca de «*la inhábil distribución de la materia*» (1957: 196) en los sonetos de Santillana, Lorenzo Gradín ha dedicado breves párrafos (1989: 793-94, resumidos por Pérez Priego 2004: 88) al predominio del encabalgamiento abrupto frente al suave, práctica muy diferente a la de Garcilaso, así como al hecho de que 30% de los sonetos del Marqués «*presentan la ruptura de las unidades sintáctica y métrica entre los cuartetos o los tercetos [...], lo que quiebra la fluidez y la musicalidad de la estrofa, acelerando el ritmo de modo poco armónico*». Cuando lleguemos a examinar tales 'rupturas' o ejemplos de 'antidistribución', no habrá que olvidar la posibilidad de que la quiebra de fluidez –o de *tensión sintáctica*– se justifique porque produce cierto efecto en la experiencia del lector u oyente. También podremos confirmar o matizar el dictamen de Bernard Gicovate (1992: 22-23), según el cual los tercetos de gran parte de los sonetos del Marqués no cierran adecuadamente el razonamiento expuesto.

Gutiérrez Carou (1993: 97) ha estudiado la influencia de la copla de arte mayor en la composición de los sonetos de Santillana. Más allá de los esquemas de rima traspuestos de la octava al octeto, el investigador enumera una serie de peculiaridades estilísticas –que podemos considerar 'microsintácticas'– en el modo de rellenar los versos: entre ellas, el empleo de duplicaciones léxicas redundantes con el fin de mantener la esticomitía (p.ej. «*trasmuda o troca del geno humanal*», soneto 6 v. 4, donde los dos verbos sinónimos llenan el primer hemistiquio), el frecuente uso del hipébaton, y el empleo aparentemente arbitrario de artículos y preposiciones. Como demostró en su día Lázaro

Carreter (1953, republicado 1976), todos estos rasgos son típicos de la práctica del arte mayor.

Por último, volviendo al plano organizativo, la tipología sintáctica confirmará o refutará una sospecha que surge de la lectura de los primeros sonetos del Marqués: por lo menos en los sonetos 1, 3 y 6, se advierte una clara división sintáctica y de sentido no entre los dos cuartetos (4+4), sino entre los versos 1-6 y los dos últimos versos del octeto (6+2), siguiendo una partición proporcional que también derivaría de la octavas de arte mayor (aunque éstas tuvieran una función generalmente más narrativa que expositiva, formando la base de poemas largos como la *Comedieta*).

Antes de entrar en los resultados de la tipología temática y aquella sintáctica de los 42 sonetos de Santillana repartidos en los tres períodos establecidos por Rafael Lapesa, veamos el panorama global, y su comparación con los resultados correspondientes de los análisis de los sonetos del *Canzoniere*.

Paisaje temático

| tema | Petrarca (total = 317) | | Santillana (total = 42) | |
|----------------|------------------------|--------|-------------------------|--------|
| amoroso | 288 | 90,85% | 20 | 47,62% |
| canto | 96 | 30,28% | 3+2+0 = 5 | 11,90% |
| queja | 83 | 26,18% | 5+4+0 = 9 | 21,43% |
| sufrimiento | 83 | 26,18% | 2+2+0 = 4 | 9,52% |
| confidente | 25 | 7,89% | 0+2+0 = 2 | 4,76% |
| | | | | |
| no amoroso | 29 | 9,15% | 22 | 52,38% |
| moral | 10 | 3,15% | 4+3+0 = 7 | 16,67% |
| religioso | 7 | 2,21% | 0+0+9 = 9 | 21,43% |
| político | 4 | 1,26% | 0+2+0 = 2 | 4,76% |
| circunstancial | 3 | 0,95% | 0 | 0% |
| fúnebre | 3 | 0,95% | 2+0+0 = 2 | 4,76% |
| panegírico | 2 | 0,63% | 1+1+0 = 2 | 4,76% |

El primer dato significativo que sale de la comparación entre las tipologías temáticas de los sonetos de Petrarca y del Marqués revela que, mientras el tema del amor –con todos sus predicados– ocupa el 90,95% de los sonetos del *Canzoniere*, **de los 42 textos de Santillana, menos de la mitad (20) se clasifican como amorosos. La forma le interesa para otros contextos, ligados a sus quehaceres políticos, así como a un sentido de autoridad social que le da la prerrogativa (o percibida responsabilidad) de impartir ciertos consejos o sabiduría, como por ejemplo en sus siete sonetos de tema 'moral'. No**

obstante, en la tercera y última fase de su producción sonetil, Santillana es un poeta distinto: abandona los motivos amorosos, morales o políticos y se vuelca exclusivamente en poemas de corte religioso –devocional o hagiográfico–, en preparación para la llegada del postrer día.

No obstante, si no se contaran los nueve sonetos religiosos de la tercera fase, el tema del amor sí constituiría la mayoría, con 20 sonetos (diez en el primer período, diez en el segundo) frente a 13 no amorosos. Es decir, **antes de la reclusión y escritura devocional de la tercera fase, los sonetos de Santillana sí mostraban una mayor preocupación por los motivos del amor**. En cuanto a los subtemas de los sonetos amorosos, el Marqués sigue desmarcándose en cierto modo de Petrarca: en lugar del relativo equilibrio, en el *Canzoniere*, entre sonetos de *canto*, *queja* y *sufrimiento* (véanse, en la primera mitad del capítulo 6, las definiciones según la metodología de Antonio García Berrio a partir de la lingüística del texto), **la mitad de los sonetos amorosos producidos por Santillana tanto en su primera como en su segunda fase corresponden a la queja** –es decir, con acusación, a la dama, a sí mismo, al destino etc.–, mientras que la otra mitad se reparte entre los tipos de *canto* y *sufrimiento*. Los dos sonetos amorosos restantes, que son contiguos en la serie (19 y 20), se clasifican como de *confidente*: en el primero, sólo el «*Guadalquivir*» es capaz de sanar al yo poético, mientras que el segundo va dirigido a las «*doradas ondas del famoso río*», muy probablemente el mismo río andaluz.

Panorama sintáctico

| organización sintáctica | Petrarca (total = 317) | | Santillana (total = 42) | |
|--------------------------|------------------------|--------|-------------------------|--------|
| narrativa | 13 | 4,1% | 0 | 0% |
| expositiva | 304 | 95,9% | 42 | 100% |
| antidistributiva | 15 | 4,73% | 11 | 26,19% |
| isodistributiva | 289 | 91,17% | 31 | 73,81% |
| múltiple | 49 | 15,46% | 19 | 45,24% |
| dual | 240 | 75,71% | 12 | 28,57% |
| 8+6 sin marcas | 20 | 6,31% | 5 | 11,9% |
| 8+6 con marcas | 153 | 48,26% | 7 | 16,67% |
| discursiva | 56 | 17,66% | 1 | 2,38% |
| discursiva + exclamativa | 43 | 13,6% | 1 | 2,38% |
| discursiva + imperativa | 10 | 3,15% | 2 | 4,76% |
| vocativa + discursiva | 9 | 2,84% | 1 | 2,38% |
| otras combinaciones | 13 | 4,1% | 2 | 4,76% |
| 11+3 con marcas | 50 | 15,77% | 0 | 0% |

| función del lenguaje | Petrarca (total = 317) | | Santillana (total = 42) | |
|-------------------------------|------------------------|--------|-------------------------|-------|
| apelativa (yo + tú) | 126 | 39,75% | 37 | 88,1% |
| sintomática (yo, sin tú) | 174 | 54,89% | 5 | 11,9% |
| representativa (sin yo ni tú) | 17 | 5,36% | 0 | 0% |

Aunque no hay, entre los 42 poemas del Marqués, ningún soneto puramente narrativo o dialogado, ni estrictamente de función representativa (es decir, sin un yo ni un tú poéticos), sí hay sonetos enteros puestos en boca de un personaje, por ejemplo en los dos fúnebres, donde hablan la reina María de Castilla a su fallecido hermano don Pedro (soneto 2) y el infante Enrique a su mujer Catalina, muerta durante un parto (soneto 5).

Santillana muestra una proporción significativa de sonetos de organización antidistributiva, 11 de 42, más de un cuarto del total, frente a 4,73% de los sonetos del *Canzoniere*. Como vimos en el capítulo 6, entre aquellos pocos sonetos de Petrarca donde la sintaxis no respeta la arquitectura proporcional del soneto (rebasando por ejemplo las 'cesuras' entre las cuatro estrofas) encontramos ejemplares antológicos, incluyendo el soneto anafórico *Ponmi ove' l sole...* (113, comp. CXLV) con estructura 12+2, así como el soneto *Non Tesin, Po...* (116, CXLVIII) con octeto dividido en 6+2 (en lugar de 4+4). Mientras que estas tensiones sintácticas ejercen cierto efecto en los sonetos de Petrarca, habrá

que comprobar qué ventajas o inconvenientes tiene la antidistribución en los ejemplares de Santillana. Ahora bien, **varios de los 11 ejemplares del Marqués clasificados como antidistributivos lo son por tener la misma división del octeto observada en el soneto de los ríos, 6+2**; como vimos más arriba a través del estudio de Derek Carr, **esta partición sintáctica de los cuartetos deriva de la práctica de la octava del arte mayor. Sin embargo, de igual modo que el soneto bimebrado *Pace non trovo* tal vez haya servido de modelo de octeto de rima alterna ABAB ABAB, no deja de ser probable que el soneto *Non Tesin, Po...* haya influenciado también en la decisión organizativa 6+2**. De hecho, volviendo al 'soneto de los ríos' propio de Santillana mismo, el número 19, el octeto también tiene la estructura 6+2 – más concretamente, seis versos bimebrados con adjetivos en antítesis, y dos con la oposición vida/muerte y verbos contrarios correspondientes:

*« Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;*

*desnudo de esperança, e abrigado 5
de immensa cuita e visto aspereza:
la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza. »*

(Sant-19, vv. 1-8)

En este soneto particular, la antidistribución sigue en los tercetos, divididos sintácticamente no en 3+3, sino 4+2.

Dentro de los sonetos isodistributivos de Santillana –que juntos representan un porcentaje nada desdeñable de 73,81%–, el dato más peculiar es la **mayoría de sonetos de organización múltiple (19 sonetos, 45,24%) en lugar de dual (12 sonetos, 28,57%)**. Mientras Petrarca aprovechaba el equilibrio entre simetría y asimetría ofrecido por las dos 'casi-mitades' (8+6) en hasta 75,71% de las ocasiones, como veremos más adelante, Santillana parece añadir más hilos de lógica, complicando la expresión sin necesidad y dejando algún hilo sin atar.

En los doce sonetos de Santillana que sí tienen organización dual 8+6, cinco no incluyen una marca léxica de transición, pero siete sí la llevan como eje de la lógica al inicio del v. 9, a menudo un adverbio:

quando (Sant-3)

Assí (Sant-5)

Como quiera que sea... (Sant-33)

Por todos estos... (Sant-35)

Pues (Sant-40)

Mas (Sant-41)

E así (Sant-42)

Curiosamente, encontramos una mayor frecuencia de organización 8+6 con marcas hacia el final de la serie de los 42 sonetos. En efecto, se revela que **en sus últimos años de vida, el Marqués va simplificando y a la vez marcando la estructura de sus sonetos, ya mucho más duales que antes.**

Ahora bien, el subtipo sintáctico más frecuente que vimos en la tipología de Petrarca, el nudo terminal 9-EID8Cd –soneto expositivo, isodistributivo, de distribución dual, 8+6, con marcas, y exclusivamente discursivo–, representando el 17,66% de los textos (56 sonetos de 317), en la serie de Santillana aparece sólo una vez: no hacia el final de su producción, sino al principio, en el soneto 3.

Un último dato fundamental antes de entrar en los tres períodos sale de la pequeña tabla que clasifica los sonetos según la función del discurso. Mientras que en el *Canzoniere*, una mayoría absoluta de sonetos (54,89%) son de la función de *Síntoma* –es decir, que habla un yo poético tal vez en monólogo interior, sin dirigirse a una segunda persona–, **en la práctica de Santillana, el soneto casi siempre tiene que ir dirigido a un tú poético (88,1^o% de sonetos apelativos, frente a sólo 5 poemas sintomáticos).** Aunque el destinatario sea figurativo, este hecho contrasta, en cierto modo, con el recelo que impedía a don Íñigo exponer o ventilar sus sonetos, tal y como deja entrever en la correspondencia con sus sobrinos don Pedro de Mendoza y Gómez Manrique. **Para Santillana, toda esta exploración métrica fue un ejercicio muy privado, y sin embargo, no plasmó en sus sonetos un sostenido diálogo consigo mismo. Esta esencia primigenia del soneto italiano, de la que Petrarca fue el máximo exponente, el Marqués no parece haberla entendido, o quizá, simplemente, le interesaba poco, y cada vez menos:** tres de los sonetos de función sintomática son del primer período, dos son del segundo, y en la última fase, los sonetos de monólogo interior desaparecen por completo.

1^{er} período, sonetos 1-17, 1438-1444

La tabla siguiente simplifica aquella que presenta los resultados de la tipología semántica de los sonetos amorosos de Petrarca (Apéndice II), para mostrar a qué tipos temáticos corresponden los diez sonetos amorosos del primer período de producción del Marqués de Santillana. La jerarquía de los tipos temáticos y las explicaciones detalladas de cada nudo terminal se dan en la primera mitad del capítulo 6. Aunque la clasificación semántica del *plan textual* de cada soneto individual difícilmente llegue a ser objetivo al 100%, como va explicado en la presentación de la metodología en el capítulo 6, puesto que el soneto requiere una construcción lógica, me he guiado no por el motivo temático que más ocupa espacio en el poema (como hacía Antonio García Berrio en las tipologías que inspiraron las de esta tesis), sino por el que lo concluye, es decir, que cierra el círculo del soneto.

| Plan textual | | | Tipo temático | | | Sonetos n° |
|--------------|--------------|-------------|---------------|---------|-----------------------|------------|
| Canto | Dama | Declaración | 1 | CDDp | Perseverancia | 7 |
| | | | 2 | CDDg | Glorificación | 12 |
| | Presentación | 4 | CDPr | Retrato | 9 | |
| | | | | | | |
| Queja | Dama | Simple | 8 | QDSr | Queja-requiebro | 1 |
| | | Énfasis | 9 | QDEc | Contrastes, antítesis | 6 |
| | Amor | Énfasis | 12 | QAEC | Contrastes, antítesis | 3 |
| | Poeta | Énfasis | 19 | QPEv | Voluntad vs. deseo | 4, 11 |
| | | | | | | |
| Sufrimiento | Poeta | Enfermedad | 25 | SPEc | Contrastes (- vs +) | 8, 14 |

Aunque no encontramos en los sonetos de Santillana el prolongado y complejo monólogo interior que da aliento al *Canzoniere*, en este primer período, hay varias ocasiones en que don Íñigo se dirige a sí mismo, quejándose de su propia debilidad frente a los ataques del amor, o animándose a defenderse a través de la escritura. En el primer texto de tipo semántico 19-QPEv, el soneto 4, asediado por las armas del amor, el yo poético se reta a reaccionar, pero enseguida cede a la desesperación (vv. 7-8, 14):

« Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?,
ca non alcanço por mucho que pienso.
(...)
assí que a deffensar me fallo indigno. »

En el soneto 11, Santillana se dirige a sus «tristes sospiros», pidiéndoles que despierten «la pesada lengua» (v. 2), de modo que pueda resistir a la dolencia en lugar de «morir callando» (v. 14). Hay una exhortación semejante en el soneto 7, que insta a la mano del yo poético a seguir el mandamiento de Fedra, es decir, a

escribir y mostrar «*ell ardor*» (v. 5), sin temer la crueldad que pueda haber tras la belleza de la dama. El penúltimo verso del soneto 7, «*pues vaya lexos inútil pereza*», tal vez va más allá de los tópicos, dejando entrever cierto titubeo por parte de don Íñigo a la hora de ponerse a escribir. En estas y otras ocasiones, parece que Santillana lamenta no osar escribir tanta poesía (o tantos sonetos) como quisiera.

De este primer período, los dos sonetos amorosos más evidentemente 'petrarquistas' de Santillana, por lo menos en lo que atañe el léxico, son los sonetos 8 y 9. El primero parece haber bebido del inicio del soneto 150 (comp. CLXXXIII) de Petrarca:

« *Se 'l dolce sguardo di costei m'ancide,
et le soavi parolette accorte,
et s' Amor sopra me la fa sì forte
sol quando parla, over quando sorride, (...)* »

(Petrarca, soneto 150, vv. 1-4)

« *¡O dulce esguarde, vida e honor mía...*

*Verdad sea que Amor gasta e dirruye
las mis entrañas (...)* »

(Sant-8, vv. 1, 9-10)

Además del probable calco sobre *dolce sguardo*, el soneto de Santillana también personifica el Amor como fuerza superior y destructora sobre el yo poético. El verso 13 del soneto del Marqués, con la paradoja «*mas bivo alegre con quien me destruye*», no sigue necesariamente el verbo *m'ancide* del primer verso del poema de Petrarca, pero no deja de tener reminiscencias de otros sonetos predilectos para el Marqués, como *Pace non trovo* y *S' Amor non è*.

La influencia del lenguaje del aretino es aun más visible en el soneto 9 de Santillana:

« *Non es el rayo del Febo luziente,
nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos,
nin gemma de topaza tan fulgente: (...)*

*Loó mi lengua, maguer sea indigna,
aquel buen punto que primero vi
la vuestra imagen e forma divina (...)*

a cuyo esguarde e merçed me di. »

(Sant-9, vv. 1-4, 9-11, 14)

Febo, el dios sol (equivalente a Apolo), aparece al inicio del soneto 33 (comp. XLI) de Petrarca: «*l'arbor ch'amò già Phebo in corpo humano*» (v. 2); no obstante, como comparación hiperbólica de la belleza de los cabellos de la amada, más luminosos que el sol, el soneto del Marqués se acerca mucho más al soneto 302 (comp. CCCXLVIII) del italiano, aunque el oro haya sido reemplazado por el topacio: «*da' più bei capelli, / che facean l'oro e 'l sol parer men belli*» (vv. 2-3). En los tercetos del soneto de Santillana, volvemos a encontrar la palabra *punto* (v. 10) con referencia al primer momento en que el yo poético vio a la amada, así como *esguarde* (v. 14), aunque en esta ocasión no tiene forzosamente la acepción de rostro o de *vista*, que ya aparece en el verso anterior. Al mismo tiempo, nótese la nueva exhortación a la propia lengua a loar la hermosura de la amada, aunque sea *indigna*, adjetivo autoacusativo repetido de los sonetos Sant-1 y Sant-4. Aunque se trate de un tópico, en tres de sus nueve primeros sonetos, Santillana lamenta la inferioridad tanto de su *servicio* amoroso (Sant-1, v. 12) como de su expresión poética.

Veamos ahora la clasificación temática de los siete sonetos no amorosos de este primer período:

| Otros dominios temáticos | Sonetos n° |
|--------------------------|----------------|
| Fúnebres | 2, 5 |
| Morales | 10, 15, 16, 17 |
| Panegíricos | 13 |

Como ya vimos en el apartado 2.3.1 y aquí arriba a través del estudio de Jane Whetnall, a la hora de componer sus dos sonetos fúnebres puestos en boca de miembros de la familia real aragonesa, Santillana habrá tenido delante de sus ojos dos sonetos contiguos de Petrarca (70 y 71).

Ligados en cierto modo a la exhortación a alejar la «*inútil pereza*» en el soneto 7, dos de los sonetos morales (Sant-10, Sant-15) de Santillana muestran una importante preocupación por el paso del tiempo, y más concretamente, por los peligros de la «*tardança*» (Sant-10, v. 4) en reaccionar o actuar. Resulta particularmente interesante el soneto 16, tal vez más consolatorio que moral: si bien el Marqués aconseja a un amigo (don Alonso, conde de Benavente, según la rúbrica de MN8) a apartarse para comenzar a olvidar los desabrimientos del amor, no le incita a seguir en su lugar el camino de la sabiduría, de la escritura o de la devoción a Dios –como hace varias veces Petrarca en el *Canzoniere* (sonetos 7, 21, 78, 83, 206)–, sino que simplemente muestra su empatía, y la esperanza de «*ser qualche alivio de la tal ferida*» (v. 14).

En cuanto al análisis sintáctico de los sonetos del primer período, la tabla siguiente reduce y simplifica aquella que presenta los resultados de la tipología sintáctica de los sonetos amorosos de Petrarca (Apéndice IV). La jerarquía de los tipos sintácticos y las explicaciones detalladas de cada nudo terminal se dan en la segunda mitad del capítulo 6. Nótese que la primera y última columnas de

la tabla del Apéndice IV han desaparecido: como vimos arriba, ninguno de los sonetos del Marqués es puramente narrativo, sino que todos son *expositivos*; mientras tanto, ninguno de los sonetos del Marqués es de función *representativa*, es decir, sin que estén presentes la primera y/o la segunda persona.

| Organización sintáctica | | | Tipo sintáctico | | | Apelación | Síntoma |
|-------------------------|----------|------------|-----------------|---------|--------------------------------|--------------------------|----------|
| Antidistributiva | | | 5 | EAp | plurisentencial | 6, 7, 13, 15 | 1, 4, 14 |
| Isodistributiva | Múltiple | | 6 | EIMv | vario | 8, 10, 11,
12, 16, 17 | |
| | | | 7 | EIMc | clímax | 2 | |
| | Dual 8+6 | Sin marcas | 8 | EID8Sa | agrupaciones
intertextuales | 9 | |
| | | Con marcas | 9 | EID8Cd | discursivo | 3 | |
| | | | 10 | EID8Cde | discursivo +
exclamativo | 5 | |

Sólo tres de los diecisiete sonetos no van dirigidos a un tú poético explícito; de los tres, podría tal vez excluirse el soneto 4, que incluye la pregunta retórica «¿qué farás, o triste vida mía?» como un *impromptu* en el v. 7. El soneto 7 se dirige a la propia mano del yo poético, y el 11 a sus «tristes suspiros»; aunque el poeta habla a sí mismo, ambos sonetos se han clasificado como apelativos en vista de la personificación. Por lo demás, hay muy pocos casos de diálogo interior en este primer período de los sonetos de Santillana, habrá menos (dos) en el siguiente, y ninguno en el último. Con el tiempo, el Marqués no elige encerrarse en su expresión propia, sino que prima cada vez más la función apelativa. Los sonetos de Apelación del primer período van dirigidos a la dama, al Rey o a otro miembro de la familia real, o a los políticos y soldados del reino. **Aunque el Marqués se mostraba un tanto reacio a difundir sus sonetos –o al menos, demasiado tímido o titubeante–, en la gran mayoría de los casos, compuso sus sonetos pensando en un destinatario.**

De los siete sonetos de organización sintáctica antidistributiva, la mayoría dividen el octeto como si fuera una octava de arte mayor, es decir, con una estructura de 6+2 en lugar de 4+4. Los casos más evidentes son los sonetos 1 y 4, con sus encabalgamientos abruptos entre los dos cuartetos, y la transición o conclusión lógica del octeto en los vv. 7-8:

[[Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza,
formaron, loó mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza

me demostraron, e su fermosura, 5
ca sola de loor es la pureza;]
[mas luego torno con igual tristura,
e plango e quéxome de su crueza.]]

(Sant-1, vv. 1-8)

[[Sitio de amor con grand artillería
me veo en torno, e poder inmenso,
e jamás çessan de noche e de día,
nin el ánimo mío está suspenso

de sus combates, con tanta porfía 5
que ya me sobra, maguer me deffenso.]
[Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?,
ca non alcanço por mucho que pienso.]]

(Sant-4, vv. 1-8)

Ahora bien, un caso curioso de organización antidistributiva se observa en el soneto 13, cuya estructura lógica puede describirse como $4+(4+4)+2$. No sólo la segunda oración de las tres rebasa la 'cesura' entre octeto y sexteto, sino que, tomados como una unidad separada, los vv. 5-12 podrían tener una estructura sintáctica análoga a una octava de arte mayor ($6+2$):

[[Yo plango e lloro non ser comendada 5
vuestra eminencia e nombre famoso,
e redarguyo la mente pesada
de los bivientes, non poco enojoso;

porque non cantan los vuestros loores
e fortaleza de memoria digna,] 10
[a quien se humilian los grandes señores,

a quien la Italia soberoia se inclina.]]

(Sant-13, vv. 5-12)

En otro texto antidistributivo, el soneto 15, la sintaxis resulta particularmente confusa, con cinco oraciones condicionales: cuatro en posición de rima en los cuartetos, y el último al principio del sexteto. La estructura lógica parece ser $3.5+(2.5+2)+(4+2)$. En el sexteto, la sucesión de conjunciones *Ca... pues... ca...* (vv. 9, 13, 14) dan demasiado peso a la enunciación, con una oración conclusiva tras otra.

[[*El tiempo es vuestro, e si d'él usades
como conviene, non se fará poco;
non llamo sabio, mas a mi ver loco,
quien lo impediere;] [ca si lo mirades,*

*los picos andan, pues, si non velades, 5
la tierra es muelle e la entrada presta:]
[sentir la mina, ¿qué pro tiene o presta,
nin ver el daño, si non reparades?]]*

[[Ca si bien miro, yo veo a Sinón,
magra la cara, desnudo e fambriento, 10
e noto el modo de su narración,

*e veo a Ulixes, varón fraudulento:]
[pues oíd e creed a Lichaón,
ca chica çifra desfaze grand cuento.]]]*

(Sant-15)

De los diez sonetos isodistributivos –es decir, que respetan la arquitectura básica del soneto, 4+4+3+3–, sólo tres tienen división dual, mientras que los otros siete están formados por más de dos partes simétricamente separables, por lo cual se han clasificado como de organización *múltiple*. De estos siete, sólo uno tiene un claro sentido de *crescendo* emotivo hacia un clímax final - el soneto 2, con una estructura de 4+4+(2+2+2) que termina con el siguiente dístico vocativo (y casi exclamativo, en vista del deseo hiperbólico de muerte):

« *¡Antropos!, muerte me plaze e non vida
si tal ventura ya non es cansada. »*

(Sant-2, vv. 13-14)

Un buen ejemplo de los seis textos clasificados bajo el otro tipo sintáctico múltiple, 6-EIMv, es el soneto 12, construido de una larga apóstrofe hecha de sintagmas nominales con sintagmas verbales subordinados (particularmente el segundo cuarteto), seguida por una doble exhortación en los dos últimos versos:

[[[*Timbre de Amor, [con el qual combate,
cativa e prende toda gente humana,]
del ánimo gentil derrero mate,
e de las más fermosas, soberana:*

*[de la famosa rueda tan çercana 5
non fue por belleza Virginea,
nin fizo Dido, nin Dampne Penea,
de quien Ovidio grand loor esplana.]]*

[*Templo emicante [donde la cordura
es adorada, e honesta destreza,]* 10
silla e reposo de la fermosura,

choro plaziente [do virtud se reza:]]]
[[válgame, deessa, tu mesura,]
[e non me judgues contra gentileza.]]]
(Sant-12)

La estructura dual 8+6, con una clara 'cesura' lógica entre octeto y sexteto, puede suponerse la organización más sencilla ofrecida por la forma del soneto; aun así, en este primer período de los sonetos de Santillana, éste parece complicar tal estructura básica sin necesidad. Por ejemplo, en el soneto 5, el hilo lógico fluye (casi) perfectamente hasta que lleguemos a un último verso que no sólo parece superfluo, sino que confunde la conclusión y descompone el sentido de proporción que hasta entonces tenía el poema. He aquí los tercetos, en los que no queda claro a qué elemento se junta el sintagma nominal *mi dolor açerbo e inçessante* con la conjunción *e* que lo precede:

« *Assí non lloren tu muerte, maguer sea
en hedad nueva e tiempo triumphante,* 10
mas la mi triste vida que dessea

*ir donde fueres, como fiel amante,
e conseguirte, dulce mía Ydea,
e mi dolor açerbo e inçessante.* »
(Sant-5, vv. 9-14)

Semánticamente, la última cláusula se acerca a *la mi triste vida* del v. 11, pero podría leerse también como una expansión de *dulce mía Ydea* del v. 13. No obstante, la primera interpretación es más convincente: se trata de un segundo objeto de la exhortación a llorar, es decir, “*que no lloren tu muerte, mas que lloren mi triste vida (...) y mi dolor*”. Leída así, dentro de esta organización dual del soneto, los tercetos van desequilibrados, con una estructura lógica de 2+(3+1). En otro texto dual con división 8+6, el soneto 9, resulta incómoda la sintaxis del primer cuarteto:

[[*Non es el rayo del Febo luziente,]*
[nin los filos de Arabia más fermosos
[que los vuestros cabellos luminosos,]]
[nin gemma de topaza tan fulgente]] (...)
(Sant-9, vv. 1-4)

De hecho, los versos 3 y 4 podrían invertirse para simplificar la estructura de la oración en la secuencia *Non... nin... nin... que...*, lo cual daría el esquema de rima preferido por Santillana en los cuartetos, ABAB. Parece que en este soneto 9, el Marqués ha dado más importancia al experimento con el esquema de rima (se

trata de la segunda vez que emplea cuartetos abrazados en lugar de alternos) que a la secuencia lógica del discurso.

A pesar de estas imperfecciones o supuestas torpezas, no hay que dejar al margen aquellos sonetos en los que Santillana sí aprovecha bien el molde del soneto y sus divisiones internas. De este primer período, uno de los poemas del Marqués que más pueden considerarse dignos de ser imitaciones (aunque parciales) del arquetipo Petrarca es el soneto 3: no sólo por su estructura sintáctica (9-EID8Cd, el más utilizado por el aretino, es decir, dual 8+6 con marcas y exclusivamente discursivo), sino también por tener el esquema métrico más limpio de la serie. Obsérvese la estructura claramente marcada por las palabras *Qual... qual... quando*, así como la relativa regularidad del ritmo híbrido 2-4-7-10 –el que más profesará Santillana–, sobre todo en los cinco últimos versos.

[[*Qual* se mostrava la gentil Lavina
en los honrados templos de Laurençia,
quando solepnizavan a Heritina
las gentes d'ella con toda femença,]

[*e qual* paresçe flor de clavellina 5
en los frescos jardines de Florençia,
vieron mis ojos en forma divina
la vuestra imagen e dina presençia,]]

[*quando* la llaga o mortal ferida 10
llagó mi pecho con dardo amoroso:
[la qual me mata en pronpto e da vida,

me faze ledó, contento e quexoso;]
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo.]

(Sant-3, vv. 1-14)

2º período, sonetos 18-33, 1444-1455

| Plan textual | | | Tipo temático | | | Sonetos |
|--------------|-------------|--------------|---------------|------|------------------------|---------|
| Canto | Dama | Declaración | 1 | CDDp | Perseverancia | 27 |
| | | Presentación | 5 | CDPg | Glorificación | 23 |
| | | | | | | |
| Queja | Dama | Simple | 7 | QDSd | Queja directa | 26 |
| | | | 8 | QDSr | Queja-requiebro | 24, 25 |
| | | Énfasis | 10 | QDEe | Engaño-desengaño | 28 |
| | | | | | | |
| Sufrimiento | Poeta | Enfermedad | 23 | SPEn | Negativa-desesperación | 29 |
| | | Muerte | 26 | SPMn | Negativa - límite | 21 |
| | | | | | | |
| Confidente | Coadyuvante | | 32 | FCn | No humano | 19, 20 |

| Otros dominios temáticos | Sonetos nº |
|--------------------------|------------|
| Morales | 22, 30, 33 |
| Panegíricos | 32 |
| Políticos | 18, 31 |

De los diez sonetos amorosos de este segundo período, cuatro se clasifican en tipos temáticos de *queja*. Destacan los sonetos 24 y 25, que contienen referencias al día y/o al lugar donde el yo poético vio por primera vez a la amada, tópico frecuente en el *Canzoniere*, y que ya vimos además en tres sonetos del primer período de Santillana (1, 3 y 9). En ambos sonetos, sin embargo, el requiebro va subordinado a una acusación de crueldad o falta de piedad:

« *Bien mereçedes vos ser mucho amada,
mas yo non penas, por vos ser leal,
quantas padesco desde la jornada*

que me feristes de golpe mortal. »

(Sant-24, vv. 9-12)

« *Alégrome de ver aquella tierra,
non menos la çibdad e la morada,
sean planiçies o campos o sierra,
donde vos vi yo la primer jornada; (...)*

do yo non fallo punto de clemençia.»

(Sant-25, vv. 1-4, 14)

Tal acusación de crueldad se hace de lo más patente en la conclusión de otro soneto de queja, Sant-28: «*vista vuestra crueza quánto dura*» (v. 14). Ahora bien, en el *Canzoniere*, el Amor, la muerte, la suerte del poeta a veces se describen como *crudi* o *crudeli*, pero jamás la amada misma. (Una excepción: Laura sí es acusada de mostrar desdén y rabia en la conclusión del soneto 36, comp. XLIV, poema que, como veremos abajo, tal vez informó léxicamente el soneto político Sant-31.) Por lo demás, las acusaciones de crueldad en los sonetos 24, 25 y 28 de Santillana parecen tener mayor relación con la poesía misógina ibérica que con la expresión de Petrarca.

La imitación temática del *Canzoniere* resulta más clara en los dos sonetos de *confidente*, Sant-19 y Sant-20, en los que el yo poético se encomienda a un río, identificado en el primero como el Guadalquivir. De hecho, no es de extrañar que el soneto 19 haya sido elegido por Fernando de Herrera como ejemplo para su *Anotaciones*: se trata de uno de los sonetos más yámbicos del Marqués (aun sin contar las cuatro 'correcciones' o 'mejoras' prosódicas insertadas por Herrera), y uno de los más evidentemente petrarquistas, imitando –aunque superficialmente– los antítesis de *Pace non trovo* y *S'Amor non è* en los cuartetos, y la enumeración de ríos de *Non Tesin, Po...* en los tercetos. Nótese, sin embargo, que en los antítesis compuestos por Santillana, no hay un término positivo (cf. *sì dolce ogni tormento* en el v. 4 de *S'Amor non è*) contrastado con otro negativo y 'áspero', sino que ambos términos son negativos:

« *Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;*

*desnudo de esperançã, e abrigado
de immensa cuita e visto aspereza»*

(Sant-19, vv. 1-6)

Mientras tanto, el soneto Sant-20 no bebe sólo del poema *Non Tesin, Po...* (soneto 116, comp. CXLVIII del *Canzoniere*) traducido literalmente por Enrique de Villena como favor al Marqués, sino también del soneto 173 (comp. CCVIII), en el que Petrarca ruega al Ródano que bese el pie y la mano de Laura. Por su parte, Santillana pide al Guadalquivir que proteja y lleve su 'barca' hacia la amada, quien probablemente se encuentra en Sevilla:

« *Doradas ondas del famoso río
que baña en torno la noble çibdad,
do es aquella, cuyo más que mío
soy, e posee la mi voluntad:*

*pues qu'en el vuestro lago e poderío
es la mi barca veloçe, cuitad
con todas fuerças e curso radío,
e presentadme a la su beldad.* »

(Sant-20, vv. 1-8)

No obstante, el *exemplum* clásico de Hero y Leandro en la conclusión de este soneto no aparece en el *Canzoniere*, y tampoco encontramos en éste una '*dolce partita*' como aquella del último verso de Santillana, «*partido es dulce al afflicto muerte*». Se trata de otro ejemplo, tal vez, de cómo el Marqués subordina las imágenes –o al menos, los ingredientes léxicos– tomados de Petrarca a tópicos de la lírica cancioneril tardomedieval o (mejor dicho en este caso) prerrenacentista.

Los peligros de la *pereza* parecen ser una de las mayores preocupaciones poéticas de Santillana: tal vicio ya figuró en el primer período, no sólo en sonetos morales amonestando contra la *tardananza* (Sant-10, Sant-15), sino también en una de las exclamaciones finales del soneto amoroso Sant-7, «*pues vaya lexos inútil pereza*» (v. 13). Si bien tanto Petrarca como Santillana muestran cierta obsesión con el paso del tiempo, la pereza como subtema poético es más propio del Marqués; la *pigrizia* figura en algunos poemas de Petrarca, pero de modo más incidental que sustancial: *pigro gielo* (soneto 27, comp. XXXIV, v. 5); *Mie venture al venir son tarde e pigre* (soneto 44, comp. LVII, v. 1); *pigro animal* (ballata, comp. LXIII, v. 9); *pigro in antivedere i dolor' tuoi* (soneto 286, comp. CCCXXX, v. 6). En el soneto 27 de Santillana, las referencias a la larga vida de Noé y a la fuerza destructora de Saturno no provienen del *Canzoniere*. En los tercetos del mismo poema, la declaración de que *la saturnina pereza* (v. 9) haya sido superada desde que el yo poético comenzó a amar y servir a la dama responde a la exclamación que vimos en Sant-17 v. 13, es decir, el deseo de alejar toda señal de pereza para poder escribir y servir mejor a la amada sin temerla.

En otros sonetos de este segundo período, se percibe cierta influencia léxica de las lecturas del *Canzoniere*, más que propiamente temática. Por ejemplo, tras el *dulçe esguarde* de Sant-8, encontramos en Sant-23 la expresión *angélico viso*. Entre los sonetos no amorosos de Santillana, hay incluso casos donde pequeños calcos sobre palabras de Petrarca se encuentran en la misma posición del rectángulo del soneto. Compárense los incipit siguientes:

« *Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi* »
(Petrarca soneto 103, v. 1)

« *Vençió Anibal al conflicto de Canas* »
(Sant-30, v. 1)

Ambos sonetos tratan de la perseverancia: Petrarca se dirige a su amigo Stefano Colonna, aconsejándole que no desaproveche su suerte y redoble sus esfuerzos, mientras que Santillana exhorta al rey don Juan a no descansar en su búsqueda de honores militares. Por lo demás, hay en este soneto del Marqués otro ejemplo clásico que no proviene del *Canzoniere*: la referencia a Astrea (v. 8), la diosa que llevaba los rayos de Zeus en sus brazos y símbolo de la justicia.

Otra coincidencia de léxico y de posición en el soneto aparece en el poema siguiente, Sant-31, que bebe seguramente del soneto 36 del aretino:

« *Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fatezze conte;*

e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte, (...) »
(Petrarca soneto 36, vv. 1-5)

« *Forçó la fortaleza de Golías,
con los tres nombres, -juntos con el nombre
del que se quiso, por nos fazer hombre,
e de infinito, mortal e Mexías-,*

el pastor, cuyo carmen todos días (...) »
(Sant-31, vv. 1-5)

Este soneto político de Santillana también va dirigido a la familia real, exhortando a los *grandes príncipes* (según la rúbrica de MN8) a aprender del ejemplo bíblico de David contra Goliat. También hay una semejanza estructural en el inicio del sexteto: «*Ma voi...*» - «*Pues vos...*» (v. 9 de ambos sonetos). Por lo demás, el soneto 31 de Santillana no imita el 36 de Petrarca, que de hecho no es siquiera un soneto político o moral, sino una queja amorosa dirigida a la dama, cuyos ojos no muestran piedad sino «*disdegno et ira*» (v. 14). Más allá del uso de los personajes de Aníbal y David, las tres coincidencias que hemos visto de vocabulario y de posición dentro del rectángulo del soneto apenas pueden considerarse, realmente, como casos de imitación temática. **Se trata más bien de reminiscencias tenues, y muy locales, de dos sonetos particulares de Petrarca (103 y 36) cuya plantilla estructural habrá quedado en la mente de Santillana, y que por influencia subliminal se ven reproducidas -tal vez mucho después de la lectura del *Canzoniere*- en los esbozos del admirador, o digamos de un imitador a medias.**

He aquí el resumen del análisis sintáctico de los sonetos del segundo período de Santillana:

| Organización sintáctica | | | Tipo sintáctico | | | Apelación | Síntoma |
|-------------------------|----------|------------|-----------------|---------|-----------------------------|--------------------|---------|
| Antidistributiva | | | 5 | EAp | plurisentencial | 27, 28, 31, 32 | |
| Isodistributiva | Múltiple | | 6 | EIMv | vario | 22, 23, 24, 29, 30 | |
| | | | 7 | EIMc | clímax | 20, 26 | 21 |
| | Dual 8+6 | Sin marcas | 8 | EID8Sa | agrupaciones intertextuales | 18, 25 | 19 |
| | | Con marcas | 14 | EID8Coc | otras combinaciones | 33 | |

El primer dato que salta de la tabla es que sólo dos sonetos de este período se clasifican como de función *sintomática*, y ambos con cierta reserva: en Sant-19, el río Guadalquivir aparece como confidente en el v. 13, pero el yo poético no se dirige directamente a él, mientras que Sant-21 contiene la pregunta retórica «¿qué será de mí?» (v. 5). A partir del soneto 22, ninguno de los textos va construido sobre un monólogo interior, sino que todos (la entera segunda mitad, 22-42) van dirigidos a un tú poético explícito.

Ya hemos visto cómo, en Sant-19, las antítesis empleadas por Santillana con respecto a los desabrimientos del amor no incluyen un término positivo, sino que se contrastan dos términos negativos. En Sant-21 el poeta lleva esta doble negatividad un paso más allá: mientras que las *serenas* anteponen el mal al bien o viceversa según el tiempo, el yo poético lleva sus *penas, cuitas, trabajos e langor mortal* impresos en el alma de modo continuo.

En este segundo período hay menos sonetos *antidistributivos* que en el primero: cuatro en lugar de siete. En Sant-31, apenas citado aquí arriba, un encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5 separa el sujeto *el pastor* del verbo principal *Forzó* y el objeto *la fortaleza* en el v. 1. Esta disposición un tanto violenta sirve tal vez para recalcar el *exemplum* bíblico (y la reminiscencia petrarquista) del pastor David, pero el largo inciso que va de la mitad del v. 2 hasta el final del v. 4 desequilibra los cuartetos. En efecto, la estructura lógica de este soneto puede describirse como $(1.5+(3.5)+0.33+3.66)+(4+2)$.

Sin embargo, hay otro soneto con encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5, pero que ejerce un buen efecto violento. En Sant-28, la *batalla* del inicio del v. 5 cobra mayor carga rítmica justamente por aparecer de modo repentino:

« *Cuentan que esforçava Thimoteo
a los estrenuos e magnos varones,
e los movía con viril desseo,
con agros sones e fieras cançiones*

a la batalla; e del mesmo leo (...) »

(Sant-28, vv. 1-5)

Otro soneto de Santillana cuya sintaxis no respeta la división de estrofas es Sant-27, con un encabalgamiento semejante no entre los cuartetos sino entre los tercetos. La partición del sexteto en mitad del v. 12 desequilibra la estructura de la conclusión del poema, pero al mismo tiempo, tiene la ventaja de dar mayor fuerza semántica al hemistiquio *desque vos amo*, y por tanto al sentido de dedicación a la dama, que va más allá de sus propios límites y de la *pereza* que discutimos páginas atrás:

« *La saturnina pereza acabado
havía su curso tardinoso,
o las dos partes de la su jornada,*

*desque vos amo; e si soy amado,
vos lo sabedes, después el reposo
de mi triste yazija congoxada.* »

(Sant-27, vv. 9-14)

A este uso inteligente de tensión sintáctica (con disposición lógica 4+(2+2)+(3.5+2.5)) se juntan dos casos de tensión métrica que también recalcan –aunque sutilmente, y no necesariamente a sabiendas del poeta– la perseverancia del yo poético. Obsérvese, en los vv. 3 y 4, las dos sílabas tónicas contiguas, que teóricamente van en contra del *Stress Maximum Principle* de Hanson & Kiparsky:

« *concurriessen en mí, non çessaré
de vos servir, leal más que leales.* »

(Sant-27, vv. 3-4)

En ambos versos van acentuadas las sílabas 6 y 7, sin posibilidad de relegación según las reglas de escansión establecidas en el capítulo 5 de esta tesis. Esta doble disposición rítmica da mayor fuerza semántica al negativo *non çessaré* y más todavía al superlativo *leal más que leales*, enfatizando la dedicación del yo poético a la dama. Ahora bien, tal vez sería aventurado suponer que Santillana haya estado del todo consciente, a la hora de componer los vv. 3-4 y los tercetos de este soneto, de estar rompiendo ciertas reglas o pautas de versificación y de disposición sintáctica, y no habrá necesariamente advertido los efectos poéticos ejercidos por tales 'tensiones'. **Deliberadas o no, se trata de pequeñas decisiones afortunadas que merecen ser indicadas y apreciadas, como ejemplos de tensiones que no pueden atribuirse simplemente a cierta torpeza por parte del autor, sino que ejercen cierto efecto poético dentro del caos.**

(Dentro de tal caos, por ejemplo, el v. 11 del mismo soneto, «o las dos partes de la su jornada», está mal construido, con acentuación 3-10 ó 4-10 y el artículo de relleno *la* en la posición 7, que no puede promocionarse sin que resulte una acentuación forzada.)

Volviendo a la sintaxis, las disposiciones *isodistributivas* han cobrado una ventaja sobre aquellas *antidistributivas* ya mucho mayor que en el primer período: en efecto, la diferencia ha pasado de 10:7 a 12:4. Sigue habiendo, de todos modos, el doble de sonetos con distribución múltiple (ocho) que textos con estructura dual 8+6 (cuatro). Si entre los sonetos antidistributivos de este período acabamos de ver algunos casos de tensión sintáctica con buen efecto poético, entre los isodistributivos, los sonetos más logrados son aquellos en que Santillana se atiene a la sencillez de la forma estrófica. Por ejemplo, entre los sonetos organizados con más de dos partes sintácticas, uno bien construido es Sant-24, con estructura múltiple 4+4+4+2. He aquí los tercetos; por desgracia, puede resultar decepcionante el dístico final, donde la colorida metáfora del v. 13 –la *oliva* de la paz que neutraliza la *guerra* de la espada o de las propias penas– cede a la antítesis monocromática (y si se quiere, demasiado sencilla o perezosa) *bien mío / mi mal* en el último verso:

« *Bien mereçedes vos ser mucho amada,
mas yo non penas, por vos ser leal,
quantas padesco desde la jornada*

*que me feristes de golpe mortal.
Sed el oliva, pues fuestes la espada;
sed el bien mío, pues fuestes mi mal.* »

(Sant-24, vv. 9-14)

Entre los sonetos de organización *dual*, cabe volver a aproximarnos al soneto 19 celebrado por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* casi siglo y medio más tarde: sin duda, la sencillez sintáctica de este soneto, con una limpia distribución de dos oraciones (una de 8 versos y otra de 6), también habrá influido en la elección de Herrera a la hora de buscar un soneto ejemplar del precursor de Garcilaso. Nótese, de todos modos, que dentro de esta disposición dual, las divisiones dentro del octeto y del sexteto no son necesariamente de 4+4 y 3+3. En efecto, el octeto en este caso podría considerarse dividida en seis versos de adjetivos más dos de verbos (6+2); al final del v. 6, la coma podría cambiarse a dos puntos para introducir la conclusión del octeto, marcando una sintaxis interna semejante a la de la octava de arte mayor:

[[*Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;*

*desnudo de esperança, e abrigado
de inmensa cuita e visto aspereza,]
[la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza.]]*

(Sant-19, vv. 1-8)

El sexteto, mientras tanto, tiene una clara estructura de 4 (*Nin... nin... nin...*) + 2 (*solo... solo*):

*[[Nin son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer*

*la enferma Guadiana, nin lo creo:]
[solo Guadalquivir tiene poder
de me guarir, e solo aquel desseo.]]*

(Sant-19, vv. 9-14)

No deja de resultar curiosa la nueva mención de la *pereza* en el v. 8, esta vez con referencia a la llegada indefectible de la *muerte*. Surge una tenue sospecha: más allá de los logros y aciertos poéticos –esporádicos o frecuentes– del Marqués en sus experimentos con el soneto, **si en ocasiones resultan evidentes sus limitaciones** (palabras de relleno, soluciones léxicas demasiado sencillas, complicaciones sintácticas no justificables, etc.), **serán éstas achacables al cansancio físico, declarado ya desde los sonetos 1 y 4, y por tanto también a cierta pereza creativa que de vez en cuando habrá ido arrastrando** (cf. «*la mente fatigada*», Sant-7 v. 6) ? Esta pregunta no quiere justificar tales limitaciones, pero tal vez revela una de las preocupaciones, no tan explícitas ni implícitas, de la poética de don Íñigo: es decir, la propia lucha contra el cansancio (que puede considerarse un modo de resistir a la muerte). Si Santillana se reveló un tanto reacio, al menos en sus cartas, a mostrar o distribuir sus sonetos entre lectores potenciales, tal vez su timidez respondía no sólo a cierta aprensión de que los lectores no apreciaran ni aceptasen las nuevas formas prosódicas (los ritmos yámbicos del endecasílabo) y estróficas (el soneto) que procuraba importar, sino también a la conciencia o convicción de que, en sus experimentos con el receptáculo tomado prestado de Petrarca, no llegaba a desplegar todo su potencial, sea por falta de tiempo o energía, o por un interés en el soneto que nunca dejó de ser titubeante.

3^{er} período, sonetos 34-42, 1456-1458

Todos los sonetos del último período, compuestos en los dos o tres años finales de la vida de Santillana, son de tema devocional, dirigidos generalmente a un santo u otra figura religiosa, pidiendo protección y socorro ante la llegada del postrer día. Uno de estos sonetos parece haber sido escrito por encargo: según la rúbrica que introduce Sant-35 en el manuscrito MN8, el Marqués compuso este soneto a San Miguel Arcángel «*a suplicación de la vizcondesa de Torija, doña Ysabel de Borbón*», indicación que explicaría el uso de la primera persona plural en los tercetos:

« *Por todos estos premios te honoramos
e veneramos, príncipe excelente,
e por ellos mismos te rogamus*

*que ruegues al Señor omnipotente
nos dignifique, porque poseamos
la gloria a todas glorias preçedente. »*

(Sant-35, vv. 9-14)

Otro soneto que pudo haber sido encargado, o escrito incluso en nombre de un grupo con interés común, es el penúltimo, Sant-41. El sexteto de este poema también está formado por una petición de parte de una primera persona plural («*Mas inploramos a vuestra clemencia (...)*», v. 9), dirigida en esta ocasión no a San Vicente Ferrer como declara la rúbrica, sino al papa Calixto III. Como explica Pérez Priego en su edición de la poesía de Santillana (1983: 299), fue durante el pontificado de Calixto III, el valenciano Alonso de Borja (1455-58), que tuvo lugar la canonización de San Vicente Ferrer; en este soneto, Santillana pide al papa que sea canonizado también el «*confesor insigne Villacreçes*» mencionado en el v. 13, Fray Pedro de Villacreces, predicador en la corte de Juan I.

Si es cierto que uno o ambos sonetos fueron escritos por encargo, no está de más preguntar: ¿le habrán pedido precisamente un soneto, o habrá el Marqués aprovechado la ocasión para ofrecer un ejemplo de su largo experimento con la nueva forma? ¿Habrá sido la respuesta al primer encargo una tácita búsqueda de aprobación, por parte de la vizcondesa, de su intento de importar el soneto italiano en lengua castellana? Más importante aún: ¿habrá llegado el soneto 41 –mitad panegírico, mitad petición religioso-política– a manos de su destinatario, el papa español en Roma, la máxima autoridad en la época que hubiera podido reconocer y consentir, aunque calladamente, la posibilidad de que un soneto se escribiera en una lengua no italiana?

Tras más de quince años explorando la versatilidad temática del soneto, en este último ciclo de sonetos devotos, Santillana se aleja bastante del acervo amoroso del *Canzoniere*, pero no del todo. Dentro de estos nueve sonetos, hay dos que no

son tan fáciles de clasificar, o al menos, no basta con describirlos como textos religiosos, ya que contienen ingredientes amorosos subordinados. El soneto Sant-37 parece una petición a la Virgen para que dé socorro al poeta (como lo es el soneto anterior, Sant-36), pero podría leerse igualmente como afín a algunos sonetos *in morte* de Petrarca, pidiendo a la amada que baje del cielo a buscarlo y consolarlo. La repetida declaración de pertenencia a la dama («*aunque si vuestro era, vuestro só*», v. 8) vuelve en la conclusión de Sant-40, una queja con requiebro que van subordinados a una expresión de gratitud al destinatario del poema, el apóstol San Andrés. El poeta agradece a éste, en la ocasión de su día festivo (el 30 de noviembre, si el calendario onomástico no era diferente), que haya convertido su «*grave langor en alegría*» (v. 8), al haberle llevado en esa fecha al lugar donde vio por primera vez a la amada. Aunque el deseo del poeta no haya sido correspondido, el poeta celebra el encuentro con cierta nostalgia:

« *Pues me traíste, Señor, donde vea
aquella que en niñez me conquistó;
a quien adoro, sirvo e me guerrea,*

*e las mis fuerças del todo sobró;
a quien deseo e non me desea;
a quien me mata, aunque suyo só. »*

(Sant-40, vv. 9-14)

Así constatamos cómo, aún hacia el final de su producción sonetil, el Marqués continúa su pequeña obsesión –muy petrarquista– con el lugar y/o el día de su enamoramiento, como ya vimos en sus sonetos 1, 3, 9, 24 y 25.

Veamos ahora el resumen del análisis sintáctico de los nueve sonetos de este tercer ciclo:

| Organización sintáctica | | | Tipo sintáctico | | | Apelación |
|-------------------------|----------|------------|-----------------|---------------------|--------------------------------|------------|
| Isodistributiva | Múltiple | | 6 | EIMv | vario | 37 |
| | | | 7 | EIMc | clímax | 34, 36, 39 |
| | | | | | | |
| | Dual 8+6 | Sin marcas | 8 | EID8Sa | agrupaciones
intertextuales | 38 |
| | | Con marcas | 11 | EID8Cdi | discursivo + imperativo | 41, 42 |
| | | | 13 | EID8Cvd | vocativo + discursivo | 40 |
| 14 | | | EID8Coc | otras combinaciones | 35 | |

Nótese que la columna correspondiente a los sonetos con función de *Síntoma* ha desaparecido, puesto que, desde el soneto Sant-21 en adelante, ya no se encuentran textos que no van dirigidos a un tú poético explícito. En la tabla de este tercer ciclo han desaparecido igualmente las filas que recogían los sonetos *antidistributivos*: en sus últimos años de vida, el Marqués ha simplificado bastante la estructura de sus sonetos, cerrando mejor el círculo lógico con mayor respeto a la forma y a las proporciones estróficas. De hecho, en este

tercer período, los sonetos de organización *dual* (8+6) ya son más que aquellos dispuestos en oraciones *múltiples* (5 contra 4).

Ahora bien, tal simplificación de estructuras no se debe necesariamente a un menor deseo de experimentar, sino más bien al uso repetido –con pequeñas variaciones– de una fórmula inherente a la temática devocional: un octeto generalmente panegírico, en modo vocativo hacia el santo destinatario, seguido por un sexteto en que se hace la petición, en modo imperativo.

En estos últimos nueve textos de Santillana se observa asimismo una mayor atención al clímax del soneto, constituido a menudo por la petición o por una exclamación. Es el caso de los sonetos 34, 35 (cuyos tercetos van citados aquí arriba), 36 y 38. En Sant-34, por ejemplo, tras una larga enumeración de epítetos en el octeto, la sintaxis del sexteto puede parecer fragmentada entre dos versos en vocativo, dos y medio discursivos, medio verso vocativo-exclamativo, y el verso final imperativo-vocativo, pero la lógica sigue siendo lineal y fácil de seguir:

[[*tú, virgen, triumphas del triumpho triunphante*
e glorioso premio de la palma;
[así non yerra quien de ti se ampara,

e te cuenta del cuento dominante
de los santos.]] [¡O santa, sacra e alma!]
[Pues ora por me, beata Clara.]]

(Sant-34, vv. 9-14)

De todos modos, no hay que declarar tampoco el 'triunfo' total de Santillana con respecto a la organización sintáctica de sus sonetos en su último período, ya que sigue habiendo ejemplares con sintaxis un tanto confusa. Entre ellos está el soneto mencionado aquí arriba, Sant-41, dirigido (¿y tal vez enviado?) al papa Calixto III. Obsérvese cómo, en los tercetos, se repite la conjunción *mas* (vv. 9 y 11), mientras que el 'clímax' del último verso no parece bastante convincente como justificación para la canonización de Fray Villacreces:

[[*De sí mesma comiença la ordenada*
caridad, e [así [vos, terçio Calixto,]
aquella santidad bien meritada
por fray Viçente, [discípulo de Christo,]

quesistes que fuere confirmada
por consistorio, [segund vos fue visto:]]
[gozóse España con esta jornada,
que a Dios fue grato, e al mundo bienquisto.]]

[Mas [[inploramos a vuestra clemencia,
[si serán dignas nuestras santas preces,]
non se recusen, mas danos segundo

canonizado, [por vulgar sentença,]
al confesor insignio Villacreçes:]
[muy gloriosa fue su vida al mundo.]]]]

(Sant-41)

Tras el panegírico y muestra de agradecimiento a Calixto III en el octeto, el primer *Mas* (v. 9) no tiene realmente función adversativa, sino que ejercería más bien el efecto de *pues* o *por tanto*, etc., dado que introduce la petición que es a la vez causa y consecuencia de la comunicación y halago al papa. Después, frente a la celebración de la canonización de San Vicente Ferrer que cubre los versos 3 a 8, la corta razón genérica ofrecida en el último verso del soneto no parece tener bastante peso para apoyar la solicitud del autor.

7.1.5 Conclusiones generales

Si el *Canzoniere* sirve al Marqués de poemario de cabecera, no lo imita ni mucho menos ciegamente; o mejor dicho, **más allá de la forma del soneto, no procura realmente imitar a Petrarca, sino que se limita a espigar algunos ingredientes, más léxicos que estilísticos. Santillana no se interesó en el *Canzoniere* como obra en su conjunto, sino en partes muy puntuales, sonetos particulares cuya estructura acumulativa y relativa sencillez de tema le llamaron más fácilmente la atención:** entre los cuales, por ejemplo, el soneto *Benedetto sia 'l giorno...* (47, comp. LXI), construido a base de anáfora y polisíndeton; *Pace non trovo...* (104, comp. CXXXIV), cuya bimetración de los versos lo hace saltar a la vista; y el soneto *Non Tesin, Po...* (116, CXLVIII) traducido por Enrique de Villena, cuya enumeración de ríos, inmediatamente visible, habrá enganchando enseguida su curiosidad poética y geográfica. Como hemos visto en varios momentos de esta tesis, de estos tres sonetos, los dos fúnebres (70 y 71) mencionados un poco más arriba, y otros considerados talismánicos del aretino, **Santillana toma prestado elementos de léxico, pero los usa para otros fines.**

Al mismo tiempo, no hay que olvidar que el Marqués tenía un conocimiento limitado del italiano, al menos a juzgar por su petición a Villena de trasladar la *Commedia* de Dante y el soneto de los ríos de Petrarca en castellano. Su nivel de penetración de lectura sí bastó, sin embargo, para que declarara los escritores «ytálicos» como los más «altos ingenios» en su carta-proemio al condestable de Portugal hacia 1449; aunque quizá formó tal impresión justamente desde la distancia estética, por sus dificultades de comprensión. Tal vez, aún si Santillana hubiese querido imitar los sonetos del *Canzoniere*, no era capaz de hacerlo, porque sólo intuía hasta cierto punto su estructura interna y las posibilidades poéticas que ofrecía; sin embargo, este dictamen es limitado e injusto, porque no considera los aportes de la escritura del Marqués, es decir, lo que añadió a las características que tomó prestado de los sonetos de Petrarca.

En lo que concierne a la métrica, es bien cierto que Santillana procuró instituir en la forma italiana el ictus del verso castellano, pero este afán va cediendo con el tiempo: **cuánto más se va acostumbrando a componer endecasílabos, sin alejarse demasiado del ritmo dactílico con sílaba tónica en la 7ª posición ni mucho menos de la cesura tras la 5ª, se va acercando con cada vez menos timidez a los ritmos de tipo yámbico.** En la última fase de sus sonetos, los endecasílabos con ritmo par ya son más frecuentes que aquellos híbridos, y con un porcentaje que ha alcanzado más del doble de la proporción de los versos con ritmo impar.

En efecto, dentro de este compromiso prosódico, **el verso más utilizado en los tres períodos es el híbrido 2-4-7-10 (dos 'pies' yámbicos seguidos por dos 'pies' dactílicos), pero el ritmo yámbico va cobrando cada vez mayor autoridad de sentido: varios son los sonetos que se concluyen con tercetos yámbicos (2, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 17, 18, 19, 20, 23, 26, 28, 32, 33, 35, 39, 41, 42).** El esfuerzo consciente por fraguar endecasílabos con ritmos pares sigue visible hasta el final, y a veces se siente demasiado forzado: hasta en el soneto Sant-39, Santillana sigue insertando artículos definidos superfluos con adjetivos posesivos para llenar y disponer el ritmo del verso (*las sus ricas mitras*, v. 12; *las tus inopias*, v. 13). No obstante, debe reconocerse que **hay también casos de tensión métrica poéticamente efectivos**, como vimos en el ejemplo de Sant-27, donde las dos sílabas tónicas contiguas en los vv. 3 y 4 recalcan la fuerza semántica del negativo *non çessaré* y del superlativo *leal más que leales*, y por lo tanto, en ambos casos, enfatizando la dedicación del yo poético a la dama.

Si hay cierta evolución métrica –del ritmo dactílico hacia el yámbico– en el arco de los tres períodos establecidos por Lapesa, también hay cierta progresión en la disposición lógica del discurso dentro del rectángulo del soneto: **si bien el soneto de Santillana se aleja, a mitad de camino, del monólogo interior de Petrarca** (todos los sonetos a partir de Sant-22 son de función apelativa, dirigidos a una segunda persona explícita), **es cierto también que la sintaxis se va simplificando, dando lugar a textos cada vez más isodistributivos y más duales, y con mayor atención al clímax en el último período.** No se trata de la «*creciente perfección*» que echó de menos Lapesa (1957: 180), pero sí de ciertas simplificaciones que van aclarando la comunicación poética con estructuras más limpias y menos 'ripios'.

Ahora bien, **hay momentos en que el Marqués desafía aposta las fronteras entre las cuatro 'estrofas' del soneto, con encabalgamientos abruptos que ejercen un buen efecto poético:** en el mismo soneto 27 apenas citado para ejemplos de tensión métrica, la partición del sexteto en mitad del v. 12 da mayor fuerza semántica a su primer hemistiquio «*desque vos amo*», y por tanto al sentido de dedicación a la dama, que va más allá de sus propios límites y de la «*saturnina pereza*» con que comenzó el sexteto. De modo semejante, en Sant-28, el encabalgamiento abrupto entre los cuartetos lanza repentinamente a los personajes y a los lectores «*a la batalla*» (v. 5).

En definitiva, en este largo recorrido comparativo por los tres períodos de los sonetos de Santillana, en vista de la evolución del ictus dactílico del arte

mayor hacia los ritmos pares, con cesura frecuente pero no obligatoria tras la quinta sílaba, y en vista de la progresiva simplificación de la sintaxis interna del soneto hacia estructuras duales que respetan la división de estrofas, parece que la descripción de sonetos «*al itálico modo*» que coló en la carta a doña Violante de Prades, y que la crítica moderna erigiría en epíteto o rótulo casi oficial, no resulta tan tautológica ni tan falsa como se ha ido esgrimiendo.

Temáticamente, como bien concluyen Carr («*a Spanish sonnet, dealing with Spanish themes*», 1978: 52) y Pérez Priego («*el soneto al hispánico modo*», 2004), el soneto del Marqués tiene más de castellano que de itálico, y como hemos atestiguado varias veces en la discusión de los análisis, **la influencia del Canzoniere a menudo se revela bastante superficial, visible más en el nivel del léxico –e incluso, a veces, de la posición calcada de ciertas palabras en el rectángulo del soneto– que en el conjunto del argumento.** Sin embargo, *métricamente*, el continuo incremento de ritmos yámbicos, y su convivencia con la frecuente bimembración del verso con cesura tras la quinta sílaba, apuntarían hacia la construcción de un soneto más bien al '*hispanoitalico*' modo: los ritmos son hispanos, pero se van haciendo cada vez más itálicos. Ídem para la estructura interna: en vista de cómo, por ejemplo, Santillana va abandonando la división del octeto en 6+2 como si fuera una octava de arte mayor, empleando con cada vez mayor frecuencia un octeto dispuesto en 4+4 (y respetando cada vez más las 'cesuras' entre las cuatro partes, salvo en casos poéticamente efectivos de encabalgamiento abrupto), y **en vista de una creciente preferencia por estructuras duales en lugar de múltiples, sintácticamente**, el soneto del Marqués se va acercando hacia las plantillas más sencillas de Petrarca. Si bien don Íñigo nunca llega a acomodarse perfectamente en la forma que procuró importar –hay defectos prosódicos hasta en el último soneto, Sant-42–, el soneto que dejó como legado no disfrutado también puede describirse como hecho *al hispanoitalico modo*.

La importación de la forma italiana tuvo muchos logros puntuales en manos de Santillana, pero las razones por las que no pudo cuajar van más allá de sus propias limitaciones poéticas. Como concedió Pérez Priego, el Marqués hizo «*el soneto que podía*» (2004: 89), mas con un deseo consciente, desde pronto, de seguir su propio camino, aunque sin pruritos de vanguardista ni de gran innovador. Como delata, por ejemplo, la exclamación de su sobrino don Pedro en referencia al puñado de sonetos que le hizo llegar, «*me acaesçe con ellos lo que con la que no se puede alcançar por razón: alcánçase por creencia...*», **si Santillana, como escritor, se quedó en un punto intermedio entre la imitación y la invención y entre una literatura y otra, los destinatarios y los lectores de sus 42 sonetos no estaban preparados para apreciar el intento ni la envergadura de sus esfuerzos.** Como sonetista, Santillana vacilaba entre dos orillas; su público, limitado también dada la timidez del poeta a la hora de hacer circular sus sonetos (con la excepción importante, y tal vez muy atrevida, de enviar su penúltimo soneto al papa), seguía con ambos pies firmes en la orilla ibérica.

7.1.6 Los textos

Como quedó dicho en la parte del apartado 7.1.2 sobre las ediciones modernas de estos sonetos, la presentación del texto de los 42 sonetos del Marqués de Santillana se basa en el texto crítico ofrecido por Miguel Ángel Pérez Priego en su edición de 1983, que propone una puntuación más lógica y menos atrevida que las dos ediciones posteriores de los sonetos del Marqués (Kerkhof y Tuin 1985 y Langbehn 1997). La edición de Pérez Priego se basa en el cancionero de Salamanca, SA8, como *codex optimus* para gran parte de la obra poética de Santillana, subsanando errores y omisiones de otros códices, principalmente el códice MN8, que también deriva del 'cancionero de escritorio' y está relacionado de cerca a SA8, a pesar de su presentación gráfica más humilde. No obstante, los últimos cinco sonetos (37-42) se transmiten sólo a través de MN8.

Antes de cada soneto se indican las fechaciones, los códices y las ediciones modernas en los que el texto ha aparecido, y las rúbricas que lo han acompañado donde ha habido. Después de cada soneto se dan las variantes, las intervenciones en el texto del soneto para este corpus (mínimas, la mayoría de puntuación para facilitar la comprensión de la sintaxis, según los criterios explicados al inicio de este capítulo), el análisis métrico, la clasificación temática y aquella sintáctica.

Las abreviaturas correspondientes a los manuscritos se dan en el apartado 7.1.2. He aquí las abreviaturas empleadas en las notas sobre el análisis métrico:

| | |
|--------------|---|
| T- | tensión métrica |
| sm <p>mp</p> | violación del <i>Stress Maximum Principle</i> , dos sílabas tónicas contiguas sin posibilidad de relegación |
| ast | ausencia de sílaba tónica (p.ej. entre las posiciones 4 y 10), sin posibilidad de promoción |
| prom. | promoción de una sílaba de átona a tónica |
| rel. | relegación de una sílaba de tónica a átona |
| s.e. | sinalefa evitada
(para poder escandir el verso como endecasílabo con cesura entre las posiciones 5 y 6, o como dodecasílabo de arte mayor) |
| con c.s. | con compensación silábica
(entre un primer hemistiquio agudo y el segundo hemistiquio) |
| sin c.s. | sin compensación silábica
(entre un primer hemistiquio agudo y el segundo hemistiquio) |
| 1h | primer hemistiquio |
| 2h | segundo hemistiquio |

Sant-1

Fechación: 1438-1444

Transmisión: SA8: 175^r; MN6: 263^r; MN8: 82^v; PN4: 102^v; PN8: 175^v-176^r; PN12: 127^r; Dutton ID0054

Pérez Priego 1983: 259-60; Langbehn 1997: 204; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 147-48

Rúbrica: [PN12, PN4 con ligeras variantes, PN8, & MN6] *En este primero soneto quiere mostrar el autor que quando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fassen la cosa muy más limpia e muy más neta.*

Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza,
formaron, loó mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza

me demostraron, e su fermosura, 5
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con igual tristura,
e plango e quéxome de su crueza.

Ca non fue tanta la del mal Thereo, 10
nin fizo la de Achila e de Potino,
falsos ministros de ti, Ptholomeo:

assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

Variantes

4 - el tiempo e ora [MN6]; 6 - ca solo [PN4, 8, 12], ca solo de loar es grand p. [MN6]; 7 - tristeza [PN4, 8, 12 & MN6]; 8 - de tu crueza [MN6]; 9 - tanto [PN4, 8], Theseo [MN8], la del mothereo [MN6]; 10 - Pontino [PN4, 8 & MN6]; 12 - indino [MN8]

Intervenciones

3 - loó (para indicar más claramente la exhortación, en consistencia con Sant-9 v. 9 «Loó mi lengua, maguer sea indigna»)

11-12 - Ptholomeo: / assí (en lugar del punto y aparte, para introducir la conclusión del soneto)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|-------------------------------------|----------|-------------------|----------------------------|--|
| Quando yo veo la gentil criatura | 1-4-8-10 | √ | x | |
| qu'el çielo, acorde con naturaleza, | 2-4-10 | √ | √ - s.e. | T-ast 4-10 |
| formaron, loó mi buena ventura, | 2-5-7-10 | √ - 5ª aguda | √ - sin c.s. | |
| el punto e hora que tanta belleza | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. | |
| | | | | |
| me demostraron, e su fermosura, | 4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| ca sola de loor es la pureza; | 2-6-10 | x | x | relegación de <i>es</i> |
| mas luego torno con igual tristura, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| e plango e quéxome de su crueza. | 2-4-10 | x | x | hiato en <i>criü-eza</i>
T-ast 4-10 |
| | | | | |
| Ca non fue tanta la del mal Thereo, | 2-4-8-10 | √ | x | relegación de <i>fue</i> |
| nin fizo la de Achila e de Potino, | 2-6-10 | x | x | |
| falsos ministros de ti, Phtolomeo: | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| assí que lloro mi serviçio indigno | 2-4-8-10 | √ | x | |
| e la mi loca fiebre, pues que veo | 4-6-8-10 | √ | x | |
| e me fallo cansado e peregrino. | 3-6-10 | x | x | |

Nótese cómo Santillana incluye, en el v. 13, el artículo superfluo en *la mi loca fiebre*, para rellenar el verso y tal vez para dar con el ritmo yámbico.

Clasificación temática

8-QDSr: Queja de la crueldad de la Dama, Simple, con requiebro.

Clasificación sintáctica

5-EAp-S: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, con función de Síntoma.

Estructura lógica (6+2)+(1+2)+(1.5+1.5), o bien 6+(2+3)+(1.5+1.5).

Encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5, *tanta belleza / me demostraron*.

El primer terceto es una extensión hiperbólica de la última palabra del v. 8, *crueza*. A pesar de la presencia de la segunda persona en el v. 11 (*de ti, Phtolomeo*), el soneto en su conjunto no va dirigido al faraón. Éste aparece como

una especie de confidente puntual en un verso que puede considerarse un inciso; en el segundo terceto, el yo poético vuelve a dirigirse a sí mismo.

El segundo terceto contiene dos adverbios conclusivos: *así que* y *pues que*. A primera lectura, puede parecer que el Marqués cierra el soneto dos veces, pero la segunda oración puede considerarse una descripción de la *fiebre*, y por tanto subordinada a la primera.

Intervenciones

5 – ¡O dulce hermano! Pues yo (en lugar de la coma, «hermano! pues [...]», para que la exclamación apostrófica separe más claramente el *exemplum* contado por doña María de Castilla en el primer cuarteto de su comparación con la situación de la misma reina)

12-13 – nin tanto indignada. / ¡Antropos!, muerte me plaze (en lugar de «nin tanto indignada / Antropos: »; exhortación de doña María de Castilla a Átropos, una de las tres Parcas, para que le corte el hilo de la vida en caso de que no se ponga fin a su mala ventura)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|------------|-------------------|----------------------------|-----------------------|
| Lloró la hermana, maguer qu'enemiga, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. | |
| al rey don Sancho, e con grand sentido | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| proçedió presto contra el mal Vellido, | 3-4-6-8-10 | √ | x | T-smp 3-4 |
| servando en acto la fraternal liga. | 2-4-9-10 | √ | √ - s.e. | T-smp 9-10 |
| | | | | |
| ¡O dulce hermano! Pues yo, que tanto amiga | dodec. | (√) | x | |
| jamás te fue, ¿cómo podré çelar | 2-4-5-8-10 | x | x | T-smp 4-5
4ª aguda |
| de te llorar, plañir e lamentar, | 4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| por bien qu'el seso contraste e desdiga? | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. <i>que el</i> | |
| | | | | |
| ¡O real casa, tanto perseguida | 3-4-6-10 | √ | x | T-smp 3-4 |
| de la mala fortuna e molestada! | 3-6-10 | x | x | |
| No pienso Juno que más ençendida | 2-4-7-10 | √ | √ - <i>pi-enso</i> | |
| | | | | |
| fue contra Thebas, nin tanto indignada. | 1-4-7-10 | √ | √ - <i>fii-e</i> | |
| ¡Antropos!, muerte me plaze e non vida | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| si tal ventura ya non es cansada. | 2-4-6-8-10 | √ | x | |

Clasificación temática

Fúnebre.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(2+2+2).

Sant-3

Fechación: 1438-1444

Transmisión: SA8: 175^v; MN6: 263^r; MN8: 82^v-83^r; PN4: 103^r; PN8: 176^v-177^r; PN12: 130^r; Dutton ID0056

Pérez Priego 1983: 261-62; Langbehn 1997: 207; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 149-50; Alonso 2008: 154-55

Rúbrica: [PN12, 4, 8, & MN6 con ligeras variantes] *En este tercio soneto el autor muestra cómo, un día de una fiesta, vio a su señora así en punto e tan bien guarnida, que de todo punto le refrescó la primera ferida de amor.*

Qual se mostrava la gentil Lavina
en los honrados templos de Laurencia,
quando solepnizavan a Heritina
las gentes d'ella con toda femencia,

e qual paresçe flor de clavellina 5
en los frescos jardines de Florençia,
vieron mis ojos en forma divina
la vuestra imagen e dina presençia,

quando la llaga o mortal ferida 10
llagó mi pecho con dardo amoroso:
la qual me mata en pronpto e da vida,

me faze ledó, contento e quexoso;
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo.

Variantes

1 - Laviana [MN6]; 2 - tiemplos [PN4]; 3 - qua quando [MN6], solenizavan [MN8], solennizavan [PN4], sollemnizavan [PN8], solempnizavan [Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno]; 4 - fervençia [PN4]; 5 - frol de cravellina [PN12]; 8 - *om.* la [MN8], deal [MN6, PN 4, 8, 12], diva [Langbehn]; 9 - cuando [Alonso], e mortal [PN 4, 8]; 13 - induyda [PN8]

Intervenciones

Ninguna. Concuero con los dos puntos de Pérez Priego 1983 al final del v. 10, introduciendo la conclusión compuesta de cuatro versos.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5 ^a | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|----------|----------------------------------|----------------------------------|-------|
| Qual se mostrava la gentil Lavina | 1-4-8-10 | √ | x | |
| en los honrados templos de Laurencia, | 4-6-10 | √ | x | |
| quando solepnizavan a Heritina | 1-6-10 | x | x | |
| las gentes d'ella con toda femencia, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. <i>de ella</i> | |
| | | | | |
| e qual parece flor de clavellina | 2-4-6-10 | √ | x | |
| en los frescos jardines de Florençia, | 3-6-10 | x | x | |
| vieron mis ojos en forma divina | 1-4-7-10 | √ | √ - <i>vi-eron</i> | |
| la vuestra imagen e dina presençia, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| | | | | |
| quando la llaga o mortal ferida | 1-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| llagó mi pecho con dardo amoroso: | 2-4-7-10 | √ | x | |
| la qual me mata en prompto e da vida, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| me faze ledó, contento e quexoso; | 2-4-7-10 | √ | x | |
| alegre passo la pena indevida, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| ardiendo en fuego me fallo en reposo. | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |

Nótese cómo Santillana se va sintiendo más cómodo en el ritmo híbrido 2-4-7-10, sobre todo en los cinco últimos versos. Dejando aparte las dos sinalefas evitadas entre hemistiquios (vv. 9 y 11), la métrica de este soneto es una de las más 'limpias' de la serie.

Clasificación temática

12-QAEC: Queja del Amor, con Énfasis por contrastes. Las antítesis que forman los cuatro últimos versos beben tal vez de los sonetos de Petrarca *S'Amor non è y Pace non trovo*, a través de la canción *Tots jorns apprench* de Jordi de Sant Jordi.

Clasificación sintáctica

9-EID8Cd-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, discursiva, función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(2+2+2).

13 – dos puntos al final del verso (en lugar de la coma, como anticipación de la conclusión final)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|------------|-------------------|----------------------------|-----------------------------|
| Sitio de amor con grand artillería | 1-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| me veo en torno, e poder inmenso, | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| e jamás çessan de noche e de día, | 4-7-10 | √ | x | rel. <i>jamás</i> |
| nin el ánimo mío está suspenso | 3-6-8-10 | x | x | |
| | | | | |
| de sus combates, con tanta porfía | 4-7-10 | √ | x | |
| que ya me sobra, maguer me deffenso. | 2-4-7-10 | √ | x | |
| Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?, | 1-4-6-8-10 | x | x | rel. <i>qué</i>
4ª aguda |
| ca non alcanço por mucho que pienso. | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| La corpórea fuerça de Sansón, | 3-6-10 | x | x | |
| ni de David el grand amor divino, | 4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| el seso ni saber de Salamón, | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| nin Hércules se falla tanto digno | 2-6-8-10 | x | x | |
| que resistir podiessen tal prisión: | 4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| assí que a deffensar me fallo indigno. | 2-6-8-10 | x | x | |

Santillana se ha alejado mucho del ritmo dactílico en este soneto, e incluso de la marcada cesura tras la quinta sílaba. Ninguno de los catorce versos puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor. En los tercetos se percibe un esfuerzo consciente de fraguar endecasílabos con ritmos yámbicos. Nótese también la aliteración en -s- del v. 13, sonido que tal vez simboliza la frustración o capitulación del yo poético ante la imposibilidad de defenderse de las armas del amor.

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

5-EAp-S: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Síntoma. Estructura lógica (6+2)+(5+1).

Encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5; de nuevo Santillana trata el octeto como si fuera una octava de arte mayor.

A pesar del apóstrofe *o triste vida mía* del v. 7, el soneto no se clasifica como de función apelativa, ya que el yo poético se dirige a sí mismo.

Intervenciones

4 - introducción de las rayas, para aislar el doble vocativo de la oración principal, que ya contiene una subordinada dentro de otra (*donde yo creo seas...*)

7 - introducción de las comas para aislar el complemento modal *por golpe ferrino* de la oración que califica, *cortar la tela...* (subordinada, a su vez, de la prótasis *si fuese otorgada...*)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|----------|-------------------|----------------------------|--------------------------------|
| No solamente al templo divino, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| donde yo creo seas rezeptada | 1-4-6-10 | √ | x | |
| segund tu ánimo santo, benigno, | 2-4-7-10 | x | x | s.e. <i>tu ánimo</i> |
| -preclara infante, muger mucho amada-, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | rel. <i>mucho</i> |
| | | | | |
| mas al abismo o centro maligno | 4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| te seguiría, si fuesse otorgada | 4-7-10 | √ | x | |
| a cavallero, por golpe ferrino, | 4-7-10 | √ | x | |
| cortar la tela por Cloto filada. | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Assí non lloren tu muerte, maguer sea | dodec. | (√) | x | |
| en hedad nueva e tiempo triumphante, | 3-6-10 | √ - s.e. | x | rel. <i>nueva tri-unphante</i> |
| mas la mi triste vida que dessea | 4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| ir donde fueres, como fiel amante, | 1-4-8-10 | √ | x | |
| e conseguirte, dulce mía Ydea, | 4-6-10 | √ | x | |
| e mi dolor açerbo e inçessante. | 4-6-10 | x | x | 4ª aguda |

Cuartetos entre dactílicos e híbridos, tercetos más yámbicos. Nótese el artículo superfluo en *la mi triste vida*, introducida para rellenar el verso y darle un ritmo yámbico.

Clasificación temática

Fúnebre.

Clasificación sintáctica

10-EID8Cde-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, discursiva + exclamativa, función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(2+(3+1)).

En este soneto, el Marqués ya percibe el octeto como demediable, es decir, como dos cuartetos, aquí dos oraciones separadas por la conjunción *mas* al inicio del v. 5.

El sexteto se concibe como tres dísticos. El hilo lógico se confunde en el último verso, ya que no queda claro a qué elemento se junta el sintagma nominal *mi dolor azerbo e inçessante* con la conjunción *e* que lo precede. Semánticamente se acerca a *mi triste vida* del v. 11, pero podría leerse también como una expansión de *dulçe mía Ydea* del v. 13. No obstante, la primera interpretación es más convincente: se trata de un segundo objeto de la exhortación a llorar, es decir, “*que no lloren tu muerte, mas que lloren mi triste vida (...) y mi dolor*”.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|------------|-------------------|----------------------------|-------------------|
| El agua blanda en la peña dura | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| faze por curso de tiempo señal, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| e la rueda rodante la ventura | 3-6-10 | x | x | |
| trasmuda o troca del geno humanal. | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| | | | | |
| Pazes he visto aprés grand rotura, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | rel. <i>grand</i> |
| atarde tura bien nin faz el mal, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| mas la mi pena jamás ha folgura, | 4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| nin punto çessa mi langor mortal. | 2-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Por ventura dirás, ídola mía, | 3-6-7-10 | x | x | T-smp 6-7 |
| que a ti non plaze del mi perdimiento, | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| antes repruebas mi loca porfía. | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Di, ¿qué faremos al ordenamiento | 1-4-10 | √ | √ - 1h de 5 | T-ast 4-10 |
| de Amor, que priva toda señoría, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| e rige e manda nuestro entendimiento? | 2-4-6-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |

La violación del *Stress Maximum Principle* del v. 9, con las dos sílabas tónicas contiguas *dirás*, *ídola*, puede considerarse un ejemplo de tensión métrica admisible, ya que la pausa forzada entre las dos sílabas tiene el efecto de recalcar la apóstrofe *ídola mía*.

Igual que los sonetos 2, 4 y 5, éste también se cierra con ritmos yámbicos.

Clasificación temática

9-QDEc: Queja a la Dama, con Énfasis por contrastes o antítesis.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica (6+2)+(3+3).

Octeto concebido como si fuera una octava de arte mayor, 6+2 con la conjunción adversativa *mas* al inicio del v. 7. Mientras tanto, en este soneto el sexteto se divide en dos tercetos en lugar de tres dísticos.

2-4 - introducción de las rayas para aislar la oración circunstancial *quando ... emprentada* de la oración principal.

5 - introducción de la coma tras *escriva*, para aclarar el largo hipérbaton: "*Fedra dio regla e manda que la pluma escriva amor, e muestre el ardor...*".

13 - introducción de la coma al final del verso, para separar las dos exhortaciones de la conclusión. Concuero con Pérez-Priego y Kerkhof en editar los vv. 7-14 como un solo enunciado en tres partes, a pesar del doble uso de la conjunción *pues*, síntoma de la torpe organización del pensamiento por parte de Santillana.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---|----------|-------------------|----------------------------|---------------------------|
| Fedra dio regla e manda que amor | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| -quando la lengua non se falla osada | 1-4-8-10 | √ | x | |
| a demostrar la pena o la dolor | 4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| que en el ánimo afflicto es emprentada- | 3-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| la pluma escriva, e muestre ell ardor | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - s.e. 3-4 | |
| que dirruye la mente fatigada. | 3-6-10 | x | x | |
| Pues osa, mano mía, e sin temor | 2-4-6-10 | (√) | x | |
| te faz ser vista fiel enamorada; | 2-4-6-10 | √ | x | rel. <i>ser</i> |
| | | | | |
| e non te pienses que tanta belleza | 2-4-7-10 | √ | √ - <i>pi-enses</i> | |
| e sinçera claror quasi divina | 3-6-10 | x | x | rel. <i>quasi</i> |
| contenga en sí la feroçe crueza, | 2-4-7-10 | x | √ - con c.s. | 4ª aguda, <i>criü-eza</i> |
| | | | | |
| nin la nefanda sobervia maligna; | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| pues vaya lexos inútil pereza, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| e non se tema de imagen benigna. | 2-4-7-10 | √ | x | |

Soneto menos yámbico que los anteriores; la conclusión de los dos últimos versos tiene ritmo híbrido yámbico+dactílico, según la acentuación más utilizada en general por Santillana (2-4-7-10).

Clasificación temática

1-CDDp: Canto de la Dama, Declaración, perseverancia / fidelidad. Sin embargo, este soneto es diferente de aquellos del *Canzoniere* identificados como

del mismo tipo semántico: aquí el yo poético da ánimos a su propia mano para que cante el amor, el ardor y la belleza sin temer la crueldad de la dama.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica 6+8, o más concretamente (1+3+2)+(2+4+2). Si bien el yo poético habla a sí mismo, la personificación de la propia mano como destinataria del poema da al soneto la función apelativa en lugar de aquella sintomática.

Si Santillana no hubiese repetido la conjunción consecutiva *pues* (vv. 7 y 13), la conclusión de los dos últimos versos no sólo resultaría menos torpe, sino que cerraría mejor el soneto como oración independiente: la exhortación impersonal para que la pereza *vaya lexos* (v. 13) resume la falta de determinación del inciso de los v. 2-4 y la *mente fatigada* del v. 6, mientras que el imperativo *non se tema* (v. 14) retoma los ánimos de los vv. 7-12.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|----------|----------------------|----------------------------------|------------------------------|
| ¡O dulce esguarde, vida e honor mía, | 2-4-6-10 | √ | x | rel. <i>honor</i> |
| segunda Helena, templo de beldad | 2-4-6-10 | √ | x | |
| so cuya mano, mando e señoría | 2-4-6-10 | √ | x | |
| es el arbitrio mío e voluntad! | 4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Yo soy tu prisionero, e sin porfía | 2-6-10 | x | x | |
| fueste señora de mi libertad, | 1-4-10 | √ | √ - <i>fii-este</i> | T-ast 4-10 |
| e non te pienses fuiga tu valía | 2-4-6-10 | √ | x | |
| nin me despliega tal captividad. | 1-4-6-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Verdad sea que Amor gasta e dirruye | 2-6-7-10 | x | x | rel. <i>sea</i>
T-smp 6-7 |
| las mis entrañas con fuego amoroso, | 4-7-10 | √ | x | |
| e la mi pena jamás diminuye, | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| nin punto fuelgo nin soy en reposo, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| mas bivo alegre con quien me destruye: | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| siento que muero e non soy quexoso. | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>si-ento</i> | |

Cuartetos yámbicos, tercetos dactílicos o híbridos con tendencia a dactílicos.

En el v. 9, la relativa violencia de las dos sílabas tónicas contiguas, *Amór gásta*, da mayor fuerza rítmica y de sentido al verbo *gasta*.

Nótese cómo, en los vv. 10-11, Santillana vuelve a introducir artículos superfluos (*las mis entrañas, la mi pena*) para llenar el endecasílabo, en estas ocasiones para dar con el ritmo dactílico al que estaba acostumbrado en sus poemas en verso de arte mayor.

Clasificación temática

25-SPEc: Sufrimiento, Poeta, Enfermedad, contrastes (negativa + positiva).

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(4+1+1). El último verso resume los vv. 9-12 (*siento que muero*) y el v. 13 (*e non soy quexoso*).

Intervenciones

4 – dos puntos en lugar del punto y aparte, ya que el segundo cuarteto sigue describiendo los *cabellos*, explicando su belleza.

6 – introducción de la coma tras *flores de jazmín* y al final del verso, para aclarar la incómoda concordancia: “*un verdor placentero (e flores de jazmín) que ornaba vuestros cabellos y mostraba su perfecta belleza*”.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5 ^a | escandible como arte mayor | notas |
|---------------------------------------|----------|-------------------------------|----------------------------|------------------|
| Non es el rayo del Febo luziente, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| nin los filis de Arabia más fermosos | 3-6-8-10 | x | x | |
| que los vuestros cabellos luminosos, | 3-6-10 | x | x | |
| nin gemma de topaza más fulgente: | 2-6-8-10 | x | x | |
| | | | | |
| eran ligados de un verdor plaziente | 1-4-8-10 | √ | x | |
| e flores de jazmín, que los ornava, | 2-6-10 | x | x | |
| e su perfecta belleza mostrava, | 4-7-10 | √ | x | |
| qual biva flama o estrella d'Oriente. | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Loó mi lengua, maguer sea indigna, | 2-4-7-10 | √ | x | rel. <i>sea</i> |
| aquel buen punto que primero vi | 2-4-8-10 | √ | x | rel. <i>buen</i> |
| la vuestra imagen e forma divina, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| | | | | |
| tal como perla o claro rubí, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| e vuestra vista társica e benigna, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| a cuyo esguarde e merçed me di. | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |

En este soneto, Santillana vuelve a concluir con un ritmo yámbico (vv. 13-14). Parece que hay un esfuerzo por disponer más acentuaciones en las posiciones 6 y/o 8.

Clasificación temática

4-CDPr: Canto a la Dama, Presentación, retrato / belleza física. El soneto 302 (comp. CCCXLVIII) de Petrarca también declara los cabellos de la amada más bellos que el sol: «*da' piú bei capelli, / che facean l'oro e 'l sol parer men belli*», pero se trata de una comparación tópica.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas (agrupaciones intertextuales), función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(2+4).

Resulta curiosamente incómoda la sintaxis del primer cuarteto: los versos 3 y 4 podrían invertirse para simplificar la estructura en *Non... nin... nin... que...*, dando el esquema de rima preferido por Santillana en el octeto, ABAB. Parece que en este soneto, el Marqués ha dado más importancia al experimento con el esquema de rima (es la segunda vez que emplea cuartetos abrazados en lugar de alternos) que a la secuencia lógica del discurso.

Intervenciones

1 – aguda (inadvertencia de Pérez Priego)
Ninguna intervención en la puntuación.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DEF DEF.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---|------------|----------------------|----------------------------------|-------|
| Fiera Castino con aguda lança | 1-4-8-10 | √ | x | |
| la temerosa gente pompeana: | 4-6-10 | √ | x | |
| el cometiente las más vezes gana, | 4-8-10 | √ | x | |
| al victorioso nuze la tardança. | 4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Razón nos mueve, e çierta Esperança | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - mü-eve | |
| es el alferze de nuestra vandra, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| e Justiçia patrona e delantera, | 3-6-10 | x | x | |
| e nos conduze con grand ordenança. | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Recuérdevos la vida que bivides, | 2-6-10 | x | x | |
| la qual yo llamo imagen de muerte, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| e tantas menguas séanvos delante; | 2-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| pensad las causas por qué las sofrides, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| ca en vuestra espada es la buena suerte | 2-4-6-8-10 | √ - s.e. | x | |
| e los honores del carro triumphante. | 4-7-10 | √ | x | |

Mayoría (8 de 14) de versos de tipo yámbico con acentuación en la sílaba 6 y/o 8, particularmente en el *exemplum* clásico del primer cuarteto, así como en la sentencia de ánimo del v. 13. El ritmo yámbico va cobrando cada vez mayor autoridad de sentido. Mientras tanto, sólo dos versos pueden escandirse como dodecasílabos de arte mayor (vv. 5 y 6), ambos forzados.

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta a los soldados a recordar su misión y los honores que les esperan, y más si se lanzan a la batalla sin dilatarse.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(4+2). El estímulo y la promesa de honores de los vv. 13-14 podrían considerarse una especie de clímax, pero no hay un *crescendo* a lo largo del poema que desemboca en tal final.

13 - ca **yo** non entiendo (rescatada del segundo cancionero de escritorio, MN8)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5 ^a | escandible como arte mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|-------------------------------|----------------------------|---|
| Despertad con afflato doloroso, | 3-6-10 | x | x | |
| tristes sospiros, la pesada lengua: | 1-4-8-10 | √ | x | |
| mío es el daño e vuestra la mengua | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| que yo assí biva jamás congoxoso. | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 2-3 | rel. <i>assí</i> |
| | | | | |
| ¿Por ventura será que havré reposo | 3-6-8-10 | x | x | |
| quando recontares mis vexaçiones | 1-5-10 | x | x | T-ast 5-10 |
| aquella a quien sus crueles prisiones | 2-4-7-10 | x | √ - con c.s. | 4 ^a aguda
<i>crü-eles</i> |
| ligan mis fuerças con perno amoroso? | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| ¿Quieres que muera o biva languiendo, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>qui-eres</i> | |
| e sea occulta mi grave dolença, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| la qual me gasta e va dirruyendo, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| e sus langores non han resistencia? | 4-7-10 | √ | x | |
| ¿De qué temedes?, ca yo non entiendo | 2-4-7-10 | √ | x | |
| morir callando sea grand sçiençia. | 2-4-6-8-10 | √ | x | <i>sçi-ençia</i> |

En los tercetos, cinco versos de tipo dactílico (o híbrido tendiendo a dactílico) desembocan en la sentencia final, de ritmo yámbico puro 2-4-6-8-10. De hecho, el último verso es el único endecasílabo de tipo yámbico en todo el soneto.

Clasificación temática

19-QPEv: Queja al Poeta mismo, Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+4+2.

Sant-12

Fechación: 1438-1444

Transmisión: SA8: 178^r; MN6: 264^v; MN8: 84^v; PN4: 104^v; PN8: 180^v-181^r; PN12: 134^v; Dutton ID0065

Pérez Priego 1983: 272-73; Langbehn 1997: 218; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 158-59

Rúbrica: [PN12, PN4 y 8 con ligeras variantes, & MN6] *En este duodécimo soneto el autor muestra cómo la señora suya es así gentil e hermosa que deve ser çimera e tinble de amor, e que non es menos cuerda e diestra*

Timbre de Amor, con el qual combate,
cativa e prende toda gente humana,
del ánimo gentil derrero mate,
e de las más hermosas, soberana:

de la famosa rueda tan çercana 5
non fue por belleza Virginea,
nin fizo Dido, nin Dampne Penea,
de quien Ovidio grand loor esplana.

Templo emicante donde la cordura 10
es adorada, e honesta destreza,
silla e reposo de la fermosura,

choro plaziente do virtud se reza:
válgame, deessa, tu mesura,
e non me judgues contra gentileza.

Variantes

Rúbrica - *templo de amor* [PN4], *templo* [PN8]; 1 - *tiemple* [PN4], *timble* [PN8, 12]; 2 - *cabtiua e prende toda la gente* [MN6], *captiva* [PN4, 8, 12]; 3 - *de Reromente* [MN8]; 5 - *de la fauosa* [MN6]; 7 - *Danne* [MN6, PN12], *Dapne* [MN8], *Damne* [PN4, 8]; 8 - *Omero* [MN6, PN4, 8, 12]; 9 - *templo* [PN4, 8]; 12 - *de virtud* [PN4, 8]; 13 - *deuesa* [MN6]; 14 - *juzgues* [PN4, 12]

Intervenciones

4 - introducción de la coma tras *hermosas*, y dos puntos al final para deslindar el primer cuarteto vocativo

11 - coma al final del verso, en lugar del punto y coma, para juntar la serie de tres vocativos (*templo... silla e reposo... choro*)

12 - dos puntos al final del verso, para introducir la imprecación de los dos últimos versos

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB BCCB DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--------------------------------------|------------|-------------------|----------------------------|----------------------|
| Timbre de Amor, con el qual combate, | 1-5-8-10 | √ | x | s.e. <i>de-A-mor</i> |
| cativa e prende toda gente humana, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| del ánimo gentil derrero mate, | 2-6-8-10 | x | x | |
| e de las más fermosas, soberana: | 4-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| de la famosa rueda tan çercana | 4-6-10 | √ | x | |
| non fue por belleza Virginea, | 3-6-10 | x | x | <i>fñ-é</i> |
| nin fizo Dido, nin Dampne Penea, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| de quien Ovidio grand loor esplana. | 4-6-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Templo emicante donde la cordura | 1-4-6-10 | √ | x | prom. <i>donde</i> |
| es adorada, e honesta destreza, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| silla e reposo de la fermosura, | 1-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| choro paziente do virtud se reza: | 1-4-8-10 | √ | x | |
| válgame, deessa, tu mesura, | dec. | x | x | |
| e non me judgues contra gentileza. | 2-4-6-10 | √ | x | |

Soneto mucho más yámbico que dactílico. Sólo un verso es capaz de escandirse como dodecasílabo de arte mayor, y de manera forzada (con aféresis).

Clasificación temática

2-CDDg: Canto a la Dama, Declaración, glorificación / hipérbole sagrada.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica (4+4+4)+2. Una larga apóstrofe hecha de sintagmas nominales con sintagmas verbales subordinados, seguida por una doble exhortación en los dos últimos versos.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|----------|----------------------|----------------------------------|------------|
| Calla la pluma e luzo la espada | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| en vuestra mano, Rey muy virtuoso: | 2-4-6-10 | √ | x | |
| vuestra exçellençia non es memorada | 1-4-7-10 | √ | √ - <i>vü-estra</i> | |
| e Calíope fuelga e a reposo. | 3-6-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Yo plango e lloro non ser comendada | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| vuestra eminencia e nombre famoso, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>vü-estra</i> | |
| e redarguyo la mente pesada | 4-7-10 | √ | x | |
| de los bivalentes, non poco enojoso; | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| porque non cantan los vuestros loores | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| e fortaleza de memoria digna, | 4-8-10 | √ | x | |
| a quien se humilian los grandes señores, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| | | | | |
| a quien la Italia soberbia se inclina. | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| Dexen el carro los emperadores | 1-4-10 | √ | √ - 1h de 5 | T-ast 4-10 |
| a la vuestra virtud quasi divina. | 3-6-10 | x | x | |

Predomina el ritmo dactílico del arte mayor, tal vez porque se trata de un poema panegírico, justamente al rey de Aragón. Escribir (o recitar) un poema con ritmo italiano al rey ibérico «*a quien la Italia soberbia se inclina*» tal vez habría sido contradictorio; y sin embargo, la forma del poema es totalmente italiana.

Clasificación temática

Panegírico.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica de 4+(4+4)+2. La segunda oración de las tres rebasa la 'cesura' entre octeto y sexteto; juntos, los vv. 5-12 podrían tener una estructura sintáctica análoga a una octava de arte mayor (6+2).

Sant-14

Fechación: 1438-1444

Transmisión: SA8: 178^v; MN6: 265^r; MN8: 85^r; PN4: 104^v-105^r; PN8: 181^v-182^r; PN12: 135^v; MH1: 109^r; Dutton ID0067

Pérez Priego 1983: 274-75; Langbehn 1997: 220; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 160

Rúbrica: [PN12, PN4 y 8 con ligeras variantes, & MN6] *En este decimoquarto soneto el autor muestra quando él es delante aquella su señora, le paresçe que es en el monte de Tabor, en el qual Nuestro Señor apareşció a los tres discípulos suyos; e por quanto la istoria es muy vulgar non curé de la escrevir*

Quando yo soy delante aquella dona,
a cuyo mando me sojudgó Amor,
cuido ser uno de los que en Tabor
vieron la grand claror que se razona,

o que ella sea fija de Latona, 5
segund su aspecto e grand resplandor:
assí que punto yo non he vigor
de mirar fixo su deal persona.

El su fablar grato, dulce, amoroso, 10
es una maravilla çiertamente
e modo nuevo en humanidad;

ell andar suyo es con tal reposo,
honesto e manso su continente:
ca, libre, bivo en catividad.

Variantes

Rúbrica - *non quiere de la scrivir* [PN4, 8]; 1 - *om. yo* [PN4, 8], *delant* [PN12]; 2 - *mandado* [MN6], *sojuzgó* [MN8, PN12, MH1], *sozjugó* [PN4], *sujugó* [PN8]; 4 - *calor* [MN6, PN 8, 12]; 6 - *de grant* [MN8], *e gran* [PN4, 8, 12, MH1]; 8 - *su de deal* [MN6], *so deal* [MH1]; 11 - *e modo bueno* [MN8], *e modo non nuevo* [PN4, 8]; 12 - *ell andar* [todos los ms. salvo SA8]; 13 - *mando* [MN6], *e su continente* [MN6, PN4, 8, 12, MH1], *contenente* [Langbehn]; 14 - *captividad* [MN6, PN4, 8, 12], *cabtiuidat* [MH1]

Intervenciones

6 – dos puntos al final del verso (en lugar de la coma), anticipando la conclusión del doble símil en los vv. 7-8

13 – dos puntos al final del verso; la conjunción *ca* del v. 14 ha de leerse como consecutiva (“*por lo tanto*”), y no causal (“*puesto que*”)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|-------------------|----------------------------|-------------------|
| Quando yo soy delante aquella dona, | 1-4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| a cuyo mando me sojudgó Amor, | 2-4-9-10 | √ | x | T-smp 9-10 |
| cuido ser uno de los que en Tabor | 1-4-7-10 | √ | √ - <i>cü-ido</i> | |
| vieron la grand claror que se razona, | 1-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| | | | | |
| o que ella sea fija de Latona, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| segund su aspecto e grand resplandor: | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - s.e. 3-4 | |
| assí que punto yo non he vigor | 2-4-7-10 | √ | x | |
| de mirar fixo su deal persona. | 4-8-10 | √ | x | rel. <i>mirar</i> |
| | | | | |
| El su fablar grato, dulce, amoroso, | 4-5-7-10 | x | x | T-smp 4-5 |
| es una maravilla çiertamente | 1-6-8-10 | x | x | |
| e modo nuevo en humanidad; | 2-4-10 | √ - s.e. | √ - <i>nü-evo</i> | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| ell andar suyo es con tal reposo, | 3-6-8-10 | √ - s.e. | x | rel. <i>suyo</i> |
| honesto e manso su continente: | 2-5-10 | x | x | |
| ca, libre, bivo en catividad. | 2-4-10 | √ - s.e. | x | T-ast 4-10 |

Hay varios versos de acentuación problemática, sea por tener dos sílabas tónicas contiguas sin posibilidad de relegación, sea por ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 4 y 10. En el v. 8, considero relegable *mirar fíxo*, ya que el verbo y el adverbio (o adjetivo con función de adverbio) forman una locución propia; en cambio, en el verso siguiente, el peso semántico de *fablar* es demasiado importante para poder relegarlo antes del primer adjetivo de la serie, *grato*, que tampoco puede relegarse.

Clasificación temática

25 – SPEc: Sufrimiento, por el Poeta mismo, Enfermedad, contrastes (negativa + positiva). A la expresión de vivir libre pero cautivo va subordinado un canto

glorificatorio de la dama (correspondiente al tipo temático 5-CDPg). Latona o Leto, madre de Febo y de Diana, aparece también en el primer verso del soneto 35 (comp. XLIII) de Petrarca: «*Il figliuol di Latona avea già nove*», pero es lo único que los dos sonetos tienen en común.

Clasificación sintáctica

5-EAp-S: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Síntoma. Estructura lógica ((6+2)+5)+1. La conjunción *ca* del último verso resume todo el canto subordinado de los vv. 1-13.

Sant-15

Fechación: 1438-1444

Transmisión: SA8: 178^v; MN6: 265^r; MN8: 196^v; PN4: 105^r; PN8: 182^r-182^v; PN12: 136^r; MH1: 109^r; Dutton ID0068

Pérez Priego 1983: 275-76; Langbehn 1997: 221; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 161

Rúbricas: [PN12, 4, 8, & MN6 con ligeras variantes] *En este decimo quinto soneto el autor se queixa de la tardança que la parte suya fazía en los debates de Castilla, e muestra asimismo se devan guardar de los engaños, tocando como exenplo de una istoria de Virgilio.* [MN8] *Otro soneto del Marqués por la mesma tardanza.*

El tiempo es vuestro, e si d'él usades
como conviene, non se fará poco;
non llamo sabio, mas a mi ver loco,
quien lo impediere; ca si lo mirades,

los picos andan, pues, si non velades, 5
la tierra es muelle e la entrada presta:
sentir la mina, ¿qué pro tiene o presta,
nin ver el daño, si non reparades?

Ca si bien miro, yo veo a Sinón, 10
magra la cara, desnudo e fambriento,
e noto el modo de su narración,

e veo a Ulixes, varón fraudulento:
pues oíd e creed a Lichaón,
ca chica çifra desfaze grand cuento.

Variantes

Rúbrica – *como por enxemplo d'esto una* [MN6]; 3 – non fablo [MH1]; 4 – inpediere [PN12], empediere [MN6, PN4, 8], quasi lo mirades [PN8]; 6 – es mueble [PN4, 8, 12]; 7 – sentir l'ánima [PN4]; 8 – reportades [PN4, 8]; 12 – Olixes [MN8], *om.* varón [MN6]; 14 – canticha çifra [MH1], xifra [PN4, 8], desfaze [Pérez Priego], *om.* cuento [MN6]

Intervenciones

- 1 – introducción de la coma tras *vuestro*
- 2 – punto y coma al final del verso (en lugar de dos puntos, ya que la conclusión del enunciado no viene hasta la pregunta de los vv. 7-8)

7-8 - ¿qué ...? (para indicar la oración interrogativa)

12 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma, anticipando la oración imperativa de la conclusión)

14 - desfaze (recuperada de SA8)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|------------|-------------------|----------------------------|-----------------|
| El tiempo es vuestro, e si d'él usades | 2-4-8-10 | √ - s.e. | √ - s.e. 3-4 | |
| como conviene, non se fará poco; | 4-6-10 | √ | x | |
| non llamo sabio, mas a mi ver loco, | 1-4-6-10 | √ | x | rel. llamo, ver |
| quien lo impediere; ca si lo mirades, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | prom. si |
| | | | | |
| los picos andan, pues, si non velades, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| la tierra es muelle e la entrada presta: | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| sentir la mina, ¿qué pro tiene o presta, | 2-4-6-10 | √ | x | rel. tiene |
| nin ver el daño, si non reparades? | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Ca si bien miro, yo veo a Sinón, | 4-7-10 | √ | x | |
| magra la cara, desnudo e fambriento, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| e noto el modo de su narración, | 2-4-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| e veo a Ulixes, varón fraudulento: | 2-4-6-10 | √ | √ - ve-oa-Ull | |
| pues oíd e creed a Lichaón, | 3-6-10 | x | x | crë-éd |
| ca chica çifra desfaze grand cuento. | 2-4-7-10 | √ | x | |

La sentencia final tiene ritmo híbrido yámbico+dactílico, el más utilizado por Santillana (2-4-7-10).

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta al lector (Castilla, si la interpretación de la rúbrica es correcta) a emplear bien el tiempo que tiene disponible; basta un número pequeño para hacer perder la cuenta, o un pequeño suceso para deshacer toda una historia.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica 3.5+(2.5+2)+(4+2). La sintaxis de este soneto es

particularmente confusa, con cinco oraciones condicionales: cuatro en posición de rima en los cuartetos, el último al principio del sexteto. La sucesión de conjunciones *Ca... pues... ca* (vv. 9, 13, 14) dan demasiado peso a la enunciación.

- 7 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma, en anticipación de la antítesis del v. 8, que resume y concluye el cuarteto)
 10 - punto y coma en lugar de la coma
 11 - coma en lugar del punto
 12 - *pero* con p minúscula y punto final en lugar de dos puntos
 13 - *Assí* con mayúscula, inicio de la conclusión de dos versos

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|----------|-------------------|----------------------------|-------------------------------------|
| Amor, debdo e voluntad buena | 2-3-8-10 | x | x | T-smp 2-3
<i>bii-ena</i> |
| doler me fazen de vuestra dolor, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| e non poco me pena vuestra pena, | 3-6-8-10 | x | x | |
| e me tormenta la vuestra langor. | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Çierto bien siento que non fue terrena | 1-4-7-10 | √ | √ | |
| aquella flama, nin la su furor, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| que vos inflama e vos encadena: | 4-10 | √ - s.e. | x | T-ast 4-10
(o prom. <i>vos</i>) |
| ínfima cárcel, mas çeleste amor. | 1-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Pues, ¿qué diré? Remedio es olvidar, | 1-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| mas ánimo gentil atarde olvida; | 2-6-8-10 | x | x | |
| e yo conosco ser bueno apartar, | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| pero desseo consume la vida. | 1-4-7-10 | √ | √ | |
| Assí diría, sirviendo, esperar | 2-4-7-10 | √ | x | |
| ser qualque alivio de la tal ferida. | 1-4-8-10 | √ | x | |

Nótese el uso superfluo del artículo definido en los vv. 4, 6 y 14, para rellenar el endecasílabo en cada caso: el primero de acentuación dactílica (4-7-10), el segundo yámbica (2-4-6-10), el último de ritmo híbrido (1-4-8-10).

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta al lector (un amigo, según la mayor parte de las rúbricas, o su pariente don Alonso, Conde de Benavente, según MN8) a apartarse de un desamor para poder comenzar a olvidar.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+4+2.

Sant-17

Fechación: 1444

Transmisión: SA8: 179^r; MN6: 265^r-265^v; MN8: 197^r-197^v; PN4: 105^r-105^v; PN8: 183^r-183^v; PN12: 137^r; MH1: 109^r; Dutton ID0070

Pérez Priego 1983: 278-79; Langbehn 1997: 223; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 162-63

Rúbricas: [PN12, 4, 8, & MN6] *En este décimo séptimo soneto el autor se quexa de algunos que en estos fechos de Castilla fablavan mucho e fazían poco, como en muchas partes contece; e toca aquí algunos romanos nobles homes que fezieron grandes fechos, e muestra que non los fazían solamente con palabras.* [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo a algunos que le paresció que fablavan mucho e non façían tanto.*

Non en palabras los ánimos gentiles,
non en menazas nin semblantes fieros
se muestran altos, fuertes e viriles,
bravos, audaçes, duros, temederos.

Sean los actos non punto çiviles, 5
mas virtuosos e de cavalleros,
e dexemos las armas femeniles,
abominables a todos guerreros.

Si los Scipiones e Deçios lidiaron 10
por el bien de la patria, çiertamente
non es en dubda, maguer que callaron,

o si Metello se mostró valiente:
pues loaremos los que bien obraron,
e dexaremos el hablar nuziente.

Variantes

1 - los antiguos [PN4], los amigos [PN8]; 2 - non en amenazas nin en [PN4, 8, 12], ni en semblantes [MN6]; 3 - se mostraron [PN4], se muestran [PN8]; 4 - temedores [MN6]; 5 - autos [MN8]; 6 - o de [MN8]; 9 - así los [MN6], Çipiones [PN8, 12, MH1]; 11 - non es dubda [MN6, PN4, 8, 12], que fablaron [MN6, PN4, 8, 12, MH1]; 12 - Mello [MH1], más valiente [MN8]; 14 - noziente [PN4, 8]

Intervenciones

13 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---------------------------------------|----------|-------------------|----------------------------|---------------------------------|
| Non en palabras los ánimos gentiles, | dodec. | (√) | x | |
| non en menazas nin semblantes fieros | 1-4-8-10 | √ | x | |
| se muestran altos, fuertes e viriles, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| bravos, audaçes, duros, temederos. | 1-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Sean los actos non punto çiviles, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| mas virtuosos e de cavalleros, | 4-10 | √ | x | <i>virtü-osos</i>
T-ast 4-10 |
| e dexemos las armas femeniles, | 3-6-10 | x | x | |
| abominables a todos guerreros. | 4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Si los Scipiones e Deçios lidiaron | 4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| por el bien de la patria, çiertamente | 3-6-8-10 | x | x | |
| non es en dubda, maguer que callaron, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| o si Metello se mostró valiente: | 4-8-10 | √ | x | |
| pues loaremos los que bien obraron, | 1-4-8-10 | √ | x | |
| e dexaremos el fablar nuziente. | 4-8-10 | √ | x | |

Amador de los Ríos (y Sola-Solé en su análisis métrico) omitieron el artículo *los* del primer verso para regularizarlo en endecasílabo, pero esta intervención no está autorizada por ningún testimonio manuscrito.

Quitando la acentuación tónica pero no tan fuerte de *pues* al inicio del v. 13, el segundo terceto sería enteramente de ritmo de tipo yámbico.

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta a los lectores a actuar en lugar de hablar.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+4+2. Para la secuencia lógica, el v. 12 parece fuera de lugar; es una segunda cláusula de apódosis que iría mejor antes, no después, de la prótasis de los vv. 10-11 (*çiertamente / non es en dubda, maguer que callaron*).

Intervenciones

1 – supresión de la coma tras el imperativo *Oy* (para que no se separe del objeto *qué diré*); supresión de la coma al final del verso; Kerkhof edita el verso con signos de interrogación y una coma al final del verso: «*Oy, ¿qué diré de ti, triste emisperio?*» - interpretación posible, pero la pregunta va subordinada a la exclamación imperativa

2 – supresión de la coma tras la interjección *¡O patria mía!* (indicando el inicio de un nuevo enunciado en *Ca...*)

7 – introducción de la coma al final del verso

8 – tornados (adjetivo corregido a plural)

9-10 – *¿Dó es la caridad?* / *¿Dó la esperança?* (en mayúscula para indicar oraciones separadas)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ACCA DEF DEF.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---|------------|-------------------|----------------------------|--|
| ¡Oy qué diré de ti, triste emisperio! | 2-4-6-7-10 | x | x | rel. <i>Oy</i>
(imperativo o adverbio)
4ª aguda
T-smp 6-7 |
| ¡O patria mía! Ca veo del todo | 2-4-7-10 | √ | √ - <i>patri-a</i> | |
| ir todas cosas ultra el recto modo, | 1-4-6-8-10 | √ | x | rel. <i>todas</i>
(a pesar de su valor absoluto) |
| donde se espera immenso lazerio. | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Tu gloria e laude tornó vituperio | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| e la tu clara fama en escureza. | 4-6-10 | √ | x | |
| Por çierto, España, muerta es tu nobleza, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| e tus loores tornados haçerio. | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| ¿Dó es la fe? ¿Dó es la caridad? | 2-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| ¿Dó la esperança? Ca por çierto absentes | 1-4-8-10 | √ | x | |
| son de las tus regiones e partidas. | 1-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| ¿Dó es justiçia, temperança, egualdad, | 1-3-7-10 | x | x | |
| prudencia e fortaleza? ¿Son presentes? | 2-6-8-10 | x | x | |
| Por çierto non, que lexos son fuidas. | 2-4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda
<i>fü-idas</i> |

La presencia de dos sílabas tónicas contiguas en el v. 1, / de *ti, triste emisperio* /, es justificable por la pausa (de tiempo y sintaxis) entre el pronombre *ti* y el adjetivo *triste*, y también por la coincidencia de sonido que da mayor fuerza al adjetivo y por tanto a la expresión de desasosiego del yo poético.

Nótese que en el v. 9, no hay sinalefa entre el pronombre interrogativo y el copulativo: *do-és-la-fe-do-és-la-ca-ri-dad*, pero sí la hay al inicio del v. 12, *doés-jus-ti-çia* (...).

Soneto de ritmo más yámbico que dactílico, sobre todo en los tercetos.

Clasificación temática

Político. El poeta expresa su opinión acerca de la situación actual de España, que según él ha perdido las tres virtudes teologales (vv. 9-10), las cuatro virtudes cardinales (vv. 12-13) y la *igualdad* (v. 12).

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas, agrupaciones intratextuales, función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(3+3). Soneto bien construido y distribuido, aunque el poeta haya recurrido a soluciones sencillas (y un tanto perezosas) en los tercetos: añadiendo la *igualdad* (v. 12) entre las virtudes cardinales para formar la rima con *caridad* (v. 9); empleando los antónimos *ausentes* – *presentes* en posición de rima (vv. 10 y 13); y repitiendo dos veces la expresión *por çierto* (vv. 10 y 14).

Sant-19

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 179^v; MN8: 85^r; MH1: 109^v; Dutton ID0308

Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Pepe & Reyes 2001: 278, con varios arreglos a la escansión de los versos

Pérez Priego 1983: 280-81; Langbehn 1997: 226; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 164-65

Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;

desnudo de esperança, e abrigado 5
de inmensa cuita e visto aspereza,
la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza.

Nin son bastantes a satisfacer 10
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer

la enferma Guadiana, nin lo creo:
solo Guadalquevir tiene poder
de me guarir, e solo aquel desseo.

Variantes

6 - imensa [Langbehn], d'aspereza [Amador, Vegue, Sola-Solé, «lección no autorizada por los mss. y procedente de Herrera» (Pérez Priego)]; 7 - la mi vida [Amador, Sola-Solé, «procedente de Herrera»]; 8 - om. e [MN8], la muerte [Amador, «procedente de Herrera»]; 10 - do mi [MN8]; 13 - Guadalquivir [Langbehn], sólo es Betis quien tiene poder [MH1]

Intervenciones

5 - introducción de la coma tras *esperança*, para aclarar la antítesis *desnudo - abrigado/visto*; Kerkhof & Gómez Moreno indican que *visto* tal vez sea la primera persona del presente de indicativo de *vestir*, aunque puede ser más bien el participio del mismo verbo; Langbehn sugiere erróneamente que se trata del participio de *ver*, queriendo ver la elipsis "e *[he] visto"

14 - introducción de la coma tras *guarir*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|------------------------------------|----------|----------------------|----------------------------------|-------------|
| Lexos de vos e cerca de cuidado, | 1-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| pobre de gozo e rico de tristeza, | 1-4-6-10 | √ | x | sin. gó-zoe |
| fallido de reposo e abastado | 2-6-10 | x | x | |
| de mortal pena, congoxa e graveza; | 3-4-7-10 | √ | x | T-smp 3-4 |
| | | | | |
| desnudo de esperanza, e abrigado | 2-6-10 | x | x | |
| de inmensa cuita e visto aspereza, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - cü-ita | |
| la vida me fuye, mal mi grado, | dec. | x | x | |
| e muerte me persigue sin pereza. | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Nin son bastantes a satisfazer | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| la sed ardiente de mi grand desseo | 2-4-8-10 | √ | x | |
| Tajo al presente, nin me socorrer | 1-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| la enferma Guadiana, nin lo creo: | 2-6-8-10 | x | x | Gua-di-á-na |
| solo Guadalquivir tiene poder | 1-6-10 | x | x | rel. tiene |
| de me guarir, e solo aquel desseo. | 4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |

Sólo dos endecasílabos de este soneto (vv. 4 y 6) llevan acentuación en la 7ª sílaba; el resto de los versos son de mayoría yámbica (o híbrida dactílica+yámbica donde hay acentuación en la primera sílaba).

Clasificación temática

32-FCn: Soneto de Confidente, Coadyuvante, no humano. Al deseo de ser curado por el río Guadalquivir va subordinada la expresión de sufrimiento en los cuartetos, que correspondería al tipo temático 26-SPMn (Sufre, por el Poeta mismo, Muerte, negativa-límite).

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas, agrupaciones intratextuales, función de Síntoma (no se dirige directamente al confidente).

No es de extrañar que Fernando de Herrera haya elegido este soneto particular de Santillana como ejemplo para su *Anotaciones*: se trata de uno de los sonetos

más yámbicos del Marqués (aun sin contar las cuatro 'correcciones' o 'mejoras' prosódicas insertadas por Herrera), y uno de los más evidentemente petrarquistas, imitando –aunque superficialmente– los antítesis de *Pace non trovo* y *S'Amor non è* en los cuartetos, y la enumeración de ríos de *Non Tesin, Po...* en los tercetos. Sin embargo, en los antítesis, no hay un término positivo (c.f. *sì dolce ogni tormento* en el v. 4 de *S'Amor non è*) contrastado con otro negativo y 'áspero', sino que ambos términos son negativos.

La sencillez sintáctica con distribución 8+6 también habrá influido en la preferencia de Herrera. Nótese, de todos modos, que dentro de esta disposición dual, las divisiones dentro del octeto y del sexteto no son necesariamente de 4+4 y 3+3. En efecto, el octeto en este caso podría considerarse dividida en seis versos de adjetivos más dos de verbos (6+2); al final del v. 6, la coma podría cambiarse a dos puntos para introducir la conclusión del octeto, marcando una sintaxis interna semejante a la de la octava de arte mayor. El sexteto, mientras tanto, tiene una clara estructura de 4 (*Nin... nin... nin...*) + 2 (*solo... solo*).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--------------------------------------|------------|-------------------|----------------------------|------------|
| Doradas ondas del famoso río | 2-4-8-10 | √ | x | |
| que baña en torno la noble çibdad, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| do es aquella, cuyo más que mío | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| soy, e posee la mi voluntad: | 1-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| pues qu'en el vuestro lago e poderío | 1-4-6-10 | √ | x | |
| es la mi barca veloce, cuitad | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| con todas fuerças e curso radío, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| e presentadme a la su beldad. | 4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| Non vos impida dubda nin temor | 1-4-6-8-10 | √ | x | |
| de daño mío, ca yo non lo espero; | 2-4-7-10 | √ | x | |
| y si viniere, venga toda suerte, | 4-6-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| e si muriere, muera por su amor: | 4-6-10 | √ | x | |
| murió Leandro en el mar por Hero, | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| partido es dulce al afflicto muerte. | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |

La acentuación del v. 4 es dudosa; aquí el verbo *possee* se considera de tres sílabas (*pos-sé-e*), pero podría tratarse de un verso decasílabo.

Dejando aparte el v. 4, todos los versos de este soneto tienen cesura tras la 5ª sílaba, característica aprovechada particularmente en el v. 10 (pausa antes de la conjunción causal *ca*) y en los vv. 11-12 (pausa entre la prótasis y la apódosis).

Si en este soneto la cesura tras la 5ª sílaba resulta indefectible, nótese sin embargo que sólo hay un verso de ritmo dactílico puro 1-4-7-10 (v. 6) y tres de ritmo híbrido 2-4-7-10 (vv. 2, 7, 10). Los cuatro últimos versos son todos yámbicos.

Clasificación temática

32-FCn: Soneto de Confidente, Coadyuvante, no humano. Como el soneto 173 (comp. CCVIII) del *Canzoniere*, donde Petrarca ruega al Ródano que bese el pie y la mano de Laura, aquí Santillana pide (muy probablemente, a juzgar por el soneto anterior) al Guadalquivir que proteja y lleve su 'barca' hacia la amada.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4 (vocativo) + 4 (imperativo) + 2 (imperativo) + 2 (exclamativo) + 2 (discursivo). A pesar del fin discursivo, la última frase, un poco a modo de sentencia, «*partido es dulce al afflicto muerte*», puede considerarse un clímax lógico y emotivo.

Sant-21

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 180^r; MN8: 193^v; Dutton ID3414

Pérez Priego 1983: 282-83; Langbehn 1997: 228; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 166-67

En el próspero tiempo las serenas
plañen e lloran rezelando el mal;
en el adverso, ledas cantilenas
cantan e atienden el buen temporal.

Mas ¿qué será de mí, que las mis penas, 5
cuitas, trabajos e langor mortal
jamás alternan nin son punto ajenas,
sea destino o curso fatal?

Mas enprentadas el ánimo mío
las tiene, como piedra la figura, 10
fixas, estables, sin algún reposo.

El cuerdo acuerda, mas non el sandío;
la muerte veo e non me do cura:
¡tal es la llaga del dardo amoroso!

Variantes

8 - ser destino [MN8]; 9 - enplentadas [MN8]

Intervenciones

Ninguna. Concuerto con Pérez y Priego y Langbehn en editar el último verso como oración exclamativa (no aceptado por Kerkhof & Gómez Moreno).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---|----------|----------------------|----------------------------------|-------|
| En el próspero tiempo las serenas | 3-6-10 | (√) | x | |
| plañen e lloran rezelando el mal; | 1-4-8-10 | √ | x | |
| en el adverso, ledas cantilenas | 4-6-10 | √ | x | |
| cantan e atienden el buen temporal. | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Mas ¿qué será de mí, que las mis penas, | 2-4-6-10 | x | x | |
| cuitas, trabajos e langor mortal | 1-4-8-10 | √ | x | |
| jamás alternan nin son punto ajenas, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| sea destino o curso fatal? | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Mas enprentadas el ánimo mío | 4-7-10 | √ | x | |
| las tiene, como piedra la figura, | 2-6-10 | √ | x | |
| fixas, estables, sin algún reposo. | 1-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| El cuerdo acuerda, mas non el sandío; | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| la muerte veo e non me do cura: | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| ¡tal es la llaga del dardo amoroso! | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |

Primer soneto desde Sant-16 en concluir con versos más dactílicos que yámbicos: los tres últimos versos tienen acentuación x-4-7-10. El verso exclamativo final es de ritmo dactílico puro.

Clasificación temática

26-SPMn: Sufrimiento, por el Poeta, Muerte, negativa-límite.

La palabra *dardo* aparece en el soneto 228 (comp. CCLXVII) de Petrarca, uno de los primeros poemas de la parte *in morte* del *Canzoniere*: «*et oimè il dolce riso, onde uscìo 'l dardo / di che morte, altro bene omai non spero*». No obstante, tratándose de un tópico del amor cortés (la saeta o flecha del amor y la llaga incurable que asesta), Santillana no habrá necesariamente espigado la palabra *dardo* de sus lecturas del aretino.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. El último soneto en que el yo poético se dirige a sí mismo, o al menos, que pueda considerarse un monólogo interior. Estructura lógica (2+2)+(4+3)+(2+1).

En el soneto 19, vimos que las antítesis empleadas por Santillana en el campo del amor no incluyen un término positivo, sino que se contrastan dos términos negativos. En este soneto 21 el poeta lleva esta doble negatividad un paso más: mientras que las *serenas* anteponen el mal al bien o viceversa según el tiempo, el yo poético lleva sus *penas, cuitas, trabajos e langor mortal* impresos en el alma de modo continuo.

Sant-22

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 180^v; MN8: 897^v; Dutton ID3415

Pérez Priego 1983: 283; Langbehn 1997: 229; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 167-68

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto del Marqués amonestando a los hombres a bien beber.*

Non es a nos de limitar el año,
el mes, nin la semana, nin el día,
la hora, el punto: sea tal engaño
lexos de nos e fuiga toda vía.

Quando menos dubdamos nuestro daño, 5
la grand baïessa de nuestra bailía
corta la tela del humanal paño:
non suenan trompas nin nos desafía.

Pues non sirvamos a quien non devemos
nin es servida con mill servidores: 10
naturaleza, si bien lo entendemos,

de poco es farta nin procura honores.
Jove se sirva e a Çeres dexemos,
nin piense alguno servir dos señores.

Variantes

1 - delimitar [Pérez Priego, pero dos palabras separadas en SA8, tal y como recogidas por Langbehn y Kerkhof]; 7 - cortó la tela [MN8], tella [SA8, Langbehn - corregida a una sola *l* por Pérez Priego y Kerkhof]

Intervenciones

1 - de limitar (juntadas en una sola palabra por Pérez Priego)
Ninguna intervención en la puntuación.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|------------|
| Non es a nos de limitar el año, | 1-4-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| el mes, nin la semana, nin el día, | 2-6-10 | x | x | |
| la hora, el punto: sea tal engaño | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| lexos de nos e fuiga toda vía. | 1-4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| | | | | |
| Quando menos dubdamos nuestro daño, | 3-6-8-10 | x | x | |
| la grand baïlessa de nuestra bailía | 2-4-7-10 | √ | x | |
| corta la tela del humanal paño: | 1-4-9-10 | √ | x | T-smp 9-10 |
| non suenan trompas nin nos desafia. | 2-4-6-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Pues non sirvamos a quien non devemos | 2-4-7-10 | √ | x | |
| nin es servida con mill servidores: | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| naturaleza, si bien lo entendemos, | 4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| de poco es farta nin procura honores. | 2-4-8-10 | √ | x | |
| Jove se sirva e a Çeres dexemos, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| nin piense alguno servir dos señores. | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |

Cuartetos de ritmo principalmente yámbico, que desembocan en tercetos de ritmo mayormente dactílico.

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta a los lectores a servir fielmente a Dios, no al deseo de abundancia.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+((2+2)+2).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|------------|----------------------|----------------------------------|-----------------------------------|
| Traen los caçadores al marfil | 1-6-10 | x | x | |
| a padesçer la muerte enamorado, | 4-6-10 | x | x | |
| con vulto e con aspecto femínil, | 2-6-10 | x | x | |
| claro e fermoso, compuesto e ornado. | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| Pues si el ingenio humano es más sutil | 1-4-6-8-10 | x | x | |
| que otro alguno, ¿seré yo culpado | 1-4-7-10 | √ | √ - s.e. 1-4 | |
| si moriré por vos, dona gentil, | 4-6-7-10 | x | x | T-smp 6-7 |
| non digo a fortiori, mas de grado? | 2-6-8-10 | x | x | <i>di-go</i> o <i>for-ti-o-ri</i> |
| | | | | |
| Serán algunos, si me culparán, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| que nunca vieron la vuestra figura, | 2-4-7-10 | √ | √ - <i>vi-eron</i> | |
| angélico viso e forma exçelente, | 2-5-7-10 | x | √ - s.e. | |
| | | | | |
| nin sintieron amor nin amarán, | 1-3-6-10 | x | x | <i>rel. nin 7ª</i> |
| nin los poderes de la fermosura | 1-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| e mando universal en toda gente. | 2-6-8-10 | x | x | |

Soneto muy poco dactílico; desde el primer verso se nota un esfuerzo por fraguar un endecasílabo con acentuación en la 6ª sílaba.

Clasificación temática

5-CDPg: Canto a la Dama, Presentación, glorificación. El *angélico viso* del v. 11 parece tomado de Petrarca; ambas palabras figuran varias veces en el *Canzoniere*, mas nunca juntas. (Hay ejemplos de *angelico intelletto*, *riso*, *seno*, *canto* y *bel*, *dolce*, *chiaro viso*, pero en ninguna ocasión *angelico viso*.)

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+6. La sintaxis del segundo terceto es un tanto confuso: sería más clara si *nin amarán* se metiera entre paréntesis, para que *los poderes* del v. 13 se leyera más fácilmente como segundo objeto del verbo *sintieron* del v. 12.

Sant-24

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 181^r; MN8: 194^r; Dutton ID3417

Pérez Priego 1983: 284-85; Langbehn 1997: 231; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 169

Si el pelo por ventura voy trocando,
non el ánimo mío, nin se crea;
nin puede ser, nin será fasta quando
integralmente muerte me possea.

Yo me vos di, e, non punto dudando, 5
vos me prendistes e soy vuestra prea;
absoluto es a mí vuestro grand mando
quando vos veo, o que non vos vea.

Bien mereçedes vos ser mucho amada, 10
mas yo non penas, por vos ser leal,
quantas padesco desde la jornada

que me feristes de golpe mortal.
Sed el oliva, pues fuestes la espada;
sed el bien mío, pues fuestes mi mal.

Variantes

13 - fustes [MN8]; 14 - fustes [MN8]

Intervenciones

5 - introducción de la coma después del verbo *di*

8 - introducción de la coma tras el verbo *veo*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|---|
| Si el pelo por ventura voy trocando, | 2-6-8-10 | x | x | |
| non el ánimo mío, nin se crea; | 1-3-6-8-10 | x | x | |
| nin puede ser, nin será fasta quando | 1-4-7-10 | x | x | rel. <i>puede</i> ,
<i>fasta</i>
4ª aguda |
| integralmente muerte me posea. | 4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Yo me vos di, e, non punto dudando, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | 4ª aguda |
| vos me prendistes e soy vuestra prea; | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| absoluto es a mí vuestro grand mando | 3-6-10 | x | x | |
| quando vos veo, o que non vos vea. | 1-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| Bien mereçedes vos ser mucho amada, | 1-4-6-8-10 | x | x | rel. <i>ser</i> |
| mas yo non penas, por vos ser leal, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| quantas padesco desde la jornada | 1-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| que me feristes de golpe mortal. | 4-7-10 | √ | x | |
| Sed el oliva, pues fuestes la espada; | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| sed el bien mío, pues fuestes mi mal. | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | rel. <i>bien</i> |

Soneto de ritmo híbrido que desemboca en un segundo terceto puramente dactílico (1)-4-7-10.

Clasificación temática

8-QDSr: Queja a la Dama, Simple, con requiebro.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+4+2. En el dístico final, la colorida metáfora del v. 13 (la *oliva* de la paz que neutraliza la *guerra* de la espada o de las propias penas) cede a la pereza de la antítesis *bien mío / mi mal* en el último verso. Por lo demás, se trata de un soneto bien construido.

5 - **m**as en lugar de **M**as tras el punto y coma; introducción de la coma tras *buelvo*; **m'**atierra (recogida de SA8); introducción de los dos puntos al final del verso (anticipando la explicación de lo que *atierra* al yo poético en los vv. 6-8)
 13 - introducción de la coma tras *sola* (para aislar el complemento adjetival *sin par nin equal*)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|----------|-------------------|----------------------------|----------------------------|
| Alégrome de ver aquella tierra, | 2-6-8-10 | x | x | |
| non menos la çibdad e la morada, | 2-6-10 | x | x | |
| sean planiçies o campos o sierra, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| donde vos vi yo la primer jornada; | 1-5-8-10 | √ | x | rel. <i>vi</i>
5ª aguda |
| | | | | |
| mas luego buelvo, e aquesto m'atierra: | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>bü-él-vo</i> | |
| pensando quánto es infortunada | 2-4-6-10 | √ - s.e. | x | |
| mi triste vida, porque la mi guerra | 2-4-6-10 | √ | x | |
| non fue de passo, mas es de morada. | 1-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| ¿Fue visto bello o lid tan mortal | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>fii-é</i> | |
| do non se viessen pazes o suffrençia, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| nin adversario tanto capital | 4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| que non fuesse pungido de conçiencia, | 3-6-10 | x | x | |
| si non vos sola, sin par nin equal, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| do yo non fallo punto de clemençia? | 2-4-6-10 | √ | x | |

Santillana sigue experimentando con diferentes tipos de endecasílabo. Por un lado, sigue frecuente (pero no obligatoria) la cesura tras la 5ª sílaba, evitando a menudo la sinalefa con la 6ª, en versos que pueden ser de ritmo dactílico (vv. 3, 8), yámbico-dactílico (vv. 5, 9, 13) o yámbico (vv. 6, 7, 10, 11, 14). Por otro lado, sobre todo en los endecasílabos yámbicos, Santillana recurre a partículas de relleno: *la mi guerra* (v. 7), *tanto capital* (v. 12, en lugar de *tan*), *do yo non fallo* (v. 14).

Clasificación temática

8-QDSr: Queja a la Dama, Simple, con requiebro. La referencia al día y/o al lugar donde el poeta vio a la amada por primera vez, frecuentísima en el *Canzoniere*, ya la hemos visto en otros sonetos de Santillana: 1, 3, 9, 24.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas, agrupaciones intratextuales, función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(4+2). Aunque no haya un marco léxico que muestre explícitamente la conexión entre octeto y sexteto, sí lo hay dentro de ambos para marcar sus divisiones internas: *mas* (v. 5) y *si non* (v. 13).

Sant-26

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 181^v; MN8: 194^v; Dutton ID3419

Pérez Priego 1983: 286; Langbehn 1997: 233; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 170

Non de otra guisa el índico serpiente
teme la encantación de los egipcios
que vos temedes, señora excelente,
qualquiera relación de mis serviçios.

Porque sabedes, presente o absente, 5
mis pensamientos e mis exerçios
son loarvos e amarvos solamente,
pospuesta cura de todos offiçios.

Oídme agora, después condenadme 10
si non me fallardes más leal
que los leales; e si tal, sacadme

de tan grand pena e sentid mi mal.
E si lo denegades, acabadme:
peor es guerra que non lid campal.

Variantes

2 - encantación [Kerkhof, *ç* en SA8, recogida por Pérez Priego y Langbehn]; 6 - o mis exerçios [MN8]; 8 - pues puesta cura [MN8], ofiçios [Langbehn, pero doble *f* en SA8, recogida por Pérez Priego y Kerkhof]; 12 - a sentid [errata en Pérez Priego, signo tironiano en SA8]

Intervenciones

12 - **e** sentid (en lugar de *a sentid*, inadvertencia en la ed. de Pérez Priego)
Ninguna intervención en la puntuación.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5 ^a | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|----------------------------------|----------------------------------|-------------------|
| Non de otra guisa el índico serpiente | 1-4-6-10 | x | x | |
| teme la encantación de los egipcios | 1-6-10 | x | x | |
| que vos temedes, señora excelente, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| qualquiera relación de mis servicios. | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Porque sabedes, presente o absente, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| mis pensamientos e mis ejercicios | 4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| son loarvos e amarvos solamente, | 1-3-6-8-10 | x | x | |
| pospuesta cura de todos officios. | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Oídmme agora, después condenadme | 2-4-7-10 | √ | x | |
| si non me fallardes más leal | dec. | x | x | |
| que los leales; e si tal, sacadme | 4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| de tan grand pena e sentid mi mal. | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | rel. <i>grand</i> |
| E si lo denegades, acabadme: | 2-6-10 | x | x | prom. <i>si</i> |
| peor es guerra que non lid campal. | 2-4-8-10 | √ | x | |

El v. 10 tiene un máximo de 9+1 sílabas (por la terminación aguda). Fue 'corregido' a *fallaredes* por Amador de los Ríos y Sola-Solé para adecentar la escansión del verso, intervención no autorizada por los manuscritos.

En este soneto, Santillana vuelve a concluir con ritmos yámbicos (vv. 11-14), incluyendo en el adagio del último verso.

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple, directa. No obstante, la metáfora inicial de la serpiente que teme la encantación musical, y el lenguaje general del soneto pidiendo a la dama que escuche o que mate al yo poético, no provienen del *Canzoniere*.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(2.5+1.5+2). La conjunción *Porque* al inicio del v. 5 no parece ser causal y subordinada a la oración del primer cuarteto; puede ser más bien una conjunción de finalidad, "*para que sepas*", formando con el verbo *sabedes* un hemistiquio de relleno que no marca la estructura del discurso.

Sant-27

Fechación: 1450-1452

Transmisión: SA8: 181^v; MN8: 194^v-195^r; Dutton ID3420

Pérez Priego 1983: 287-88; Langbehn 1997: 234; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 170-71

Si la vida biviessse de Noé,
e si de la vejez todas señales
concurriessen en mí, non çessaré
de vos servir, leal más que leales.

Ca partirme de vos o de la fe, 5
ambas dos cosas judgo ser iguales:
por vuestro bivo, por vuestro morré,
vuestro soy todo, e míos mis males.

La saturnina pereza acabado 10
havría su curso tardinoso,
o las dos partes de la su jornada,

desque vos amo; e si soy amado,
vos lo sabedes, después el reposo
de mi triste yazija congoxada.

Variantes

1 - tuuiese [MN8, recogida por Amador de los Ríos como *toviessse*, «no justificado» según Pérez Priego]; 7 - vivo [Pérez Priego, pero *bivo* en SA8]; 10 - havría ya su [Pérez Priego, pero la palabra *ya* no figura en los manuscritos, ni en Langbehn y Kerkhof]

Intervenciones

1 - introducción de la coma al final del verso (para separar las dos partes de la prótasis)
5 - introducción de la coma al final del verso
7 - bivo (recogida de SA8)
8 - introducción de la coma tras *todo*
10 - havría ya su (inadvertencia de Pérez Priego)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|--|
| Si la vida biviesse de Noé, | 3-6-10 | x | x | |
| e si de la vejez todas señales | 2-6-10 | x | x | prom. <i>si</i>
rel. <i>todas</i> |
| concurriesen en mí, non çessaré | 3-6-7-10 | x | x | T-smp 6-7 |
| de vos servir, leal más que leales. | 4-6-7-10 | x | x | 4ª aguda
T-smp 6-7 |
| | | | | |
| Ca partirme de vos o de la fe, | 3-6-10 | x | x | |
| ambas dos cosas judgo ser iguales: | 1-4-6-8-10 | √ | x | rel. <i>dos</i> |
| por vuestro bivo, por vuestro morré, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| vuestro soy todo, e míos mis males. | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>vü-és-tro</i> | rel. <i>soy</i> |
| | | | | |
| La saturnina pereza acabado | 4-7-10 | √ | x | |
| havría su curso tardinoso, | dec. | x | x | |
| o las dos partes de la su jornada, | 3/4-10 | √ | x | rel. <i>dos</i> o
<i>partes</i>
T-ast 3/4-10 |
| | | | | |
| desque vos amo; e si soy amado, | 1-4-8-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| vos lo sabedes, después el reposo | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| de mi triste yazija congoxada. | 3-6-10 | x | x | |

Este soneto particular muestra ejemplos de tensión métrica, algunos poéticamente efectivos, y otros poco justificables.

Las dos sílabas tónicas contiguas en los vv. 3 y 4 ejercen un efecto útil, recalcando la fuerza semántica del negativo *non çessaré* y del superlativo *leal más que leales*, y por lo tanto, en ambos casos, enfatizando la dedicación del yo poético a la dama.

En el v. 6, el número *dos* puede relegarse delante del sustantivo *cosas*, ya que la fuerza semántica reside en *ambas*: *ám-bas-dos-có-sas*. En el v. 11, tal relegación sería más difícil de justificar, ya que en la enunciación *las dos partes*, la carga semántica iría justamente en el número, por lo cual se relegaría más bien el sustantivo *partes*: *las-dós-par-tes*. Esta interpretación métrica daría lugar a un verso acentuado 3-10; si se desplaza el acento al sustantivo, *las-dos-pár-tes*, el ritmo del verso sería 4-10. El verso también podría escandirse con acentuación 3-4-10, subrayando que el yo poético no deja de servir a la amada ni de día ni de

noche. Sea como fuerte, se trata de un endecasílabo mal construido, con el artículo de relleno *la* en la posición 7, que no puede promocionarse sin que resulte una acentuación forzada.

Clasificación temática

1-CDDp: Canto a la Dama, Declaración, perseverancia.

La referencia a la larga vida de Noé y a la fuerza destructora de Saturno no provienen del *Canzoniere*. La pereza sí figura en algunos poemas de Petrarca, pero de modo más incidental que sustancial: *pigro gielo* (soneto 27, comp. XXXIV, v. 5); *Mie venture al venir son tarde e pigre* (soneto 44, comp. LVII, v. 1); *pigro animal* (ballata, comp. LXIII, v. 9); *pigro in antivedere i dolor' tuoi* (soneto 286, comp. CCCXXX, v. 6). En este soneto de Santillana, la declaración de que la *saturnina pereza* haya sido superada desde que el yo poético comenzó a amar y servir a la dama contrasta con el deseo, en Sant-7 v. 13, de alejar toda señal de pereza para poder escribir y servir mejor a la amada sin temerla: «*pues vaya lexos inútil pereza / e non se tema de imagen benigna*».

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica 4+(2+2)+(3.5+2.5). La partición del sexteto en medio del v. 12 desequilibra la estructura de la conclusión, pero el encabalgamiento lógico entre los vv. 11 y 12 tiene la ventaja de dar mayor fuerza al hemistiquio *desque vos amo*, y por tanto al sentido de dedicación a la dama. Este caso de tensión sintáctica se junta a los ejemplos de tensión métrica que vimos en los vv. 3 y 4, recalando con ellos –aunque sutilmente– la perseverancia del yo poético. Ahora bien, tal vez sería aventurado suponer que Santillana haya estado del todo consciente, a la hora de componer los vv. 3-4 y los tercetos de este soneto, de estar rompiendo ciertas reglas o pautas de versificación y de disposición sintáctica, y no habrá necesariamente advertido los efectos poéticos ejercidos por tales tensiones. Conscientes o no, se trata de pequeñas decisiones afortunadas que merecen ser indicadas y apreciadas.

Sant-28

Fechación: 1444-1453

Transmisión: SA8: 182^r; MN8: 195^r; Dutton ID3421

Pérez Priego 1983: 288; Langbehn 1997: 235; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 171-72

Cuentan que esforçava Thimoteo
a los estrenuos e magnos varones,
e los movía con viril desseo,
con agros sonos e fieras cançiones

a la batalla; e del mesmo leo 5
los retornava con modulaçiones
e dulce carmen d'aquel tal meneo,
e reposava los sus coraçones.

Assí el ánimo mío se altiveçe,
se jacta e loa porque vos amó, 10
quando yo veo tanta fermosura;

mas luego prompto e presto s'entristeçe
e se maldize porque lo assayó,
vista vuestra crueza quánto dura.

Variantes

2 - extenuos [MN8]; 4 - *falta este verso* en MN8; 5 - león [MN8]; 11 - formosura [MN8]

Intervenciones

2 - introducción de la coma al final del verso

7 - introducción de la coma al final del verso

11-12 - punto y coma al final del v. 11 y *mas* con *m* minúscula (en lugar del punto y aparte, en anticipación de la oración adversativa que concluye el soneto)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---|------------|----------------------|----------------------------------|------------------|
| Cuentan que esforçava Thimoteo | 2-6-10 | x | x | <i>cü-én-tan</i> |
| a los estrenuos e magnos varones, | 4-7-10 | √ | x | |
| e los movía con viril desseo, | 4-8-10 | √ | x | |
| con agros senos e fieras cançiones | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| a la batalla; e del mesmo leo | 4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| los retornava con modulaçiones | 4-10 | √ | √ - 1h de 5 | T-ast 4-10 |
| e dulce carmen d'aquel tal meneo, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| e reposava los sus coraçones. | 4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| Assí el ánimo mío se altiveçe, | 3-6-10 | x | x | rel. <i>Assí</i> |
| se jacta e loa porque vos amó, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| quando yo veo tanta fermosura; | 1-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| mas luego prompto e presto s'entristeçe | 2-4-6-10 | x | x | |
| e se maldize porque lo assayó, | 4-6-10 | √ | x | |
| vista vuestra crueza quánto dura. | 1-3-6-8-10 | x | x | <i>crü-é-za</i> |

Amador de los Ríos y Sola-Solé 'corrigieron' el v. 1 a *Cuéntase*, intervención no justificada por los manuscritos.

Soneto de ritmo casi enteramente yámbico. Todos los versos de los tercetos llevan acentuación en la 6ª sílaba.

Clasificación temática

10-QDEe: Queja a la Dama, con Énfasis, engaño-desengaño. Ahora bien, en el *Canzoniere*, el Amor, la muerte, la suerte del poeta a veces se describen como *crudi* o *crudeli*, pero jamás la amada misma. (Laura sí es acusada de mostrar desdén y rabia en la conclusión del soneto 36, comp. XLIV, poema que informará superficialmente Sant-31.) La acusación del último verso de este soneto de Santillana tiene mayor relación con la poesía misógina ibérica que con la expresión de Petrarca.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, con función de Apelación. Estructura lógica (4.5+3.5)+(3+3). El encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5 da un buen efecto violento, como si lanzara los *varones* del v. 2 súbitamente *a la batalla*. Veremos un encabalgamiento semejante, pero menos efectivo debido a un largo inciso, en Sant-31.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|----------|----------------------|----------------------------------|-----------------------|
| Buscan los enfermos sanctuarios, | dec. | x | x | <i>sanc-tü-ú-rios</i> |
| con grand desseo e sedienta cura, | 2-4-8-10 | √ - s.e. | x | |
| por luengas vías e caminos varios, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| temiendo el manto de la sepultura. | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| ¿Son, si pensades, menores contrarios | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| los venéreos fuegos sin mensura, | 3-6-10 | x | x | |
| nin los mis males, menos adversarios | 1-4-6-10 | √ | x | |
| que la tiserá d'Antropos escura? | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Pues, ¿quién podría o puede quietar | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| mis graves cuitas, mis penas, mis males, | 2-4-7-10 | √ | √ - <i>cü-í-tas</i> | |
| sean por partes, o siquiera en gros? | 1-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Nin Esculapio podría curar | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| los mis langores, tantos e tales, | dec. | (√) | x | |
| nin otro alguno, sinon Dios e Vos. | 2-4-8-10 | √ | x | |

El v. 13 fue 'corregido' por Amador y Sola-Solé con la inserción del verbo *son*, que complicaría (o más bien estropearía) la sintaxis del segundo terceto. Quitando los dos decasílabos, en el resto de los versos conviven de forma igualitaria los ritmos yámbicos y dactílicos.

Clasificación temática

23-SPEn: Sufrimiento, por el Poeta mismo, Enfermedad, negativa-desesperación. Con glorificación de la dama subordinada: sólo ella y Dios son capaces de curar los *langores* del yo poético. Es el último soneto amoroso de los 42 del Marqués.

La referencia a Asclepio no proviene del *Canzoniere*. Ya hemos encontrado a la parca Átropos en sonetos anteriores de Santillana; las parcas se mencionan también en el *Canzoniere* (comp. CCX v. 6, *qual Parca l'innaspe?*; comp. CCXCVI v. 5, *Invide Parche*), pero no parece que el Marqués haya espigado la referencia de Petrarca.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(3+3). Soneto bien construido, aunque con soluciones demasiado fáciles o incluso ripios, entre los cuales *podría o puede* (v. 9), los sinónimos *cuitas, penas, males* (v. 10), y la rima de este último verso con *tantos e tales* (vv. 13).

10 – introducción de la coma tras *muchos* (para aclarar el quiasmo: *graçia-muchos / pocos-perseverança*); dos puntos al final del verso (en lugar de la coma, anticipando la triple exhortación consecutiva de los vv. 11-14, «*sed... non vos canse... conseguidla*»)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB BCCB DEF DEF.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|----------------|-------------------|----------------------------|------------------|
| Venció Anibal al conflicto de Canas, | 2-4-7-10 | x | √ - s.e. 2-3 con c.s. | 4ª aguda |
| e non dubdava Livio, si quisiera, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| qu'en pocos días o pocas semanas | 2-4-7-10 | √ | x | |
| a Roma con Italia possejera. | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Por çierto al universo la manera | 2-6-10 | x | x | |
| plugo, e se goza en grand cantidad | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| de vuestra tan bien fecha libertad, | 2-4-6-10 | x | x | rel. <i>bien</i> |
| onde la Astrea dominar espera. | 1-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| La graçia leemos sea dada | dec. | x | x | |
| a muchos, e a pocos la perseverança: | dodec. | x | √ | |
| pues de los raros sed vos, Rey prudente, | 1-4-(6)-7-8-10 | √ | √ | T-smp (6)-7-8 |
| | | | | |
| e non vos canse tan viril jornada, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| mas conseguidla toliendo tardança | 4-7-10 | √ | x | |
| quanto es loable, bueno e diligente. | 1-4-6-10 | √ | x | |

En el v. 11, puede considerarse relegable el imperativo *sed* antes del pronombre tónico *vos*. En cualquier caso, la sucesión de dos o tres sílabas acentuadas (*sed-vos-Rey*) refleja bien la insistencia de la exhortación al destinatario real.

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta al rey a perseverar en la búsqueda de honores militares. Las dos palabras iniciales del poema son idénticas a las del soneto 82 (comp. CIII) del *Canzoniere*: «*Vinse Hanibàl, et non seppe usar poi*»; Petrarca se dirige a su amigo Stefano Colonna, aconsejándole también que no desaproveche su suerte y persevere: «*non riponete l'onorata spada, / anzi seguite là dove vi chiama / vostra fortuna dritto per la strada*» (vv. 10-12). Mientras tanto, la referencia a Astrea (Santillana v. 8), la diosa que llevaba los rayos de Zeus en sus brazos y símbolo de la justicia, no proviene del *Canzoniere*.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(2+4).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ACCA DED EDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---|----------|-------------------|----------------------------|---------------------------------------|
| Forçó la fortaleza de Golías, | 2-6-10 | x | x | |
| con los tres nombres, -juntos con el nombre | 4-6-10 | √ | x | |
| del que se quiso, por nos fazer hombre, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | prom. <i>nos</i>
rel. <i>fazer</i> |
| e de infinito, mortal e Mexías-, | 4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| el pastor, cuyo carmen todos días | 3-6-8-10 | x | x | |
| la santa Esposa non çessa cantando, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| e durará tan lexos fasta quando | 4-6-8-10 | x | x | 4ª aguda |
| será victoria a Enoch e a Helías. | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| Pues vos, los reyes, los emperadores, | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| quantos el santo crisma resçebistes, | 1-4-6-10 | x | x | |
| ¿sentides, por ventura, los clamores | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| que de Bisanzio por letras oístes? | 4-7-10 | √ | x | |
| Enxiemplo sean a tantos señores | 2-4-7-10 | √ | x | |
| las gestas de Sión, si las leístes. | 2-6-10 | x | x | <i>Si-ón</i> |

Convivencia de ritmos yámbicos y dactílicos.

Clasificación temática

Político y/o moral. El poeta expresa su opinión, y exhorta a los reyes a aprender del ejemplo bíblico de David. No será casualidad que *el pastor* (v. 5), con referencia a David, aparece justamente en la misma posición en el v. 5 del soneto 36 (comp. XLIV) de Petrarca: «*e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte*». El inicio del sexteto también es semejante: *Pues vos* - «*Ma voi*». Por lo demás, el soneto de Santillana no imita el de Petrarca, que de hecho no es un soneto político o moral, sino una queja amorosa a la dama, cuyos ojos no muestran piedad sino desdén y rabia.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica (1.5+(3.5)+0.33+3.66)+(4+2). Nótese el encabalgamiento abrupto entre los vv. 4-5, separando el sujeto *el pastor* del verbo principal *Forçó* y el objeto *la fortaleza* en el v. 1.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|-------------------------------|
| Roma en el mundo e vos en España | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| sois solas çibdades çiertamente, | 2-5-8-10 | x | x | rel. <i>sois
çi-ér-ta</i> |
| fermosa Yspalis, sola por fazaña, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| corona de Bética exçelente. | 2-5-10 | x | x | |
| | | | | |
| Noble por hedifiçios, non me engaña | 1-6-8-10 | x | x | |
| vana apparençia, mas judgo patente | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| vuestra grand fama aún non ser tamaña | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>vü-es-tra</i> | |
| quan loable sois a quien lo siente. | 1-3-5-7-10 | √ - agudo | x | <i>si-én-te</i> |
| | | | | |
| En vos concurre venerable clero, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| sacras reliquias, sanctas religiones, | 1-4-6-10 | √ | x | |
| el braço militante cavallero, | 2-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| claras estirpes, diversas nasçiones, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| fustas sin cuento: Hércules primero, | 1-4-6-10 | √ - s.e. | x | |
| Yspán e Julio son vuestros patrones. | 2-4-6-10 | √ | x | |

En el v. 4, se evita la sinalefa en *Bé-ti-ca-ex-çe-lén-te*. Amador de los Ríos y Sola-Solé quisieron 'corregir' el verso a *de la Bética*. También 'regularizaron' el v. 8 a *quanto loable*.

Tercetos más yámbicos que dactílicos.

Clasificación temática

Panegírico a la ciudad de Sevilla. No hay en el *Canzoniere* ningún soneto que celebre la belleza de una ciudad, salvo el soneto político 23 (comp. XXVII), que exhorta a Orso dell'Anguillara a participar en una cruzada, y en su v. 8 menciona «*la nobil Roma*».

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(4.5+1.5).

presenta la doble *e* como proveniente de SA8); introducción del punto y coma al final del verso (en lugar de la coma, para que el doble consejo del segundo cuarteto corresponda más claramente al quiasmo del v. 4)

11-12 – introducción de las rayas, de la coma tras *el principio*, y de la coma al final del v. 12 (para aislar el inciso que complementa la oración principal – imperativa y colectiva– con una explicación a modo de sentencia: “*es cierto, y sabemos, que el principio es lo más difícil, particularmente en el cómpito de un rey recién coronado*”; la explicación es de Langbehn, pero no concuerdo con su puntuación del v. 11: «*pues qu’el principio es cierto, e sabemos*», que crea mayor ambigüedad en lugar de aclarar el sentido)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|---|------------|-------------------|----------------------------|----------------------------|
| Porqu'el largo bevir nos es negado, | 3-6-8-10 | x | x | |
| ínclito rey, tales obras fazed | 1-4-7-10 | x | x | 4ª aguda rel. <i>tales</i> |
| que vuestro nombre sea memorado: | 2-4-6-10 | √ | x | |
| amad la fama, e aquella temed. | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| Con vulto alegre, manso e reposado | 2-4-6-10 | √ | x | |
| oíd a todos, librad e proved; | 2-4-7-10 | √ | x | |
| fazed que ayades las gentes en grado, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| ca ninguno domina sin merçed. | 3-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Como quiera que sea, comendemos | 3-6-10 | x | x | |
| estos dos actos vuestros por derecho, | 1-4-6-10 | √ | x | |
| -pues qu'el principio, es cierto e sabemos, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| en todas cosas ser lo más del fecho-, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| e reffieriendo graçias vos amemos, | 4-6-10 | √ | x | |
| qu'es a los reyes glorioso pecho. | 1-4-8-10 | √ | x | <i>glo-ri-ó-so</i> |

Soneto más yámbico que dactílico, sobre todo en el último terceto.

Clasificación temática

Moral. El poeta exhorta al rey Enrique, recién coronado, a cuidar de su fama y a mostrarse receptivo y misericordioso para con sus súbditos.

Clasificación sintáctica

14-EID8Coc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, otras combinaciones (imperativo + exclamativo), función de Apelación. Estructura lógica (4+4)+(2+2+2).

Sant-34

Fechación: 1453-1456

Transmisión: SA8: 183^v; MN8: 199^r; MH1: 134^r; Dutton ID0323

Pérez Priego 1983: 293-94; Langbehn 1997: 242; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 176-77

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo en loor de Santa Clara, virgen.*

Clara por nombre, por obra e virtud,
luna de Assís, fija d'Ortulana,
de santas donas enxiemplo e salud,
entre las beudas una e soberana;

prinçipio de alto bien, en juventud 5
perseverante, e fuente do mana
pobreza humilde, e closos alamud,
del seráphico sol muy digna hermana:

tú, virgen, triumphas del triunpho triunphante 10
e glorioso premio de la palma;
así non yerra quien de ti se ampara,

e te cuenta del cuento dominante
de los santos. ¡O santa, sacra e alma!
Pues *ora pro me*, beata Clara.

Variantes

1 - Clara por lumbre [MH1]; 3 - sanctas [Pérez Priego, pero la *c* no aparece en SA8], doñas [MN8], enxiemplo [MN8]; 4 - bendas [SA8, corregida por Pérez Priego y Kerkhof], bevdas [Langbehn]; 5 - e juventud [MN8]; 11 - herra [MN8], de tí [errata de Kerkhof]

Intervenciones

1 - introducción de la coma al final del verso

5-6 - introducción de la coma tras *alto bien* y *perseverante*

8 - dos puntos al final del verso (en lugar del punto y aparte, para indicar la serie de epítetos y descripciones que se resumirán en el vocativo *tú* que da inicio al sexteto)

10 - punto y coma al final del verso (en lugar de los dos puntos, ya utilizados antes)

11 - introducción de la coma al final del verso

13 – punto y seguido tras *de los santos* (en lugar de la coma); introducción de los signos de exclamación, con función de punto y aparte (en lugar de la coma) antes de la oración imperativa del último verso

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|------------|-------------------|----------------------------|--------------------|
| Clara por nombre, por obra e virtud, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| luna de Assís, fija d'Ortulana, | 1-5-6-10 | x | x | T-smp 5-6 |
| de santas donas enxiemplo e salud, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| entre las beudas una e soberana; | 1-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| prinçipio de alto bien, en juventud | 2-4-6-10 | x | x | |
| perseverante, e fuente do mana | 4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| pobreza humilde, e closo alamud, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - s.e. 3-4 | |
| del seráphico sol muy digna hermana: | 3-6-8-10 | x | x | |
| | | | | |
| tú, virgen, triumphas del triunpho triunphante | 1-2-4-7-10 | √ | x | T-smp 1-2 |
| e glorioso premio de la palma; | 4-6-10 | √ | x | <i>glo-ri-o-so</i> |
| assí non yerra quien de ti se ampara, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| e te cuenta del cuento dominante | 3-6-10 | x | x | |
| de los santos. ¡O santa, sacra e alma! | 3-6-8-10 | x | x | |
| Pues <i>ora por me</i> , beata Clara. | dec. | x | x | <i>pü-es?</i> |

Los dos casos de sílabas tónicas contiguas (vv. 2 y 9) son justificables: el primero por la cesura y bimetración, el segundo porque da mayor fuerza al vocativo. El v. 14 sólo puede escandirse como endecasílabo si se admite el hiato en la palabra *pü-es*, pero tal hiato no se ha visto en sonetos anteriores de Santillana. (Amador de los Ríos y Sola-Solé quisieron 'regularizar' el verso a *pues hora ora pro me*, introducción no justificada por los manuscritos.)
Último terceto de ritmo híbrido dactílico+yámbico.

Clasificación temática

Religioso. El poeta ruega a Santa Clara que rece por él.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 8 (sucesión de epítetos) + 2 (vocativo) + 2.5 (discursivo subordinado) + 0.5 (vocativo / exclamativo) + 1 (imperativo). Cuartetos de sintaxis muy sencilla, tercetos de sintaxis un poco más complicada, pero lineal.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|---------------------------------------|----------|----------------------|----------------------------------|--------------------|
| Del celestial ejército patrón | 4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| e del segundo choro más precioso, | 4-6-8-10 | (√) | x | |
| de los ángeles malos dampnación, | 3-6-10 | (√) | x | |
| Miguel Arcángel, duque glorioso, | 2-4-6-10 | √ | x | <i>glo-ri-ó-so</i> |
| | | | | |
| muy digno alférez del sacro pendón, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| invencible cruzado victorioso: | 3-6-10 | x | x | |
| tú debellaste al cruel dragón | 1-4-8-10 | √ - s.e. | x | <i>crü-él</i> |
| en virtud del excelso poderoso. | 3-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Por todos estos premios te honoramos | 2-4-6-10 | x | x | |
| e veneramos, príncipe excelente, | 4-6-10 | √ | x | |
| e por ellos mismos te rogamus | dec. | x | x | |
| | | | | |
| que ruegues al Señor omnipotente | 2-6-10 | x | x | |
| nos dignifique, porque poseamos | 4-6-10 | √ | x | |
| la gloria a todas glorias precedente. | 2-4-6-10 | x | x | |

El v. 11 tiene diez sílabas; Amador de los Ríos y Sola-Solé quisieron regularizar el verso a *e bien por ellos*, introducción no justificada por los manuscritos. Quitando el v. 11, los tercetos son de ritmo yámbico.

Clasificación temática

Religioso. El poeta pide a San Miguel Arcángel, en nombre suyo y de otra persona (doña Isabel de Borbón, según la rúbrica de MN8), que ruegue al Señor para que éste los dignifique. Parece que Santillana compuso este soneto por encargo, pero incluyó a sí mismo en el sujeto plural (verbos en primera persona plural en los tercetos).

Clasificación sintáctica

14-EID8Coc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, otras combinaciones (vocativo + imperativo), función de Apelación. Estructura lógica (6+2)+6.

Sant-36

Fechación: 1453-1456

Transmisión: SA8: 184^r; MN8: 198^v; Dutton ID3428

Pérez Priego 1983: 295-96; Langbehn 1997: 244; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 178

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo en loor de nuestra Señora.*

Virginal templo do el Verbo divino
vistió la forma de humanal librea,
a quien anela todo amor benigno,
a quien contempla como a santa Ydea:

si de hablar de ti yo non soy digno, 5
la graçia del tu fijo me provea;
indocto soy e lasso peregrino,
pero mi lengua loarte dessea.

¿Fablaron, por ventura, Johan e Johan, 10
Jacobo, Pedro tan grand theología,
nin el asna podiera de Balam,

sin graçia suya, hablar, nin sabía?
Pues el que puede, fable sin affán
tus alabanças en la lengua mía.

Variantes

3 - anhela [Pérez Priego, pero la *h* no aparece en SA8]; 7 - y lasso pelegrino [MN8]; 9 - Johán e Johán [Kerkhof, pero sin acento en Pérez Priego y Langbehn: a pesar de la *h*, el nombre se pronuncia como una sola sílaba]; 11 - ni el asna [Pérez Priego, pero *nin* en SA8], pudiera [MN8], Balán [corrección de la rima consonante por Kerkhof, pero con *m* en lugar de *n* en SA8; Pérez Priego y Langbehn conservan la *m*, por lo cual no se hace necesario añadir el acento diacrítico]

Intervenciones

4 - dos puntos al final del verso (en lugar del punto y coma, ya que el primer cuarteto sirve de vocativo antes de la exhortación condicional de los vv. 5-6)

6 - punto y coma al final del verso (en lugar de los dos puntos, que ya han aparecido)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|------------|----------------------|----------------------------------|---------------------|
| Virginal templo do el Verbo divino | 3-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | T-smp 3-4 |
| vistió la forma de humanal librea, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| a quien anela todo amor benigno, | 2-4-6-8-10 | √ | x | |
| a quien contempla como a santa Ydea: | 2-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| si de hablar de ti yo non soy digno, | 4-6-8-10 | x | x | rel. <i>yo, soy</i> |
| la graçia del tu fijo me provea; | 2-6-10 | x | x | |
| indocto soy e lasso peregrino, | 2-4-6-10 | x | x | 4ª aguda |
| pero mi lengua loarte dessea. | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| ¿Fablaron, por ventura, Johan e Johan, | 2-6-8-10 | x | x | |
| Jacobo, Pedro tan grand theología, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| nin el ansa podiera de Balam, | 3-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| sin graçia suya, hablar, nin sabía? | 2-4-7-10 | √ | x | |
| Pues el que puede, fable sin affán | 1-4-6-10 | √ | x | |
| tus alabanças en la lengua mía. | 4-8-10 | √ | x | |

Soneto mucho más yámbico que dactílico.

Clasificación temática

Religioso. El poeta expresa su deseo de loar a la Virgen, y de que otros también la loen.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (4 vocativo + 4 discursivo) + 4 interrogativo + 2 exclamativo.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|--------------------|
| Adivinativos fueron los varones | dodec. | x | x | |
| de Galilea, quando los dexó | 4-6-10 | √ | x | |
| nuestro Maestro; mas sus coraçones | 1-4-6-10 | √ | x | prom. <i>mas</i> |
| non se turbaron punto más que yo. | 1-4-6-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Por mí sabidas vuestras estaçiones, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| vuestro camino, el qual me mató; | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>vii-és-tro</i> | |
| e así non causan las mis afliciones, | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| aunque si vuestro era, vuestro só. | 1-4-6-8-10 | √ - s.e. | x | |
| | | | | |
| Façed agora como comedida: | 2-4-6-10 | √ | x | |
| non me matedes, mostraos piadosa; | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | <i>pi-a-dó-sa</i> |
| façed agora como fizo Dios, | 2-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| e consoladme con vuestra venida: | 4-7-10 | √ | x | |
| çierto faredes obra virtuosa | 1-4-6-10 | √ | x | <i>vir-tü-ó-sa</i> |
| si me valedes con vuestro socós. | 2-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |

El primer verso tiene doce sílabas, pero no es de arte mayor. Sola-Solé quiso regularizarlo quitando la A inicial de *Adivinativos*; Duffell (1987: 292) incluso propone enmendar la palabra a *Admirativos* para solucionar la hipermetría.

En el v. 10, Amador de los Ríos, Sola-Solé u Kerkhof & Gómez Moreno añaden una sílaba, convirtiendo *mostraos* en *mostradvos*

Casi todos los versos de este soneto tienen cesura (posible o efectivo) tras la quinta sílaba.

Clasificación temática

Religioso, si bien puede leerse también como soneto amoroso. El poeta pide (a la Virgen) que le dé socorro.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(4+2).

Sant-38

Fechación: posterior a 1456

Transmisión: MN8: 199^r-199^v ; Dutton ID3443

Pérez Priego 1983: 296-97; Langbehn 1997: 246; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 179-80

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo en loor de Sant Xristóbal.*

Leño felice qu'el gran poderío
que todo el mundo no pudo ayubar,
en cuyo pomo iva el señorío
de çielos, tierras, arenas e mar:

sin altercaçión e sin desvío, 5
mas leda e gratamente, sin dubdar,
en el tu cuello le pasaste el río,
que non sin causa se devió negar.

Jaián entre los santos, admirable 10
por fuerça insigne e grand estatura,
de quien yo fago comemoraçión:

faz, por tus ruegos, por el espantable
passo yo pase en nave segura,
libre del golfo de la dapnaçión.

Variantes

1 - filece [MN8, corregida por Pérez Priego, Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno], grant [Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno]; 5 - altercaçiones [Kerkhof & Gómez Moreno]; 6 - mas legra [MN8, corregida por Pérez Priego, Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno]; 10 - grant [Kerkhof & Gómez Moreno]

Intervenciones

6 - introducción de la coma tras *gratamente* (para aislar el complemento adverbial *sin dubdar* de los adverbios *leda e gratamente*)

9 - introducción de la coma tras *santos*

11 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma, para anticipar, tras el vocativo del primer terceto, la exhortación del segundo terceto)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--|----------|-------------------|----------------------------|------------|
| Leño felice qu'el gran poderío | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| que todo el mundo no pudo ayubar, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| en cuyo pomo iva el señorío | 2-4-6-10 | √ - s.e. | x | |
| de çielos, tierras, arenas e mar: | 2-4-7-10 | √ | x | |
| | | | | |
| sin altercaçión e sin desvío, | dec. | x | x | |
| mas leda e gratamente, sin dubdar, | 2-6-10 | x | x | |
| en el tu cuello le pasaste el río, | 4-8-10 | √ | x | |
| que non sin causa se devió negar. | 2-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Jaián entre los santos, admirable | 2-6-10 | x | x | |
| por fuerça insigne e grand estatura, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - s.e. 3-4 | |
| de quien yo fago comemoraçión: | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| | | | | |
| faz, por tus ruegos, por el espantable | 1-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| passo yo pase en nave segura, | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - 1h de 5 | |
| libre del golfo de la dapnaçión. | 1-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |

El v. 5 tiene diez sílabas; Kerkhof y Gómez Moreno lo 'corrigieron' al poner *altercaçiones* en plural.

Clasificación temática

Religioso. El poeta pide a San Cristóbal que ruegue para que logre atravesar el río hacia la salvación.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas (agrupaciones intratextuales), función de Apelación. Estructura lógica (4 vocativo + 4 discursivo) + (3 vocativo + 3 imperativo).

13 - punto y aparte (en lugar de los dos puntos; los vv. 9-13 no sirven como vocativo)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDA CDA.

| | ritmo | cesura tras la 5ª | escandible como arte mayor | notas |
|--------------------------------------|----------|-------------------|----------------------------|------------|
| Ánima devota, que en el signo | dec. | x | x | |
| e santo nonbre estás contenplando, | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| e los sus rayos con viso aquilino | 4-7-10 | √ | x | |
| solares miras fixo, non vagando: | 2-4-6-10 | (√) | x | |
| | | | | |
| serás perfecto e discípulo digno | 2-4-7-10 | √ | x | |
| del pobre seráphico; guardando | dec. | x | x | |
| el orden suyo, ganaste el devino | 2-4-7-10 | √ | x | |
| lugar eterno, do bivís triunphando. | 2-4-8-10 | √ | x | |
| | | | | |
| Ningunas dignidades corronpieron | 2-6-10 | x | x | |
| el fuerte muro de tu santidad, | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| -sábenlo Siena, Ferrera e Orbino-, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| nin las sus ricas mitras comovieron | 4-6-10 | x | x | |
| las tus inopias, nin tu pobredad. | 4-6-10 | √ | x | |
| Por mí te ruego ruegues, Bernaldino. | 2-4-6-10 | (√) | x | |

El v. 1 tiene diez sílabas, a menos que se evite la elisión en *que-en-el*; Amador de los Ríos y Sola-Solé quisieron regularizar el verso añadiendo la apóstrofe ¡O ánima..., introducción no justificada por el manuscrito MN8.

En el v. 5, no se evita la sinalefa en *per-fec-toe*, dando lugar a un endecasílabo con esquema de acentuación 2-4-7-10, perfectamente legítimo en el diseño de verso de Santillana; Amador de los Ríos quiso 'regularizar' el verso haciendo recalcar la cesura tras la quinta sílabas, enmendando *discípulo* a *desciplo*.

El v. 6 tiene diez sílabas, a menos que *gü-ar-dan-do* se lea con hiato; Amador de los Ríos y Sola-Solé procuraron regularizar el verso añadiendo el pronombre *d'aquel pobre seráphico*.

Por lo demás, nótese cómo Santillana sigue empleando artículos superfluos para llenar algunos endecasílabos y darles ritmo yámbico: vv. 12 (*las sus ricas mitras*) y 13 (*las tus inopias*).

Clasificación temática

Religioso. El poeta pide a San Bernaldino que ruegue por él.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (4 vocativo + 4 discursivo) + 5 discursivo + 1 imperativo. El segundo cuarteto y los vv. 9-13 pueden considerarse un panegírico subordinado.

Sant-40

Fechación: posterior a 1456

Transmisión: MN8: 199^v-200^r; Dutton ID3445

Pérez Priego 1983: 298; Langbehn 1997: 248; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 181

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo a Sant Andrés.*

Si ánima alguna tú sacas de pena
por el festival don, es oy la mía,
pescador santo, uno de la çena
de la divinal mesa e compañía.

Tú convertiste la flama egehena, 5
en la qual grandes tienpos ha que ardía,
en mansa calma, tranquila e serena,
e mi grave langor en alegría.

Pues me traíste, Señor, donde vea 10
aquella que en niñez me conquistó;
a quien adoro, sirvo e me guerrea,

e las mis fuerças del todo sobró;
a quien deseo e non me desea;
a quien me mata, aunque suyo só.

Variantes

5 - e gehena [MN8, juntadas en una palabra por los tres editores modernos]

Intervenciones

10, 12, 13 - punto y coma al final del verso (en lugar de las comas, para aislar las cuatro oraciones del sexteto que califican a la amada)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|------------|----------------------|----------------------------------|-----------|
| Si ánimo alguna tú sacas de pena | 1-4-7-10 | √ | √ - s.e. 1-2 | |
| por el festival don, es oy la mía, | 5-6-8-10 | x | x | T-smp 5-6 |
| pescador santo, uno de la cena | 3-4-6-10 | √ - s.e. | x | T-smp 3-4 |
| de la divinal mesa e compañía. | 5-6-10 | x | x | T-smp 5-6 |
| | | | | |
| Tú convertiste la flama egehena, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| en la qual grandes tienpos ha que ardía, | 4-6-8-10 | x | x | |
| en mansa calma, tranquila e serena, | 2-4-7-10 | √ | x | |
| e mi grave langor en alegría. | 3-6-10 | x | x | |
| | | | | |
| Pues me traíste, Señor, donde vea | 1-4-6-10 | √ | √ - <i>pü-es</i> | |
| aquella que en niñez me conquistó; | 2-6-10 | x | x | |
| a quien adoro, sirvo e me guerrea, | 2-4-6-10 | √ | x | |
| | | | | |
| e las mis fuerças del todo sobró; | 4-7-10 | √ | x | |
| a quien deseo e non me desea; | 2-4-7-10 | √ - s.e. | x | |
| a quien me mata, aunque suyo só. | 2-4-6-8-10 | √ - s.e. | x | |

Los tres casos de sílabas tónicas contiguas (vv. 2-4) pueden justificarse si las tres combinaciones de sustantivo y adjetivo se consideran como una sola unidad léxica, por lo cual se relega la sílaba acentuada del primer elemento agudo: p.ej. *fes-ti-val-dón, pes-ca-dor-sán-to, di-vi-nal-mé-sa*.

Soneto más yámbico que dactílico.

Clasificación temática

Religioso, con tercetos amorosos (queja con requiebro) subordinados. El poeta agradece a San Andrés, en la ocasión de su día festivo (el 30 de noviembre, si el calendario onomástico no era diferente), que haya convertido su *grave langor en alegría*, al haberle llevado ese día al lugar donde vio por primera vez a la amada. Aunque el deseo del poeta no haya sido correspondido, el poeta celebra el encuentro con cierta nostalgia.

Clasificación sintáctica

13-EID8Cvd-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, vocativo + discursivo, función de Apelación.

Sant-41

Fechación: posterior a 1456

Transmisión: MN8: 200^r; Dutton ID3446

Pérez Priego 1983: 299; Langbehn 1997: 249; Kerkhof & Gómez Moreno 2003: 181-82

Rúbrica: [MN8] *Otro soneto qu'el Marqués fizo a Sant Viçente Ferrer, de la orden de los Predicadores.*

De sí mesma comiença la ordenada
caridad, e así vos, terçio Calixto,
aquella santidad bien meritada
por fray Viçente, discípulo de Christo,

quesistes que fuese confirmada 5
por consistorio, segund vos fue visto:
gozóse España con esta jornada,
que a Dios fue grato, e al mundo bienquisto.

Mas inploramos a vuestra clemençia,
si serán dignas nuestras santas preçes, 10
non se recusen, mas danos segundo

canonizado, por vulgar sentençia,
al confesor insignio Villacreçes:
muy gloriosa fue su vida al mundo.

Variantes

4 - discí[pl]o [Kerkhof & Gómez Moreno: «*con la forma sincopada, muy común en la Edad Media, el verso tiene once sílabas*»], deçiplo [Amador], disciplo [Sola]; 6 - segunt [Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno]; 11 - dadnos ['corregida' a la forma plural por Langbehn, Kerkhof & Gómez Moreno]; 13 - insign[e] [Kerkhof & Gómez Moreno: «*forma preferible a la del ms. ("insignio")*»]

Intervenciones

8 - introducción de la coma tras *grato*

11 - eliminación de la coma al final del verso ("*danos un segundo canonizado*")

12 - introducción de la coma tras *canonizado* (para aislar el complemento causal/modal "*por vulgar sentençia*")

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDE CDE.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--|------------|----------------------|----------------------------------|--------------------|
| De sí mesma comienza la ordenada | 3-6-10 | x | x | |
| caridad, e así vos, terçio Calixto, | 3-6-7-10 | x | x | T-smp 6-7 |
| aquella santidad bien meritada | 2-6-10 | x | x | rel. <i>bien</i> |
| por fray Viçente, discípulo de Christo, | dodec. | x | x | |
| | | | | |
| quesistes que fuese confirmada | 2-6-10 | x | x | <i>fii-é-se</i> |
| por consistorio, segund vos fue visto: | 4-7-10 | √ | x | |
| gozóse España con esta jornada, | 2-4-7-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | |
| que a Dios fue grato, e al mundo bienquisto. | 2-4-7-10 | √ - s.e. | √ - <i>fii-e</i> | |
| | | | | |
| Mas inploramos a vuestra clemencia, | 4-7-10 | √ | x | |
| si serán dignas nuestras santas preçes, | 4-6-8-10 | √ | x | |
| non se recusen, mas danos segundo | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| | | | | |
| canonizado, por vulgar sentença, | 4-8-10 | √ | x | |
| al confesor insignio Villacreçes: | 4-6-10 | x | x | |
| muy gloriosa fue su vida al mundo. | 1-4-6-8-10 | √ | x | <i>glo-ri-ó-sa</i> |

El v. 4 tiene doce sílabas, pero no tiene el ritmo dactílico del dodecasílabo de arte mayor. Amador de los Ríos, Sola-Solé, Kerkhof & Gómez Moreno quisieron regularizar el verso utilizando una forma sincopada de la palabra *discípulo* (suprimiendo la *u* y juntando las consonantes *pl*); cf. Sant-39 v. 5, donde Kerkhof y Gómez Moreno no proponen tal forma sincopada.

Convivencia de ritmos dactílicos y yámbicos, con un segundo terceto casi totalmente yámbico.

Clasificación temática

Religioso (y de cierto modo, político). El poeta pide a San Vicente Ferrer que sea canonizado también el confesor Villacreçes. Tal vez Santillana compuso este soneto por encargo.

Clasificación sintáctica

11-EID8Cdi-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, discursivo + imperativo, función de Apelación. A pesar de la sencillez estructural, la sintaxis del soneto puede resultar un poco confusa: según la lógica del discurso, el primer *Mas* al inicio del sexteto no tiene función adversativa, sino que tiene más bien el sentido de *pues*, dado que la petición del sexteto es consecuencia del panegírico del octeto. Por otro lado, el segundo *mas*, en el v. 11, sí es una conjunción adversativa: *non se recusen, mas danos (...)*.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | ritmo | cesura
tras la 5ª | escandible
como arte
mayor | notas |
|--------------------------------------|------------|----------------------|----------------------------------|--------------------|
| De la superna corte curial | 4-6-10 | √ | x | |
| e sacro soçio de la gerarchía, | 2-4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| que de la diva morada eternal | 4-7-10 | √ | x | |
| fuste enviado por custodia mía, | 1-4-8-10 | √ | x | <i>ten-vi-á-do</i> |
| | | | | |
| graçias te fago, mi Guarda espiçial, | 1-4-7-10 | √ | √ - 1h de 5 | |
| ca me guardaste fasta en este día | 4-6-8-10 | √ | x | |
| de las insidias del universal | 4-10 | √ | x | T-ast 4-10 |
| nuestro adversario, e fuste mi guía. | 1-4-7-10 | √ - s.e. | √ - nü-estro | |
| | | | | |
| E así te ruego, Ángel, ayas cura | 2-4-6-8-10 | √ - s.e. | x | |
| del curso de mi vida e brevedad, | 2-6-10 | x | x | |
| e con diligencia te apresura, | dec. | x | x | |
| | | | | |
| ca mucho es débil mi fragilidad: | 2-4-10 | √ | √ - s.e. 3-4 | T-ast 4-10 |
| onesta vida e muerte me procura, | 2-4-6-10 | (√) | x | |
| e al fin, con los justos, santidad. | 3-6-10 | x | x | |

El v. 11 tiene diez sílabas, a menos que *di-li-gen-çi-a* se lea con hiato, o se evite la sinalefa en *te-a-pre-su-ra*; Amador de los Ríos y Sola-Solé quisieron regularizar el verso en «*ella con diligencia*», que sólo tendría sentido si se refiriese a la «*vida*» del verso anterior, y si «*te apresura*» se leyera «*se apresura*», como editó el verso Vegue y Goldoni. La sospecha no deja de ser plausible, dado que la s (ʃ) y la t fácilmente se confunden en los manuscritos del s. XV; otra conjetura posible para este verso sería «*que con diligencia se apresura*» (en lugar de «*e*»), si bien la escansión del verso sigue siendo problemática, y se quiebra además la serie de imperativos, que tal y como está editado el sexteto, ocupan las terminaciones de rima C: «*te ruego... ayas cura / [te] apresura / [me] procura*».

Soneto más yámbico que dactílico, sobre todo en los tercetos, salvo el último verso híbrido dactílico+yámbico 3-6-10.

Clasificación temática

Religioso. El poeta ruega al ángel de la guarda que le proteja en sus últimos días de vida, y que no tarde en procurarle una muerte honesta.

Clasificación sintáctica

11-EID8Cdi-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, discursivo + imperativo, función de Apelación. Estructura lógica (4 vocativo + 4 exclamación de agradecimiento) + (6 imperativo).

7.2 Pere Torroella

7.2.1 Datos bio-bibliográficos

La vida y obra de Pere Torroella o Torrellas, autor catalán bilingüe activo entre 1436 y 1486, han sido estudiadas minuciosamente en una tesis doctoral de Francisco Javier Rodríguez Risquete, del año 2003.²⁹ A juicio de Vicenç Beltran, dicha tesis ha convertido a Torroella «en un dels escriptors més ben coneguts, des del punt de vista documental, de tota la literatura catalana».³⁰ Un año después se publicaron sus obras completas –29 poemas en catalán y 25 en castellano– en una edición curada por Robert Archer.³¹ Por lo visto, la edición de Archer estaba completada y lista para la imprenta antes de que saliera la tesis de Rodríguez Risquete, por lo cual no alcanzó a incluir y considerar las conclusiones de ésta.

Archer y Rodríguez Risquete completan el piélagos de noticias sobre Torroella que había rescatado, ya unos setenta años antes, el investigador Pedro Bach y Rita del Archivo de la Corona de Aragón y otras fuentes, para su propia edición de las obras del poeta.³² Nacido en el Ampurdán hacia 1420 (unos veinte años después de López de Mendoza), Pere Torroella se educó en la corte de Navarra, donde es probable que coincidió varias veces con Juan de Villalpando, el tercer poeta de este corpus. En 1438, Torroella aparece documentado como escudero del príncipe Carlos de Viana, heredero de Juan II. A los 25 años emprende el primero de varios viajes a Nápoles, acompañando al secretario del rey navarro para informar a Alfonso el Magnánimo de los hechos sucedidos en Castilla.

Según desveló Rodríguez Risquete en un artículo publicado un año antes de su tesis³³, como mínimo en los años 1450-1452, pero tal vez desde algunos años atrás, Torroella fue vecino de Villalpando en La Bisbal, en tierras de Girona. Es fácilmente imaginable que Torroella y Villalpando fueran amigos, o incluso parientes: Villalpando se casará con doña Contesina de Funes, hija de doña María Torrellas, tal vez familiar de Pere (lo cual explicaría también cómo llegaron a ser vecinos). Durante un tiempo, de cierto modo, Villalpando y Torroella comparten también profesión: aquél aparece como mayordomo de Juan II en 1458, mientras que éste, a partir de otro viaje a Nápoles en 1452, transcurre seis años ejerciendo de senescal del ejército de Sicilia, hasta que muere el rey Alfonso en 1458.

Durante esta segunda estancia en Italia, Torroella entablaría una estrecha amistad con el escritor neolatino Giovanni Pontano, quien le dedicaría varios

²⁹ Rodríguez Risquete, Francisco Javier, 2003. *Vida y obra de Pere Torroella*, tesis doctoral (Univ. de Girona).

³⁰ Beltran, Vicenç, 2006. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March* (L'Abadia de Montserrat), p. 103 nota 51.

³¹ Archer, Robert, ed., 2004. *Pere Torroella: Obra completa* (Soveria Mannelli: Rubbettino).

³² Bach y Rita, Pedro, ed., 1930. *The Works of Pere Torroella, A Catalan Writer of the Fifteenth Century* (Nueva York: Instituto de las Españas).

³³ Rodríguez Risquete, Francisco J., 2002. "Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó al segle XV", *Llengua & Literatura* 13: 209-22 (p. 212).

poemas alabatorios y su *Liber de laudibus divinis*.³⁴ Después reaparece en tierras de Girona, donde, al servicio de Juan II, participaría en la guerra civil catalana defendiendo la ciudad de los ataques rebeldes. Sabemos que Torroella mantiene una asidua correspondencia con Bernat Hug de Rocabertí, autor del largo poema alegórico *Glòria d'amor* (c. 1467), fuertemente influenciado por los *Trionfi* de Petrarca y la *Commedia* de Dante. A partir de 1479 el nombre de Torroella desaparece de los documentos de la cancillería; pero hay constancia de un testamento suyo en abril de 1492, por lo cual debió de morir poco después (Rodríguez Risquete 2003: lxvi-lxvii).

Como Santillana y Villalpando, Pere Torroella muestra cierto interés por la experimentación formal en la poesía. En catalán, la forma que más cultivó fue la canción de coplas decasilábicas, muy al estilo de Ausiàs March, pero exploró asimismo la balada y el lai, imitando sobre todo a Guillaume de Machault. Espejo de los conocimientos literarios de Torroella, y de ese mismo interés por la experimentación formal, es su largo poema «*Tant mon voler s'és data mores*», conocido también como el *Desconort*. Se trata de un poema de 682 versos, un lamento de desamor que, como el *Passio amoris* de Jordi de Sant Jordi, toma prestado y 'hace suyo' -como si expresaran sus propios sentimientos- selecciones de versos amorosos de poetas que el autor admiraba en varios idiomas, incluyendo, curiosamente, los cuatro primeros versos de la canción gallega «*Por amar non saibamente*» del Marqués de Santillana. Las otras lenguas hilvanadas en el poema son el catalán (el marco principal y 9 poetas), el castellano (8 poetas, todos vinculados a las cortes de Navarra o Aragón), el provenzal (7) y el francés (3). **Ahora bien, puede resultar sorprendente la ausencia del italiano, aunque lo más seguro es que Torroella compuso su *Desconort* antes de su primer viaje a Nápoles en 1445, y por tanto en edad temprana, a modo de aprendizaje,** siguiendo la práctica del *Conhort* de F. Ferrer (*Apud* Rodríguez Risquete 2003: comp. CAT-XXII), y tal vez asimismo a Jordi de Sant Jordi.³⁵

Resulta particularmente interesante que los cancioneros de *Herberay des Essarts* y *Módena* contienen, además de un *Maldezir de mugeres*, una docena de composiciones castellanas breves de Torroella. **Concretamente en el *Herberay*, dos de estas composiciones figuran justo después de los cuatro sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando.** Ambas llaman la atención, además, por aludir a la relativa juventud de Torroella - o más crudamente, al deseado *fin* de su juventud, que puede interpretarse fácilmente como el consumo del deseo o la pérdida de la virginidad:

³⁴ Mele, Eugenio, 1938. "Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella e suoi rapporti con Giovanni Pontano", *La Rinascita* 1.4: 76-91. *Apud* Cabré, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'" en Macpherson, Ian, & Penny, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Támesis), pp. 57-74.

³⁵ Cabo Aseguinolaza, Fernando; Abuín González, Anxo; & Domínguez, César, eds., 2010. *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Amsterdam: John Benjamins), vol. 1, p. 608 y ss.

« O duenya por quien virtut
guarneçe lo femenino
bien de mis males vezino
e fin de mi iouentut »

(Aubrun 1951: 166, comp. CLVII vv. 1-4)³⁶

« Lo que de vos quiero yo
no danya vuestra virtut
fazed pues mi iouentut »

(Aubrun 1951: 167, comp. CLVIII vv. 77-79)

Como ya viene discutido en el apartado 2.1.2 del *Estado de la cuestión* de esta tesis, si bien el cancionero de *Herberay* habrá sido compilado (según Aubrun 1951) en los años 1462-63, Viçenc Beltran³⁷ ha demostrado que el núcleo de textos incluidos remonta, como mínimo, a 1445. Ese núcleo comprende, además, dos decires narrativos de Santillana, compuestos antes de 1437. Tras una descripción detallada de los códices de *Herberay* y *Módena*, Beltran apunta que el año 1445 es la fecha de la derrota de Juan II en Olmedo, y que el consiguiente distanciamiento de las cortes de Castilla y Aragón significaría «*que un círculo literario como el contenido en el cancionero [el antígrafo de la selección común a LB2 y ME1], donde los poetas más significativos de la corte de Juan II como Juan de Mena conviven con los del partido aragonés como Torrellas, resulta más difícil de explicar después de 1445*». Beltran apuntala esta hipótesis al señalar que dicho antígrafo (al que bautiza ‘*Primer arquetipo navarro-aragonés*’) se mostraría emparentado con el *Cancionero Salmantino del Colegio Mayor de Cuenca* (SA7), datado por Brian Dutton hacia 1437-1442 (*Apud* Beltran 2005: 30), y en el cual también conviven autores del reinado de Juan II y de la órbita aragonesa, incluyendo varios de los poetas que encontramos en el cuerpo común a LB2 y ME1, entre ellos Juan de Villalpando.

El poema de Pere Torroella «*Pus no os desment ignorança l'entendre*» es, por lo que he podido comprobar, el único soneto compuesto en catalán anterior a los sesenta ejemplares de Pere Serafí, publicados a partir de 1560. Como ya viene discutido en el apartado 2.1.2 del *Estado de la cuestión*, la fechación exacta de este primer soneto catalán es difícil de determinar: paradójicamente, a pesar de la abundante documentación existente sobre la vida de Torroella, y a pesar de una producción literaria relativamente prolífica que abarcaría medio siglo, varios investigadores han denunciado la gran dificultad de precisar la cronología de sus poemas. Con la excepción del caso más complicado del

³⁶ Aubrun, Charles Vincent, ed., 1951. *Le Chansonnier espagnol de Herberay des Essarts (XVe siècle)* (Bordeaux: Feret et Fils). Este cancionero corresponde al *Additional Manuscript* no 33382 de la British Library de Londres.

³⁷ «*Se ha discutido mucho sobre su datación, que ha venido oscilando entre 1441 y 1458; sin embargo, su inclusión en el Cancionero de Herberay (LB2) y en el Cancionero de Módena (ME1) exige una datación anterior a 1445, año al que parece remontar como mínimo el ensamblaje de los textos comunes a ambos*». Beltran, Viçenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica, Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica), p. 447.

poema *Maldezir de mugeres*, algunos de los problemas de fechación parecen haber sido subsanados por la tesis de Rodríguez Risquete.

Ahora bien, Rodríguez Risquete sospecha que el soneto de Torroella ha de ser posterior a 1452, no sólo por ser ésta la fecha de su transferencia a Nápoles, sino porque está convencido de que el poema, por su «*estructura paralelística y lo endeble de la trama*», fue compuesto para un acompañamiento musical, y que Nápoles era «*el único lugar donde [Torroella] pudo estar expuesto al canto de sonetos*». En primer lugar, hay que indicar que Torroella, como vimos hace poco, ya había visitado Nápoles en 1445, por lo cual su soneto podría ser anterior a tal fecha de 1452; en segundo lugar, como veremos en el análisis, y como asevera el mismo Rodríguez Risquete, aunque no necesariamente contradiciéndose: «*Torroella vierte al soneto los procedimientos propios de la tradición catalano-provenzal, y en este sentido la composición es un caso evidente de hibridación literaria*». Más allá de la división estrófica marcada superficialmente por las anáforas, cuesta mucho identificar, en la construcción y en el contenido del soneto de Torroella, alguna influencia italiana, por clara o tenue que sea. Además, aun si aceptáramos ciegamente tal influencia, sigue existiendo la posibilidad de que le llegara antes de sus viajes a Nápoles en 1445 y 1452.

En efecto, el soneto catalán de Torroella bien puede ser anterior al 1445, es decir, compuesto antes de su primer viaje a Italia, y contemporáneo al primer período de los sonetos de Santillana y a los cuatro sonetos de arte mayor de Villalpando (1438-1444). En primer lugar, si bien el carácter experimental del soneto de Torroella no lo hace necesariamente de composición temprana – recordemos que el mismo Santillana comenzó a jugar con el soneto en las dos últimas décadas de su vida–, más allá de la división estrófica, el poema no muestra elementos o influencias italianas. En segundo lugar, como veremos más abajo, ciertas coincidencias temáticas y léxicas entre composiciones de Torroella y los sonetos de Villalpando apuntan a la autoría temprana de ambos.

El *terminus ad quem* del soneto de Torroella es de seguro el año 1465, puesto que aparece en el folio 184^v del *Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (Dutton ZA1), copiado en la primera mitad de la década de los sesenta (Rodríguez Risquete 2003: xciv). En 1964, Martí de Riquer reproduce el soneto en el tercer tomo de su *Història de la literatura catalana*, con el siguiente comentario:

« [...] *Pere Torroella és l'autor del més antic sonet conegut en llengua catalana. Tot i la seva pueril retòrica i el seu migrat valor intrínsec, cal llegir-lo en atenció a la seva antiguitat, que el fa contemporani del sonets castellans escrits entre els anys 1438 i 1444 pel Marquès de Santillana*».³⁸

Esta fechación de 1438-44 para el soneto de Torroella, ofrecida recientemente de nuevo por Cabo Aseguinolaza *et al.* (2010: 609, traduciendo, por lo que parece, directamente de Riquer), confirmaría que fue compuesto antes del primer viaje del autor a Italia en 1445, y lo haría contemporáneo tanto al primer ciclo de sonetos del Marqués de Santillana como a los cuatro en arte mayor de Juan de

³⁸ Riquer, Martí de, 1964. *Història de la literatura catalana* (Esplugues de Llobregat: Ariel), vol. III, p. 171. El subrayado es mío.

Villalpando. En vista de **la independencia de los experimentos de Santillana, Villalpando y Torroella aducida por las diferencias de forma y contenido, el orden cronológico resulta extremadamente difícil de dilucidar**. Albert Rossich, en un artículo sobre la introducción de la métrica italiana en la lírica catalana, sugiere incluso la posibilidad de que el soneto de Torroella sea anterior a los de Santillana:

*«Torroella era més jove, pero això no indica forçosament que els sonets d'Íñigo López de Mendoza, el marquès de Santillana, siguin anteriors.»*³⁹

En cualquier caso, por muy posible que sea la fechación brindada por Riquer para el poema de Torroella, no puede aceptarse sin más, ya que no va acompañada de explicación ni de referencia bibliográfica. Ferran Gadea, que reproduce el soneto de Torroella en su manual *Literatura catalana medieval* (1986: 273-74), y Robert Archer (2004: 50-51), se abstienen de proponer una fecha; el único investigador que se pronuncia sobre el asunto sería Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XIV), afirmando, a base de una hipótesis interesante pero difícil de probar, que el soneto de Torroella es «solo entre unos trece y veintitrés años posterior a los primeros del Marqués de Santillana y quizás contemporáneo de los últimos», es decir, fechable entre 1451 –o como matiza en la introducción de su tesis (pp. lxx-lxxi), 1452– y 1461.

La simple lectura de los textos muestra que **los sonetos de Santillana y Villalpando, aun estando a caballo entre lo cancioneril y lo petrarquesco, revelan más elementos 'italianos' que el ejemplar de Torroella** – y no consta que alguno de aquellos dos poetas haya pisado suelo italiano. En definitiva, a falta de más noticias o estudios que puedan reforzar las fechaciones propuestas por Riquer (1438-44) y Rodríguez Risquete (1452-61), la cuestión está lejos de resolverse; siendo el segundo investigador el que más ha indagado en la vida y obra de Torroella, surge la tentación de otorgarle el beneficio de la duda, y concluir provisionalmente que, aunque Torroella haya coincidido con Villalpando en la corte de Navarra ya antes de 1445, es más probable que su propio soneto surgiera a raíz de una de sus estancias en Nápoles. Sin embargo, en lugar de ceder a tal tentación, conviene que nos detengamos en la relación literaria entre Villalpando y Torroella, para ver qué nos puede dilucidar con respecto a este tinglado cronológico.

Merced a las indagaciones de Beltran sobre los textos comunes a los cancioneros de *Herberay* y *Módena*, podemos estar más o menos seguros de la datación de los sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando, contemporáneos al primer ciclo de 17 sonetos del Marqués de Santillana, es decir, entre los años 1438 y 1444. Hemos visto también que según datos hallados por Rodríguez Risquete (2003: lviii), Villalpando y Torroella fueron vecinos en las tierras de La Bisbal (hoy provincia de Girona), como mínimo entre 1450 y 1452, pero ambos están documentados ya una década antes en la corte de Navarra, donde es más que

³⁹ Rossich, Albert, 1986. “La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana”, *Els Marges* 35: 3-20 (p. 4, nota 3).

probable que hayan coincidido.⁴⁰ **No es difícil imaginar que los dos poetas platicaran alguna vez, de modo informal, sobre el soneto italiano y la posibilidad de intentar recrearlo en sus respectivos idiomas maternos.** Claro está, se trata de pláticas que sólo pueden ser hipotéticas, máxime cuando se comprueba que el soneto de Torroella no se asemeja en nada a los de Villalpando, siendo su planteamiento formal radicalmente distinto. Sin embargo, **llaman la atención dos coincidencias, indicadas por el mismo Rodríguez Risquete, entre dos composiciones de Torroella (una en castellano, otra en catalán) y dos sonetos de Villalpando.**

Rodríguez Risquete no propone fecha para el primero de estos dos poemas de Torroella, «*Justo rrazón me defiende*» (comp. CAS-XI), que se encuentra únicamente en el código LB1, el *Additional Manuscript* 10431 de la British Library (distinto al *Herberay*, LB2), datado muy vagamente entre los siglos XV y XVI. Se trata de tres redondillas octosilábicas, dispuestas en una estrofa de cuatro versos y una estrofa de ocho, siguiendo el frecuentísimo esquema de rima abba cddcabba. He aquí la primera estrofa:

« *Justa rrazón me defiende
no dar nombre a mi dolor,
pues mi saber es menor
que la causa do deçiende. »*

El pensamiento expresado en esta redondilla es análogo al del octeto del primer soneto de Villalpando («*Si las diversas passiones que siento*»): dar nombre a los propios sufrimientos aliviaría los síntomas del dolor, ya que así podrá comenzar a buscar un remedio. De hecho, aunque el motivo es habitual en la literatura amorosa de la Edad Media, **el octeto de Villalpando parece ser un desarrollo de la redondilla de Torroella:**

« *Si las diversas passiones que siento
-ya que mi caso las trae consigo-,
pudiesse por nombre dezir el turmento
segunt cada qual me trata nemigo,*

*de todas passarlas sería contento,
por sola valía d'aquella que digo,
que dezir las penas en mi pensamiento
es fazer menos el daño que sigo. »*

5

(Vill-1, vv. 1-8)

El verso 7 de Villalpando indica una diferencia importante con respecto al poema de Torroella: el poeta necesita dar nombre a sus penas no en voz alta, sino en su «*pensamiento*» –palabra clave, y casi metapoética, del soneto–, ya que como explica en el sexteto, será mejor callarse para evitar la «*verguença*» (v. 10)

⁴⁰ Como ya vimos arriba, Juan de Villalpando ya era activo en la corte de Navarra hacia 1437-42; mientras tanto, Pere Torroella se educó en la corte de Navarra a partir de 1436, y en 1438 está documentado como escudero de Carlos de Viana, heredero de Juan II.

de aquellos que fingen el amor que declaran, y por tanto, para que la amada no desdeñe su dolor. En vista del desarrollo del octeto y este giro interesante del sexteto, es probable que Villalpando haya partido del poema de Torroella para componer este primer soneto suyo. Si este fuera el caso, la composición de Torroella sería contemporáneo, o poco anterior, a la de Villalpando, y por ende, datable entre 1438 y 1444.

La segunda coincidencia poética revelada por la tesis de Rodríguez Risquete tal vez sea más clara, al tratarse del **uso compartido de una anáfora**, aunque en lenguas distintas. En este caso, el mayor desarrollo del motivo escogido es de Torroella: su poema catalán «*Maldich a mos fats e trista ventura*» (comp. CAT-XI) está compuesto por cuatro octavas de *arte mayor*, seguidas por media octava de arte mayor y una *endreça* heptasilábica. **Este uso del arte mayor fue un intento de adaptar el metro castellano a su lengua materna, y una muestra más de su interés por la experimentación métrica** (sólo volvería a utilizar el arte mayor en una de sus composiciones castellanas, Rodríguez Risquete 2003: comp. CAS-XIX). En las cuatro octavas, todos los versos impares comienzan con el verbo «*maldich*», seguido por un sustantivo –una parte del cuerpo, una facultad del ánimo, un momento, lugar o hecho concreto– culpable de subyugar el poeta a la dama y provocar su sufrimiento. En todos los casos, la fórmula ‘*maldich* + sustantivo’ ocupa el primer hemistiquio del verso. He aquí la primera octava:

« *Maldich a mos fats e trista ventura,*
que l temps que yo us vés per cas ordenaren;
maldich a mos hulls, qui vostra mesura,
vostra gran bellessa e gest me mostraren;
maldich les orelles, qu'al juy reportaren 5
vostre dolç parlar, entendre y abtessa;
maldich a ma pensa, qui d'ells feu repressa
ab un delit tal que amar me forçaren. »

El cuarto soneto de Villalpando está construido a base de una anáfora similar, también en versos impares, con la diferencia de que vitupera no a una serie de sustantivos propios y ajenos, sino simplemente a sí mismo, repitiendo a lo largo del soneto el hemistiquio «*maldito yo sea*». Baste el primer cuarteto para comprobar que Villalpando trata el motivo de forma mucho más artificial y formulaica, y mucho menos creativa y perspicaz:

« *Maldito yo sea si sé que me faga,*
señora de mí, tan triste me veo:
maldito yo sea si nunca me vaga
cuidado inçessable por vuestro desseo. »

(Vill-4, vv. 1-4)

Otra diferencia entre estos dos *maldits* es su forma de concluirse: mientras la *endreça* de Torroella lamenta la ausencia de la dama, el último dístico del soneto de Villalpando es una súplica (muy débil) para que la amada muestre piedad al poeta:

« Maldito yo sea, pues me he de perder
si no socorréis mi bien singular. »

(Vill-4, vv. 13-14)

A pesar de estas diferencias, y aunque esta variedad del *maldit*, con su inmanente procedimiento anafórico, no es rara en la lírica catalana y castellana de la época⁴¹, a juicio de Rodríguez Risquete, el soneto de Villalpando es el que más se aproxima al poema de Torroella, y es aquí donde indica la «*coincidencia [...] especialmente preciosa*» (2003: comp. CAT-XI), trayendo a colación el hecho de que los dos poetas fueron vecinos, como mínimo, entre 1450 y 1452. De nuevo, vista la datación de los sonetos de Villalpando, si suponemos que estos dos *maldits* son contemporáneos, **habría que proponer para el de Torroella la fecha de 1438-44**. En esta ocasión, de todos modos, resulta bastante más difícil averiguar quién habría seguido a quién: **el soneto de Villalpando puede ser una mala imitación del poema catalán de Torroella; o bien, el soneto de Villalpando es anterior, y Torroella retoma y mejora el desarrollo del motivo temático; o bien, ambos poetas parten del esquema empleado por otro poeta**. De los cuatro sonetos compuestos por Villalpando, este ejemplar es sin duda el menos logrado, y donde menos se ha esmerado en explorar las posibilidades brindadas por la estructura del soneto, al ser el único de los cuatro que no despliega y organiza lógicamente un razonamiento y emoción. Tratándose de un ejercicio tan ‘a la ligera’, me inclino a pensar que también en esta ocasión **Villalpando habrá partido del estímulo de un poema de Torroella**, por lo cual habría que atribuir la anterioridad creativa a éste.

Volviendo al extraño soneto «*Pus no us desment ignorança l'entendre*» de Torroella, a pesar de ser radicalmente diferente, en forma y contenido, a los resultados del experimento de Villalpando, las dos dependencias literarias de éste en aquél podrían llevarnos a sospechar, también en este caso, **la anterioridad del poema del catalán**. De este modo estaríamos de acuerdo con la fechación propuesta –aunque sin datos concretos que la apuntalen– por Riquer en su *Història de la literatura catalana* (1964: 171), es decir: **los 17 sonetos del primer ciclo de Santillana, el soneto catalán de Torroella, y los cuatro en arte mayor de Villalpando serían todos de los años 1438-44, y los primeros intentos de cada poeta tal vez siguen este orden**. Siendo Torroella y Villalpando relativamente jóvenes en aquellos años, cuesta mucho creer (como sugiere en el caso del primero Rossich 1986: 4 n. 3) que pudieran haber comenzado sus experimentos con el soneto antes del Marqués; además, en vista de la madurez ya alcanzada por éste en 1438, y de su mayor producción de sonetos durante las dos últimas décadas de su vida, no cabe sino seguir atribuyéndole el mérito de ser el primer poeta en procurar importar el soneto en la lírica española (como también sugiere Rossich en la misma nota⁴²).

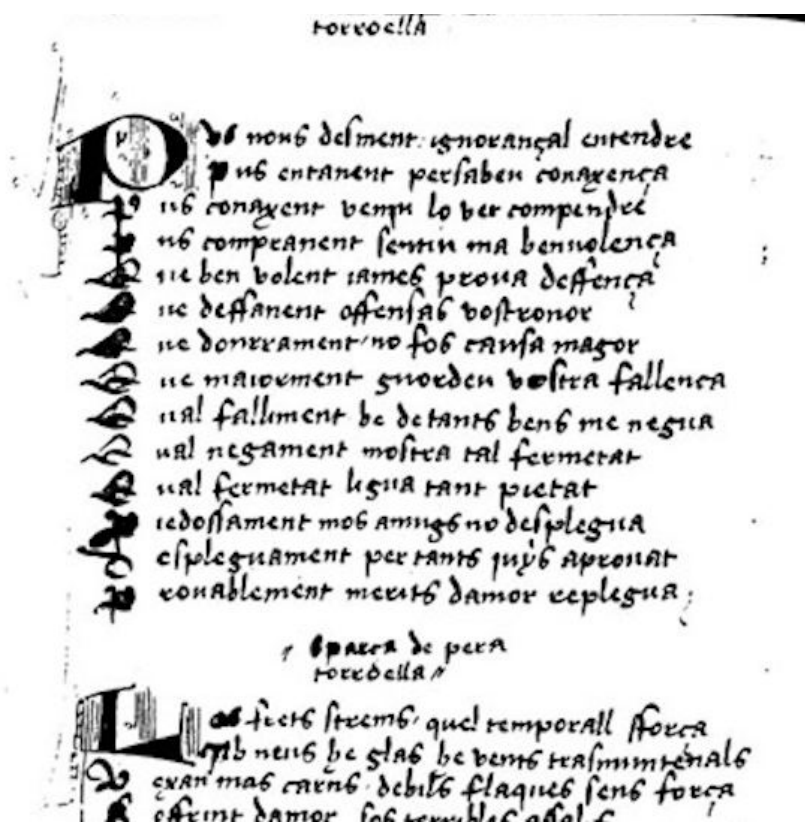
⁴¹ Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XI) ofrece a guisa de ejemplo una composición de Gómez Manrique, Dutton ID 3361, «*Aunque de vos me partí*», cuyas tercera y cuarta estrofas se construyen en la anáfora ‘*maldigo*’.

⁴² «[...] però encara que el sonet de Torroella fos anterior, res no pot llevar el mèrit superior de Santillana, que n'ofereix un corpus de 42» (Rossich 1986: 4 n. 3).

7.2.2 Transmisión antigua y moderna del soneto

El soneto catalán de Pere Torroella aparece por primera vez en el folio 184^v del *Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (Dutton ZA1), copiado entre 1460 y 1464 (Rodríguez Risquete 2003: xciv). Nos llega también a través de dos códices de finales del siglo XV, el *Cançoner de obres de mossèn Ausiàs March* o *Cançoner llemosí* (O²) y el *Cançoner de l'Ateneu* (BA1).

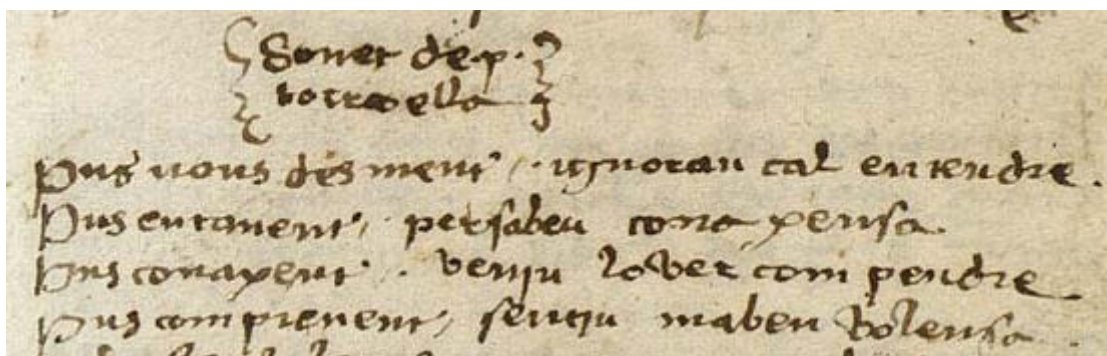
En los dos primeros cancioneros (ZA1 y O²), el soneto de Torroella acompaña, junto a otras composiciones catalanas suyas, una recopilación de los poemas de Ausiàs March. En el código ZA1, el extremo superior de los folios ha sido mutilado por la guillotina, y es probable que hayamos perdido un renglón antes del apellido «toroella» que aparece como rúbrica del soneto en el folio 184^v. Habría sido interesantísimo saber si la primera parte de tal rúbrica indicaba la forma del poema; debajo del soneto, el poema siguiente lleva el rótulo «*Sparsa de pera torroella*»:



Cancionero de la Universidad de Zaragoza, f. 184^v

Mientras tanto, el tercer código (BA1) es una auténtica miscelánea de poesía catalana, con varias coplas esparsas de Johan Baranguer de Masdovelles, Leonard de Sos, Antoni Vallmanya y otros poetas, incluyendo dos del mismo Torroella. Sin embargo, aunque el esquema métrico del soneto de Torroella

fácilmente podría hacerlo identificarse como una esparsa, el código BA1⁴³ no duda en indicar en la rúbrica del poema la palabra «Sonet»:



Cançoner de l'Ateneu, f. 193^r

En la época moderna, el soneto de Torroella fue dado a conocer en 1896 por M. Baselga en su edición del cancionero ZA1, y poco después por Bernardo Sanvisenti (1902), copiando desde BA1, con alguna laguna debida a «la orribile grafia del menante».⁴⁴ (En efecto, como puede verse en la segunda imagen de arriba, las palabras «ignorança l'entendre» del primer verso han sido interpretadas malamente por el copista como «ignorau cal entendre»). Pedro Bach y Rita (1930: 184), el primero en publicar una edición crítica de la obra poética de Torroella, se basa como Baselga en ZA1, aunque repitiendo por inadvertencia el verso 6, error que sería subsanado por los editores posteriores.

Obsérvese, en la imagen tomada del *Cançoner de l'Ateneu* (BA1), la línea diagonal y el punto que indican la cesura tras el *agut* de la cuarta sílaba. En el código ZA1 parece que hay dos puntos sutiles en la cesura del primer verso, y una marca diagonal- tal vez una mancha- en el v. 7. El *Cançoner llemosí* (O²), mientras tanto, no indica de alguna manera la cesura. Mientras tanto, ninguna de las tres copias lleva alguna marca o línea en blanco que indique las pausas entre las cuatro estrofas del soneto; tal vez no se sintió necesario, ya que las cuatro anáforas (*pus x 4*, *que x 4*, *qual x 3*, *-ment x 3*) ya muestran gráficamente la estructura interna del poema.

La edición del soneto incluida en este corpus está basada en el texto crítico ofrecido en la tesis de Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XIV), que coincide, salvo una pequeña excepción, con la edición de Robert Archer (2004: 50-51). Ambos editores se basaron en el texto del código ZA1, la fuente más temprana.

⁴³ La reproducción digital del *Cançoner de l'Ateneu* (BA1) está disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-catalan-del-ateneu-ba1-manuscrit-0>.

⁴⁴ Baselga y Ramírez, M., ed., 1896. *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza* (Univ. de Zaragoza), p. 175; Sanvisenti, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli), p. 452 (appendice V nota 10).

7.2.3 Estudio métrico

Más allá de la división en dos cuartetos y dos tercetos ilustrada por las cuatro anáforas, el experimento de Torroella no parece interesarse en otras características métricas ni sintácticas del soneto italiano. En el nivel de verso, Torroella no procura fraguar un endecasílabo a la italiana, sino que se sirve de una medida que considera equivalente, es decir, el *decasíllab* catalán corriente de su ambiente y época, con su cesura obligatoria tras el *agut* de la 4ª sílaba.

Nueve de los catorce versos del soneto llevan acentuación en la 7ª sílaba, dando un ritmo mucho más dactílico que yámbico, sobre todo en los cuartetos. No obstante, Torroella evita la monotonía y marca la transición entre octeto y sexteto (8-9), y después entre los dos tercetos (11-12), con dos giros de ritmo bien perceptibles que afectan también la fuerza semántica.

Según Rodríguez Risquete, las dos sílabas tónicas contiguas en cada uno de los versos del primer terceto (vv. 9-11) «*impide[n] disimular la pausa obligatoria de la cesura*». Por un lado, Torroella no tenía por qué 'disimular la pausa', ya que no buscaba emplear un *endecasillabo* italiano. Por otro lado, la mayor densidad de sílabas acentuadas (cinco en lugar de cuatro) en este terceto obra un buen efecto rítmico: sube la tensión y da mayor fuerza a las tres preguntas dirigidas a la dama:

| | | |
|-------------------------|-----------------------------------|----|
| « <i>qual falliment</i> | <i>bé de tants béns me negua?</i> | |
| <i>Qual negament</i> | <i>mostra tal fermetat?</i> | 10 |
| <i>Qual fermetat</i> | <i>ligua tant pietat?</i> | » |

(Torr-1, vv. 9-11)

Después, en el desenlace del segundo terceto, con el uso de adverbios en *-ment*, la acentuación en la primera sílaba del verso, que hasta ahora ha sido indefectible, se desplaza a la segunda sílaba. Aunque la sílaba tónica secundaria de un adverbio en *-ment* tal vez se pronuncie con menos fuerza que la sílaba acentuada del adjetivo si estuviera solo (cf. *pie-dós-sa* vs. *pie-dós-sa-mént*), tras once versos con acentuación en la primera sílaba (*pus, que, qual*), tal cambio de ritmo resulta musicalmente perceptible:

| | | |
|-----------------------|---------------------------------|---|
| « <i>Piedossament</i> | <i>mos anuigs no desplegua:</i> | |
| <i>despleguament,</i> | <i>per tants juys aprovat,</i> | |
| <i>provablement</i> | <i>mèrits d'amor replegua.</i> | » |

(Torr-1, vv. 12-14)

En el último verso encontramos otro caso de dos sílabas tónicas contiguas, a un lado y otro de la cesura. Aquí recalcan el sentido y la convicción del verbo *mèrits*: el largo argumento en espiral ha demostrado que el amor del yo poético merece ser correspondido. (Nótese que la palabra *provablement* no se refiere a una probabilidad, sino a pruebas.)

El esquema de rima, ABAB BCCB DEE DED, tampoco tiene mucho que ver con el soneto de allende el Tirreno, como ya fue delatado por Jordi Parramón i Blasco en su *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*.⁴⁵ El octeto coincide con un tipo de octava de arte mayor castellana, y curiosamente, incluso con el octeto de algunos sonetos de Santillana, pero dadas las fechaciones propuestas y la exigua circulación de los sonetos del Marqués, Torroella difícilmente habrá tenido conocimiento de éstos. Como indica Rodríguez Risquete, el octeto del soneto de Torroella viene de un esquema de tradición catalana ya utilizado por Ausiàs March u Lleonard de Sos, y que Torroella usa también en su propia composición «*No sent ne veig ne hoig ne coneix res*» (CAT-VI). Mientras tanto, el esquema de los tercetos, DEE DED, es inédito en la tradición catalana, si bien como avisa Rodríguez Risquete, «*tal irregularidad no es extraña en las esparzas, donde a veces, como sucede aquí, también aparecen únicamente dos rimas*», dando como ejemplo las *coblas esparsas* de Lluís Icart.

En suma, si bien Torroella no concibe el soneto como una forma circular que ha de cerrarse, no sería del todo correcto concluir -como sugiere la estructura lógica en espiral- que trata las cuatro estrofas del soneto como elementos incrementales de una serie abierta que puede continuar. Al contrario, los giros de ritmo en el inicio de cada terceto, y la mayor densidad de acentuaciones en la transición del primer terceto y en el verso de conclusión, apuntan tal vez a una deliberada disposición musical.

7.2.4 Estudio semántico y sintáctico

Si el poema de Torroella hubo de clasificarse en la tipología de sonetos amorosos del capítulo 6, caería tal vez en el tipo 7-QDSd, es decir, una queja a la dama, simple y directa. No obstante, esto explica poco de la naturaleza del soneto; no tiene nada de petrarquista. Se trata de un puro juego cancioneril, con una acusación a la dama porque su falta de correspondencia al amor del yo poético no tiene explicación lógica. Como ya propuso Rodríguez Risquete, sin más pruebas que lo que llama «*lo endeble de la trama*», y como sugiere tal vez la estructura rítmica comprobada en el apartado anterior, el posible que este soneto fuera compuesto para acompañamiento musical.

Siguiendo la práctica tradicional de las *coblas capfinidas*, pero llevada al extremo del nivel de verso⁴⁶, el juego gramatical y paralelístico del soneto de Torroella recorre tres anáforas y media: la segunda palabra de los vv. 2-11 es una derivación del último vocablo del verso anterior, mientras que los tres últimos versos empiezan con un adverbio en *-ment* cuyo adjetivo es derivación del último vocablo del verso anterior (*pietat-piedossament, desplegua-despleguament, aprovat-provablement*). Estos recursos forman la base de una interesante

⁴⁵ Parramón i Blasco, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (Barcelona: Curial-PAM), p. 26 nota 71: «*una forma tan poc italiana*».

⁴⁶ Rodríguez Risquete en su nota introductoria al soneto: «*Éstas empezaban con la última palabra de la copla anterior (Riquer, Los trovadores, I, p. 43), aunque lentamente, y sobre todo desde el Consistorio de Tolosa (1323), tendió a extremarse el uso de los recursos de dicción y Lluís d'Averçó, en el paso de los siglos XIV a XV, ya entendía por coblas capfinidas las que contenían versos cuya primera palabra era igual a la última del verso anterior*».

estructura lógica en espiral que, al menos a primera vista, poco tiene que ver con la sintáctica del soneto italiano de Petrarca. La neta división del discurso en 4+4+3+3 clasificaría el soneto como de organización isodistributiva, múltiple y varia (6-EIMv), o tal vez con clímax (7-EIMc), en vista de cómo va subrayado, justo al lado del *agut* de la cuarta sílaba, el importante verbo *mèrits* en el último verso.

En la nota introductoria a su edición del soneto de Torroella, Robert Archer concluye que «*a l'igual que els sonets de Santillana, no hi trobem la separació retòrica i semàntica de quartets i tercets que caracteritza el sonet italià*» (2004: 50). La observación de Archer tiene algo de verdad, pero además de ser injusta con respecto a los esfuerzos de Santillana, merece matizarse. Si bien el cambio de elemento anafórico entre las cuatro estrofas del soneto de Torroella indica una división muy neta, no se trata de una división meramente superficial, sino que hay un consciente esfuerzo por organizar el pensamiento más allá del desarrollo en espiral: el primer cuarteto presenta cuatro premisas («*Pus...*»); el segundo cuarteto forma un largo inciso («*que...*») que sirve de complemento adjetival de «*ma benvolença*», término clave del soneto al final del v. 4; las premisas y su correspondiente expresión desembocan en las tres preguntas retóricas del primer terceto («*qual...*»); y el segundo terceto presenta la conclusión de todo el razonamiento.

Resulta de interés el breve comentario sobre el soneto que ofrece Bach y Rita en la introducción de su libro sobre Torroella:

«*True, he wrote a sonnet, or what he fancied to be a sonnet, beginning 'Pus no [...]', which is in fact more of a rhetorical exercise. It may be composed according to some model of the Siculo-Provençal school which [...] created the sonnet.*» (1930: 41)

Efectivamente, como acabamos de observar, el poema de Torroella tendrá poco de soneto italiano, pero no por el hecho de ser un 'ejercicio retórico', que obviamente es una de las características primordiales del soneto como forma o género. **Lo extraño del poema de Torroella es el uso que hace del molde divisible en dos cuartetos y dos tercetos, con el contenido dispuesto, al mismo tiempo, de forma espiral.** La segunda parte del comentario de Bach y Rita también hace saltar la alarma: aunque es posible que Torroella haya entrado en contacto con los sonetos de la *scuola siciliana* mientras ejercía de senescal del ejército de esa isla, no se reconoce algún soneto siciliano con estructura similar al de Torroella y que por tanto pudo haber ejercido de modelo. De hecho, como indica Bach y Rita mismo un poco más arriba (1930: 41), salvo alguna posible reminiscencia vaga del *Corbaccio* de Boccaccio en su *Maldezir de mugeres*, la obra de Torroella generalmente muestra una influencia italiana muy exigua, si no inexistente: como ya hemos visto, su poema colectivo y multilingüe *Tant mon voler* no incluye el italiano, y ni siquiera su poema castellano en loor de Lucrezia d'Alagno, la joven amante napolitana de Alfonso V, parece mostrar algún elemento italiano (Bach y Rita 1930: 42).

Resumiendo, uno puede afirmar, sin atreverse demasiado, que Torroella no se planteó con seriedad la tarea de componer, precisamente, el primer soneto en catalán. Sin embargo, la división estrófica, la elección de dos cuartetos y dos tercetos, debe ser más que una pura coincidencia; resulta más probable que Torroella haya procurado fraguar un soneto 'a su manera', o al menos, a la manera que le apeteció en el momento. Como propone Rodríguez Risquete, la probabilidad de que el soneto fuera compuesto para acompañamiento musical explicaría la mayor importancia que Torroella dio a la estructura léxica y paralelística en lugar de la claridad de lógica.

Ahora bien, la idea de escribir un soneto para ser cantado con música no habrá venido necesariamente de un viaje a Nápoles: primero porque, como va explicado en el *Estado de la cuestión* y en el apartado 7.2.1, hay coincidencias poéticas entre Torroella y Villalpando que hacen pensar que sus experimentos con el soneto fueron contemporáneos, es decir, anteriores a 1445; y segundo porque, **de haber sido inspirado mientras residía en Italia, Torroella probablemente se habría permeado de mucho más que la sencilla división de dos cuartetos y dos tercetos. A pesar del aparente juego retórico, el soneto de Torroella es un experimento formal y musical, más que de disposición lógica y proporcional del contenido.**

7.2.5 El texto

Esta edición del soneto de Torroella está basada en el texto crítico ofrecido por Rodríguez Risquete (2003: comp. CAT-XIV), que se basa, a su vez, en el texto del código ZA1, la fuente más temprana. No obstante, he modificado sustancialmente la puntuación del soneto, para hacer más patente su estructura sintáctica. En vista de la cesura obligatoria tras el *agut* de la cuarta sílaba, y para facilitar el análisis, he decidido editar los 'hemistiquios' en columnas separadas.

Torr-1

Fechación: 1438-1444.

Transmisión: ZA1: 174^v; BA1: 193^r; O²: 336

Rodríguez Risquete 2003: comp. CAT-XIV; Bach y Rita 1930: 184; Archer 2004: 50-51

Rúbricas: [ZA1] *torroella* (en el extremo superior del folio: la parte de arriba del manuscrito ha sido mutilada por la guillotina, y muy probablemente hemos perdido un renglón antes del apellido; el poema siguiente, en el mismo folio debajo del soneto, lleva la rúbrica «*Sparsa de pera torroella*»); [BA1] *sonet de p. torroella*; [O²] *pere torella*

| | | |
|--|---|----|
| Pus no us desment
pus entanent
pus conaxent
pus compranent | ignorança l'entendre;
persabeu conaxença;
veni lo ver compendre;
sentiu ma benvolença | |
| -que, ben volent,
que, deffanent,
que d'onrrament
que majorment | jamés provà deffença,
offensàs vostr'onor,
no fos causa magor,
guordeu vostra fallença-, | 5 |
| qual falliment
Qual negament
Qual fermetat | bé de tants béns me negua?
mostra tal fermetat?
ligua tant pietat? | 10 |
| Piedossament
despleguament,
provablement | mos anuigs no desplegua:
per tants juys aprovat,
mèrits d'amor replegua. | |

Variantes

1 - dement [Bach y Rita], ignorança entendre [ZA1, corregida por Rodríguez Risquete], ignoran cal entendre [BA1]; 4 - maben volensa [BA1]; 6 - hofensas [BA1, O²], *verso repetido por Bach y Rita antes del v. 5*; 8 - guardant [O²], falensa [O²]; 9 - detants [BA1]; 11 - Qual fermament [O²], piatat [BA1]; 12 - anygs [BA1], enuigs [O²], enuigs [Archer]; 13 - pertans [O², con manchas de tinta]; 14 - replegua [O²]

Intervenciones

1-3 – punto y coma al final de cada verso (para aislar las cuatro premisas que forman el primer cuarteto)

5-8 – introducción de las rayas (en lugar de los paréntesis, indicando el inciso que forma el segundo cuarteto, un largo complemento adjetival de la *benvolença* del v. 4)

6-7 – coma al final de cada verso

12 – dos puntos al final del verso (en lugar del punto y coma, anticipando la conclusión de los vv. 13-14)

13-14 – introducción de la coma tras *despleguament*, y eliminación de la coma tras *provablement* (el v. 13, sin verbo, constituye un doble complemento causal de la oración conclusiva del v. 14)

Métrica

Soneto en *decasíl·labs*, con cesura obligatoria tras la 4ª sílaba, rima ABAB BCCB DEE DED.

| | | ritmo | notas |
|-------------------|----------------------------|--------------|--------------------|
| Pus no os desment | ignorança l'entendre; | 1-4-7-10 | |
| pus entanent | persabeu conaxença; | 1-4-7-10 | |
| pus conaxent | veniu lo ver compendre; | 1-4-6-8-10 | |
| pus compranent | sentiu ma benvolença | 1-4-6-10 | |
| | | | |
| -que, ben volent, | jamés provà deffença, | 1-4-6-8-10 | rel. <i>ben</i> |
| que, deffanent, | offensàs vostr'onor, | 1-4-7-10 | |
| que d'onrrament | no fos causa magor, | 1-4-7-10 | rel. <i>fos</i> |
| que majorment | guordeu vostra fallença-, | 1-4-7-10 | rel. <i>vostra</i> |
| | | | |
| qual falliment | bé de tants béns me negua? | 1-4-5-8-10 | rel. <i>tants</i> |
| Qual negament | mostra tal fermetat? | 1-4-5-7-10 | |
| Qual fermetat | ligua tant pietat? | 1-4-5-7-10 | <i>pi-e-tat</i> |
| | | | |
| Piedossament | mos anuigs no desplegua: | 2-4-7-10 | |
| despleguament, | per tants juys aprovat, | 2-4-7-10 | rel. <i>tants</i> |
| provablement | mèrits d'amor replegua. | 2-4-5-8-10 | |

Según Rodríguez Risquete, las dos sílabas tónicas contiguas en los vv. 9-11 y 14 «*impide[n] disimular la pausa obligatoria de la cesura*». Por un lado, Torroella no tenía por qué 'disimular la pausa', ya que no buscaba emplear un endecasílabo a la italiana, sino que consideraba el *decasíl·lab* como equivalente. Por otro lado, la mayor densidad de sílabas acentuadas en el primer terceto obra un buen efecto rítmico: sube la tensión y da mayor fuerza a las tres preguntas antes del

desenlace. Después, en el último verso, las dos sílabas tónicas contiguas recalcan el sentido y la convicción del verbo *mèrits*: el largo argumento en espiral ha demostrado que el amor del yo poético merece ser correspondido. (Nótese que la palabra *provablement* no se refiere a una probabilidad, sino a una prueba.)

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple, directa.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. O tal vez 7-EIMc-A, es decir, con clímax en lugar de vario, en vista de cómo va subrayado, justo al lado del *agut* de la cuarta sílaba, el importante verbo *mèrits* en el último verso. Estructura lógica 4+4+3+3, aunque más incremental que circular.

7.3 Juan de Villalpando

7.3.1 Datos bio-bibliográficos

Los datos biográficos acerca de Juan de Villalpando de los que disponemos nos llegan gracias a las indagaciones de Vendrell Gallostra (1933: 86) y Nicasio Salvador Miguel (1977: 258-60), si bien en tiempo más reciente, Carrasco Manchado (2003) y Nicolás-Minué Sánchez (2008) han aportado información que nos permite corregir algunos errores.⁴⁷ Tomando el año de 1445 como límite para la datación de sus sonetos en verso de arte mayor (a base de las investigaciones de Vicenç Beltran sobre el núcleo de textos comunes a los cancioneros de *Herberary* y *Módena*), Villalpando debió de ser bastante joven cuando los compuso: más allá de la apariencia de su nombre en los cancioneros, la primera fecha que tenemos de su biografía es 1447, cuando su padre, Ruy García de Villalpando, otorga a su favor una escritura de fundación del mayorazgo de Estupiñán, hoy en provincia de Huesca⁴⁸; poco más tarde, en 1450, lo encontramos como maestresala del rey Juan II de Navarra; de ahí pasaría a Aragón, donde en 1452 ejerce como uno de los capitanes del ejército de este reino; en 1458, casado ya con doña Contesina de Funes⁴⁹, el rey le concede la baronía de Quinto; mucho más tarde, en 1472, vuelve a aparecer como mayordomo de Juan II, ahora también rey de Aragón. A partir de esta fecha perdemos todo rastro de él, aunque un testamento de 1493 alude a un Juan de Villalpando como ya fallecido. Sin embargo, es probable que este testamento se refiera a su primo menor basado en Castilla, también llamado Juan de Villalpando, y ahorcado en su casa de Toro en 1479 como consecuencia de una contienda civil (Carrasco Manchado 2003).

Otro dato que apuntalaría la relativa juventud de Villalpando en el momento de escribir sus sonetos viene ofrecido por una referencia poética de Juan de Dueñas, quien había sido también maestresala de Juan II a lo menos entre 1432 y 1433 (Beltrán 2002: 466), y por lo tanto, no es difícil de imaginar que ejerciera de 'mentor' de Villalpando en dicho cargo. En el principio de las *Coplas de Juan de Duenyas a Villalpando*, el poeta se dirige familiarmente a un «fijo mío Villalpando», lamentándose de su pobreza para terminar pidiéndole que haga conocer sus quejas amorosas a una dama no especificada. He aquí los cuatro primeros versos:

⁴⁷ Las notas de Salvador Miguel vienen en su estudio del *Cancionero de Estúñiga*, en el que figuran tres composiciones de Juan de Villalpando: Salvador Miguel, Nicasio, 1977. *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga* (Madrid). Por otro lado, Carrasco Manchado proporciona datos acerca de la historia de la familia Villalpando en un artículo sobre Antonio García de Villalpando, primo castellano del poeta: Carrasco Manchado, Ana Isabel, 2003. "Antonio García de Villalpando: contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*" en *Memorabilia, Boletín de Literatura Medieval Sapiencial* 7 (Valencia: Universitat). Más recientes son las aportaciones del historiador Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, en su artículo "La baronía de Quinto", *Hidalguía*, nov-dic 2008, núm 331, pp. 771-816.

⁴⁸ *Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, Ms. 9/815, fols. 201-203v. *Apud* Nicolás-Minué Sánchez 2008: 776.

⁴⁹ Según las noticias proporcionadas por de Nicolás-Minué Sánchez (2008: 775), Doña Contesina de Funes fue hija de Juan de Funes y doña María Torrellas; no he podido comprobar si ésta tuvo algún parentesco con Pere Torroella, autor del primer soneto en catalán, cuyo apellido aparece en algunos manuscritos castellanos modificado en «*Torrellas*».

« Ya sabes de mi hacienda,
fijo mío Villalpando,
al perdimiento en que ando
no saben poner enmienda. »⁵⁰

Dado que Dueñas deja España hacia 1435 para acompañar a Alfonso V en su campaña napolitana, tal vez para terminar participando en la catastrófica batalla de Ponza, puede que estas coplas y la referencia a Villalpando sean anteriores a 1436. Sin embargo, parece más probable que Dueñas haya escrito estos versos hacia 1440, año en que volvemos a encontrarlo en la corte de Navarra, después de un período de cautiverio en la torre de San Vicente en Nápoles, concluido entre 1438 y 1439. Según una rúbrica del *Cancionero de París*⁵¹, fue durante esa estancia en la cárcel que Dueñas compuso su célebre *Nao de amor* –de clara influencia petrarquesca en cuanto al contenido, como vimos en el capítulo 3–, y no deja de ser posible que el «perdimiento» del poema citado aluda a las consecuencias de tal infeliz episodio.

En cualquier caso, sean estas coplas de Dueñas anteriores o posteriores a su malogrado viaje a Italia, se confirma que allá por las fechas en que Íñigo López de Mendoza componía sus primeros sonetos (1438-44), Juan de Villalpando, de una generación más joven que Dueñas (quien se dirige a él con un afectivo «fijo mío»), ya era poéticamente activo en la corte de Navarra, y no cabrá duda de que tuviera alguna familiaridad con la obra de Petrarca.⁵² La presencia de una *Respuesta* octosilábica de Villalpando a Juan de Tapia en el *Cancionero Salmantino del Colegio Mayor de Cuenca* (SA7), compilado según Brian Dutton hacia 1437-1442 (*Apud* Beltran 2005: 30), parece reafirmar tal conclusión.

Ya hemos visto, en el *Estado de la cuestión* y en el apartado 7.2.1, las relaciones y coincidencias poéticas que existieron entre Villalpando y Pere Torroella; por lo menos en el *Cancionero de Herberay*, los cuatro sonetos de Villalpando van seguidos por una composición de Torroella, señal de que los poemas de ambos tal vez circulaban juntos. Los sonetos respectivos de ambos poetas parecen ser contemporáneos, pero la influencia literaria –aunque sutil– de Torroella en Villalpando que puede detectarse en otras composiciones nos permite suponer la posterioridad de los sonetos de Villalpando.

⁵⁰ Estas coplas provienen del folio 292^v del *Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia*, también conocido como el *Cancionero de San Román*, copiado hacia 1454 y distinto al *Cancionero de Gallardo* de nuestro corpus. *Apud* Vendrell Gallostra 1933: 85-86.

⁵¹ «Según la rúbrica del autorizado *Cancionero de París*, ms. esp. 226, f. 48^r, el poeta escribió su alegórica *Nao de Amor en prisión*, “estando preso en la torre de San Vicente en Nápoles”». Caravaggi, Giovanni, 2007. “Petrarquismo, pre-petrarquismo y elaboración intertextual” en su *El hilo de Ariadna* (Univ. de Málaga), p. 118.

⁵² No hay que descartar que el Villalpando al que se dirige Juan de Dueñas podría ser su hermano mayor Francisco, otro poeta presente, en menor medida, en los cancioneros de *Herberay* y *Módona*. Hay constancia de la participación de Francisco en la batalla de Ponza de 1435 (Carrasco Manchado 2008), en la que Dueñas probablemente también estuvo presente. No obstante, la mayor producción literaria de Juan de Villalpando, y el hecho de que haya ejercido como maestresala del rey, igual que Dueñas algunos años antes, parecen apuntar más bien a una amistad o ‘compañerismo poético’ entre estos dos.

7.3.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

Los cuatro sonetos en verso de arte mayor de Juan de Villalpando sobreviven en sólo dos cancioneros manuscritos, ambos conservados fuera de España. El primero es el *Cancionero de Herberay des Essarts* (LB2 en el catálogo-índice de Brian Dutton), conservado hoy en la British Library de Londres, y fechado por Charles Aubrun hacia 1462-63.⁵³ El segundo, casi gemelo del primero, es el *Cancionero Estense de Módena* (ME1), que llega a dicha ciudad hacia 1466. Como indican tanto Vendrell Gallostra (1933) como Marcella Ciceri (1995) en sus respectivos estudios, ambos códices derivan claramente de un antígrafo común, hoy perdido, y que probablemente tuvo forma de hojas sueltas y cuadernos; Ciceri opina incluso que entre este antígrafo y el cancionero de Módena debió de haber un manuscrito intermedio (por lo cual el *Módena* sería más bien ‘sobrino’ que gemelo del *Herberay*).⁵⁴ Al margen de alguna ligera variante de colocación y algunas interpolaciones, el núcleo común de poemas sigue el mismo orden en los dos cancioneros, y ninguna diferencia se presenta en los autores a los que se atribuye cada composición.⁵⁵

En la época moderna, Giovanni Caravaggi fue el primer filólogo en realizar un estudio aislado de los sonetos de Villalpando, en un artículo de 1989 que sería traducido al castellano casi veinte años después, para un libro del 2007. Tras citar la reivindicación que hizo Herrera del mérito de Santillana como primer sonetista ibérico, Caravaggi apunta a la necesaria negación del privilegio de exclusividad del que gozaba el autor de Guadalajara:

*«Ma con ogni probabilità ‘la sombra e confusión’ non apparteneva esclusivamente a ‘aquel tiempo’ e intorno alla ‘luz’ delle elaborazioni poetiche del Santillana doveva brillare almeno qualche lumicino, anche se fievole».*⁵⁶

⁵³ Aubrun, Charles Vincent, ed., 1951. *Le Chansonnier espagnol de Herberay des Essarts (XVe siècle)* (Bordeaux: Feret et Fils). Este cancionero corresponde al *Additional Manuscript* n° 33382 de la British Library de Londres.

⁵⁴ El *Cancionero Estense de Módena* se encuentra hoy en la Biblioteca Estense de esta misma ciudad, con la signatura α.R.8.9. A juzgar por las circunstancias de transmisión textual explicadas por Marcella Ciceri en su edición, habría que suponer no pocos años de distancia entre la composición de los poemas y su aparición en este cancionero, ya que tanto el *Herberay* como el *Módena* «tuvieron sin duda un antígrafo común, lo que queda demostrado no sólo por el contenido sino por unos errores comunes y raras lagunas que aparecen en ambos manuscritos. Más frecuentes las lagunas (y mayor el número de los errores) en el *Cancionero de Módena*, y no debidas al amanuense de nuestro manuscrito, puesto que él mismo deja en blanco el espacio del verso que falta o bien señala en el margen: **deficit unus**. Debemos opinar que entre el antígrafo y el *Cancionero de Módena* hubo un manuscrito intermedio, perdido, que se llevó a Italia y allí se copió». Ciceri, Marcella, ed., 1995. *El Cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena* (Salamanca: Universidad), p. 9.

⁵⁵ Vendrell Gallostra, Francisca, 1933. *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* (Madrid: Facultad de Letras), pp. 32-33. Se trata de una tesis doctoral, cuyo capítulo III repasa la obra poética de Juan de Dueñas, Pedro de Santa Fe y Juan de Tapia: tres poetas que habían establecido contactos con la cultura italiana en la época de la conquista de Nápoles, y cuyo círculo literario frecuentaron tanto Juan de Villalpando como Pere Torroella.

⁵⁶ Caravaggi, Giovanni, 1989. “I «Sonetos» di Juan de Villalpando” en Perrián, Blanca, & Guazzelli, F., eds. *Symbolae Pisanæ. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini), vol. I, pp. 99-111. La cita viene de la página 100. En su libro *El hilo de Ariadna* (2007), Caravaggi traduce largos pasajes de este artículo al castellano (pp. 121-25).

Antes de ofrecer su edición de los cuatro sonetos de Villalpando, Caravaggi reivindica la necesidad de dedicarles unas breves reflexiones, y denuncia el 'maltrato' del que fueron objeto (1989: 104). Se trata de un maltrato largo y repetido, que viene de lejos y ha seguido hasta tiempos recientes. Los sonetos de Villalpando fueron reproducidos por primera vez en 1863, en el *Ensayo* de Bartolomé José Gallardo, aunque presentados como dos composiciones en lugar de cuatro: una confusión tal vez debida a que los versos 11-12 del último soneto faltan en el *Cancionero de Herberay*, del que los copiaba este bibliófilo.⁵⁷ Poco menos de medio siglo después, en 1907, Giulio Bertoni⁵⁸ cataloga estas composiciones de Villalpando de la siguiente manera:

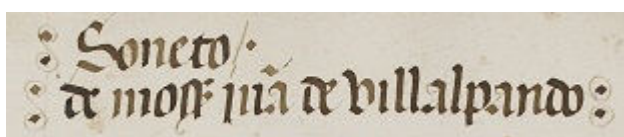
LXXXVIII. c. 97^v. Joan de Villalpando.

Si las diuersas passiones que siento
Strofi 2. Canc. Herb., 147.

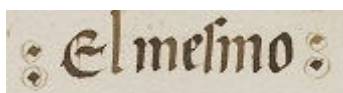
LXXXIX. c. 98^r. El mismo.

Donzella discreta en quien la virtud
Strofi 2. Canc. Herb., 148.

Por alguna razón, Bertoni interpretó los textos de Villalpando como dos canciones de dos estrofas cada una, por lo cual proporciona únicamente los *incipit* del primer y tercer sonetos. Para más inri, la confusión sigue otro medio siglo después, en la edición del *Cancionero de Herberay* realizada por Charles Aubrun, quien curiosamente considera los textos de Villalpando como «*deux doubles sonnets d'arte mayor*» (1951: lvii). Caravaggi (1989: 104-05) no menciona el *Ensayo* de Gallardo, y conjetura que esta inadvertencia puede deberse al error de Bertoni; sin embargo, parece más probable que Aubrun se dejara engañar por las dos rúbricas que aparecen en la parte superior de los folios 169^v y 170^r del *Herberay*:



f. 169^v



f. 170^r

La primera rúbrica, con la palabra «*Soneto*» en singular, encabeza los dos primeros sonetos de Villalpando, separados por un claro espacio, y ambos con una letra inicial marcadamente más grande que el resto del texto; la segunda

⁵⁷ Gallardo, Bartolomé José, ed., 1863. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneyra), tomo I.

⁵⁸ Bertoni, Giulio, 1907. "Catalogo dei codici spagnoli Della Biblioteca estense di Modena", *Romanische Forschungen* XX: 321-392 (imagen tomada de la p. 360).

rúbrica encabeza los otros dos sonetos, con la misma disposición gráfica que los primeros. Aún así, tras una sencilla lectura de los textos, la identificación de 'dos sonetos dobles' sigue resultando inexplicable: la autonomía métrica, temática y sintáctica de cada uno de los cuatro sonetos está muy lejos de sugerir que se trate de dos composiciones de dos estrofas cada una.

Quien sí advirtió que fueran cuatro poemas individuales fue el metricista Tomás Navarro Tomás, cuyo interés por la peculiaridad de su verso de arte mayor le llevó a publicar el primer soneto de Villalpando («*Si las diversas pasiones que siento*») en su *Repertorio de estrofas españolas* bajo la siguiente entrada:

«488. *De arte mayor. El primer intento de emancipar el soneto del dominio exclusivo del endecasílabo lo realizó Juan de Villalpando, siglo XV, en cuatro sonetos compuestos en metro de arte mayor, uno de los cuales es el siguiente*».⁵⁹

Tal vez aquí hayamos pasado de un extremo a otro, del maltrato al exceso de generosidad. Si podemos en efecto fechar el experimento de Villalpando hacia 1445, cuando el primer ciclo de sonetos del Marqués de Santillana apenas circulaba, el soneto castellano –y endecasilábico– aún estaba lejos de existir como modelo 'emancipable'. Villalpando y los poetas de su círculo *pensaban* en arte mayor, y les habría resultado sobradamente difícil *pensar* en otro metro, en otro ritmo; aunque de todos modos, como sugieren Dorothy Clarke⁶⁰ y el mismo Caravaggi (2007: 123-24), y como veremos en el apartado siguiente, existe la posibilidad de que su arte mayor tenga cierto 'sabor a endecasílabo', con un amplio uso de la anacrusis así como de hemistiquios pentasilábicos.

Ya después del artículo de Caravaggi, y volviendo de la atribución generosa, si no al maltrato, por lo menos a cierto descuido, Bernardo Gicovate, en su libro *El soneto en la poesía hispánica* que reseñamos en el *Estado de la cuestión*, cree que los dos primeros sonetos de Villalpando «*se continúan uno a otro ligados por la rima*» (1992: 25). Si bien coincide la segunda terminación de la rima de los tercetos –o mejor dicho, de los tres últimos dísticos en CDCDCD– del primer soneto con la segunda terminación de los cuartetos del segundo soneto en ABAB ABAB (es decir, 1D = 2B), las diferencias de sentido y la falta de continuación lógica entre los dos poemas confirman que no constituyen un 'doble soneto', sino que son dos sonetos independientes.

Como último desliz, el primer soneto de Villalpando reaparece en una antología llamada *El soneto y sus variedades*, compilada en 1998 por Marcela López Hernández.⁶¹ Aunque esta filóloga, como Navarro Tomás, toma el soneto del *Ensayo* de Gallardo y advierte su independencia con respecto al segundo poema, vuelve a crear cierta confusión cuando sostiene que Villalpando «*combina endecasílabos y dodecasílabos*» (1998: 54), mientras que en la página

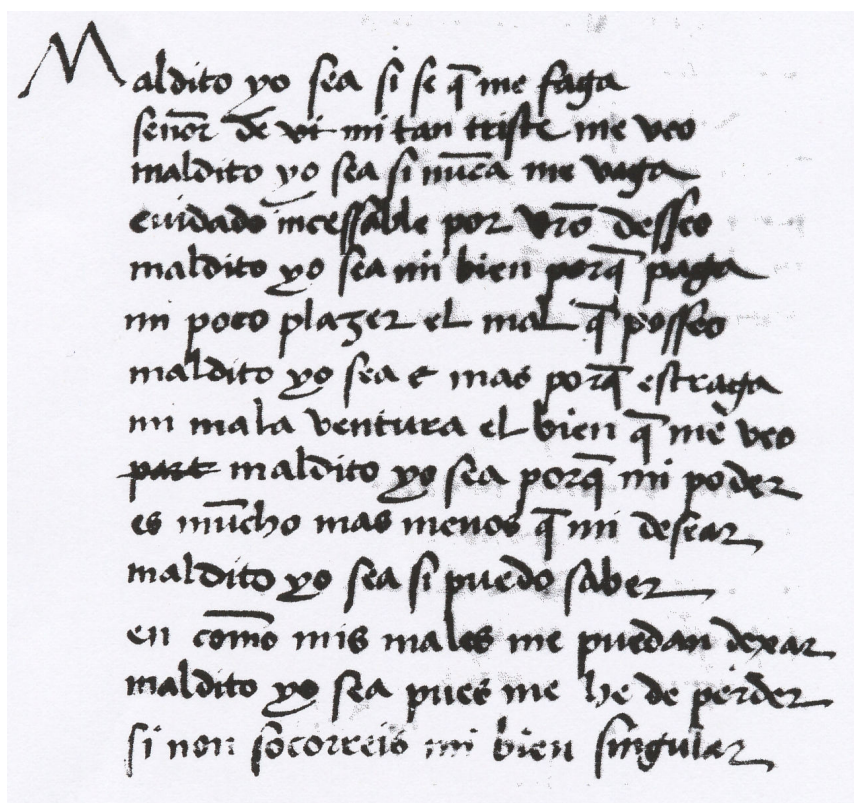
⁵⁹ Navarro Tomás, Tomás, 1968. *Repertorio de estrofas españolas* (Nueva York: Las Américas), p. 190.

⁶⁰ Clarke, Dorothy, 1964. *Morphology of Fifteenth Century Verse* (Duquesne Univ. Press), pp. 188-90.

⁶¹ López Hernández, Marcela, ed., 1998. *El soneto y sus variedades (Antología)* (Salamanca: Colegio de España).

anterior se equivoca en el nombre del autor y afirma que «será Villasandino quien utilice por primera vez el verso de arte mayor aplicado al soneto».

Tras este curioso recorrido, vemos que casi la totalidad de los investigadores que han mencionado la existencia de los sonetos de Villalpando no les han prestado la atención que merecen, o los han leído muy de reojo. La edición de Caravaggi, presentada en su artículo de 1989, representa un primer paso importante hacia el acercamiento a estos textos, pero tampoco resulta del todo fiable. De lo que tenemos, el *Herberay* (LB2) es el *codex vetustissimus*, pero no *optimus*, justamente porque deriva de un antígrafo perdido. Entre los problemas que presenta, omite dos versos del cuarto soneto de Villalpando, que han podido rescatarse del códice sobrino, el cancionero de *Módona* (ME1). Este testimonio presenta varias variantes sin sentido, pero también aclara otros problemas. De todos modos, el texto crítico de Caravaggi se basa más en el testimonio de ME1 que en el de LB2, y además, se siente demasiado intervencionista, ya que procura regularizar la métrica introduciendo palabras.



Maldito yo sea si se q me faga
señor de vi mi tan triste me veo
maldito yo sea si nunca me vega
cuidado incesable por vno desseo
maldito yo sea ni bien porq paga
ni poco plazer el mal q posseo
maldito yo sea e mas porq estraga
ni mala ventura el bien q me veo
parte maldito yo sea porq mi poder
es mucho mas menos q mi desear
maldito yo sea si puedo saber
en como mis males me puedan dexar
maldito yo sea pueo me he de perder
si non socorreo mi bien singular

Cancionero de Módona, f. 98^r, Vill-4

7.3.3 Estudio métrico

Sin saber que se trata de dodecasílabos de arte mayor, el primer acercamiento a los sonetos de Juan de Villalpando puede inducir a engaño. Los dos primeros versos de su primer soneto se leen como endecasílabos; el siguiente verso es el primero claramente de arte mayor, pero para más confusión, el cuarteto se cierra con otro verso escandible como de once:

| | |
|--|------------|
| <i>Sí-las-di-vér-sas-pas-sió-nes-que-sién-to</i> | 1-4-7-10 |
| <i>yá-que-mi-cá-so-las-trá-e-con-sigo,</i> | 1-4-7-10 |
| <i>pu-diés-se-por-nóm-bre / de-zí-rel-tur-men-to</i> | 2-5 / 8-11 |
| <i>se-gúnt-ca-da-quál-me-trá-ta-ne-mí-go</i> | 2-5-7-10 |

(Vill-1, vv. 1-4)

Sin embargo, como muestra el análisis métrico dos apartados más abajo, sólo los versos 8 y 12 del mismo soneto resultan también escandibles como endecasílabos, lo cual nos fuerza a escuchar y recontar los versos 1, 2 y 4 con otro oído, el del dodecasílabo de ritmo dactílico. En efecto, estos tres versos corresponden a variaciones del arte mayor, descritas por Lázaro Carreter en su codificación de 1953.⁶² En los vv. 1 y 2, la primera sílaba ha caído por aféresis, de manera que el primer 'pie' dactílico comienza ya desde la primera sílaba: (-) +--+ / -+--+-. Mientras tanto, el v. 4 tiene un primer hemistiquio agudo; según las reglas del arte mayor explicadas por Lázaro Carreter, el primer hemistiquio agudo permite lo que él llama la «*compensación silábica*», es decir, la adición de una sílaba átona al principio del segundo hemistiquio, según el esquema -+--+ / --+--+-, que conserva el ritmo dactílico al adelantar la cesura de la sexta a la quinta sílaba. No obstante, tal 'compensación' no es obligatoria, y no es el caso del v. 4, cuyo ritmo sólo se mantiene dactílico si se admite una sílaba silenciosa al final del primer hemistiquio: -+--+(-) / -+--+-.

Del primer soneto, con nueve versos que de seguro son dodecasílabos de arte mayor, uno difícilmente puede concluir que Villalpando hubiese tenido la intención de explorar maneras de fraguar un endecasílabo a través de retoques al tipo de verso al que estaba acostumbrado. Los vv. 8 y 12 también tienen un primer hemistiquio de cinco sílabas, aquél por aféresis ((*x*)-és-fa-zer-mé-nos) y éste por terminación aguda (*que-nón-la-ver-dát-(x)*), pero cinco posibles endecasílabos sobre catorce no bastan para suponer, como hizo Dorothy Clarke (1964: 188-90), que Villalpando haya buscado acercar su verso de arte mayor al endecasílabo italiano. El segundo soneto tiene aún menos endecasílabos posibles -cuatro-, dos de los cuales se formarían con simples sinalefas, y no

⁶² Lázaro Carreter, Fernando, 1976. "La poética del arte mayor castellano" en sus *Estudios de poética* (Madrid: Taurus), pp. 75-111 (p. 84). Publicado por primera vez en 1953, en el volumen *Studia hispanica in Honorem R. Lapesa* (Madrid: Gredos), t. I pp. 343-378.

necesariamente eliminando la cesura entre las posiciones 5 y 6: p.ej., en el v. 11, la sinalefa *queun-pún-to* ocurre en la primera sílaba.

Sin embargo, cuando llegamos al tercer soneto de Villalpando, la sospecha inicial de que intentó experimentar con el endecasílabo vuelve a tener peso: hasta nueve versos del soneto Vill-3 pueden escandirse como endecasílabos, es decir, la proporción 5 vs. 9 del primer soneto se ha invertido. Seis de esos nueve endecasílabos potenciales con posibles merced a un primer hemistiquio agudo, y otros tres por sinalefa o por un hiato forzado.

El último soneto, Vill-4, no da una respuesta definitiva a la pregunta; sugerir que va en la misma dirección de Vill-3 requeriría una escansión e interpretación un tanto artificiales. De los siete versos con la anáfora *Maldito yo sea*, sólo uno (v. 7) puede escandirse como endecasílabo sin que se fuerce la sinéresis en el verbo *sea*. De los siete versos que no llevan las palabras de la anáfora, hay cuatro que podrían leerse como endecasílabos: vv. 2, 6, 8 y 14. Por lo tanto, quitando la dudosa posibilidad de la sinéresis, podemos considerar que este soneto contiene cinco versos escandibles como endecasílabos: tres gracias a un primer hemistiquio agudo, y dos por sinalefa (vv. 7-8), en ambas ocasiones en lugar de la cesura entre las posiciones 5 y 6. Hemos vuelto a la proporción 5 vs. 9 del primer soneto, es decir, justamente dónde empezamos.

Resumiendo, 23 de los 54 versos de los cuatro sonetos de Villalpando podrían escandirse como endecasílabos, es decir, el 41%. El paso de doce a once sílabas se consigue por cinco maneras distintas:

| | |
|---|-----------------------------|
| 1 ^{er} hemistiquio de 5 sílabas, por aféresis: | $3 + 0 + 1 + 0 = 4$ versos |
| 1 ^{er} hemistiquio agudo, sin compensación silábica: | $2 + 2 + 5 + 3 = 12$ versos |
| sinalefa entre los hemistiquios (cesura saltada) | $0 + 0 + 2 + 2 = 4$ versos |
| sinalefa dentro de uno de los hemistiquios | $0 + 2 + 0 + 0 = 2$ versos |
| hiato forzado dentro de un palabra | $0 + 0 + 1 + 0 = 1$ verso |

Todas estas técnicas fueron utilizadas por Santillana en sus intentos por fraguar un endecasílabo castellano; mientras tanto, en los sonetos de Villalpando, tales intentos, si existieron, no son tan fácilmente perceptibles. Ahora bien, como hemos visto, hay un soneto, Vill-3, donde sí hay una mayoría de versos capaces de ser endecasílabos. Y a menos que haya habido algún error de copia en algún antígrafo de los cancioneros de *Herberay* y *Módena*, el mismo soneto contiene por lo menos un verso que de seguro no es de arte mayor, y escandible sólo como endecasílabo, si bien con tensión métrica:

pues-bí-va-ra-zón-quán-ta-se-ne-tút 2-5-6-10

(Vill-3, v. 5)

Este verso sólo podría leerse como un dodecasílabo de arte mayor si se desplazara la acentuación del pronombre *quán-ta* a *quan-tá*, que parece improbable. No hay otra manera de escandir el segundo hemistiquio con ritmo -+--+(-). La compensación silábica tras el primer hemistiquio agudo no daría un dodecasílabo con ritmo dactílico. Ahora bien, si este verso se lee como endecasílabo, las dos acentuaciones contiguas en las sílabas 5 y 6 (*ra-zón-quán-ta*) pueden considerarse un caso de tensión métrica útil, subrayando el tamaño (o calidad indefectible) de la *senetut*.

Los 23 endecasílabos posibles, que incluyen este verso de excepción, no son suficientes para concluir que Villalpando haya querido experimentar con un verso de once sílabas. Casi la mitad (11) de esos endecasílabos posibles tendrían un esquema de acentuación 2-5-7-10, un ritmo híbrido extraño formado por un dactilo, un yambo y otro dactilo. Dentro de su experimentación con la forma externa del soneto, parece que Villalpando haya preferido la regularidad rítmica del arte mayor al que estaba acostumbrado.

Tal preferencia por cierta regularidad parece confirmarse cuando vemos que los cuatro sonetos comparten el mismo esquema de rima, ABAB ABAB CDC DCD. Se trata del mismo esquema predilecto de Santillana, con el octeto alterno tomado tal vez de algunos de los sonetos más populares de Petrarca (como *Pace non trovo*), y el sexteto concebido como tres dísticos, como es frecuente en el *Canzoniere*. No obstante, cuando Villalpando compone sus cuatro sonetos, no consta que los del primer período de Santillana estaban ya en circulación.

Como conclusión tentativa, podemos suponer que, **más que la unidad de verso, a Juan de Villalpando le interesaba la forma estrófica del soneto, así como las posibilidades aprovechables de su división.** Como vimos en el apartado 2.1.1 del *Estado de la cuestión*, hay otras composiciones suyas espigables de los cancioneros que exhiben un aire experimental en el plano de los esquemas de rima: tal es el caso de dos poemas suyos en el *Cancionero de Estúñiga*, ambos de arte menor, el primero («*Sepan todos mi tormento*») compuesto por una redondilla y tres estrofas en abbaacca, repitiéndose el primer verso y los dos últimos; el segundo («*Nunca mejorar mi pena*») construido a base de pares quebrados oxítonos, también con repetición de los dos últimos versos de cada estrofa.⁶³ **Si bien sus cuatro sonetos comparten el mismo esquema de rima, las posibilidades que éste ofrecía al poeta para la disposición del contenido tenían mayor importancia que la medida del verso en sí.**

⁶³ Estos poemas corresponden, respectivamente, a las composiciones LXXVI (pp. 434-35) y LXXVII (pp. 436-37) de la edición crítica del *Cancionero de Estúñiga* realizada por Nicasio Salvador Miguel (1987, Madrid: Alhambra), publicada diez años después de su estudio arriba citado. Este cancionero, recopilado en Nápoles entre 1460 y 1463, incluye la producción poética de la corte de Alfonso V de Aragón: además de los dos poemas citados de Villalpando, hay composiciones de Carvajales, Pere Torroella, Juan de Dueñas, Juan de Tapia, y muchos otros.

7.3.4 Estudio semántico y sintáctico

La temática de los cuatro sonetos de Villalpando es completamente cancioneril, por lo cual no resulta fácil clasificarlos en las categorías que establecimos para los sonetos del *Canzoniere* en la primera mitad del capítulo 6. Sin embargo, Villalpando sí da mucha importancia al *pensamiento*, palabra que emplea justamente en sus sonetos 1 y 2:

« *que dezir las penas en mi pensamiento
es fazer menos el daño que sigo.* »

(Vill-1, vv. 7-8)

« *los muchos combates ya tienen cansada
de mis pensamientos que nunca tal vi.* »

(Vill-2, vv. 3-4)

Mientras tanto, en el tercer soneto, incluso llega a describir a la amada como «*amiga del seso*» (v. 3). Ligado a estas referencias metapoéticas, como veremos, Villalpando parece reconocer las ventajas ofrecidas por la forma del soneto para el despliegue organizado del razonamiento interior.

El tipo temático más cercano al primer soneto sería el 19-QPEv, es decir, el poeta se queja de sí mismo, con énfasis, expresando la lucha entre su deseo y la voluntad de curarse precisamente a través de la palabra. El yo poético quiere dar nombre a sus «*passiones*» para poder sufrirlas mejor y reducir el dolor; sin embargo, concluye que no le compensa expresar tal dolor, ya que una vez hecho público podría considerarse fingido, y así no sería creído ni «*plañido*» por la dama.

El segundo soneto es el único de los cuatro que no conlleva una acusación. Correspondería al tipo temático 26-SPMn, es decir, el poeta sufre por sí mismo, su deseo es una forma de muerte, sin que encuentre en su condición algún aspecto positivo. El poema termina con una exclamación desesperada: «*¡que cosa quequiera venir me deffensa!*»

Los otros dos sonetos son quejas a la dama. En Vill-3 encontramos una coincidencia de metáfora con el soneto 115 (comp. CXLVII) del *Canzoniere*: la dama es «*espuelas y freno*», ya que atrae al yo poético y lo rechaza a un tiempo. La misma antítesis aparece en el inicio del soneto de Petrarca (vv. 1-2), en el que Laura reconforta y refrena al poeta:

« *Quando 'l voler che con duo sproni ardenti,
et con un duro fren, mi mena et regge (...)* »

Más allá de esta coincidencia o posible préstamo de imagen, y de la clasificación de ambos sonetos en el tipo 9-QDEc (queja a la dama, con énfasis en forma de contrastes), el soneto Vill-3 de Villalpando no es, de todos modos, un imitación de aquel de Petrarca.

Finalmente, el soneto Vill-4 se clasificaría en el tipo semántico 7-QDSd, es decir, una queja a la dama, simple y directa. Este poema sigue la tradición de los *maldits*, como el poema de Pere Torroella que hemos visto en el *Estado de la cuestión* y en el apartado 7.2.1 aquí arriba, *Maldich a mos fats e trista ventura*. La versión de Villalpando contiene tres antítesis formadas de las palabras *bien* y *mal*, como sustantivos o adjetivos:

« Maldito yo sea, mi bien, porque paga
mi poco plazer el mal que poseo;
maldito yo sea, y más porque estraga
mi mala ventura el bien que meneo. »
(Vill-4, vv. 5-8)

« Maldito yo sea si puedo saber

en cómo mis males me puedan dexar.
Maldito yo sea, pues me he de perder
si no socorréis mi bien singular. »
(Vill-4, vv. 11-14)

Sin embargo, estas tres antítesis, que por su disposición en el segundo cuarteto y el último terceto no dan equilibrio interior al soneto, no tienen bastante fuerza de paradoja para que el soneto se considere del tipo temático 9-QDEc, es decir, una queja con énfasis a base de contrastes. El *maldit* de su coetáneo (y tal vez amigo, y más tarde vecino) Torroella, del que tal vez se inspiró, es mucho más sofisticado, ya que enumera una serie de partes del cuerpo, facultades del ánimo, lugares o momentos concretos, culpables de subyugar el poeta a la dama y provocar su sentimiento. Por desgracia, el *bien* de Villalpando no es tan *singular* como declara el último verso del soneto.

No obstante, los sonetos de Villalpando sí son dignos de mérito en lo que atañe a la sintaxis, o más concretamente, a cómo aprovecha las cuatro estrofas del soneto para dar nombre y desplegar a sus pensamientos, como anunciaba en su primer soneto. Éste y Vill-2 son de función *sintomática*, es decir, constituyen monólogos interiores; los otros dos son de *apelación*, dirigidas directamente a la amada. Sólo uno de los sonetos, Vill-2, muestra una organización *antidistributiva*, con un desarrollo lógico de 4+(4+3)+3 que no respeta la 'cesura' entre octeto y sexteto; sin embargo, el soneto sí cierra bien el círculo, ya que la exclamación final va ligada implícitamente al asedio del primer verso:

« Deseo me tiene la vida çercada, (...)»

¡que cosa quequiera venir me deffensa! »
(Vill-2, vv. 1 y 14)

Los otros tres sonetos son *isodistributivos*: el primero con división *dual* 8+6, Vill-3 y Vill-4 con organización *múltiple*. La construcción más complicada de estos tres es la de Vill-3, con estructura 4+((4+3)+3): cuatro versos en vocativo a la

«*Donzella discreta*», seguidos por diez versos en modo discursivo, divididos a su vez en dos causas (4+3, el segundo cuarteto y el primer terceto) y la consecuencia (3, el terceto final).

El soneto Vill-4, construido a base de la anáfora *Maldito yo sea*, tiene una estructura sencilla, prácticamente de siete dísticos: (2+2)+(2+2)+2+2+2. De los cuatro sonetos de Villalpando, el primero es sin duda el que mejor dispone la lógica del discurso. La estructura (4+4)+(2+2+2) puede resumirse como sigue:

octeto

| | | |
|------------------|----------|--------------------------------------|
| primer cuarteto | apódosis | Si pudiese dar nombre a mis pasiones |
| segundo cuarteto | prótasis | podría sufrirlas mejor |

sexteto

| | | |
|-----------------|--------------|-------------------------------------|
| primer dístico | observación | hay muchos 'amores' fingidos |
| segundo dístico | consecuencia | mejor callar mi propio dolor y amor |
| tercer dístico | causa | sino la dama los tomaría por falsos |

Aunque el soneto no lleva ninguna marca léxica que indique la transición entre el octeto y el sexteto, el giro queda implícito por la estructura formal. La conjunción *pues* llega al inicio del v. 13, introduciendo la razón por la que el yo poético ha decidido no dar nombre a su tormento y sus pasiones. La ironía puede ser tópica, pero es deliciosa: la escritura misma del poema, la decisión de emprender el experimento de componer este soneto, contradicen la autopromesa de no pronunciar «*las penas en mi pensamiento*» (v. 7).

7.3.5 Los textos

La edición que sigue se basa en el testimonio del *codex vetustissimus*, el *Cancionero de Herberay* (LB2). No es el *codex optimus*, justamente porque deriva de un antógrafo perdido. Se han podido subsanar algunos errores gracias al manuscrito sobrino, el *Cancionero de Módena* (ME1) derivado del mismo antógrafo. Este testimonio presenta varias variantes sin sentido, pero también aclara otros problemas.

Algunas correcciones han sido posibles gracias al texto crítico de Giovanni Caravaggi, publicado al final de su artículo de 1989. No obstante, hay momentos en que la edición de Caravaggi resulta demasiado intervencionista, ya que procura regularizar la métrica introduciendo palabras. No concuerdo generalmente con su puntuación, que he modificado bastante para aclarar la sintaxis de cada soneto.

Intervenciones

2 - introducción de las rayas (este verso es un inciso circunstancial, casi de resignación)

4 - segunt **que** cada cual (acepto la corrección de Caravaggi según ME1, no por la hipermetría, sino porque la partícula *que* es gramaticalmente innecesaria)

10, 12 - punto y coma al final del v. 10, dos puntos al final del v. 12 (para aislar las tres partes del razonamiento de los tercetos, y anticipar la conclusión: “*muchos de los que fingen amor lo llaman amor con poca vergüenza; en mi caso, es mejor callar, en lugar de expresar la verdad: porque si la verdad se revelase, la que me venció no plañiría / no sufriría por mi dolor*”)

12 - expresar (corrección tomada de ME1, en lugar de *escassa*, que no parece tener sentido)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor. Acentuación -+--+ / -+--+ , 2-5-8-11.

Esquema de rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | arte mayor:
observaciones | ¿escandible como
endecasílabo? |
|---------------------------------------|---|---|
| Si las diversas passiones que siento | 1h de 5 (aféresis) | 1-4-7-10 |
| -ya que mi caso las trae consigo-, | 1h de 5 (aféresis)
<i>trā-e</i> | 1-4-7-10
<i>trā-e</i> |
| pudiesse por nombre dezir el turmento | 2-5-8-11 | x |
| segunt cada qual me trata nemigo, | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |
| | | |
| de todas passarlas sería contento, | 2-5-8-11 | x |
| por sola valía d'aquella que digo, | 2-5-8-11 | x |
| que dezir las penas en mi pensamiento | <i>dé-zir</i> (desplazamiento
del acento) | x |
| es fazer menos el daño que sigo. | 1h de 5 (aféresis) | 1-4-7-10
rel. <i>fazer</i> |
| | | |
| Por muchas personas que fingen amor | 2-5-8-11 | x |
| con poca vergüença las nombran assí; | 2-5-8-11 | x |
| de tales yo contra callar es mejor, | 2-5-8-11 | x |
| | | |
| que non la verdat expresar por mí: | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-8-10 |
| pues ella sabida, será mi dolor | 2-5-8-11 | x |
| muy poco plañido por quien me venci. | 2-5-8-11 | x |

Resulta interesante que los dos primeros versos del primer soneto de Villalpando se leen como endecasílabos, merced a la aféresis, es decir, la caída de la primera sílaba átona del dodecasílabo. En el v. 1, Caravaggi quiso regularizar el ritmo de arte mayor añadiendo la preposición *Si de las diversas*. Por otro lado, en el v. 2, el testimonio de Módena, y a base de él la edición de Caravaggi, indican la ausencia de sinéresis en el verbo *trae* con una h intercalada: *trahe*.

El v. 4 tiene un primer hemistiquio agudo, sin compensación silábica según la variante B de Lázaro Carreter (1976: 84): es decir, la terminación aguda del primer hemistiquio (*qual*) no añade una sílaba átona al principio del segundo hemistiquio. Así, el verso puede leerse asimismo como endecasílabo con ritmo dactílico+yámbico+dactílico, 2-5-7-10.

En el v. 12, si se admite compensación silábica entre los hemistiquios (variante B, *ver-dád / (es)-pres-sár-por-mí*), falta una sílaba entre las dos sílabas tónicas del segundo hemistiquio; si no se admite, hay tensión métrica: el segundo hemistiquio presenta la acentuación --+--+, por lo cual el ritmo dactílico choca con un yambo a final de verso. En efecto, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica+yámbica, 2-5-8-10.

Cinco versos de este soneto pueden leerse como endecasílabos: tres gracias a la aféresis en el primer hemistiquio, dos gracias a un primer hemistiquio agudo sin que haya compensación silábica en el segundo.

Clasificación temática

El tipo temático más cercano sería el 19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo. El yo poético quiere dar nombre a sus «*passiones*» para poder sufrirlas mejor y reducir el dolor; sin embargo, concluye que no le compensa expresar tal dolor, ya que una vez hecho público podría considerarse fingido, y así no sería creído ni 'plañido' por la dama.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas (agrupaciones intratextuales), con función de Síntoma.

Construcción lógica (4+4)+(2+2+2):

4 apódosis: Si pudiese dar nombre a mis pasiones

4 prótasis: podría sufrirlas mejor

2: hay muchos 'amores' fingidos

2: mejor callar su propio amor

2: sino la dama tomaría su amor y su dolor por falsos.

Vill-2

Fechación: antes de 1445

Transmisión: LB2: 169^v; ME1: 97^v; Dutton ID2273

Aubrun 1951 (transcripción de LB2): 164; Ciceri 1995 (transcripción de ME1): 208-09; Caravaggi 1989: 108

Desseo me tiene la vida çercada,
ya no sé remedio que faga de mí:
los muchos combates ya tienen cansada
de mis pensamientos que nunca tal vi.

Mi triste persona, tan desconsolada, 5
no viendo reparo ninguno por sí,
reçela la muerte, sin ser escusada,
si ya piedat no socorre aquí;

de la qual ya tengo perdida esperança, 10
ni puedo forjar conorte en la piensa
que un punto solo me traya folgança.

Por solo sentir que mucho m'ofensa
la desdicha mía que tanto m'alcança,
¡que cosa quequiera venir me defensa!

Variantes

1 - tien [LB2]; 2 - e non sé [ME1, Caravaggi]; 3 - causada [ME1]; 4 - de pensamientos [ME1], de mil pensamientos [Caravaggi, sugerencia plausible desde el punto de vista poético, pero no justificada por los manuscritos: la s de *mis* en LB2 no es una *l*, por lo que es imposible confundirla con una *l*]; 6, 8 - non [ME1, Caravaggi]; 9 - sperança [LB2]; 10 - conorte la piensa [ME1]; 11 - trayga [ME1, Caravaggi]; 12, 13 - me ofensa, me alcança [ME1, Caravaggi]

Intervenciones

1 - tiene (acepto la corrección de Caravaggi a base de ME1)
2 - dos puntos al final del verso (los vv. 3-4 son una explicación de los vv. 1-2: "*los combates del desseo me tienen la vida asediada de pensamientos*")
5 - introducción de la coma tras *persona*
7 - introducción de la coma al final del verso
8 - punto y coma al final del verso (en lugar del punto y aparte sugerido por Caravaggi, ya que la cláusula relativa *de la qual...* del v. 9 se refiere al deseado socorro de la piedad)

- 9 - esperança (acepto la corrección de Caravaggi a base de ME1)
 11 - punto y aparte al final del verso (en lugar de la coma sugerida por Caravaggi; el último terceto es sintácticamente independiente)
 14 - signos de exclamación

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor. Acentuación -+---+ / -+---+ , 2-5-8-11.
 Esquema de rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | arte mayor:
observaciones | ¿escandible como
endecasílabo? |
|--|--|---|
| Desseo me tiene la vida çercada, | 2-5-8-11 | x |
| ya no sé remedio que faga de mí: | <i>ya-nó-se</i>
(desplazamiento
del acento) | x |
| los muchos combates ya tienen cansada | 2-5-8-11 | x |
| de mis pensamientos que nunca tal vi. | 2-5-8-11 | x |
| | | |
| Mi triste persona, tan desconsolada, | 2-5-8-11 | x |
| no viendo reparo ninguno por sí, | 2-5-8-11 | x |
| reçela la muerte, sin ser escusada, | 2-5-8-11 | x |
| si ya piedat no socorre aquí; | <i>pī-e-dát</i>
1h de 5 (agudo)
con compensación
silábica | 1-4-7-10
sin hiato en <i>piedat</i>
y sin sinalefa en
<i>so-cór-re-a-quí</i> |
| | | |
| de la qual ya tengo perdida esperança, | <i>de-lá-qual</i>
(desplazamiento
del acento) | x |
| ni puedo forjar conorte en la piensa | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10
sinalefa <i>co-nór-ten-la</i> |
| que un punto solo me traya folgança. | <i>que-ún-pun-to-só-lo</i>
(ausencia de sinalefa
y desplazamiento
del acento) | 2-4-7-10
sinalefa <i>queun-pún-to</i> |
| | | |
| Por solo sentir que mucho m'ofensa | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |
| la desdicha mía que tanto m'alcança, | <i>la-dés-di-cha-mí-a</i>
(desplazamiento
del acento) | x |
| ¡que cosa quequiera venir me defensa! | 2-5-8-11 | x |

En el v. 1, si aceptáramos la lección *tien* de LB1, el verso podría considerarse tanto de arte mayor (con el primer hemistiquio de terminación aguda, y sin compensación silábica) como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10.

En el v. 8 hay un hiato en *pi-e-dat*. Para mantener el ritmo dactílico hay que admitir la compensación silábica según la variante B de Lázaro Carreter (1976: 84): la terminación aguda del primer hemistiquio permite añadir una sílaba átona al principio del segundo hemistiquio, dando lugar a la escansión *si-yá-pi-e-dát / no-so-cór-re-a-quí* (2-5-8-11).

Sólo cuatro versos de este soneto pueden leerse como endecasílabos: dos gracias a un primer hemistiquio agudo con o sin compensación silábica en el segundo, uno por simple sinalefa (v. 11, *queun-pún-to...*), y uno por ambos motivos (v. 10).

Clasificación temática

26-SPMn: Sufrimiento por el Poeta mismo, Muerte, negativa.

Clasificación sintáctica

5-EAp-S: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, con función de Síntoma.

Construcción lógica 4+(4+3)+3:

4: estoy cansado del asedio del deseo

4: si no llega la piedad, temo la muerte

3: no tengo esperanza ni encuentro alivio

3: ¡que algo me defienda del asedio!

Vill-3

Fechación: antes de 1445

Transmisión: LB2: 170^r; ME1: 98^r; Dutton ID2274

Aubrun 1951 (transcripción de LB2): 165; Ciceri 1995 (transcripción de ME1): 209; Caravaggi 1989: 109

Rúbricas: [LB2, ME1] *El mesmo.*

Donzella discreta en quien la virtud
tiene reposo e faze morada,
amiga del seso, qu'en tal joventut
muger nunca vi de más bien dotada:

pues biva razón, quanta senetut 5
por días alcança fuyendo d'errada,
vos la tenéis, e sois atahut
de males y viçios sin darles passada;

e sois a mí mesmo la que cativó 10
mi libre poder faziéndolo ageno
-sin vos lo saber, según creo yo-:

pues que lo diga, no pienso qu'es bueno
que tanto vos temo doquiera que vó,
que junta me sois espuelas y freno.

Variantes

1, 3, 5, 7 - virtud, juventud, senetud, atahud [ME1, Caravaggi]; 3 - amiga de so [ME1]; 6 - de errada [ME1]; 8 - males y viçios [ME1], *passada* [Aubrun, Caravaggi, pero ambos manuscritos traen claramente *passada* con *a*]; 9 - así mesmo [ME1, Caravaggi, pero la lección de LB2 no deja de tener sentido si se aclara el hipébaton: "*sois la que cativó mi libre poder, faziéndolo ageno a mí mesmo*"; 10 - faziendol [LB2]; 11 - segund [ME1, Caravaggi]; 12 - non pienso que bueno [ME1]; 14 - spuelas [LB2], e freno [ME1, Caravaggi]

Intervenciones

4 - dos puntos al final del verso (tras el vocativo del primer cuarteto)
8, 11 - punto y coma al final del v. 8, dos puntos al final del v. 11 (el segundo cuarteto y el primer terceto forman dos premisas, que llevan a la conclusión lógico del segundo terceto)
10 - faziéndolo (acepto la corrección de Caravaggi a base de ME1)

11 - introducción de las rayas (este verso es un inciso que complementa la segunda premisa de los vv. 9-10)

14 - espuelas (acepto la corrección de Caravaggi a base de ME1)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor. Acentuación -+---+ / -+---+ , 2-5-8-11.

Esquema de rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | arte mayor:
observaciones | ¿escandible como
endecasílabo? |
|---|--|--|
| Donzella discreta en quien la virtud | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
sinalefa <i>dis-cré-<u>taen</u>-quién</i> |
| tiene reposo e faze morada, | 2-5-8-11
<i>ti-é-ne</i> | 1-4-7-10 <i>tié-ne-re-pó-<u>so-e</u></i>
2-5-7-10 <i>ti-é-ne-re-pó-<u>soe</u></i> |
| amiga del seso, qu'en tal joventut | 2-5-8-11 | x |
| muger nunca vi de más bien dotada: | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-3-5-7-10
T-smp 2-3, rel. <i>bien</i> |
| | | |
| pues biva razón, quanta senetut | x | 2-5-6-10
T-smp 5-6 |
| por días alcança fuyendo d'errada, | 2-5-8-11 | x |
| vos la tenéis, e sois atahut | 1h de 4 (aféresis y
agudo) sin
compensación silábica | 1-4-7-10
con hiato forzado en
<i>sö-ís</i> |
| de males y viçios sin darles passada; | 2-5-8-11 | x |
| | | |
| e sois a mí mesmo la que cativó | <i>la-qué-ca-ti-vó</i>
(desplazamiento del
acento) | x |
| mi libre poder faziéndolo ageno | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10
sinalefa <i>fa-zién-do-<u>loa</u>-gé-no</i> |
| -sin vos lo saber, según creo yo-: | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-8-10
rel. <i>según</i> |
| | | |
| pues que lo diga, no pienso qu'es bueno | <i>pü-és-que-lo-dí-ga</i> | 1-4-7-10
rel. <i>qu'es</i> |
| que tanto vos temo doquiera que vó, | 2-5-8-11 | x |
| que junta ma sois espuelas e freno. | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |

El v. 1 es el primer caso que vemos, en los sonetos de Villalpando, de escansión posible como endecasílabo gracias a una sinalefa que junta los dos hemistiquios en lugar de respetar la cesura.

El v. 2 puede leerse como endecasílabo de dos maneras: sea respetando la cesura tras la quinta sílaba, evitando la sinalefa (*tié-ne-re-pó-so-e*), sea leyendo el primer verbo con hiato y haciendo dicha sinalefa (*ti-é-ne-re-po-soe*).

Si el v. 4 se lee como endecasílabo, las dos sílabas tónicas contiguas en *mu-gér-nún-ca-ví* podrían considerarse un caso de tensión métrica útil, ya que recalca el superlativo *nunca* (que, de todos modos, justamente por ser superlativo no puede relegarse a palabra átona).

El v. 5 sólo puede leerse como un dodecasílabo de arte mayor si se desplaza la acentuación del pronombre *quán-ta* a *quan-tá*, que parece improbable. No hay otra manera de escandir el segundo hemistiquio con ritmo -+--+(-). La compensación silábica tras el primer hemistiquio agudo no daría un dodecasílabo con ritmo dactílico. Ahora bien, si este verso se lee como endecasílabo, de nuevo las dos acentuaciones contiguas (*ra-zón-quán-ta*) pueden considerarse un caso de tensión métrica útil, subrayando el tamaño (o calidad indefectible) de la *senetut*.

Leer el v. 7 como endecasílabo requiere una escansión forzada, evitando el diptongo en el verbo copulativo *sö-ís*.

En el v. 14, la *e* inicial de *espuelas*, tomada de ME1, evita el hiato que sería necesario en *spü-e-las*.

Nueve versos de este soneto pueden escandirse como endecasílabos, aunque alguna escansión (como la del v. 7) sería forzada. Seis de los nueve son posibles gracias a un primer hemistiquio agudo, los otros tres por sinalefa o por un hiato forzado.

Clasificación temática

9-QDEc: Queja a la Dama, con Énfasis, contrastes-antítesis. El yo poético acusa a la dama de atraerlo y rechazarlo a un tiempo («*espuelas y freno*»).

La misma antítesis aparece en el inicio del soneto 115 (comp. CXLVII) del *Canzoniere* (vv. 1-2), en el que Laura reconforta y refrena al poeta:

« *Quando 'l voler che con duo sproni ardenti,
et con un duro fren, mi mena et regge* »

El soneto de Villalpando no es, de todos modos, una imitación de aquél de Petrarca.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación.

Construcción lógica $4+((4+3)+3)$:

4: vocativo, *Donzella discreta*

4: dado que sois ataúd de males y vicios

3: (y dado que) cautivaste mi albedrío

3: no es justo que vos tema, ni que me seas espuelas y freno a un tiempo.

13 – pues me **he** de perder (acepto la corrección de Caravaggi a base de ME1)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor. Acentuación -+---+ / -+---+ , 2-5-8-11.
Esquema de rima ABAB ABAB CDC DCD.

| | arte mayor:
observaciones | ¿escandible como
endecasílabo? |
|--|---|--|
| Maldito yo sea si sé qué me faga, | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| señora de mí, tan triste me veo: | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |
| maldito yo sea si nunca me vaga | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| cuidado inçessable por vuestro desseo. | 2-5-8-11 | x |
| | | |
| Maldito yo sea, mi bien, porque paga | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| mi poco plazer el mal que poseo; | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |
| maldito yo sea, y más porque estraga | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
sin sinéresis forzada,
pero con sinalefa <i>sé-ay-más</i>
y elisión <i>por-ques-trá-ga</i> |
| mi mala ventura el bien que meneo. | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
sinalefa <i>ven-tú-rael-bién</i> |
| | | |
| Maldito yo sea porque mi poder | 2-5-8-11
<i>por-qué-mi-po-dér</i> | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| es mucho más menos que mi dessear. | 2-5-8-11 | x |
| Maldito yo sea si puedo saber | 2-5-8-11 | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| | | |
| en cómo mis males me puedan dexar. | 2-5-8-11 | x |
| Maldito yo sea, pues me he de perder | 2-5-8-11
<i>pues-mé-de-per-dér</i> | 2-5-7-10
con sinéresis forzada
<i>mal-dí-to-yo-séa</i> |
| si non socorréis mi bien singular. | 1h de 5 (agudo)
sin compensación
silábica | 2-5-7-10 |

En el v. 9, hay un posible desplazamiento de tonicidad en *por-qué* (en lugar de *pór-que*), ya que es improbable que esta oración sea una interrogativa; en cualquier caso, puede que esta distinción moderna no fuera tan clara en el castellano del siglo XV.

De los siete versos con la anáfora *Maldito yo sea*, sólo uno (v. 7) puede escandirse como endecasílabo sin que se fuerce la sinéresis en el verbo *sea*. De los siete versos que no llevan las palabras de la anáfora, hay cuatro que podrían leerse como endecasílabos: vv. 2, 6, 8 y 14. Por lo tanto, quitando la dudosa posibilidad de la sinéresis, podemos considerar que este soneto contiene cinco versos escandibles como endecasílabos: tres gracias a un primer hemistiquio agudo, y dos por sinalefa (vv. 7-8), en ambas ocasiones en lugar de la cesura entre las posiciones 5 y 6.

Ahora bien, contando o no contando los versos impares con posible sinéresis en *sea*, todas las acentuaciones potencialmente endecasilábicas muestran ritmo 2-5-7-10, es decir, dactílico-yámbico-dactílico. Sean versos de doce o de once, este soneto es el más métricamente regular de los cuatro de Villalpando.

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple, directa. Poema que sigue la tradición de los *maldits*. Las tres antítesis con *bien* y *mal*, como sustantivos o adjetivos, en los vv. 5-6, 8, y 12/14, no tienen bastante fuerza de paradoja para que el soneto se considere del tipo temático 9-QDEc, es decir, una queja con énfasis a base de contrastes.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Construcción lógica (2+2)+(2+2)+2+2+2.

7.4 Narcís Vinyoles

7.4.1 Datos bio-bibliográficos

La biografía y obra del poeta Narcís Vinyoles han sido estudiadas y presentadas por Antoni Ferrando Francés.⁶⁴ Nacido entre 1440 y 1445, provino de una familia de prestigiosos juristas y clérigos de Valencia. En 1468 fue nombrado 'conseller de la Ciutat', cargo que desempeñaría en varias ocasiones de su vida, hasta que fue elegido 'comptador de la Generalitat' en 1496. Después de 1478, se casa con Brianda de Santàngel, cuya familia residió durante algunos años en Nápoles (por ejemplo, su hermano mayor, Lluís de Santàngel, fue abad de Sant Joan de Flore en Nápoles en 1511). Según Ferrando Francés, «*Els contactes dels Santàngel amb Itàlia i sobretot la penetració de la cultura italiana en [Valencia], degueren contribuir poderosament en la formació literària de Vinyoles*» (1978: 24). Muere hacia 1516, poco después de Fernando el Católico.

La lengua principal de la poesía de Vinyoles era el catalán: destaca, por ejemplo, su co-autoría del largo poema alegórico *Escacs d'amor*, considerado por los historiadores del ajedrez como el primer testimonio escrito de un partido entero siguiendo las reglas modernas del juego. Sin embargo, Vinyoles mostraba a menudo un interés por el multilingüismo, que iba de la mano de su experimentación métrica. Por ejemplo, el libro *Lo procés de les olives*, publicado en Valencia en 1497, incluye su poema catalán *Un quiern he llegit de cobles discretes*, construido de veinte 'cobles encadenades' de 8 decasílabos con esquema de rima ABBACD, más una *tornada* de cuatro versos; no obstante, tanto el esquema de rima como la cesura no tras la cuarta sílaba sino después la quinta apuntan hacia una imitación de la estrofa castellana de arte mayor (Ferrando Francés 1978: 32).

Vinyoles fue también traductor: en 1510, hacia el final de su vida, a instancias de Luis Carrós y Pedro Boil, tradujo el *Supplementum cronicarum mundi* de Felippo Foresto del latín al castellano. En el prólogo a esta traducción, Vinyoles expresa su amor por la lengua castellana: «*Osé alargar la temerosa mano mía para ponerla en esta limpia, elegante y graciosa lengua castellana, la qual puede muy bien y sin mentira ni lisonja, entre muchas bárbaras y salvages de aquesta nuestra España, latina, sonante y elegantíssima ser llamada*» (Apud Ferrando Francés 1978: 13).

Vinyoles escribía poesía también en castellano: la primera edición del *Cancionero General* de 1511 contiene una canción suya titulada *No hallándome conmigo*, construida de 16 décimas octosilábicas con esquema abbaacdcd. Tres años después, en la segunda edición de Hernando del Castillo (que contiene los 18 sonetos italianos de Bartolomeo Gentile, el poeta siguiente de este corpus), figuran cuatro composiciones catalanas de Vinyoles: dos individuales, amorosas, y dos colectivas. La rúbrica del tercer poema reza «*en lengua valenciana*».

⁶⁴ Ferrando Francés, Antoni, ed., 1978. *Narcís Vinyoles i la seua obra* (Univ. de Valencia). Las noticias sobre los concursos de poesía se completan en su libro de 1983, *Els certàmens poètics del segle XIV al XIX* (Valencia: Alfons el Magnànim).

Como veremos, Vinyoles también experimenta con la forma del soneto, al menos en dos períodos de su vida; sin embargo, en ambas ocasiones, utiliza el soneto como unidad de estrofa en un poema largo, y lo escribe no en su valenciano nativo ni en castellano, sino, curiosamente, en italiano. Ambos poemas se escriben en ocasión de concursos poéticos en Valencia: el primero, *Dilecta da Dio, obediante ançilla*, compuesto por 5 sonetos y una «*Tornada*» [sic.], participa en un *certamen marià* de 1474; el segundo, *Non pò sentire lo insensibil morto*, compuesto por 7 sonetos, una «*Tornata*» y una «*Endreça*», participa en un *certamen immaculista* celebrado en 1486.

Aunque estos dos poemas largos dedicados a la Virgen no parecen contener algún elemento del lenguaje del *Canzoniere*, como vimos en el apartado 3.2.1, la admiración que Vinyoles profesaba por Petrarca se revela claramente en otro poema devocional suyo, también compuesto para un certamen religioso. Joan Fuster, en un discurso sobre Ausiàs March⁶⁵, identificó en un poema de Vinyoles «*en lloança de santa Caterina de Sena*» (1511) una traslación literal de un breve pasaje del *Triumphus Cupidinis*. Vinyoles no ha pasado a la historia literaria precisamente por su talento versificador, y Fuster, quien confiesa haber leído su poema «*sense entusiasme*», se sirve de la referencia a su ‘imitación’ literal de los *Trionfi* como ejemplo de cómo, a su juicio, «*La València del 1500 petrarquejava, però malament*» (1984: 40). La ‘imitación’ consiste en el siguiente pareado final de la primera estrofa:

« Y com l'amant en l'amat se transforma
y com roman en ell la sua forma. »

(ed. Ferrando Francés 1978: 129, vv. 11-12)

que coincide de forma contundente con los siguientes versos del primer *Trionfo* de Petrarca:

« [...] e so in qual guisa
l'amante ne l'amato si trasforme »

(ed. Bezzola 1997, Capitolo III, vv. 161-62)⁶⁶

Fuster (1983: 416) señala también los dos *decasil.labs* siguientes de uno de los poemas de Vinyoles incluidos en la segunda edición del *Cancionero general* (f. 179^v), que recuerdan enseguida el soneto 47 (comp. LXI) del poeta de Arezzo, con su célebre enumeración de medidas temporales («*Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto*»):

⁶⁵ Fuster, Joan, 1984. "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI", *Estudi General* 4: 31-55. (Discurso leído en la ceremonia de investidura de Doctor honoris causa por la Universidad de Barcelona, 31 de octubre 1984). Fuster remite a un artículo suyo anterior, publicado en su columna regular *Passar el dia, empènyer l'any* de la revista *Serra d'Or*: Fuster, Joan, 1983. "Un petrarquista imprevisible", *Serra d'Or* XXV: 416.

⁶⁶ Bezzola, Guido, ed., 1997. *Francesco Petrarca. Trionfi* (Milano: Rizzoli).

« ¿On es lo jorn, on es lo punt y l'ora
on yo perdy los béns de libertat? »

(ed. Ferrando Francés 1978: 225, vv. 25-26)

Fuster se sirve de estas dos coincidencias poéticas para desmentir la idea generalizada de la escasez de rastros claros del Petrarca *volgare* en la literatura catalana tardomedieval, y para concluir que «*D'una manera o altra, els lletraferits catalans d'aleshores havien de conèixer les Rime i els Trionfi, i, igualment, d'una manera o altra, s'hagueren d'impregnar*» (1983: 416). Aunque Fuster no cita ningún trabajo académico culpable de transmitir tal idea general, la penetración de la lírica toscana de Petrarca en Vinyoles resulta clara, por lo menos en un nivel superficial, al integrarse los versos del aretino literalmente traducidos en sus propios poemas, uno de ellos de adulación religiosa.

Gaspar Gil Polo, en su *Canto de Turia* incluido en su novela *Diana enamorada* (Valencia, 1564), alabaría a Vinyoles en los siguientes versos en castellanos:

« Y al gran Narcís Vinyoles, que pregona
su gran valor con levantada rima,
texed de verde lauro una corona,
haciendo al mundo pública su estima. »

La celebración de la «*levantada rima*» y la llamada a entregar a Vinyoles una corona de laurel contrastan con la confesada falta de entusiasmo de Fuster al leer el poema citado. Mientras tanto, en su edición de las obras de Vinyoles, Ferrando Francés aduce la «*habilitat dels seus sonets en toscà [...] repetidament subratllada*» (1978: 24). No comparte este dictamen Albert Rossich, quien ocho años más tarde, al investigar la influencia de la métrica italiana en aquella catalana, declara que los cinco sonetos toscanos que forman las estrofas de la primera composición de Vinyoles incluida en este corpus se muestran «*molt insegurs tecnicament*».⁶⁷

Antes de confirmar o refutar tal inseguridad métrica, es preciso procurar entender la intención de Vinyoles: o bien no entendía el ritmo del *endecasílabo* y lo asociaba al *decasílabo*, con su *agut* en la cuarta sílaba, y/o al *dodecasílabo* de arte mayor con cesura tras la quinta o sexta, o bien sabía perfectamente lo que hacía y jugaba con posibilidades híbridas -lengua italiana, ritmos catalanes y castellanos-, como hizo también en un poema más tardío mencionado más arriba (*Un quiern he llegit de cobles discretes*, formado por *cobles encadenades* en catalán que imitan la octava y la cesura de arte mayor). Convendrá comparar, además, las dos composiciones largas de Vinyoles incluidas en este corpus, para averiguar se registra algún progreso métrico y sintáctico en los doce años que los separan (de 1474 a 1486).

⁶⁷ Rossich, Albert, 1986. "La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana", *Els Marges* 35: 3-20 (p. 4, nota 3).

7.4.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

Las dos composiciones largas de Vinyoles incluidas en este corpus se publicaron en incunables, el primero de los cuales se considera de gran importancia en la historia de la imprenta. El poema *Dilecta da Dio, obediente ançilla* aparece en los folios 23^r-24^v del libro *Obres e trobes en lahors de la Verge Maria*, el primer incunable impreso en Valencia (en papel importado de Italia por mercaderes genoveses⁶⁸), por Lambert Palmart en el año 1474. El libro reproduce los poemas presentados en el certamen mariano celebrado el 25 de marzo de 1474 en la casa de la Confraria de Sant Jordi, donde el virrey Lluís Despuig ofrecía como premio un «*tros de drap de vellut negre*». Bernat Fenollar, amigo de Vinyoles y co-autor del *Escacs d'Amor*, fue el secretario del jurado. Vinyoles participa con tres composiciones, aquella en italiana que competía para el premio –«*tirant a la joya*–, y dos en catalán «*por honor*». Resulta interesante que estos dos iban compuestos de *cobles* y *decasíllabs* catalanes regulares; el poema entregado para el premio fue precisamente aquel en italiano, un experimento con el soneto y tal vez también con ritmos posibles a caballo entre el *endecasillabo*, el *decasíllab* y el arte mayor.

Este incunable se encuentra en la Biblioteca Universitària de Valencia; Francesc Martí Grajales lo transcribió en 1894 (Librería de Pascual Aguilar: Valencia), y se han hecho tres reproducciones en facsímil, realizadas por Vicent Escrivà (Valencia, 1945), Lluís Guarner (Madrid, 1974) y Manuel Sanchis Guarner (Valencia 1974). En el incunable, los versos del poema aparecen con barras diagonales indicando la cesura, y las división del soneto-estrofa en cuatro partes se ilustra claramente con sangrías:

Resposta de Arcís vinyoles en
lengua toscana en labor de la
verge Maria tirant ala Ioya

Dilecta da dío /obediente ançilla
Il Re superno /tanto innamorastí
Che tuoy pensieri /et actí damor castí
Alluí piacendo /xuxo tua mamella
Da te processse /merediana estella
Il verbo diuino /che encarne presentastí
Fructo dí víta /In mezzol verno dastí
Per te laçiesá canta /Aue o marístellá
Ma tu che fieddí /sul carro tribumpale
Virgine pura /eterna sacra et alma
Victoríosa infegna /dí paradífo
Et nella dextra portí /aurea palma
Al mio desír /chefta apprendo lala
Porgi la mano /con amorofó rífo

Obres e trobes en lahors de la Verge Maria, f. 23^r

⁶⁸ Francalanci, Leonardo, 2008. “La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai *Triumph* del Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano”, *Quaderns d'Italia* 13: 113-26 (p. 126, último párrafo y nota 28).

La transcripción de Martí Grajales (1894: 132-135) reproduce las sangrías y las barras, salvo en los vv. 13 y 14 donde se olvidan las sangrías. Más tarde, en las dos ediciones de Antoni Ferrando Francés, las barras desaparecen a favor de un largo espacio:

Dilecta da Dio, obediente ancilla,
il Re superno tanto innamorasti,
che tuoy pensieri et acti d'amor casti
a llui piacendo, xuxò tua mamella.
Da te processe, merediana estella,
il Verbo divino che en carne presentasti.
Fructo di vita in mezzo'l verno dasti.
Per te la C[h]iesa canta: "Ave, o mari stella".
Ma tu che sieddi sul carro triumphale,
Virgine pura, eterna, sacra et alma,
victoriosa insegna di paradiso,
et nella dextra porti aurea palma.
Al mio desir che sta apprendo l'ale,
porgi la mano con amoroso riso.

(Ferrando Francés 1983: 40)

Como veremos en las variantes del texto crítico ofrecido abajo, la edición del poema curada por Ferrando Francés en su libro *Els certàmens poètics del segle XIV al XIX* (1983) se muestra más atenta al texto que la edición que apareció cinco años antes en su monografía sobre la obra de Vinyoles (1978). Hay varias propuestas de corrección en la edición de 1983, aunque también hay modificaciones hechas en la edición de 1978 que luego no figuran en la de 1983, lo cual proporciona un pequeño y frustrante caos en torno a un poema que, a fin de cuentas, resulta soporífero. Asimismo, la puntuación insertada por Ferrando Francés es bastante radical, 'independizando' muchas oraciones que en realidad están semántica y sintácticamente ligadas.

La segunda composición de Vinyoles, *Non pò sentire lo insensibil morto*, se publicó doce años más tarde en el libro *Obra de la sacratíssima Concepció de la intemerata Mare de Déu*, un incunable impreso en el mismo taller de Lambert Palmart. El libro contiene los poemas que participaron en un certamen immaculista celebrado el 8 de diciembre de 1486, en la casa de la *Confraria de Nostra Senyora*. El único ejemplar que existe de este incunable se encuentra en la Biblioteca Universitària de Barcelona, y puede consultarse en línea.⁶⁹ En esta ocasión, el incunable no muestra señales de las cesuras, ni tampoco sangrías que marcan los cuartetos y tercetos, con la curiosa excepción de una de las seis páginas (100-105) que albergan el poema:

⁶⁹ <http://bipadi.ub.edu/cdm/ref/collection/incunables/id/20463>. Último acceso 1.4.17.

Respon vinyoles tirant al marçapa

Non po sentire lo insensibil morto
Quello che sentespirito di vita
Ne po sapere il dritto quel che torto
Ne dar ayutto chia bisogna yta
Tu non sol viua ma vita e conforto
Dali mortali salute infinita
Tu ne portasti in quel superno porto
Done lanyello ase cibar nenuita
Tu se colley che sola meritasti
Portar dal ciel virgine sola pura
Hil redemptore che virginencarnasti
Il tuo factore si se tua factura
Lo inuisibil visibile mostrasti
Il creatore mortale creatura

Obra de la sacratissima Concepció de la intemerata Mare de Déu, p. 100

O beatrice dav dio dilecta esposa
Esposa dal figlio et figliola del patre
Tra gli mortali immaculata rosa
Virgine sola et piu che nulla matre
Vedendo in te tanta mirabil cosa
Chi vol negare che dio nostre fratre
Vero figliolo in grembo tuo riposa
Che impurita non fusti a lui confratre
Non dico tanto ma quanto a lui piacque
Tu sua matre da ricener capace
Lui fiume sacro di tua fonte nacque
Per te fu fata con dio nostra pace
Per te passaro le traluçente acque
Dunca tu se pura fonte viuage

Obra de la sacratissima Concepció de la intemerata Mare de Déu, p. 103

El texto del poema de Vinyoles aparece transcrito en el libro de Ferrando Francés (1978: 103-06). El texto crítico ofrecido abajo ha requerido más intervenciones de grafía y puntuación que el del primer poema.

7.4.3 Estudio métrico

A pesar del uso del italiano, el análisis métrico de las dos composiciones revela que el verso empleado por Vinyoles no es el *endecasillabo*. Se trata de dodecasílabos italianos, compuestos por dos hemistiquios desiguales (5 + 7 = 12 sílabas), con cesura 'a la catalana' tras la 4ª sílaba (tónica), la 5ª sílaba (átona), o en muy contados casos, la 6ª sílaba (donde el primer hemistiquio es de terminación esdrújula). En realidad, **Vinyoles aplica simplemente el *decasíllab* del catalán al italiano, con la diferencia principal de que la mayoría de los primeros hemistiquios, y casi todos los segundos hemistiquios, presentan terminación llana en lugar de aguda.** La equivalencia es clara: el *decasíllab*, empleado por Vinyoles en sus poemas catalanes, está compuesto por (4+1)+(6+1) sílabas, y el dodecasílabo italiano de Vinyoles está compuesto por 5+7 sílabas, o (4+1)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación aguda (y excepcionalmente, (4+2)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación esdrújula).

En los casos donde el primer hemistiquio es de terminación aguda (4+1 sílabas), o en casos donde hay una posible presencia de sinalefa o sinéresis en el verso – incluyendo entre los dos hemistiquios, saltando la cesura–, el dodecasílabo puede leerse fácilmente como si fuera un endecasílabo. **De hecho, mientras que la composición *Dilecta da Dio, obediente ançilla* (Vinyo-1-5) muestra una alta frecuencia de dodecasílabos con división 5 + 7 sin ninguna posibilidad de reducción, y por tanto imposibles de escandir como endecasílabos (19 de 76, 25%), en el caso de *Non pò sentire lo insensibil morto* (Vinyo-6-12), compuesta por Vinyoles doce años después, parece que el poeta ha efectuado un esfuerzo por acercar su dodecasílabo al endecasílabo italiano, ya que tan sólo 5 de los 110 versos (4,55%) son imposibles de escandir como si fueran de once sílabas.**

Si tal fue el propósito de Vinyoles, lo consiguió mediante una mayor frecuencia de primeros hemistiquios agudos (39 de 110, 35,45% en *Non pò sentire*, en comparación con *Dilecta da Dio*: 21 de 76, 27,63%), y con mayor libertad de uso de la sinéresis y sobre todo de la sinalefa, permitiendo incluso que se junten sílabas a un lado y otro de la supuesta cesura tras la 4ª o 5ª posición. En efecto, escandiendo ambos poemas de Vinyoles como si estuvieran compuestos por endecasílabos, la primera (*Dilecta da Dio*, 1474) muestra la cesura saltada por sinalefa en un máximo de 10 de los 76 versos (13,16%), mientras que la segunda (*Non pò sentire*, 1486) muestra el mismo salto de cesura en 27 de los 110 versos (24,55%). **En la segunda composición, por lo tanto, los dodecasílabos de Vinyoles se alejan hasta cierto punto de la práctica del *decasíllab* catalán, para terminar compartiendo más características con el *endecasillabo* italiano.**

El esquema de rima de los sonetos-estrofa es regular dentro de cada uno de los dos poemas, pero diferente entre un poema y otro: ABBA ABBA CDE DCE en Vinyo-1-5, con cuartetos abrazados y una pequeña complicación en los tercetos, y ABAB ABAB CDC DCD en Vinyo-6-12, esquema presente pero menos utilizado en el *Canzoniere* de Petrarca. Ahora bien, una diferencia fundamental

entre las dos composiciones es que, en la primera, los sonetos-estrofa podrían leerse como cinco panegíricos individuales e independientes, sin pérdida de efecto por haberse sacado del contexto del poema largo, mientras que en la segunda composición, hay relaciones intratextuales entre los primeros versos, la *tornata* y la *endreça* que cierran el círculo del discurso, pero también hay un hilo lógico a lo largo de la estrofas relacionado precisamente con la retórica o el *argumento*, como veremos abajo.

7.4.4 Estudio semántico y sintáctico

Los dos poemas son religiosos, pero contienen elementos de poemas amorosos por dirigirse a la Virgen. Tomados por separado, casi todos los sonetos-estrofa se clasificarían entre los tipos 2-CDDg (canto a la dama, declaración de amor y devoción, con glorificación) y 5-CDPg (canto a la dama, presentación de su belleza o divinidad, con glorificación en forma de hipérbole sagrada o la representación de la dama como *iter ad Deum*). La cuarta estrofa del primer poema (Vinyo-4) puede ser una excepción, correspondiente al tipo 8-QDSr (queja a la dama, simple, con requiebro): «*ma tu, guarnita dal divinal thesoro, / fuggi al cielo e lassimi contrito*» (vv. 55-56).

Esta relativa sencillez de la temática de los poemas de Vinyoles puede engañar. Según el uso de Vinyoles, el soneto se divide en más de dos partes sintácticas. El contenido y la lógica del discurso no son tan densos como en los sonetos de Petrarca, y sin embargo los sonetos-estrofa de Vinyoles son más fragmentados.

En *Dilecta da Dio*, cuatro de los cinco sonetos-estrofa corresponden al tipo sintáctico 7-EIMc: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax. Nótese que la conjunción *Ma* en el v. 9 del primer soneto-estrofa no tiene función adversativa en la lógica del poema, sino más bien consecutiva (equivalente a *pues*); no obstante, en los vv. 55 y 69, que corresponden al penúltimo verso de los sonetos Vinyo-4 y Vinyo-5, la palabra *ma* sí es adversativa, marcando un giro de contraste que introduce la conclusión de la estrofa:

| | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| « <i>Libera farti</i> | <i>il gran Ciesare mostra,</i> |
| <i><u>ma</u> tu, guarnita,</i> | <i>del divinal thesoro,</i> |
| <i>fuggi al cielo</i> | <i>e lassimi contrito.»</i> |

(vv. 54-56, Vinyo-4 vv. 12-14)

| | |
|----------------------------|--------------------------------|
| « <i>O fructo santo</i> | <i>di nostra scura marcha!</i> |
| <i><u>Ma</u> te, lasù,</i> | <i>di nui si non te cura,</i> |
| <i>laudar a te</i> | <i>non basterà ingegno.»</i> |

(vv. 68-70, Vinyo-5 vv. 12-14)

El otro soneto de los cinco, Vinyo-2, tiene una organización antidistributiva, correspondiente al tipo 5-EAp (plurisentencial), con estructura lógica 4

discursivo / encomiativo + (4+3) vocativo + (2 discursivo + 1 vocativo). Destaca el uso de la conjunción consecutiva *dunqua* en el último verso vocativo:

« *L'empireo cel, tua vista iocunda,
a tua disiança la trinità attende:
portami dunqua nella celeste mandra. »*

(vv. 26-28, Vinyo-2 vv. 12-14)

La sintaxis de la segunda composición, *Non pò sentire*, es bastante más sofisticada. Hay mayor variación de tipos de organización entre los siete sonetos-estrofa del segundo poema de la que había en Vinyo-1-5. Sigue siendo preferencial el tipo 7-EIMc, organización isodistributiva múltiple con clímax, con tres sonetos. Dos son antidistributivos plurisentenciales (tipo 5-EAp). Los otros dos sonetos son de organización dual, pero no 8+6: el primer soneto-estrofa, Vinyo-6, corresponde al tipo 19-EIDOCd, con una división de 4+10, ambas partes discursivas; mientras que el último soneto-estrofa, Vinyo-12, corresponde al tipo 17-EID11Cdi, con una división estructural de 11+3 imperativo. En este último soneto, después de las tres anáforas del octeto y del primer terceto, el inicio del segundo terceto tiene una marca clara de transición lógica:

« *Pregoti, dunca Christo per nui exhorta,
pregoti, virgo, pregi per nui, beata,
al tuo Figliolo che sia nostra scorta.»*

(vv. 96-98, Vinyo-12 vv. 12-14)

Básicamente, encontramos las mismas estructuras de soneto-estrofa que en Vinyo-1-5, pero con **un pequeño acercamiento a la práctica organizadora más dual de Petrarca en las estrofas que abren y que (casi, antes de los estrambotes) cierran la composición.**

No obstante, hay algunas marcas léxicas que muestran que los sonetos de esta segunda composición de Vinyoles son menos independientes entre sí que aquellos de Vinyo-1-5. Un ejemplo muy llamativo llega justo al inicio de la segunda estrofa, Vinyo-7, **un rarísimo caso de soneto que comienza con un nexo consecutivo:**

« *Dunca mortal feciste l'immortale,
e l'Inmortal, non ti creò purissima?
Certo no m' par che l'argomento vale,
ma che fa qui conclusion falsissima. »*

(vv. 15-18, Vinyo-7 vv. 1-4)

En este cuarteto vemos que, a Vinyoles, claramente no le interesaba el soneto como estrofa independiente, pero sí lo consideraba idóneo para la plasmación y organización del razonamiento, o como especifican las metareferencias de los vv. 17-18, de un *argumento* que lleva hacia una *conclusion*. La disquisición incluso se dramatiza con preguntas retóricas dirigidas a la Virgen:

« *Il tuo figliolo al peccator tragano
parse la pensa indegna di mercede,
et a te, madre, dal vinculo humano,
non liberò? Non credo a chi no 'l crede. »*

(vv. 29-32, Vinyo-8 vv. 1-4)

La palabra *cagione* (razón) sigue en el v. 40 («*Del nostro ben tu si' sola cagione*»), y poco después en el v. 44 como parte de una cita indirecta de San Agustín que continúa a negar el primer argumento de que la Virgen dio luz a lo inmortal siendo ella misma mortal. Nótese, primero, el encabalgamiento abrupto entre los cuartetos de Vinyo-9 (justamente el soneto-estrofa antidistributivo), que da mayor fuerza rítmica a la idea de que Cristo no fue concebido de forma humana:

« *Diçe 'l doctor sacrato Agostino
che la cagione che Cristo actualmente
jamai peccò nel mortale camino,
fu che non fo da quel primo parente*

*figlio, ma fo di spirame divino
nel tuo corpo, ch'è preservatamente. »*

(vv. 43-48, Vinyo-9 vv. 1-6)

En la estrofa siguiente vuelve a aparecer la palabra *argumento*, en referencia a aquel considerado falso por el yo poético, aquí más pensador que amante devoto, o amante a través del pensamiento:

« *Creder non degno sì falso argomento,
creda 'l chi voglia, ch'io mai no 'l crederia. »*

(vv. 57-58, Vinyo-10 vv. 1-2)

Los sonetos de Vinyoles son más lineares que circulares, pero en los dos estrambotes, la composición en su conjunto cierra su propio círculo. La invocación del final de la *tornata* se refiere al adagio de los dos versos iniciales del poema, y la súplica de la *endreça* se refiere a la máxima del verso 3:

| | | | |
|-----------|---|--|---|
| [Vinyo-3] | <p>Salda colonna
tucta speranza
alba dal cel,
chiaro d'un sol
nel cor pudico,
Dio s'agitda
imperatriçe
tu destruxisti
Seraffin cantan
sì dulçamente,
morte m'invita
Illustrarai
in questa valle,
ché tu del cel</p> | <p>in cui sola s'apoggia
ch'a te erge 'l camino,
che ne porta 'l matino
sença ventosa poggia:
che d'ira non si noggia,
da pietate chino;
ti fece per distino;
la infernal troggia.
<i>«Regina te laudamus»</i>,
ch'al son delle parole
sança amaro gusto.
il nostro escuro sole
dove <i>«te sospiramus»</i>,
ne mostri 'l camin iusto.</p> | <p>30

35

40</p> |
| [Vinyo-4] | <p>Quel che tu guididi
quel che ti pregua
quel che ti chiama
più ha di te
Quel ch'en te pensa,
quel che tu tienni
quel che diffendi
del gran nemico
Candida cerva
tua figura
Nesun mi tochi
Libera farti
ma tu, guarnita
fuggi al cielo</p> | <p>non perde mai la via,
non perde la speranza,
con ferma confiança
ch'a domandar sapria.
tu pensi in lui pria,
non cadde in errança,
non teme la parança
che 'l nostro mal dissia.
con duo corno d'oro,
gran purità demostra.
d'intorno 'l collo scritto.
il gran Ciesare mostra,
del divinal thesoro,
e lassimi contrito.</p> | <p>45

50

55</p> |
| [Vinyo-5] | <p>O archa su
virga d'Aron,
sença humore,
che fu in te
O vaxell d'oro,
che ne portasti
Tu se' la torre
da tali scudi
O divinale,
nel pradiso</p> | <p>dal Novo Testamento,
mirabile fiorita,
ma sol con quella aita
del'alto ebumbramento!
immobile al vento,
la manna dela vita!
daviticha guarnida,
che fai Dio contento.
dulcissima pintura,
eterna patriarcha,</p> | <p>60

65</p> |

| | | |
|----------------|-------------------------|----|
| e di salute | maravello signo! | |
| O fructo santo | di nostra scura marcha! | |
| Ma te, lasù, | di nui si non te cura, | |
| laudar a te | non bastarà ingegno. | 70 |

Tornada

| | | |
|---------------------------------|---------------------------|----|
| [estrambote] Santa più ch'altra | humana creatura, | |
| fenice del cel, | da quisto mare barcha: | |
| por Dio tu | te ne portasti 'l pegno | |
| d'umanità, | non come l'altra charcha; | |
| mandoti la | esperitual procura | 75 |
| che faccia a me | d'alchuna saggia degno. | |

Variantes

8 - laçiesa [1474], la Çiesa [1978]; 16 - carne dossa [1474], carn e d'ossa [1978]; 19 - cara [1983, conservo el grupo culto *ch*]; 20 - fusti [1978, corrección justificable según la morfología moderna, pero *fuste* en el incunable]; 23 - ingorante [1474, inadvertencia del compilador]; 24 - da virginità [1978], tu se sola [1474, 1978, 1983]; 25 - carità [1983, conservo el grupo culto *ch*]; 29 - sa poggia [1474]; 30 - chate ergel camino [1474; el componedor parece haberse confundido]; 33 - Hel cor [1474, 1983]; 35 - imperatritçe [1474, 1983]; 37 - Ceraffin [1474, 1978]; 45 - çiana chon ferma chonfiança [1474, 1978]; 50 - nemicho [1474, 1978]; 57 - arca [1983, conservo el grupo culto *ch*]; 59 - chon [1474, 1978]; 63 - tu se la [1474, 1978, 1983]; 64 - datay scudi [1474]; 66 - paradiso [1978, 1983, pero *pradiso* en el incunable]; 69 - *om. si* [1978, 1983]; 72 - dal cel [1978]; 75 - espiritual [1978]

Intervenciones

8 - la **ch**iesa (acepto la corrección de 1983: 40); el incunable coloca la barra diagonal / después de *canta*

10-11 - introducción de las rayas (estos versos constituyen un inciso de la oración vocativa desarrollada en los vv. 9 y 12)

11 - el incunable coloca la barra diagonal después de *insegna*

12 - el incunable coloca la barra diagonal después de *porti*; dos puntos al final del verso (en lugar de la coma en 1978, y en lugar del punto y aparte en 1983; tras el vocativo de los vv. 9-12, viene la exhortación de los vv. 13-14, «*porgi la mano al mio desir*»)

16 - el incunable coloca la barra diagonal después de *dio*; carne **e** d'ossa (acepto la corrección de 1983: 40)

17 - dos puntos al final del verso («*si [lo] meritasti*» del v. 18 se refiere a la narración cuatripartita de los vv. 15-17)

19 - d'on'y'omo (hispanización de *d'ogn'omo*, *d[i] ogn[i] [u]omo*)

19-25 - versos de puntuación difícilísima, si no sintácticamente incoherentes; podrían considerarse un enunciado formado por un vocativo (vv. 19-22), un

inciso (v. 23), y una doble oración predicativa (vv. 24-25: “*tu sei l’unica fecunda della virginità, e sei mirabil salamandra de la carità*”)

23 – **ignorante** (acepto la corrección de 1978 y 1983)

24 – Ferrando Francés 1983 coloca la cesura después de *tu; se’* (interpretada como la forma verbal *sei*)

27 – dos puntos al final del verso (en anticipación de la exhortación «*portami*» del v. 28)

29 – **s’apoggia** (acepto la corrección de 1978 y 1983)

30 – **ch’a te erge ‘1** (acepto la corrección de 1978)

32 – dos puntos al final del verso (tras el doble vocativo del cuarteto, «*colonna*» y «*alba*»)

33 – **Nel cor pudico** (acepto la corrección de 1978 y 1983)

34-35 – dos puntos al final de cada verso (tras el vocativo de los vv. 29-32, siguen tres oraciones simples)

35 – **imperatrice** (acepto la corrección de 1978)

37 – **Seraffin** (acepto la corrección de 1983)

42 – **ché** (en el sentido de *perché, in modo che, affinché*: “*illustrerai il nostro sole in questa valle di lacrime, per mostrarci il cammino giusto del cielo*”)

45 – **chiama con** ferma **confianza** (acepto la corrección de 1983)

50 – **nemico** (acepto la corrección de 1983)

59 – **con** (acepto la corrección de 1983)

60, 62, 67, 68 – signos de exclamación (para aclarar la apóstrofe)

63 – *se’* (interpretada como la forma verbal *sei*)

64 – **da tali scudi** (acepto la sugerencia de 1978 y 1983)

72-74 – dos puntos al final del v. 72, punto y coma al final del v. 74 (la ‘tornada’ está compuesta por un triple vocativo [“*santa, fenice, barcha*” vv. 71-72], y una conclusión en dos partes: “*portasti il pegno [señal, testimonio] d’umanità di Dio; ti chiedo di farmi degno di una saggia [prueba]*”)

Métrica

Poema compuesto por cinco estrofas en forma de soneto, con rima ABBA ABBA CDE DCE, más una «*Tornada*» de seis versos que sigue las terminaciones rima del sexteto del último soneto, a modo de estrambote (CDE DCE).

Dodecasílabos italianos compuestos por dos hemistiquios desiguales (5 + 7 = 12 sílabas), con cesura ‘a la catalana’ tras la 4ª sílaba (tónica) o la 5ª sílaba (átona). En los casos donde el primer hemistiquio es de terminación aguda (4+1 sílabas), o en casos donde hay una posible presencia de sinalefa o sinéresis en el verso, el dodecasílabo puede leerse fácilmente como si fuera un endecasílabo. Sin embargo, la alta frecuencia de dodecasílabos con división 5 + 7 sin ninguna posibilidad de reducción, y por tanto imposibles de escandir como si fueran endecasílabos (19 de 76, 25%) señala un modelo de verso bastante más rígido que el del endecasílabo italiano, incitando que se eviten generalmente –pero no siempre– las lecciones o realizaciones de verso con sinalefa o sinéresis. En realidad, Vinyoles aplica simplemente el *decasìllab* del catalán al italiano, con la diferencia principal de que la mayoría de los primeros hemistiquios, y todos los segundos hemistiquios, presentan terminación llana en lugar de aguda. La

equivalencia es clara: el *decasílab*, empleado por Vinyoles en sus poemas catalanes, está compuesto por (4+1)+(6+1) sílabas, y el dodecasílabo italiano de Vinyoles está compuesto por 5+7 sílabas, o (4+1)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación aguda.

Escandiendo los versos como **dodecasílabos de 5+7 sílabas**, o bien (4+1)+7 sílabas donde el primer hemistiquio es de terminación aguda, las anomalías y observaciones serían las siguientes:

- 1 - al primer hemistiquio le sobran dos sílabas; falta de sinalefa en *o-be-dien-te-an-çil-la*
- 2 - falta de sinalefa en *tan-to-in-na*
- 4 - falta de sinéresis en *tu-a-ma-mel-la* (cf. v. 13, donde hay sinéresis en el pronombre posesivo *mio*; en el v. 15, *tu-o* también ha de leerse sin sinéresis)
- 5 - falta de sinalefa en *me-re-dia-na-es-tel-la*, por lo cual la *e* eufónica (agregada instintivamente por el componedor o por Vinyoles mismo) sería obligatoria (cf. v. 21); o bien, hiato en *me-re-di-a-na-stel-la*
- 6 - al primer hemistiquio le sobra una sílaba
- 11 - hiato en *vic-to-ri-o-sa*; al segundo hemistiquio le sobra una sílaba (a menos que se admita la sinalefa entre los hemistiquios, *o-sain-se-gna*, pero la 'compensación silábica' que describe Lázaro Carreter 1976: 84-85 para el arte mayor castellano no es una característica del *decasílab* catalán, donde la cesura es mucho más rígida)
- 12 - falta de sinalefa y sinéresis en *por-ti-au-re-a-pal-ma*
- 13 - sinéresis en *al-mio-de-sir* (cf. v. 4, donde el pronombre posesivo *tu-a* ha de leerse sin sinéresis; y v. 15, donde *tu-o* ha de leerse sin sinéresis)
- 15 - falta de sinéresis en *del-tu-o-par-to* (cf. vv. 4, 17, 18)
- 16 - *Di-o* ha de leerse como dos sílabas, falta de sinéresis (cf. vv. 64, 73)
- 17 - falta de sinalefa y sinéresis en *né-fu-in-tu-a-pos-sa* (cf. vv. 4, 15, 18)
- 18 - falta de sinéresis en *tu-a-vi-tal* (cf. vv. 4, 15, 17)
- 19 - falta de sinalefa en *a-ma-bi-le-e-cha-ra*
- 21 - la *e* eufónica de *es-tel-la* se hace obligatoria para que el primer hemistiquio tenga 5 sílabas (cf. v. 5)
- 24 - al primer hemistiquio le sobra una sílaba
- 26 - sinéresis en *lem-pi-reo-cel*, a menos que el primer hemistiquio sea de 5+1 sílabas
- 27 - sinéresis en *a-tua-di-sian-ça* (cf. v. 13, donde el pronombre posesivo *mio* también ha de leerse como una sola sílaba; en cambio, los vv. 4, 15, 17, 18 y otros requieren que *tu-o* o *tu-a* se lean como dos sílabas); la escansión según el modelo del dodecasílabo de 5+7 soluciona el problema de las dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 que forzaría la escansión como endecasílabo (ver abajo), ya que se evita la sinalefa en *la-tri-ni-tà-at-tén-de*
- 30 - falta de elisión o sinalefa en *cha-te-er-gel-ca-mi-no*, solucionando de nuevo el problema de las dos sílabas tónicas contiguas que surge con la escansión del verso como endecasílabo (ver abajo)
- 34 - hiato en *pï-e-ta-te*
- 36 - falta una sílaba en el segundo hemistiquio, aun con falta de sinalefa en *la-in-fer-nal*

- 39 - falta de elisión o sinalefa en *san-ca-a-ma-ro*
 45 - hiato en *con-fi-an-ca*
 47 - falta de elisión o sinalefa en *pen-si-in*, o bien falta de sinéresis en *lu-i*
 48 - falta de sinalefa en *cad-de-in*
 56 - falta de sinalefa en *fug-gi-al-cie-lo*
 61 - falta de sinalefa en *in-mo-bi-le-al-ven-to*
 64 - *Di-o* ha de leerse como dos sílabas, falta de sinéresis (cf. vv. 16, 73)
 66 - falta una sílaba en el primer hemistiquio (a menos que se acepte la corrección *paradiso* de Ferrando Francés 1978 y 1983); hiato en *pa-tri-ar-cha*
 67 - falta una sílaba en el segundo hemistiquio
 73 - *Di-o* ha de leerse como dos sílabas, falta de sinéresis (cf. vv. 16, 64)

En cambio, si los versos se escandiesen como **endecasílabos**, las anomalías y observaciones serían las siguientes:

- 1 - sinéresis en *Dio* (cf. vv. 16, 34, 64, 73), o tal vez sinalefa en *Di-o-be*, que implica falta de cesura
 3 - sinalefa en *pen-sie-rie-tac-ti*, implicando falta de cesura
 6 - verso de 6 + 7 = 13 sílabas
 7 - sinalefa en *vi-tain-mez-zo*, implicando falta de cesura
 8 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 9 - a pesar de la primera *h* en *triumphale*, no hay hiato en *trium-pha-le*, y el verso se lee como un endecasílabo
 10 - sinalefa en *pu-rae-ter-ma*, implicando falta de cesura
 11 - sinalefa en *vic-to-rio-sain-se-gna*, implicando falta de cesura
 14 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 16 - sinéresis en *Dio* (cf. vv. 1, 34, 64, 73)
 19 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios, a menos que se lea *a-ma-bi-le-e* sin elisión
 20 - sinéresis en *crea-ti*, o verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 21 - el verso solo puede considerarse un endecasílabo si se lee *stella maris* sin la *e* eufónica, que muy probablemente habrá añadido el componedor o Vinyoles mismo
 24 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 27 - si hay sinalefa en *tri-ni-tàat-tén-de*, el verso presenta dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10; en cambio, si no se lee con sinalefa, el verso tiene 5 + 7 = 12 sílabas
 28 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 29 - sinalefa en *co-lon-nain-cui*, implicando falta de cesura
 30 - se juntan dos sílabas tónicas (la que corresponde al pronombre tónico *te* y la del verbo *erge*) en una sola: *cha-teer-gel*, dando lugar a la acentuación 1-4-7-10
 33 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 34 - falta de sinéresis en *Di-o* (cf. vv. 1, 16, 64, 73), o bien hiato en *pi-e-ta-te*
 35 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 36 - falta de sinalefa en *la-in-fer-nál-tróg-gia*; dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10
 37-38 - versos de 5 + 7 = 12 sílabas

- 40 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios, o bien falta de sinalefa en *nos-tro-es-cu-ro*
- 41 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 43-44 - versos de 5 + 7 = 12 sílabas
- 49-50 - versos de 5 + 7 = 12 sílabas
- 53 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 54 - sinalefa en *far-ti-l-gran*, implicando falta de cesura
- 55 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 61 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios, o bien falta de sinalefa en *in-mo-bi-le-al*
- 62-63 - versos de 5 + 7 = 12 sílabas
- 64 - sinéresis en *Di-o* (cf. vv. 1, 16, 34, 73), o bien verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 65 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 66 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios, hiato en *pa-tri-ar-cha*
- 68 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 71 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios, o bien sinéresis en *crea-tu-ra*
- 72 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas
- 73 - falta de sinéresis en *Di-o* (cf. vv. 1, 16, 34, 64)
- 75 - falta de sinalefa entre los dos hemistiquios

Clasificación temática

Poema religioso, con elementos de poemas amorosos por dirigirse a la Virgen. Tomados por separado, los cinco sonetos se clasificarían entre los tipos 2-CDDg (canto a la dama, declaración de amor y devoción, con glorificación) y 5-CDPg (canto a la dama, presentación de su belleza o divinidad, con glorificación en forma de hipérbole sagrada o la representación de la dama como *iter ad Deum*). La cuarta estrofa (Vinyo-4) puede ser una excepción, correspondiente al tipo 8-QDSr (queja a la dama, simple, con requiebro): «*ma tu, guarnita dal divinal thesoro, / fuggi al cielo e lassimi contrito*» (vv. 55-56).

Clasificación sintáctica

Según el uso de Vinyoles, el soneto se divide en más de dos partes sintácticas. El contenido y la lógica del discurso no son tan densos como en los sonetos de Petrarca, y sin embargo los sonetos-estrofa de Vinyoles son más fragmentados.

Cuatro de los cinco sonetos-estrofa corresponden al tipo sintáctico 7-EIMc: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax. Nótese que la conjunción *Ma* en el v. 9 del primer soneto-estrofa no tiene función adversativa en la lógica del poema, sino más bien consecutiva (equivalente a *pues*); no obstante, en los vv. 55 y 69, que corresponden al penúltimo verso de los sonetos Vinyo-4 y Vinyo-5, la palabra *ma* sí es adversativa, marcando un giro de contraste que introduce la conclusión de la estrofa:

« *Libera farti* *il gran Ciesare mostra,*
ma tu, guarnita, *del divinal thesoro,*
fuggi al cielo *e lassimi contrito.»*

(vv. 54-56, Vinyo-4 vv. 12-14)

« *O fructo santo* *di nostra scura marcha!*
Ma te, lasù, *di nui si non te cura,*
laudar a te *non basterà ingegno.»*

(vv. 68-70, Vinyo-5 vv. 12-14)

El otro soneto de los cinco, Vinyo-2, tiene una organización antidistributiva, correspondiente al tipo 5-EAp (plurisentencial), con estructura lógica 4 discursivo / encomiativo + (4+3) vocativo + (2 discursivo + 1 vocativo). Nótese el uso de la conjunción consecutiva *dunqua* en el último verso vocativo:

« *L'empireo cel,* *tua vista iocunda,*
a tua disiança *la trinità attende:*
portami dunqua *nella celeste mandra. »*

(vv. 26-28, Vinyo-2 vv. 12-14)

Todo el poema es de función apelativa, dirigida a la Virgen.

| | | | |
|------------|--|--|----|
| [Vinyo-8] | <p>Il tuo Figliolo
parse la pena
et a te, madre,
non liberò?</p> | <p>al peccator tragano
indegna di mercede,
dal vinculo humano,
Non credo a chi no 'l crede.</p> | 30 |
| | <p>Più certo credo
riscoterà
chi, per pagar
mancare a sé</p> | <p>chi a 'l thesauro in mano
prima la sua prede;
altrui, ristasse in vano,
più che rompere fede.</p> | 35 |
| | <p>Rompasi, dunca,
degli adversarii
che tu non si'</p> | <p>in quella dura testa
la falsa oppinione
qual la presente festa.</p> | |
| | <p>Del nostro ben
del'error nostro,
tu ffusti sempre</p> | <p>tu si' sola cagione,
insegna de conquista:
nostra diffenssione.</p> | 40 |
| [Vinyo-9] | <p>Diçe 'l doctor
che la cagione
jamai peccò
fu che non fo
figlio, ma fo
nel tuo corpo,
Quello et quel
el Lui per sé,
non fur constrecti
ma una carne
non mai culpabile
Lui, Dio et homo,
tua carne sua,
dal veniale</p> | <p>sacrato Agostino
che Cristo actualmente
nel mortale camino,
da quel primo parente
di spirame divino
ch'è preservatamente.
ciò è tu per distino,
Factore omnipotente;
in vinculo carnale,
pura, immacolata,
in culpa veniale.
volse lasar ligata
in colpa originale,
xolta e liberata.</p> | 45 |
| | | | 50 |
| | | | 55 |
| [Vinyo-10] | <p>Creder non degno
creda 'l chi voglia,
Più certamente
e si credendo
Che solo sol
quan pichol fosse,
verso di te
vedendo Lui
Comuna lege
mostrase in ciel
né qui nel mundo</p> | <p>sì falso argomento,
ch'io mai no 'l crederia.
a creder so' contento,
la vita perderia.
un picholo momento,
giamai Dio porria
mostrar sì mal contento,
che in te se incarnaria.
a te giamai comprende,
che a te nullo s'iguale,
tua valor s'intende:</p> | 60 |
| | | | 65 |

| | | | |
|------------|--|--|----------------|
| | dal purgatorio
esquermo saldo
il peccator | al ciel inmensa escala,
sotto 'l qual si defende
di tutta ofensa mala. | 70 |
| [Vinyo-11] | O, beatrice,
esposa dal Figlio
tra gli mortali
virgine sola,
Vedendo in te
chi vol negare
vero figliolo,
che impurità
Non dico tanto
tu, sua matre,
Lui, fiume sacro
Per te fu fata
per te passaro
dunca tu se' | da Dio dilecta esposa,
et figliola del Patre,
inmaculata rosa,
et più che nulla matre!
tanta mirabil cosa,
che Dio, nostro fratre,
in gembro tuo riposa,
non fusti a Lui confratre?
ma quanto a Lui piacque:
da ricever capaçe,
di tua fonte nacque.
con Dio nostra paçe,
le traluçente acque:
pura fonte vivaçe. | 75
80 |
| [Vinyo-12] | Subdita fusti
subdito a te
subdito fora
a te subdita
Libera sì
libera fusti
libera poi
libera sempre
Tu sola si'
tu sola si'
tu sola si'
Pregoti, dunca,
pregoti, virgo,
al tuo Figliolo | al subdito peccato,
il Factore omnipotente,
quel Verbo incarnato,
cho 'l subdito parente.
più che altro liberato,
in quello esser presente,
prima in primo stato,
in tutto 'l subsecente.
quella fonte signata,
virgine chiusa porta,
tutta santificata.
Christo per nui exorta,
pregi per nui, beata,
che sia nostra scorta. | 85
90
95 |

Tornata

| | | | |
|------------|---|---|-----|
| [estram 1] | Virgine, tu
sancta che tutta
ja nel principio
a te invoco,
in vita santa, | pura prima que nata,
la santità importa,
principale creata:
che a nostra vita morta
eterna et ordinata, | 100 |
|------------|---|---|-----|

fachi sentir quel ben che la conforta.

Endreça

| | | | |
|------------|---|--|----------------------------|
| [estram 2] | Dal sommo bene,
et di salute
l'anima nostra
a te rechiamo
drichi a bon fine,
sia la vita | o sommamente amata,
il ponte que transporta
nela vita beata:
che mia lengua torta
a ço che coronata
che santa vita porta. | 105

110 |
|------------|---|--|----------------------------|

Variantes

En la transcripción de Ferrando Francés 1978: 2 - quello ch'è sent; 11 - hil Redemptore; 25 - chi ben laudo; 32 - non credo a cui no l crede; 94 - quella virgine chiusa porta

Intervenciones

Introducción de acentos diacríticos (p.ej. vv. 1, 3: el verbo *pò* [può]; v. 16: el pretérito *ti credò*)

Corrección de la *y* vocálica en *i* (p.ej. v. 4: *aìta* en lugar de *ayta*)

Introducción del apóstrofo donde hay elisión, indicada por Ferrando Francés 1978 con un «*punt volat*» (p.ej. v. 11: *che virgine 'ncarnasti* - la transcripción de Ferrando Francés 1978 trae *'ncarnasti*, ya que la *i* falta en el incunable)

Distingo entre:

ne - pronombre objeto (p.ej. v. 7: *tu ne portasti in quel superno porto*)

né - partícula negativo (p.ej. v. 67: *né qui nel mundo tua valor s'intende*)

se - pronombre reflexivo átono (p.ej. v. 64: *in te se incarnaria*)

sé - pronombre reflexivo tónico (p.ej. v. 50: *e Lui per sê*)

se' - *troncamento* de la forma verbal *sei* (p.ej. v. 84: *dunca tu se' pura fonte vivace*)

si - pronombre reflexivo (p.ej. v. 12: *si fe' tua factura*, v. 69: *sotto 'l qual si defende*)

sì - apócope de *così* (p.ej. vv. 23-24: *Sì dulce sonno... / et sì suave*)

si' - variante de la forma verbal indicativa *sei* (p.ej. v. 40: *Del nostro ben tu si' sola cagione*, vv. 93-95 *Tu sola si' x 3*), o de la forma subjuntiva *sia* (p.ej. vv. 38-39: *la falsa oppinione / che tu non si' qual la presente festa*)

2 - quello **che** sent' (en lugar de *quello ch'è sent*: como aclara el segundo terceto de la *Tornata* (vv. 102-03), el sentido de estos dos primeros versos es "il morto insensibile non può sentire quello che sente uno spirito vivo"; el apóstrofo tras el verbo *sent'* no señala elisión, sino *troncamento*: la *e* eufónica de la palabra hispanizada *spirito* al principio del segundo hemistiquio es necesaria para la escansión de este en siete sílabas)

- 6 - coma al final del verso (en lugar del punto y aparte de Ferrando Francés 1978, ya que falta un verbo en los vv. 5-6, y el pronombre *ne* del v. 7 se refiere a *vita e conforto* del v. 5)
- 11 - **h**il Redemptore
- 20 - introducción de las rayas (para señalar el apóstrofe, inciso de la oración principal *sola tu fi...*)
- 25 - **chi** ben l'aude (corrección de *cui ben laudo* -con la ayuda de las terminaciones de rima y otra ocasión en que el pronombre *chi* aparece como *cui* (v. 32)- para aclarar el sentido del verso: "*quien bien oye nunca escucha amargura*"; cf. el triple imperativo de los vv. 26-28, *audi*)
- 32 - introducción del signo de interrogación; **chi** (en lugar de *cui*, cf. v. 25)
- 34 - punto y coma al final del verso (en lugar de la coma)
- 41 - dos puntos al final del verso (el v. 42 es causa y consecuencia de los vv. 40-41)
- 50 - punto y coma al final del verso (en lugar de la coma)
- 52 - coma tras *pura* (para separar los dos adjetivos: "*ma una carne pura, immacolata*")
- 60 - punto y aparte al final del verso (en lugar de la coma)
- 67 - dos puntos al final del verso (en lugar del punto y aparte: los vv. 68-70 (*escala, esquermo [schermo]*) explican el *valor* no comprendido del v. 67)
- 83 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma: el v. 84, "*dunque tu sei pura fonte*" es consecuencia lógica de los vv. 82-83)
- 94 - **quella** virgine chiusa porta (muy probablemente, el componedor del incunable, o Ferrando Francés mismo, haya repetido sin querer la palabra *quella* del verso anterior, inadvertencia fácil por la anáfora *tu sola si'*)
- 101 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma: los vv. 99-101 forman un vocativo que se resumirá en las palabras *a te invoco* que inicia el segundo terceto de la «*Tornata*»; la invocación de este segundo terceto, de sintaxis torpe, "*facci sentir quel ben che conforta la nostra vita morta [e la converte in vita santa, eterna e ordinata]*", se refiere a los dos primeros versos de la composición: "*il morto insensibile non può sentire quello che sente uno spirito vivo*")
- 107 - dos puntos al final del verso (en lugar de la coma: la «*Endreça*» tiene una estructura paralela a la *Tornada*, con un primer terceto de vocativo y un segundo terceto de exhortación, "*che mia lengua torta / drici a bon fine*" que en este caso se refiere al v. 3 de la composición: "*né può sapere il diritto quello che è torto*")

Métrica

Poema compuesto por siete estrofas en forma de soneto, con rima ABAB ABAB CDC DCD, más una «*Tornata*» y una «*Endreça*» de seis versos cada una, que siguen las terminaciones rima del sexteto del último soneto, a modo de doble estrambote (CDC DCD / CDC DCD).

Dodecasílabos italianos compuestos por dos hemistiquios desiguales (5 + 7 = 12 sílabas), con cesura 'a la catalana' tras la 4ª sílaba (tónica), la 5ª sílaba (átona), o en muy contados casos, la 6ª sílaba (donde el primer hemistiquio es de terminación esdrújula). En realidad, Vinyoles aplica simplemente el *decasíllab*

del catalán al italiano, con la diferencia principal de que la mayoría de los primeros hemistiquios, y casi todos los segundos hemistiquios, presentan terminación llana en lugar de aguda. La equivalencia es clara: el *decasíllab*, empleado por Vinyoles en sus poemas catalanes, está compuesto por (4+1)+(6+1) sílabas, y el dodecasílabo italiano de Vinyoles está compuesto por 5+7 sílabas, o (4+1)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación aguda (y excepcionalmente, (4+2)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación esdrújula).

En los casos donde el primer hemistiquio es de terminación aguda (4+1 sílabas), o en casos donde hay una posible presencia de sinalefa o sinéresis en el verso – incluyendo entre los dos hemistiquios, saltando la cesura–, el dodecasílabo puede leerse fácilmente como si fuera un endecasílabo. De hecho, mientras que la composición «*Dilecta da Dio, obediente ançilla*» (Vinyo-1-5) mostraba una alta frecuencia de dodecasílabos con división 5 + 7 sin ninguna posibilidad de reducción, y por tanto imposibles de escandir como endecasílabos (19 de 76, 25%), en el caso de «*Non pò sentire lo insensibil morto*», compuesta por Vinyoles doce años después, parece que el poeta ha efectuado un esfuerzo por acercar su dodecasílabo al endecasílabo italiano, ya que tan sólo 5 de los 110 versos (4,55%) son imposibles de escandir como si fueran de once sílabas. Si tal fue el propósito de Vinyoles, lo consiguió mediante una mayor frecuencia de primeros hemistiquios agudos (39 de 110, 35,45%, en comparación con «*Dilecta da Dio*»: 21 de 76, 27,63%), y con mayor libertad de uso de la sinéresis y sobre todo de la sinalefa, permitiendo incluso que se junten sílabas a un lado y otro de la supuesta cesura tras la 4ª o 5ª posición. En efecto, escandiendo ambos poemas de Vinyoles como si estuvieran compuestos por endecasílabos, la primera («*Dilecta da Dio*», 1474) muestra la cesura saltada por sinalefa en un máximo de 10 de los 76 versos (13,16%), mientras que la segunda («*Non pò sentire*», 1486) muestra el mismo salto de cesura en 27 de los 110 versos (24,55%). En la segunda composición, por lo tanto, los dodecasílabos de Vinyoles se alejan hasta cierto punto de la práctica del *decasíllab* catalán, para terminar compartiendo más características con el endecasílabo italiano.

Escandiendo los versos como **dodecasílabos con división 5+7**, o bien (4+1)+7 sílabas donde el primer hemistiquio es de terminación aguda, he aquí las anomalías y observaciones que surgen:

1 – ausencia de sinalefa en *lo-in-sen-si-bil*

2 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *espírito* es necesaria para la escansión del segundo hemistiquio en siete sílabas (cf. v. 68, donde la *e* eufónica se absorbe con una sinalefa, y v. 69, donde la *e* eufónica es necesaria para la escansión)

4 – ausencia de sinalefa en *chi-a-bi-so-gna-í-ta*

5 – ausencia de sinalefa en *vi-ta-e-con-for-to*

6 – ausencia de sinalefa en *sa-lu-te-in-fi-ni-ta*

12 – sinéresis en *il-tuo-Fac-to-re*, pero ausencia de sinéresis en *si-fe-tu-a-fac-tu-ra*

18 – hiato en *con-clu-si-on*, a menos que el componedor haya olvidado la *e* final

22 – ausencia de sinéresis en *a-Di-o*

- 23 – ausencia de sinéresis en *li-tu-e*
- 24 – hiato en *sü-a-ve*
- 28 – ausencia de sinalefa en *au-di-o-jus-ta*
- 29 – sinéresis en *il-tuo-Fi-glio-lo*
- 31 – ausencia de sinalefa en *vin-cu-lo-hu-ma-no*
- 33 – ausencia de sinalefa en *chi-al-the-sau-roin-ma-no*, o bien *chial-the-sau-ro-in-ma-no*
- 34 – ausencia de sinéresis en *la-su-a-pre-de*
- 38 – ausencia de sinalefa en *fal-sa-op-pi-nio-ne*
- 42 – hiato en *dif-fen-si-o-ne*
- 43 – ausencia de sinalefa en *sa-cra-to-A-gos-ti-no*
- 44 – ausencia de sinalefa en *che-Cris-to-ac-tual-men-te*
- 48 – ausencia de sinéresis en *nel-tu-o-cor-po*
- 49 – doble ausencia de sinalefa en *quel-lo-et-quel / ciò-è-tu*
- 52 – doble ausencia de sinalefa en *ma-u-na-car-ne* y en *pu-ra-in-ma-cu-la-ta*
- 53 – hiato en *ve-ni-a-le*
- 55 – para que el primer hemistiquio *tua carne sua* se lea con cinco sílabas, uno de los dos pronombres posesivos ha de leerse con sinéresis
- 56 – hiato en *ve-ni-a-le*; ausencia de sinalefa en *xol-ta-et-li-be-ra-ta*
- 57 – ausencia de sinalefa en *fal-so-ar-gu-men-to*
- 58 – sinéresis en *chio-mai-nol-cre-de-ri-a*
- 62 – ausencia de sinéresis en *Di-o-por-ri-a*
- 67 – ausencia de sinéresis en *tu-a-va-lor*
- 68 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *escala* no es necesaria para que el segundo hemistiquio se lea con siete sílabas, por la sinalefa *in-men-sae-sca-la* (cf. vv. 2 y 69, donde la *e* eufónica es necesaria para la escansión)
- 69 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *esquermo* [*schermo*] es necesaria para que el primer hemistiquio se lea con cinco sílabas (ocurre lo mismo en v. 2; cf. v. 68, donde la *e* eufónica se absorbe por sinalefa)
- 71 – sinéresis en *da-Dio-di-lec-taes-po-sa* (la *e* eufónica es prescindible, absorbida por sinalefa obligatoria)
- 72 – la *e* eufónica de *esposa* da lugar a un primer hemistiquio de seis sílabas en lugar de cinco
- 76 – ausencia de sinéresis en *che-Di-o-nos-tro-fra-tre*
- 77 – sinéresis en *in-gem-bro-tuo-ri-po-sa*
- 78 – sinéresis en *non-fus-tia-Lui-con-fra-tre* (cf. v. 79)
- 79 – ausencia de sinalefa en *ma-quan-to-a-Lui-piac-que*, o bien ausencia de sinéresis en *ma-quan-toa-Lu-i-piac-que*
- 80 – ausencia de sinéresis en *tu-su-a-ma-tre*
- 81 – sinéresis en el primer hemistiquio, *Lui-fiu-me-sa-cro*, pero ausencia de sinéresis en *di-tu-a-fon-te-nac-que*
- 82 – ausencia de sinéresis en *con-Di-o-nos-tra-pa-çe*
- 83 – ausencia de sinalefa en *le-tra-lu-çen-te-ac-que*
- 86 – el segundo hemistiquio tiene un mínimo de ocho sílabas (a menos que se admita, excepcionalmente, sinalefa entre los dos hemistiquios): *il-Fac-to-reom-ni-po-ten-te*
- 87 – ausencia de sinalefa en *Ver-bo-in-car-na-to*
- 91 – ausencia de sinalefa en *pri-ma-in-pri-mo-sta-to*

- 98 – sinéresis en *al-tuo-Fi-glio-lo*
 100 – ausencia de sinalefa en *la-san-ti-tà-im-por-ta* (evitando que haya dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 10 e 11)
 102 – ausencia de sinalefa en *a-te-in-vo-co*
 108 – ausencia de sinéresis en *che-mi-a-len-gua-tor-ta*

En cambio, si los versos se escanden como **endecasílabos**, las anomalías y observaciones serían las siguientes:

- 2 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *espírito* es necesaria para la escansión del verso como endecasílabo
 3 – sinalefa en *sa-pe-reil-drit-to*, implicando falta de cesura
 7 – sinalefa en *por-tas-tin-quel*, implicando falta de cesura
 8 – sinalefa en *lAn-iel-loa-sé*, implicando falta de cesura
 11 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas
 12 – doble sinéresis en *il-tuo-Fac-to-re-si-fe-tua-fac-tu-ra*
 18 – hiato en *con-clu-si-on*, a menos que el componedor haya olvidado la *e* final
 19 – sinalefa en *fus-tin-nu-me-ro*, implicando falta de cesura
 20 – falta de sinalefa en *tu-fi-o-man-na*, por lo cual no se salta la cesura (cf. v. 28, donde la sinalefa con la apóstrofe *au-dio-jus-ta* es obligatoria; y v. 105, donde la sinalefa con la apóstrofe *be-neo-som-ma* salta obligatoriamente la cesura)
 21 – sinalefa en *sa-cra-tae-va-so*, implicando falta de cesura
 22 – sinalefa en *nul-lal-tra-Di-o*, implicando falta de cesura (y falta de sinéresis en *Di-o*); o bien falta de sinalefa y presencia de sinéresis, por lo cual no se saltaría la cesura
 23 – sinéresis en *li-tue-dul-ce*
 24 – hiato en *sü-a-ve*, o bien falta de sinalefa en *sua-ve-al*, por lo cual no se saltaría la cesura
 25 – sinalefa en *sen-tea-ma-ro*, implicando falta de cesura
 28 – sinalefa obligatoria en *au-dio-jus-ta* (cf. v. 20, donde la sinalefa se ha de evitar en *tu-fi-o-man-na*; y v. 105, donde la sinalefa con la apóstrofe *be-neo-som-ma* salta obligatoriamente la cesura)
 29 – sinalefa en *Fi-glio-loal-pe-ca-tor*, implicando falta de cesura
 30 – sinalefa en *pe-nain-de-gna*, implicando falta de cesura
 34 – ausencia de sinéresis en *la-su-a-pre-de*
 37 – sinalefa en *dun-cain-quel-la*, implicando falta de cesura
 41 – sinalefa en *nos-troin-se-gna*, implicando falta de cesura
 43 – ausencia de sinalefa en *sa-cra-to-A-gos-ti-no*
 48 – sinéresis en *nel-tuo-cor-po*
 49 – doble ausencia de sinalefa en *quel-lo-et-quel / ciò-è-tu*
 51 – sinalefa en *con-strec-tin-vin-cu-lo*, implicando falta de cesura
 52 – ausencia de sinalefa en *ma-u-na-car-ne*, o más probablemente en *pu-ra-in-ma-cu-la-ta*
 53 – sinalefa en *cul-pa-bi-lein-cul-pa-ve-nia-le*, implicando falta de cesura
 54 – verso con un mínimo de 12 sílabas, a menos que se admita una sinéresis con tres vocales en *Lui-Dioet-ho-mo*
 55 – para que el verso pueda escandirse como un endecasílabo, o bien se leen los pronombres posesivos *tua* y *sua* con sinéresis y se respeta la cesura (evitando

la sinalefa en *sua-in*), o bien se lee uno de los dos pronombres (pero no ambos) con sinéresis y se salta la cesura

56 – para que el verso pueda escandirse como un endecasílabo, o bien se lea *ve-ni-a-le* con hiato (cf. v. 53, donde la misma palabra ha de leerse sin hiato), o bien de evita la sinalefa en *xol-ta-et-li-be-ra-ta*

58 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas, con sinéresis en *chio-mai*

59 – sinalefa en *cer-ta-men-tea-cre-der*, implicando falta de cesura

60 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas

62 – sinéresis en *gia-mai-Dio-por-ria*

65 – sinalefa en *le-gea-te*, implicando falta de cesura

67 – sinéresis en *tua-va-lor*

68 – sinalefa en *pur-ga-to-ri~~o~~al-ciel*, implicando falta de cesura; la *e* eufónica de la palabra hispanizada *escala* no es necesaria para que el verso se lea como un endecasílabo, por la sinalefa obligatoria *in-men-sae-sca-la* (cf. v. 2, donde la *e* eufónica es necesaria para la escansión, y v. 69, donde la *e* da lugar a un verso de doce sílabas)

69 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *esquermo* [*schermo*] da lugar a un verso de doce sílabas (lo mismo ocurre en el v. 72; cf. v. 2, donde la *e* eufónica es necesaria para la escansión, y v. 68, donde se absorbe por sinalefa obligatoria)

71 – verso de un mínimo de doce sílabas (a menos que se admita sinéresis en *bea-tri-ce* además de *Dio*)

72 – la *e* eufónica de la palabra hispanizada *esposa* da lugar a un verso de doce sílabas (lo mismo ocurre en el v. 69; cf. v. 2, donde la *e* eufónica es necesaria para la escansión, y v. 68, donde se absorbe por sinalefa obligatoria); sinalefa obligatoria en *dal-Fi-glio~~e~~t*, implicando falta de cesura

73 – sinalefa en *mor-ta-lin-ma-cu-la-ta*, implicando falta de cesura

74 – sinalefa en *so-laet-più*, implicando falta de cesura

76 – sinéresis en *che-Dio-nos-tro*

77 – sinalefa en *fi-glio-loin-gem-bro*, implicando falta de cesura; sinéresis en *tuo-ri-po-sa*

78-79 – sinéresis en *Lui*

80 – sinéresis en *tu-sua-ma-tre*

81 – doble sinéresis en *Lui* y *tua*

82 – sinéresis en *con-Dio-nos-tra*

83 – sinalefa obligatoria en *tra-lu-cen-teac-que*, dando lugar a dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 (cf. v. 100)

85 – sinalefa en *fus-tial*, implicando falta de cesura

86 – sinalefa en *a-teil-Fac-to-reom*, implicando falta de cesura

88 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas

90 – sinalefa en *fus-tin*, implicando falta de cesura

91 – ausencia de sinalefa en *pri-ma-in-pri-mo-sta-to*

92 – sinalefa en *sem-prein-tut-tol*, implicando falta de cesura

96 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas

97 – verso de 5 + 7 = 12 sílabas (a menos que se admita sinéresis en *bea-ta*, que se encuentra en posición de rima en *-a-ta*)

98 – doble sinéresis en *al-tuo-Fi-glio-lo-che-sia*

100 – sinalefa obligatoria en *la-san-ti-tàim-por-ta*, dando lugar a dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 (cf. v. 83)

101 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas (a menos que se admita sinéresis en *crea-ta*, que se encuentra en posición de rima en *-a-ta*)

103 - sinalefa en *san-tae-ter-na*, implicando falta de cesura

105 - sinalefa en *be-neo-som-ma*, implicando falta de cesura (cf. v. 20, donde la sinalefa se ha de evitar en *tu-fi-o-man-na*; y v. 28, donde la sinalefa con la apóstrofe *au-dio-jus-ta* es obligatoria)

106 - sinalefa en *sa-lu-teil-pon-te*, implicando falta de cesura

107 - verso de 5 + 7 = 12 sílabas (a menos que se admita sinéresis en *bea-ta*, que se encuentra en posición de rima en *-a-ta*)

108 - sinéresis en *che-mia-len-gua*

109 - sinalefa en *fi-nea-ço*, implicando falta de cesura

110 - sinéresis en *sia-la-vi-ta*

Clasificación temática

Poema religioso, con elementos de poemas amorosos por dirigirse a la Virgen. Tomados por separado, los siete sonetos se clasificarían entre los tipos 2-CDDg (canto a la dama, declaración de amor y devoción, con glorificación) y 5-CDPg (canto a la dama, presentación de su belleza o divinidad, con glorificación en forma de hipérbole sagrada o la representación de la dama como *iter ad Deum*).

Clasificación sintáctica

Hay mayor variación de tipos de organización sintáctica entre los siete sonetos-estrofa de esta segunda composición de la que había en Vinyo-1-5. Sigue siendo preferencial el tipo 7-EIMc, organización isodistributiva múltiple con clímax, con tres sonetos. Dos son antidistributivos plurisentenciales (tipo 5-EAp). Los otros dos sonetos son de organización dual, pero no 8+6: el primer soneto-estrofa, Vinyo-6, corresponde al tipo 19-EIDOCd, con una división de 4+10, ambas partes discursivas; mientras que el último soneto-estrofa, Vinyo-12, corresponde al tipo 17-EID11Cdi, con una división estructural de 11+3 imperativo. En este último soneto, después de las tres anáforas del octeto y del primer terceto, el inicio del segundo terceto tiene una marca clara de transición lógica:

| | |
|---------------------------|---------------------------------|
| « Pregoti, <u>dunca</u> , | <i>Christo per nui exhorta,</i> |
| <i>pregoti, virgo,</i> | <i>pregi per nui, beata,</i> |
| <i>al tuo Figliolo</i> | <i>che sia nostra scorta.»</i> |

(vv. 96-98, Vinyo-12 vv. 12-14)

Básicamente, encontramos las mismas estructuras de soneto-estrofa que en Vinyo-1-5, pero con un pequeño acercamiento a la práctica organizadora más dual de Petrarca en las estrofas que abren y que (casi, antes de los estrambotes) cierran la composición. A pesar de la larga dialéctica, los sonetos-estrofa no tienen función sintomática, mas todos son de *apelación*, dirigidos a la Virgen.

7.5 Bartolomeo Gentile Fallamonica

7.5.1 Datos bio-bibliográficos

Hijo de una prestigiosa familia de mercaderes de Liguria asentada en Sevilla desde por lo menos 1474, Bartolomeo Gentile se muda a Valencia, donde se publicarían sus 18 sonetos devocionales compuestos en italiano, muy probablemente también para algún certamen de poesía religiosa. Según propone Oscar Perea Rodríguez⁷⁰, es posible que Gentile escribió algunos de los sonetos, o todos, en la ocasión de un certamen poético sobre el Nombre de Jesús celebrado en Valencia hacia 1513, pero no encuentro confirmación de esta sospecha en el libro *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX* de Ferrando Francés (1983). Los sonetos aparecen por primera vez en la segunda edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1514), y vuelven a publicarse en la cuarta (Toledo, 1520). En la época moderna, los sonetos fueron editados, presentados y brevemente reseñados por Louis Chalon en la revista *Le Moyen Âge*.⁷¹

Hasta la publicación del artículo de Chalon, la nacionalidad de Gentile había sido objeto de debate entre Ezio Levi y Benedetto Croce. En una nota a pie de página de una reseña publicada en 1937, Croce lleva la contraria a Levi haciendo hincapié en el origen italiano de Gentile, si bien matiza que «*dovè dimorare per un tempo considerevole in Ispagna*»⁷². Las noticias biográficas proporcionadas por Chalon dieron la razón a Levi, es decir, que Gentile nació y creció en España.

La condición bilingüe de Gentile como hijo de inmigrantes se hace visible en el lenguaje de sus sonetos italianos, donde se observan varios 'españolismos' – cambios de vocal, consonantes geminadas convertidas en simples, etc.– que no siempre son achacables a los copistas o componedores de los dos impresos. Como veremos, se comprueba también en sus versos un alto porcentaje de endecasílabos con acentuación en la 7ª sílaba, práctica que en la versificación italiana había sido casi totalmente erradicada por Petrarca. En su artículo, Louis Chalon señala tal incompetencia métrica de Gentile, pero lo defiende inmediatamente después, tomando su condición de expatriado como justificación para sus limitaciones, y relativizando la opinión negativa al contrastar su endecasílabo con aquellos de Imperial y Santillana:

«*Ce qu'il faut néanmoins faire observer, c'est que notre Italien de Séville ne maîtrise qu'assez imparfaitement la technique de l'hendécasyllabe, et que ses vers demeurent très éloignés de la perfection formelle des illustres précédents (...) Gardons-nous cependant de le lui reprocher trop amèrement. Il vivait loin de sa patrie d'origine. Et en langue espagnole, certains de ses confrères, beaucoup plus doués que lui - je pense ici à Francisco Imperial et au marquis de Santillana - ne surent que bien maladroitement adapter la technique du vers favori des lyriques italiens.*» (Chalon 1988: 404-05)

⁷⁰ Perea Rodríguez, Oscar, 2003. "Valencia en el Cancionero general de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 21: 227-251 (p. 247).

⁷¹ Chalon, Louis, 1988. "Bartolomeo Gentile, poète italien du *Cancionero general*", *Le Moyen Âge* 94: 395-418.

⁷² Croce, Benedetto, 1937. *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia diretta da B. Croce* 35: 304, nota 1.

La justificación y comparación de Chalon me parecen injustas: primero, porque al vivir a caballo entre dos idiomas y culturas, uno esperaría que cierta perspectiva naturalmente comparativa de Gentile le hiciera particularmente sensible a diferencias de poética y de ritmo; y segundo, porque Imperial y Santillana experimentaron con el endecasílabo durante varios años, procurando importarlo en la lengua castellana más o menos sistemáticamente, sin gran éxito ni gran fracaso, mientras que Gentile eligió componer sus sonetos en el idioma de sus orígenes – los de su familia, y los del soneto mismo. Ahora bien, como veremos, los ritmos del *endecasillabo* del poeta italoespañol resultan demasiado caóticos para poder declararlos más ibéricos que italianos o viceversa.

Según los archivos rastreados por Chalon (1988: 399), un *Bartolomé Gentil* «ginobés» figura en un censo de los habitantes de Toledo de 1561. Si se trata de la misma persona, podemos suponer que el poeta Gentile fue bastante joven cuando compuso sus sonetos, publicados por primera vez en 1514. Mientras tanto, Jordi Rubió i Balaguer ha revelado que durante su estancia en Valencia, Gentile fue amigo del corrector y editor Alonso de Proaza, activo a principios del siglo XVI, y conocido por sus ediciones de *La Celestina* de Fernando de Rojas así como de la *opera latina* de Ramón Llull.⁷³ Quizá fue gracias a esta amistad que los sonetos de Gentile pudieron colarse en la segunda edición del *Cancionero General*, ya que Proaza es otro de los poetas incluidos por Hernando del Castillo. Curiosamente, fue en Toledo donde se publicó la cuarta edición del *Cancionero*, que vuelve a incluir los sonetos de Gentile tras haberlos omitido en la tercera.

7.5.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

El único ejemplar existente de la segunda edición (1514) del *Cancionero general* de Hernando del Castillo, donde los dieciocho sonetos de Gentile aparecieron por primera vez, se custodia en la Bibliothèque Nationale de Paris. De la cuarta edición impresa en Toledo, donde los sonetos se publicaron por segunda vez (1520), he podido consultar un facsímil realizado por *The Hispanic Society of America*.⁷⁴

Como indica Louis Chalon (1988: 405) antes de la edición de los dieciocho sonetos que ofrece en el Anexo de su artículo, las diferencias entre los textos de las ediciones de 1514 y 1520 se limitan a «*des détails infimes ou des artifices typographiques*». Por ejemplo, la edición de 1520 utiliza menos tildes sobre las vocales para denotar las nasales *m* y *n*. Un ejemplo del uso del tilde aparece ya en la palabra «*trãscendente*» en el íncipit del primer soneto, como aparece en la imagen de abajo, tomada del folio XV^v de la cuarta edición:

⁷³ Rubió i Balaguer, Jordi, 1985. *Ramon Llull i el lul·lisme* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat), p. 73. Véase también Pardo Pastor, Jordi, 2000. "Alonso de Proaza, «homo litteratum, corrector et excelsus editor»", *Convenit Internacional* 3 (Univ. de Oporto). La revista está disponible en la página www.hottopos.com/convenit3/jordipar.htm (último acceso 2.4.17).

⁷⁴ *Cancionero general (Toledo, 1520)*, ed. facsímil, 1967 (Nueva York: Kraus Reprint Corporation).

Sonets sobre ecce homo

sets per Berthomeu gentil:

¶ Ecce homo eterno su nel trãscendente
specchio formele et objecto secundo
simplexe forma / nel stato rotundo
senza materia e senzaltro accidente
¶ Ecce homo creato substanciato ente
finito e nouo / producto qui al mundo
di soe proprieta e natura secundo
supstencia emanante indifferente
¶ Ecce homo vnito da lydea transumpto
de forma e materia e corpo animato
viuente in perpetuo cum dio cõgiunto
¶ Ecce homo comunehor in questo stato
dal verbo din perionato e assumpto
facto dio et homo poi / cossi incarnato.

¶ Soneto.

¶ Ecce homo iducto nel virgineo claustro
de carne et ossa e depuri accidenti

Resultan interesantes también los colofones al principio del poema y de la rúbrica *Soneto* que introduce el poema siguiente, así como las mayúsculas al inicio de cada estrofa, dando una idea clara de la estructura de la forma utilizada. Por otro lado, nótese el uso esporádico y confuso de la barra diagonal: en los vv. 3 y 6 indica una cesura tras la quinta sílaba, pero en el v. 14 no se explica por qué figura entre *poi* y *cossi*, es decir, tras la sexta sílaba.

A este relativo desorden se añade, más adelante tanto en la segunda como en la cuarta edición del *Cancionero general*, una confusión respecto del término *soneto*: en el folio CXLVII^v de la cuarta edición aparece la rúbrica «*Soneto en ytaliano mostrando todos los effectos de amor ser dulces*», seguida por un poema en *terza rima*. Se trata de uno de seis *capitoli* anónimos de entre 35 y 40 versos, salvo el quinto, de 64 versos, que tal vez justamente por ser más largo recibió el rótulo correcto «*Capitulo a una señora...*», en lugar de «*Otro*» (soneto). A pesar de que el *Cancionero general*, a partir de su segunda edición de 1514, ha comenzado a albergar poemas en italiano, si este error de identificar a poemas italianos de más de catorce versos como *sonetos* –error que además no se corrige en la cuarta edición de 1520– fue del editor Hernando del Castillo mismo, el hecho resulta muy esclarecedor: transcurrido más de medio siglo desde la circulación en manuscritos de los sonetos de Santillana, Torroella y Villalpando, en muchas ocasiones justamente con la palabra *soneto* en la

rúbrica, estos poemas no han dejado efecto; hasta 1520, los editores de poesía no sólo conciben el soneto exclusivamente como parte del repertorio formal italiano, sino que no entienden qué significa realmente la palabra. Aplicado a poemas en *terza rima* y casi tres veces más largos, el término *soneto* pierde su acepción esencial de proporción 8 : 6 (ó 4 : 3).

Los sonetos de Gentile no volvieron a publicarse hasta el artículo de Chalon de 1988. No obstante, uno de ellos, el soneto Gent-6, llegó a transmitirse de cierta manera en Italia, aunque se trata de una anécdota excepcional que confirma la regla. Este soneto, escrito como reza el rótulo «*in dialogo de Dio*», fue objeto de un *rifacimento* a manos de un poeta italiano, y el resultado aparece entre poemas del escritor napoletano Luigi Tansillo en un manuscrito de la Biblioteca di San Martino⁷⁵. Chalon ofrece este texto en el Apéndice de su artículo (1988: 417). No queriendo acusar a Tansillo de apropiación literaria, Croce⁷⁶ y Chalon expresan dudas acerca de su autoría de la reelaboración del soneto, si bien ésta mejora bastante el texto original, tanto en la forma como en la naturalidad y dinamismo del diálogo. Sea como fuere, como bien apunta Chalon, la presencia del soneto de Gentile –si bien modificado y sin mención de su nombre como primer autor– entre los de Tansillo constituye, al menos, una prueba de que la obra de Gentile fue recibida al otro lado del Tirreno, en las tierras del idioma en el que eligió escribirla.

7.5.3 Estudio métrico

Como ya hemos visto en el apartado 7.5.1, al editar y publicar los sonetos de Gentile en la revista *Le Moyen Âge*, Louis Chalon advertía que el poeta italo-hispano «*ne maîtrise qu'assez imparfaitement la technique de l'hendécasyllabe*» (1988: 404). Cuarenta años antes, en un catálogo de formas estróficas hispánicas del siglo XV, Dorothy Clarke menciona los sonetos de Gentile y describe sus versos como de ritmo 'crudo', una especie de mezcla entre el verso de arte mayor y el endecasílabo.⁷⁷

Ciertamente, el análisis métrico de los dieciocho sonetos confirma que Gentile apenas si prestaba atención al ritmo: se constata una amplia variación de esquemas de acentuación, y un elevado número de versos de acentuación dudosa (46 de 252, 18,25%) que representan más del doble de la disposición más frecuente (2-4-6-10). Entre otras observaciones, Gentile abusa a menudo de la sinéresis, a veces incluso en combinación con la sinalefa para juntar hasta tres vocales en una sola sílaba, forzando dos sílabas tónicas contiguas incluso en las posiciones 9 y 10, como sucede por ejemplo en el íncipit de Gent-9:

⁷⁵ Fiorentino, F., 1882. *Poesie liriche edite e inedite di Luigi Tansillo* (Napoli).

⁷⁶ Croce, Benedetto, 1894. "Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli dei secoli XV e XVI", en *Rassegna storica napoletana di lettere e arti* I: 1-15, p. 11. *Apud* Chalon 1988: 417.

⁷⁷ «*in a crude rhythm, apparently a cross between the arte mayor verse and the hendecasyllable*». Clarke, Dorothy Clotelle, 1948. "Miscellaneous strophe forms in the fifteenth-century court lyric", *Hispanic Review* 16:2, pp. 142-156 (cita de la p. 148).

Sol de sapiencia, humanato dio eterno

sól-de-sa-píen-ciahu-ma-ná-to-dióe-tér-no

Aquí la violación del *Stress Maximum Principle* sólo puede evitarse si se admite la relegación del sustantivo monosílabo *dio*, a pesar de su valor absoluto. Otro caso de difícil escansión es el siguiente, con *Dio* pronunciado de nuevo con sinéresis, justamente entre otra sinéresis, *ser-ia*, poco natural en italiano (y probablemente un españolismo léxico) pero tal vez relegable por ser verbo auxiliar, y el adjetivo *vano* que no puede relegarse (Gent-12, v. 2):

senza 'l qual seria Dio vano et ocioso

sén-zal-quál-ser-ia-dío-vá-noe-to-ció-so

En definitiva, lo que Gentile procura ganar en densidad, pierde en armonía (a diferencia de Petrarca, quien logró un buen equilibrio entre las dos). Si estos sonetos fueron compuestos para uno o varios certámenes poéticos en Valencia, y si en el curso de tales certámenes los autores recitaban sus poemas en voz alta, Gentile habrá tenido que comerse muchas vocales en la interpretación de sus propios versos, dificultando su comprensión.

He aquí la lista de los esquemas de acentuación en orden de frecuencia:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 252) | Porcentaje |
|----|----------------------------|---------------------------------|-------------------|
| 1 | 2-4-6-10 | 19 | 7,5% |
| 2 | 2-5-8-10 | 18 | 7,14% |
| 3 | 1-4-7-10 | 16 | 6,35% |
| | 2-4-8-10 | 16 | 6,35% |
| 5 | 1-4-6-10 | 14 | 5,55% |
| | 2-4-7-10 | 14 | 5,55% |
| | 2-5-7-10 | 14 | 5,55% |
| 8 | 2-4-6-8-10 | 13 | 5,16% |
| 9 | 2-6-10 | 9 | 3,57% |
| 10 | 1-4-8-10 | 8 | 3,17% |
| 11 | 1-5-8-10 | 7 | 2,77% |
| 12 | 1-3-6-10 | 6 | 2,38% |
| | dodecasílabo | 6 | 2,38% |
| 14 | 3-6-10 | 5 | 1,98% |
| | 4-6-8-10 | 5 | 1,98% |
| 16 | 4-6-10 | 4 | 1,59% |
| 17 | 1-3-5-7-10 | 3 | 1,19% |
| | 1-3-5-8-10 | 3 | 1,19% |
| | 1-3-6-8-10 | 3 | 1,19% |
| | 1-4-6-8-10 | 3 | 1,19% |
| | 1-5-6-10 | 3 | 1,19% |
| | 2-6-8-10 | 3 | 1,19% |
| | 3-5-7-10 | 3 | 1,19% |
| | 4-8-10 | 3 | 1,19% |
| 25 | 1-3-7-10 | 2 | 0,79% |
| | 1-5-6-8-10 | 2 | 0,79% |
| | 1-5-7-10 | 2 | 0,79% |
| | 3-7-10 | 2 | 0,79% |
| | Disposiciones dudosas | 46 | 18,25% |

Como se observa en las doce primeras disposiciones, parece que en el *endecasillabo* de Gentile, la acentuación en la primera o segunda sílaba es prácticamente obligatoria, confirmando de nuevo la exagerada densidad de sus versos. De los cuatro primeros esquemas, dos son yámbicos (2-4-6-10 y 2-4-8-10), perfectamente normales en la versificación italiana, mientras que los otros dos son de ritmo dactílico puro (1-4-7-10) o casi-dactílico: de hecho, la acentuación 2-5-8-10 sería el más cercano al ictus del dodecasílabo mayor. Aunque Gentile fuera de familia genovesa, debido a su formación entre Andalucía y Valencia, tenía el oído acostumbrado a los ritmos ibéricos, a los cuales o no pudo o no quiso sustraerse a la hora de componer sus sonetos en italiano. Ahora bien, la disposición dactílica dentro del endecasílabo no constituye un vicio o defecto en sí, pero al mismo tiempo, los esquemas yámbicos o híbridos no necesariamente procuran ritmos melódicos, máxime cuando se abusa de la sinéresis. Un verso que resulta particularmente sintomático de tal observación es el siguiente (Gent-11, v. 11):

dove armonia dolcissima risona

dó-vear-mo-nía-dol-cís-si-ma-ri-só-na

La sinéresis forzada en *ar-mo-nia* requiere un esfuerzo innatural en la realización del verso, y contradicentemente sonoramente, y de manera inadvertidamente metapoética, la *armonia dolcissima* citada por el mismo verso.

En cuanto a los esquemas de rima, no encontramos tensiones: cada uno de los dieciocho sonetos de Gentile sigue el esquema ABBA ABBA CDC DCD, aquel preferido de Petrarca.

7.5.4 Estudio semántico y sintáctico

Tratándose de poemas religiosos de intención más encomiativa que retórica, y por tanto contruidos sobre todo a base de frases nominales con pocos verbos y poco desarrollo lógico (con la importante excepción, como veremos, de Gent-6), los sonetos de Gentile poco tienen que ver con los del *Canzoniere* de Petrarca. La primera serie de cinco sonetos, con la anáfora *Ecce homo* en el inicio de cada cuarteto y terceto, podría considerarse un solo poema -a pesar de la rúbrica *Soneto* que precede cada uno en los impresos-, ya que no llega el verbo principal hasta el último verso de Gent-5, en la exclamación subjuntiva «*ell sia laudato in secula seculorum*». En vista de estos y otros latinismos (sobre todo en Gent-2, v. 8 *sicut torrens in Austro* y v. 9 *utero matris*), tal vez otra razón por la que Gentile, y quizá incluso Vinyoles, eligieron componer sus sonetos en italiano fue por ser un idioma más cercano al latín, la lengua de la iglesia.

Sea como fuere, está claro que Gentile maneja la disposición del discurso a lo largo de los versos mucho mejor que la disposición de las sílabas a lo largo del verso. Si complicaba demasiado el ritmo sonoro, prefiere la sencillez en la organización del pensamiento, aunque no siempre con la exagerada facilidad de la anáfora de los sonetos 1-5. El único soneto antidistributivo es Gent-10, donde

el segundo cuarteto y el primer terceto forman una sola unidad discursiva entre la introducción y la conclusión. Todos los otros sonetos respetan las cesuras entre las estrofas: la mayoría de ellos, 14 de 17, son de organización múltiple, y los otros tres tienen división dual, aunque no en 8+6, sino en 13+1 (Gent-5 y Gent-17) e incluso 4+10 (Gent-11).

| Organización sintáctica | | | Tipo sintáctico | | | Apelación | Representación |
|-------------------------|------------------|------------------|-----------------|---------|-----------------------------|-------------------|----------------|
| Narrativa | Múltiple | | 1 | NMn | narrativo | | 15 |
| Expositiva | Antidistributiva | | 5 | EAp | pluri-sentencial | | 10 |
| | Iso distributiva | Múltiple | 6 | EIMv | vario | 8 | 1, 2, 3, 4 |
| | | | 7 | EIMc | clímax | 9, 12, 13, 14, 18 | 6, 7, 16 |
| | Dual | Otras divisiones | 20 | EIDOCoc | agrupaciones intertextuales | 11 | 5, 17 |

La mayoría de los sonetos (11 de 18) tienen la función de *representación*, ya que no aparece un yo ni un tú poético; el resto son *apelativos*, dirigidos a la Virgen o a Jesús. La columna de sonetos de *síntoma* ha desaparecido, puesto que ninguno de los sonetos de Gentile puede considerarse un monólogo interior.

En este respecto resulta de particular interés la estructura del soneto Gent-6, compuesto como reza el rótulo *in dialogo de Dio*, a base de preguntas y respuestas. El soneto puede percibirse un tanto fragmentado –sobre todo en los cuartetos–, pero la organización múltiple respeta en todo momento las fronteras y las proporciones de las estrofas, dando una estructura sintáctica y lógica de (1+1+2)+(2+2)+3+3. De igual forma que la tensión dialéctica del soneto *S'Amor non è* de Petrarca (si bien hecha de preguntas antitéticas sin respuestas, a diferencia de este soneto de Gentile a dos 'voces') se hizo pronto uno de los más populares del *Canzoniere* allende los Alpes, encontrando traductores en Chaucer y en Hernando Díaz, seguramente fue gracias a la dinámica de preguntas y respuestas que el soneto de Gentile terminó llamando la atención de un poeta italiano posterior, aunque éste (tal vez Luigi Tansillo, como vimos en el apartado 7.5.2) sintiera la necesidad de mejorarlo. Aún sin mejorar, el soneto de Gentile está bien estructurado y bien equilibrado:

[[[*Che cosa è Dio?*] [*Egli è un summo bene.*]]
 [[*Che ben è questo?*] [*Bem che sempre habunda.*]]
 [[*Como è fato?*] [*Come una forma tonda*
che 'l so principio e fine in sé contiene.]]]

[[[*E d'ove è uscito?*] [*Son tre proprie vene* 5
ch'escon d'um mar c'ogni cosa circunda.]]
 [[*Puosi veder?*] [*No, che essencia s'è munda*
l'ochio nostro mortal non la sostiene.]]]

[[*Chome dunque se sa, se 'l non se vede?*]
 [*Egli alza tanto el nostro intelecto* 10
che 'l fa veder cum l'ochio de la fede.]]

[[*E la fede che è?*] [*Un don che, [se difecto*
non trova nel homo che fermo crede,]
guida cum li ochi chiusi al ben perfecto.]]]

(Gent-6)

El buen aprovechamiento, por parte de Gentile, de las divisiones ofrecidas por la forma del soneto resulta patente en otros poemas. Por ejemplo, en Gent-7, las tres personas de la trinidad estructuran el soneto en 4+4+3+(2+1), con un último verso que cierra bien el círculo del poema: «*trino in diferencia, uno concordante*». En Gent-14, también de disposición múltiple, tras el largo vocativo encomiativo a la Virgen en el octeto, los tercetos combinan el imperativo con el discursivo (nótese el uso de los nexos *adunque* –consecutivo– en el v. 10 y *che* –causativo– en el v. 13):

[[*El tuo don proprio è semper far mercede:*]
 [*vengna adunque in me una de toi favile* 10
ch'acenda e mova le mie labia frede.]]

[[*Alzo el mio intelecto, alzo el baso stille,*
 [*che senza 'l tuo lume, qui non se vede*
senon peccati cum angustie mille.]]]

(Gent-14)

La alusión directa al *intelecto* en el v. 12 puede considerarse, en cierto modo, una referencia metapoética: Gentile ha elegido el soneto para plasmar y organizar la lógica de sus encomios, expresando su amor a la Virgen a través del razonamiento. El soneto Gent-17, donde interpreta las letras individuales del nombre *Maria* de modo semejante a cómo Petrarca juega con las letras de *Laura* en su soneto 5 (comp. V), también tiene una estructura particular, dual pero fragmentada, 13+1 o bien (2 + 2 + 3 + 1 + 3 + 2 discursivo) + 1 exclamativo, mas sigue siendo una disposición lógica equilibrada y fácil de seguir, y otro ejemplo de amor devoto expresado a través de la organización del pensamiento.

7.5.5 Los textos

La edición que sigue de los sonetos de Bartolomeo Gentile se basa en aquella ofrecida por Louis Chalon en el Anexo de su artículo de 1988. Chalon indica en cursiva las pocas correcciones que realiza en los textos en los casos donde ambas ediciones del *Cancionero general* (las de 1514 y 1520) muestran el mismo error, p.ej. Gent-4 v. 2, donde *onel ben superno* se corrige a *ove 'l ben superno*. Acepto generalmente las correcciones de Chalon, aunque hay momentos de inconsistencia, ya que ‘corrige’ palabras rima en algunos sonetos (p.ej. Gent-5) y deja de modificarlas en otros (p.ej. Gent-6). Mientras tanto, en cada uno de los sonetos, he intervenido con pequeñas modificaciones a la puntuación para aclarar la estructura lógica de cada soneto.

Gent-1

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XV^v

Chalon 1998: 406

Rúbrica: [1520] *Sonets sobre ecce homo fets per Berthomeu Gentil:*

Ecce homo eterno, su nel transcendente,
spechio formale et objecto secundo,
simplice forma nel stato rotundo,
senza materia e senz'altro accidente.

Ecce homo creato, substanciato ente, 5
finito e novo producto qui al mundo,
di soe proprietà e natura fecundo,
supsistencia emanante, indifferente.

Ecce homo unito, da l'idea transumpto, 10
de forma e materia e corpo animato,
vivente in perpetuo cum Dio congiunto.

Ecce homo comune hor in questo stato,
dal verbo divin personato e asumpto,
facto dio et homo, poi cossì incarnato.

Variantes

2 - formele [1520, acepto la corrección de Chalon]; 13 - dal verbo din perionato [1520, acepto las correcciones de Chalon, en lugar de la posible lección "*dal verbo d'inperio nato*"]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - eliminación de la coma tras *su*

6 - eliminación de la coma tras *novvo*

9, 13 - introducción de la coma al final del verso

14 - introducción de la coma tras *homo*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD (el grupo culto «*umpto*» de los vv. 9 y 13 ha de leerse “*unto*” para mantener la rima con «*cungiunto*» del v. 11)

5 - El verso puede escandirse de dos maneras: sea sin sinéresis en *cre-á-to* y con sinalefa en *sub-stan-ciá-toén-te*, dando lugar a la acentuación 2-5-9-10, con dos sílabas tónicas contiguas a final de verso, sea con sinéresis en *creá-to* y evitando la sinalefa en *sub-stan-ciá-to-én-te*, dando lugar a la acentuación 2-4-8-10. No es fácil sugerir cuál de las dos escansiones es más probable, ya que ambas resultan anómalas: la primera porque existe sinéresis obligatoria de las vocales *ea* en el v. 9 (*da-li-déa-tran-sún-to*), y la segunda porque la sinalefa se revela obligatoria en todos los demás versos del soneto

6 - relegación del monosílabo fuerte *qui* (adverbio de lugar) en la 9ª sílaba: *pro-dúc-to-quial-mún-do*

9 - sinéresis obligatoria en *da-li-déa-tran-sún-to*

11 - sinéresis obligatoria en *cum-Dío-cun-giún-to*

12 - relegación del monosílabo fuerte *hor* (adverbio temporal) por figurar al lado de la sílaba tónica del adjetivo *comune*, de mayor carga léxica; promoción del bisílabo débil *questo* (adjetivo demostrativo) en la 8ª sílaba, por distribución mínima obligatoria:

ec-cehó-mo-co-mó-neho-rin-qués-tos-tá-to, acentuación 2-5-8-10

14 - violación del principio de acentuación máxima (*Stress Maximum Principle, SMP*) al estar dos sílabas tónicas en posiciones contiguas:

fát-to-Díoe-thó-mo-poi-cos-sín-car-ná-to (acentuación 1-3-4-8-10);

a menos que se admita la relegación del sustantivo *Dio* -a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse en este caso con sinéresis, y en sinalefa con la conjunción *et-* (acentuación 1-4-8-10)

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de *representación* (sin yo ni tú explícitos, referencias al *eccehomo* en tercera persona). Estructura lógica 4+4+3+3, soneto sin verbo principal, construido de cuatro frases nominales compuestas.

8 - si todos los latinismos empleados en los sonetos de Gentile se presentasen en cursiva y entre las comillas latinas, su abundancia arriesgaría de entorpecer la lectura; sin embargo, en este caso, se trata de una cita tomada sin lugar a dudas del libro de los *Psalmos* de la *Vulgata* (125:4, «*Converte Domine captivitatem nostram, sicut torrens in Austro*»)

13-14 - introducción de las comas y de las rayas, para aclarar el símil: el nacimiento de Cristo "*nel parto virginale*", sin comprometer la pureza de María, se compara a la luz que atraviesa el vidrio sin modificar su naturaleza; así lo explica Chalon 1998: 407: «*Cette comparaison avec la lumière traversant une verrière sans l'altérer est un lieu commun de la poésie religieuse, tant en France qu'en Espagne. La plupart des auteurs l'appliquent à l'Esprit saint fécondant la Vierge sans dommage pour sa pureté. Don Bartolomeo se range parmi ceux, beaucoup moins nombreux, qui appliquent cette métaphore non à la conception, mais à la naissance du Christ*»; la introducción de las rayas en *-eterno e mortale-* se justifica por la referencia de estos dos adjetivos a *homo dio* del v. 12, y no al *mundo errante* del v. 14

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

1 - sinéresis obligatoria en *vir-gí-neo-cláus-tro*

3 - verso que infringe la ley de distribución mínima obligatoria (ausencia de sílaba tónica entre las 5ª y 10ª sílabas), a menos que se promocióne la primera sílaba de *éx-ce-lén-ti*

6 - sinéresis obligatoria en *de-sio*

9 - violación del principio de acentuación máxima (*Stress Maximum Principle, SMP*) al estar dos sílabas tónicas en posiciones contiguas:

ec-cehó-mo-diói-nú-te-ro-má-tris-chiú-so (acentuación 2-4-5-8-10);

a menos que se admita la relegación del sustantivo *Dio*, a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse en este caso con sinéresis, y en sinalefa con la preposición *in-* (acentuación 2-5-8-10)

10 - se evita la sinalefa sea en *cau-sa-e-cau-sa-to* (acentuación 1-5-7-10), sea en *sum-to-in-mor-ta-le* (1-4-6-10)

12 - sinéresis obligatoria en *ec-ceho-mo-Dio*

13 - verso de difícil realización: la relegación del pronombre tónico *noi* en la 9ª sílaba (entre las sílabas acentuadas *cos**sì* y *efú**so*) requiere un esfuerzo muy poco natural por la doble sinalefa: *cos-sí-a-noie-fú-so*

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de *representación* (sin yo ni tú explícitos, referencias al eccehomo en tercera persona). Estructura lógica 4+4+3+3, soneto sin verbo principal, construido de cuatro frases nominales compuestas.

Gent-3

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XV^v

Chalon 1998: 407

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

Ecce homo preso da judei, ligato,
stricto e scharnito, preso e non compreso:
che homo no è preso solamente è inteso,
ma esto homo è preso e questo e flagelato.

Ecce homo stante dinanzi a Pilato, 5
stante e non substantive, vilmente offeso,
offeso e non difeso, per noi discieso,
discieso e non discieso dal suo stato.

Ecce homo mostrato in gran pena e stento, 10
mostrato homo no, che homo è invisibile,
visibile sol quanto al vestimento.

Ecce homo condempnato, impassibile,
passibile sol quanto al instrumento,
che homo senza quello è insensibile.

Variantes

3 - solamente e inteso [sin acento en Chalon]; 7 - difeso [Chalon]; 11 - quanto ad [1520, acepto la corrección de Chalon, cf. v. 13]; 12 - impassibile [1520, acepto la corrección de Chalon]; 14 - insensibile [1520, Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - introducción de la coma al final del verso

2 - dos puntos al final del verso: los vv. 3-4 amplían la antítesis “*preso e non compreso*”: “*non è inteso che Cristo fu solamente preso, ma fu preso, interrogato [questo < quaésitus, p.p. de quaérere, como explica Chalon 1998: 407] e flagellato*”

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

7 – verso de un mínimo de doce sílabas

10 – verso de escansión problemática, a menos que se acepte la doble relegación del sustantivo *homo*:

mos-trá-toho-mo-nó-cheho-moèin-vi-sí-bi-le, acentuación 2-5-7-10

12 – ausencia de sinalefa en *con-demp-na-to-im-pas-si-bi-le*

14 – ausencia de sinalefa sea en *che-ho-mo* (dando lugar a la acentuación 2-6-10), sea en *quel-lo-è-in-sen-si-bi-le* (dando lugar a la acentuación 1-5-7-10)

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de *representación* (sin yo ni tú explícitos, referencias al eccehomo en tercera persona). Estructura lógica 4+4+3+3, soneto sin verbo principal, construido de cuatro frases nominales compuestas.

Gent-4

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XV^v

Chalon 1998: 408

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

Ecce homo in croce fin de lege scripta,
scripta in quella stampa, ove 'l ben superno
stampato a nel mundo el suo amor paterno,
pagando per noi la colpa infinita.

Ecce homo functo, fonte de la vita, 5
vita de la morte, morte d'inferno,
inferno a chi non crede in lui eterno,
eterno dio et homo cum fe non ficta.

Ecce homo posto dentro al monumento, 10
posto sol, el mixto homo resta fora,
fora e semper dentro, dentro e incontento.

Ecce homo al limbo resurrexo anchora:
anchor che 'l non mora, mor l'indumento,
né mai fu sol lasciato un puncto d'hora.

Variantes

2 - onel ben [1520, acepto la corrección de Chalon]; 7 - inferno a cui [1520, Chalon]; 13 - luidumento [1520, acepto la corrección de Chalon]; 14 - nè [Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

2 - coma tras *stampa* (para aclarar el encabalgamiento de la cláusula siguiente: "*ove 'l ben superno / stampato ha nel mondo...*")

12 - dos puntos al final del verso (los vv. 13-14 explican la resurrección mencionada en el v. 12)

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Si se modernizaran los grupos cultos de *scripta*, v. 1, y *ficta*, v. 8, habrían de leerse «*scritta*» y «*fitta*» respectivamente; no obstante, estas lecciones darían lugar a la rima imperfecta con *infinita* y *vita*, que se pronuncian con una *i* abierta o larga. O bien Gentile escribe en un italiano hispanizado, o bien utiliza un italiano septentrional (su familia provenía de Génova, en la región de Liguria) que utiliza menos las dobles consonantes, con la consiguiente apertura de las vocales.

8 - violación de SMP (dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 4 y 5), a menos que se admita la relegación del sustantivo monosílabo *dio* (a pesar de tener que leerse con sinéresis, y en sinalefa con la conjunción *et*):

e-tér-no-dioet-hó-mo-cum-fé-non-fíc-ta, acentuación 2-5-8-10

10 - posible relegación del adjetivo bisílabo *mixto* al lado del sustantivo *homo*

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de *representación* (sin yo ni tú explícitos, referencias al eccehomo en tercera persona). Estructura lógica 4+4+3+3, soneto sin verbo principal, construido de cuatro frases nominales compuestas.

13 - dos puntos al final del verso, en anticipación de la conclusión: el pronombre *ell* del v. 14 resume todos los versos anteriores

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Las palabras *vello*, *zello* y *bello* (vv. 4, 5, 8) han de pronunciarse con *e* abierta y una sola *l* para mantener la rima con *cielo*. O bien Gentile escribe en un italiano hispanizado, o bien utiliza un italiano septentrional que utiliza menos las dobles consonantes, con la consiguiente apertura de las vocales.

2 - sinéresis en *sog*

4 - relegación del pronombre tónico *noi* al lado del participio *vista*; sinéresis en *corporeo*

5 - violación de SMP (dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 4 y 5), a menos que se admita la relegación del sustantivo monosílabo *dio* (a pesar de tener que leerse con sinéresis):

ec-cehó-mo-dio-pré-cio-dhu-má-no-zé-lo (acentuación 2-5-8-10)

12 - relegación de los monosílabos *rex* y *deus*; sinéresis en *deo-rum*

13 - sinéresis en *crea-ti-vo*

14 - verso de un mínimo de 12 sílabas

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

20-EIDOCoc-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, Otras divisiones, Con marcas, otras combinaciones, función de *representación* (sin yo ni tú explícitos, referencias al *eccehomo* en tercera persona). Estructura lógica (4+4+3+2) frases nominales compuestas + 1 exclamativo con el verbo principal *sii laudato*.

Gent-6

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVI^r

Chalon 1998: 409

Rúbrica: [1520] *Soneto in dialogo de Dio.*

Che cossa è Dio? Egli è un summo bene.
Che ben è questo? Bem che sempre habunda.
Como è fato? Come una forma tonda
che 'l so principio e fine in sé contiene.

E d'ove è uscito? Son tre proprie vene 5
ch'escon d'um mar c'ogni cosa circunda.
Puosi veder? No, che essencia sì munda
l'ochio nostro mortal non la sostiene.

Chome dunque se sa, se 'l non se vede? 10
Egli alza tanto el nostro intelecto
che 'l fa veder cum l'ochio de la fede.

E la fede che è? Un don che, se difecto
non trova nel homo che fermo crede,
guida cum li ochi chiusi al ben perfecto.

Finis

Variantes

2 - Ben è che [Chalon], semper [1520, acepto la corrección de Chalon]; 9 - chome dunque se sea sel non se vede [1520, acepto la corrección de Chalon]; 11 - vender [1520, acepto la corrección de Chalon]; 14 - perfecto [1520, acepto la corrección de Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

7 - eliminación de la coma al final del verso

12 - eliminación de la coma tras *fede*

12-13 - introducción de la coma tras *Un don che* y al final del v. 13, para aislar la prótasis de la oración condicional

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Las palabras *habunda*, *circunda*, *munda* (vv. 2, 6, 7) han de leerse con *o* en lugar de *u* para poder mantener la rima con *tonda* (v. 3). Mientras las aparentes rimas imperfectas de los sonetos Gent-4 y Gent-5 se deben al italiano hispanizado o a la pronunciación 'ligur' de Gentile, en este caso, el cambio de *o* a *u* en la grafía ha de atribuirse más bien al componedor del impreso. La edición de Chalon es inconsistente, ya que 'corrige' palabras rima en algunos sonetos (p.ej. Gent-5) y deja de modificarlas en otros (como en el caso de este soneto).

5 - relegación del bisílabo *proprie* entre el número *tre* y el sustantivo *vene*, dando lugar a la acentuación 2-4-7-10

6 - relegación del bisílabo *ogni* entre los sustantivos *mar* y *cosa*, dando lugar a la acentuación 1-4-7-10

7 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 4 y 5 sin posibilidad de relegación:

può-si-ve-dér-nó-ches-sén-cia-si-mún-da, acentuación 1-4-5-7-10

10 - una de las tres sinalefas posibles se ha de evitar: *e-gli-al-za* (acentuación 3-5-7-10); *tan-to-el* (acentuación 2-4-7-10); *nos-tro-in-te-let-to* (acentuación 2-4-6-10)

11 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6 sin posibilidad de relegación:

e-la-fé-de-cheèun-dón-che-se-di-fét-to, acentuación 3-5-6-10

Clasificación temática

Religioso / didáctico.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *representación* con preguntas y respuestas.

Estructura lógica (1+1+2)+(2+2)+3+3.

Gent-7

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVI^r

Chalon 1998: 410

Rúbrica: [1520] *Soneto de trinitate.*

Sol che non luce o lira che non sone,
moto che non va o lume che non splende,
seme che non da o ben che non s'extende:
tal seria Dio senza tre persone.

Un convien che sia in summa perfectione, 5
che non sia ocioso che sume e se intende,
ch'un eterno done, altro eterno prende,
e che d'ambi spiri una spiracione.

Genera in sé per acto d'intelecto 10
de tota sua natura el generante
l'alta sapiencia ch'è suo proprio objecto.

L'amor procede d'ambi in un instante,
cossì son tre persone un dio perfecto:
trino in diferencia, uno concordante.

Finis

Variantes

12 - La mor pro orde lambi [1520, acepto la corrección de Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

3 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma: "*tal*" del v. 4 resume las tres dobles definiciones de los vv. 1-3

7 - coma tras *done*, para aclarar la antítesis

13 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma, en anticipación de la antítesis conclusiva del v. 14

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

2 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6 sin posibilidad de relegación:

mó-to-che-non-vá-o-lú-me-che-nons-plén-de, acentuación 1-5-6-10

3 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6 sin posibilidad de relegación:

sé-me-che-non-dá-o-bén-che-non-sex-tén-de, acentuación 1-5-6-10

4 – sinéresis y relegación del verbo *se-ria* (hispanismo por *sarebbe*, dando lugar a la acentuación 1-4-8-10), o bien sinéresis en *Di-o* (dando lugar a la acentuación 1-3-5-8-10)

7 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6 sin posibilidad de relegación:

chú-ne-tér-no-dó-neál-troe-tér-no-prén-de, acentuación 1-3-5-6-10

(la palabra *altro* no puede relegarse por la comparación establecida con *un*)

8 – violación del principio de distribución mínima obligatoria, al no haber una sílaba tónica entre las posiciones 5 y 10:

e-che-dám-bi-spi-riu-na-spi-ra-ció-ne

(a menos que se promocióne el acento secundario de *spi-ra-ció-ne*)

13 – sinéresis obligatoria en *Di-o* (acentuación yámbica 2-4-6-8-10)

14 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6 sin posibilidad de relegación:

trí-noin-di-fe-rén-ciaú-no-con-cor-dán-te, acentuación 1-5-6-10

(la palabra *uno* no puede relegarse por la comparación establecida con *trino*)

Clasificación temática

Religioso / didáctico.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *representación* (si yo ni tú, referencias a las tres personas de Dios en tercera persona).

Estructura lógica (3+1)+4+3+(2+1).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

1 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 (a menos que se admita la relegación del sustantivo monosílabo *dì*, a pesar de tener que leerse en sinalefa con la primera sílaba de *g-tér-no*):

Fe-lí-ceau-ró-ra-del-nós-tro-díe-tér-no, acentuación 2-4-7-9-10

con promoción del adjetivo posesivo *nostro* por distribución mínima obligatoria

13 - relegación del adverbio de lugar *quaggiù* al lado del sustantivo *ire*:

non-vo-lér-che-qua-giu-lí-rein-de-cí-se, acentuación 3-7-10

Clasificación temática

Religioso, pidiendo a la Virgen que intervenga para que se hagan las paces entre las gentes y no se destruyan las bellezas del mundo.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax claro), función de *apelación*.

Estructura lógica (4 vocativo + 4 discursivo) + 3 imperativo + 3 imperativo.

Gent-9

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVI^r

Chalon 1998: 411

Rúbrica: [1520] *Sonets en llor del glorios nom de Jesús fets per Berthomeu Gentil.*

Sol de sapiencia, humanato dio eterno,
d'ove risplende del mundo ogni efecto,
doi figli in uno, un nome et un subjecto,
temporal l'uno e l'altro sempiterno.

L'um senza patre in terra, del materno 5
sangue genito; e l'altro cum objecto
senza matre -per acto d'intelecto
producto- dal suposito paterno.

O nome exelso, glorioso e triumphante!
Qual serà sì alto che toi laude in metro 10
ne 'n prosa dir possi, o stillo elegante?

Io non Paulo, non Stephano né Pietro,
né seria ardito sol toquar le piante,
se da te prima gracia non impetro.

Variantes

2 - dove [1520, Chalon]; 5 - parte [1520, acepto la corrección de Chalon]; 14 - e da te [1520, acepto la corrección de Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - coma al final del verso

2 - *d'ove*, para aclarar el sentido: "*Sole... da dove risplende ogni effetto del mundo*"

6 - punto y coma tras *genito*, para aclarar la antítesis "*l'um senza patre... / l'altro senza matre*"

9 - signo de exclamación al final del verso

11 - coma tras *possi* - nótese la efectividad poética del encabalgamiento entre los vv. 10-11: el encomio desborda el límite del verso de la misma manera en que las «*laude*» o alabanzas de Jesús desbordarían todo metro, prosa o estilo

14 - eliminación de la coma tras *prima*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

1 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 (a menos que se admita la relegación del sustantivo monosílabo *dio*, a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse con sinéresis y en sinalefa con la primera sílaba de *e-tér-no*):

Sól-de-sa-píen-ciahu-ma-ná-to-dióe-tér-no, acentuación 1-4-7-9-10

2 - relegación del bisílabo *ogni* al juntarse por sinalefa al sustantivo *mundo*:

del-mún-do-gnief-fét-to

4 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 3 y 4, no pudiendo relegarse *l'uno* por el contraste establecido con *l'altro*:

tem-po-rál-lú-noe-lál-tro-sem-pi-tér-no, acentuación 3-4-6-10

10 - relegación del verbo *serà* al lado de la sinalefa de *sì alto*:

Quál-se-ra-siál-to-che-toi-láu-dein-mé-tro, acentuación 1-4-8-10;

se trata de una relegación bastante esforzada: lo que el endecasílabo de Gentile gana en densidad, pierde en equilibrio

13 - relegación forzosa del verbo condicional *seria*, leída con sinéresis y en sinalefa con la primera sílaba de *ar-di-to* (hispanismo por *sarebbe*):

ne-se-riar-dí-to-sól-to-quár-le-pián-te, acentuación 4-6-8-10

14 - relegación del pronombre tónico *te* delante de *prima*

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica (4 vocativo + 4 discursivo) + (1 vocativo + 2 exclamativo) + 3 discursivo.

Gent-10

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), ff. XVI^r-XVI^v
Chalon 1998: 412

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

Alsato in sé, di sé el padre infinito,
da sé distinse la sua vera imago:
cossì d'entrambi -cum amor presago-
insieme reflectendo, el terzo è uscito.

Volendo che 'n noi 'l simel fusi scripto, 5
distinse de Adam la prima virago,
e d'ambi -turbante pria 'l fiero drago-
uscì el terzo, ma col peccato unito:

dissimile a la vita, ove intrò morte
nel human lenagio; e questo dolce nome 10
cum sua morte, de vita aprì le porte.

Questo n'a dato de Dio l'alto idioma,
pagando anchor per noi l'eterna corte
de nostre gran colpe e infinite some.

Variantes

1 - Al sato [Chalon, pero el espacio entre la l y la j en 1520 no es bastante amplio para suponer que se trata de dos palabras separadas; *Alsato in sé* no deja ni mucho menos de tener sentido]; 5 - ch'en noi [Chalon], noi el simel [1520, Chalon: el artículo obviamente se ha hispanizado]; 6 - primera [1520, acepto la corrección de Chalon]; 11 - cum suma morte [1520, acepto la corrección de Chalon]; 12 - l'altro [Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - eliminación de la coma tras *di sé* e introducción de la coma al final del verso (interpreto "*padre infinito di sé*")

2 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma: los vv. 3-4 son la conclusión lógica de la triple definición de los vv. 1-2

- 3 - introducción de las rayas, para aislar el inciso, complemento entre *d'entrambi e insieme...*
- 4 - coma tras *reflectendo*, para aclarar la oración conclusiva
- 7 - introducción de las rayas, para aislar el inciso, complemento modal entre *d'ambi y usci...*
- 8 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto y coma: el primer terceto explica el pecado original heredado y transmitido por Caín
- 9 - coma tras *vita*
- 10 - punto y coma tras *lenagio*, en lugar de la coma, para separar las dos partes del primer terceto, y aclarar así el quiasmo *vita-morte/morte-vita*
- 11 - coma tras *morte*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Según la pronunciación moderna, el grupo culto de la palabra *scripto* (v. 5) se pronunciaría con *i* cerrada y corta y con doble *t* ("*scritto*"), pero en este caso ha de leerse con *i* abierta y con una sola *t*, para mantener la rima con *infinito*, *uscito* y *unito* (vv. 1, 4, 8). O bien Gentile emplea un italiano hispanizado, o bien utiliza un italiano septentrional (de la región de Génova, Liguria) que 'abre' las vocales cerradas y simplifica las dobles consonantes del toscano.

1 - relegación del segundo pronombre tónico *sé* al lado del sustantivo *patre*:

Al-sá-toin-sé-di-sel-pá-trein-fi-ní-to, acentuación 2-4-7-10

(si bien el importante triple uso del pronombre reflexivo en los vv. 1-2 pide que se acentúen los tres en la realización del verso)

5 - relegación del pronombre tónico *noi* (leído con la elisión del artículo 'l) delante del sustantivo *simel*:

Vo-lén-do-chen-noil-sí-mel-fú-sis-crí-to, acentuación 2-6-8-10

7 - relegación del adverbio temporal *pria* (arcaísmo por *prima*, leído con la elisión del artículo 'l) delante del adjetivo *fiero*:

e-dám-bi-tur-bán-te-prial-fié-ro-drá-go, acentuación 2-5-8-10

8 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 2 y 3 sin posibilidad de relegación, a causa de la sinalefa forzada en *u-scíel-tér-zo*; a este ejemplo de tensión métrica se añade la ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 3 y 8, violación a su vez del principio de distribución mínima obligatoria:

u-scíel-tér-zo-ma-col-pec-cá-tou-ní-to, acentuación 2-3-8-10

9 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 sin posibilidad de relegación:

dis-sí-mi-lea-la-ví-tao-vein-tró-mór-te, acentuación 2-6-9-10

10 - verso de un mínimo de 12 sílabas

12 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 7 y 8 (a menos que se admita la relegación del sustantivo monosílabo *Dio*, a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse con sinéresis):

Qués-to-na-dá-to-de-Dío-lál-toi-dió-me, acentuación 1-4-7-8-10

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

5-EAp-R: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, con clímax, función de *representación*.

Estructura lógica 4 discursivo + (4 + 3 discursivo) + 3 discursivo.

Gent-11

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVI
Chalon 1998: 412-13

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

Nome novo, mirabel, immortale,
in cui riposa ogni beato e gaude;
nome benigno a cui cantando plaude
ogni bona alma quando de qui sale:

tu sei la fonte viv'e universale 5
d'ogni nostra gloria, né bastan laude
al tuo valor, sì ch'ogni labia claude
et ogni lingua angelica e mortale.

Tu sei del ciel altissima corona 10
a cui adoran le stelle matutine,
dove armonia dolcissima risona.

Tu sei del orbe el bel principio e fine,
soto cui piedi ciaschum s'abandona
cum le man gionte e cum genochia enchine.

Variantes

2-3 - El impreso de 1520 separa los vv. 2 y 3 con un renglón vacío, y el v. 3 comienza con un calderón, como si se tratase del inicio de un nuevo poema: seguramente el componedor anda despistado, como confirman los errores insólitos cometidos en el soneto siguiente; 8 - e ogni lingua [Chalon]; 9 - l'altissima [Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

2 - punto y coma al final del verso, para separar las oraciones nominales "Nome..."

4 - dos puntos al final del verso - el pronombre *tu* del v. 5 resume el doble vocativo del primer cuarteto

12 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

11 - la sinéresis forzada en *ar-mo-nia* requiere un esfuerzo innatural en la realización del verso, y contradice sonoramente la «*armonia dolcissima*» citada por el mismo verso; se trata de un buen ejemplo -inadvertidamente metapoético-, de lo poco dulce y armónico que resulta el endecasílabo de Gentile

14 - relegación del sustantivo monosílabo *man* delante del adjetivo bisílabo *gionte*, dando lugar a la acentuación 4-8-10

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

20-EIDOCoc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, Otras divisiones, Con marcas, otras combinaciones, función de *apelación*.

Estructura lógica 4 vocativo + (4 + 3 + 3 discursivo).

8 - introducción de la coma tras *nostro*

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótese la forma *soto* (v. 11, “*sotto*” en italiano moderno) en rima con *moto* y *voto* (vv. 9, 13), indicando una particular característica fonética del italiano empleado por Gentile (que puede ser o bien un italiano ‘hispanizado’, simplificando las dobles consonantes, o bien de una pronunciación septentrional -abriendo las vocales tónicas cerradas)

2 - nótese las dos sinéresis contiguas en *se-ria-Dio*, entorpeciendo la realización del verso; el condicional 'auxiliar' *seria* tal vez puede relegarse, pero a menos que se relegue también (o en su lugar) el sustantivo absoluto *Dio*, se da un caso de dos sílabas tónicas contiguas, ya que choca con el adjetivo que le sigue: *se-ria-Dío-vá-no*

14 - relegación de *cossì* en la 9ª sílaba:

el-ví-ver-nós-troel-tém-po-cos-sian-dán-do, acentuación 2-4-6-10

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica 4 vocativo + 4 discursivo + (4+2 discursivo).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

3 - verso de 13 sílabas (aun con la modificación propuesta por Chalon, *humilitate*, el verso tendría un mínimo de 12 sílabas)

4 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10, debida a la sinalefa forzada en *cár-neú-na*; está claro que Gentile maneja mejor la disposición del discurso a lo largo de los versos que la disposición de las sílabas a lo largo del verso

6 - una de las tres posibles sinalefas se ha de evitar: *a-ó-gni* (dando lugar a la acentuación 2-5-7-10); *spír-to-e-lál-mehu* (dando lugar a la acentuación 1-4-7-10); o bien *lál-me-hu-ma-ná-te* (dando lugar a la acentuación 1-4-6-10)

10 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas (el verbo *passar* y el adjetivo [*sí*] *aspra*) en las posiciones 2 y 3, sin posibilidad de relegación:

pas-sár-siás-pra-mór-te-nel-dú-ro-lé-gno, acentuación 2-3-5-8-10;

sin embargo, en este caso la tensión métrica es justificable, ya que la aspereza de ritmo simboliza la aspereza de la muerte de Cristo en la cruz

11 - ausencia de sílaba tónica entre las sílabas 5 y 10, sin posibilidad de promoción (el pronombre tónico *noi* se relega automáticamente en la 9ª sílaba)

12 - violación de SMP, con dos sílabas tónica contiguas en las posiciones 6 y 7, debido a la sinalefa forzada entre el verbo *regna* y el sustantivo *ira* (ambas palabras pierden valor fónico al no encontrarse cada una de las sílabas tónicas entre dos sílabas átonas; por consiguiente, su menor valor fónico no corresponde con su valor semántico dentro del verso):

In-té-Se-gnór-non-ré-gnaí-ra-ne-sdé-gno, acentuación 2-4-6-7-10

Clasificación temática

Religioso / encomiástico.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica (2 vocativo + 2 discursivo) + 4 discursivo + (2 vocativo + 1 imperativo) + (1 vocativo + 2 imperativo).

son individuales, pero están estrechamente ligadas semánticamente: *pri* = arcaísmo poético por 'prima'; "la lengua de quien quiera hablar o escribir de la Virgen se queda muda si no pide primero el 'dolce auxilio'"

9 - dos puntos al final del verso - las exhortaciones de los vv. 10-12 son consecuencia lógica del v. 9

13 - introducción de la coma tras *lume*, y eliminación de la coma al final del verso (interpreto: "sin tu luz, lo único que aquí se ve son pecados y mil angustias")

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótense las rimas aparentemente imperfectas en los tercetos: la palabra *frede* (v. 11), con *e* abierta y una sola *d*, puede ser una forma hispanizada, o bien del italiano septentrional; a juzgar por esta y otras combinaciones de rima en los sonetos de Gentile, parece ser que éste pronunciaba *favile*, *stile*, *mile* (vv. 10, 12, 14) con la *i* abierta, y una sola *l* en lugar de la doble.

1 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6, debida a la sinalefa forzada entre *humiltà* y la conjunción *e*:

spé-chio-dhu-mil-tàe-fón-te-dá-que-ví-ve, acentuación 1-5-6-8-10

3 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 6 y 7, debida a la sinalefa forzada entre los sustantivos *carità* e *incendio*:

fó-co-di-ca-ri-tàin-cén-dio-da-mó-re, acentuación 1-6-7-10

(nótense además la ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 1 y 6)

12 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6, debida a la sinalefa forzada entre el sustantivo *intelecto* y la forma verbal imperativa *alza*:

Ál-zael-mioin-te-lét-toál-zael-bá-so-stí-le, acentuación 1-5-6-8-10

Clasificación temática

Religioso / encomiástico.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica (3 vocativo + 1 exclamativo) + (2 + 2 discursivo) + (1 discursivo + 2 imperativo) + (1 imperativo + 2 discursivo).

Gent-15

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVI
Chalon 1998: 414-15

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

La terra sopra vasi anchor non era
né in certo giro vallato li abissi,
li moti celesti anchora remissi,
e già sopra cieli era soa bandiera

alzata ne l'idea, cum sì gran schiera
qual poi ne scripse qui l'Apocalipsi:
termini ivi eran tuti immensi e fissi,
poi creato ognium in soa specie vera.

5

Era 'l suo bel nome già scripto in fronte,
matre del redemptor del mundo errante,
nato per gracia nel nostro orizzonte.

10

Homini, animali et anime sancte,
angeli e cieli staven cum man gionte,
tuti adornado sota le soi piante.

Variantes

5 - ne leyda [1520, acepto la corrección de Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

4 - eliminación de la coma al final del verso (interpreto: "bandiera alzata"); aunque se trata del único caso de encabalgamiento entre los cuartetos en los 18 sonetos de Gentile, la excepción se justifica por la imagen apocalíptica de las banderas «*in schiera*»

5 - coma tras *l'idea*

6 - dos puntos al final del verso, anticipando la conclusión del octeto

10 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótese que los grupos cultos de *Apocalipsi* (v. 6) y *sancte* (v. 12) han de pronunciarse según el uso moderno para mantener las correspondientes rimas.

13 - relegación del sustantivo *man* en la 9ª sílaba, delante del adjetivo *gionte* (cf. Gent-11, v. 14)

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

1-NMn-R: Organización Narrativa, Múltiple, narrativo (sin dramatización), función de *representación*.

Estructura lógica (6+2)+3+3.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

5 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 3 y 4, debida a la sinalefa forzada entre el verbo *sagle* y el sustantivo *aqua*:

Ín-di-sá-gleá-qua-de-grán-ma-ra-ví-gla, acentuación 1-3-4-7-10

7 – relegación del pronombre tónico *lei* delante del adverbio absoluto *mai*, a pesar de tener que leerse en sinalefa torpe con la conjunción *e* (la serie *leie* resulta muy difícil de pronunciar en una sola sílaba, ya que constituye prácticamente un diptongo descendente seguido por un diptongo ascendente):

di-pói-ri-tór-naa-leie-mái-non-re-dún-da, acentuación 2-4-7-10;

si bien los sonetos de Gentile muy probablemente se escribieron para uno o varios certámenes poéticos, no parece que prestara atención a la lectura en voz alta

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *representación*.

Estructura lógica 4 discursivo + (3+1 discursivo) + (1+(2+2)+1 discursivo).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

1 - verso de un mínimo de 12 sílabas (aun leyendo *Dio* con sinéresis)

10 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 3 y 4 (a menos que se admita la relegación del nombre propio *Dio*, a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse con sinéresis):

mós-tra-Dío-jús-toe-che-li-piá-ce-mól-to, acentuación 1-3-4-8-10

13 - verso de un mínimo de 12 sílabas (aun leyendo *Dio* con sinéresis)

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

20-EIDOCoc-R: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, Otras divisiones, Con marcas, otras combinaciones, función de *representación* (a pesar de la pregunta retórica del último verso, no dirigida a un tú poético).

Estructura lógica (2 + 2 + 3 + 1 + 3 + 2 discursivo) + 1 exclamativo.

Gent-18

Fechación: 1514

Transmisión: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, 2ª edición (Valencia, 1514); 4ª edición (Toledo, 1520), f. XVII^r
Chalon 1998: 416

Rúbrica: [1520] *Soneto*.

Maria è nome fabricato in cielo,
da Dio praelecto, poi mandato in terra,
paranimpha superna che disferra
l'eterne catene del mundo ribello;

nome gentile, sì dolce e sì bello
che ciò che 'l ciel non cape in lui si serra,
principio de pace e fin dela guerra,
redempta in croce soto 'l suo bel vello.

5

Virgine matre, figla de Dio e sposa,
d'esto humano mar felice navarcha,
divina puerpera, Maria speciosa:

10

prio non ti sdegni guidar mia barcha
già preso al extremo, o reina pietosa,
fin ch'entri al porto del summo monarcha!

Finis.

Variantes

9 - sposa [1520, Chalon]; 11 - duna purpura [1520, acepto la corrección de Chalon; *puerpera* = mujer que acaba de dar a luz]; 12 - priego [Chalon]

Intervenciones

Acepto generalmente la puntuación sugerida por Chalon, con las siguientes pequeñas modificaciones:

2 - introducción de la coma tras *praelecto*

4 - punto y coma al final del verso - el segundo cuarteto, que no tiene verbo principal, expande la descripción del *nome* citado en el v. 1

11 - dos puntos al final del verso - tras el largo vocativo del primer terceto, viene la exhortación en el segundo terceto

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótese la aparente rima imperfecta entre *cielo* (v. 1), con *e* abierta y una sola *l*, y *ribello, bello, vello* (vv. 4, 5, 8); muy probablemente, Gentile pronunciaba estas tres últimas palabras o bien 'a la hispana' –con una sola *l*–, o bien en un italiano septentrional que abre las vocales tónicas cerradas y simplifica las dobles consonantes del toscano; cf. Gent-5, que presenta la misma terminación rima en los cuartetos

4 – verso de un mínimo de 12 sílabas

9 – violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 9 y 10 (a menos que se admita la relegación del nombre propio *Dio*, a pesar de su valor absoluto, y de tener que leerse con sinéresis y en sinalefa con la conjunción *e*):

Vír-gi-ne-má-tre-fí-gla-de-Díoe-spó-sa, acentuación 1-4-6-9-10

Clasificación temática

Religioso / encomiativo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica 4 discursivo + 4 discursivo + (3 vocativo + 3 imperativo).

7.6 Bartolomé de Torres Naharro

7.6.1 Datos bio-bibliográficos

En la introducción a su edición crítica de las *Obras completas* del sacerdote, dramaturgo y poeta Bartolomé de Torres Naharro, Miguel Ángel Pérez Priego resume bien las escasas noticias existentes de su biografía⁷⁸, espigadas a su vez de dos breves textos recogidos en los preliminares de la *Propalladia*, la recopilación de comedias y poemas al final de la cual figuran sus **tres sonetos en italiano**, y cuya edición *princeps* salió en 1517. Nacido hacia 1485 en Torre de Miguel Sesmero, hoy en provincia de Badajoz, Torres Naharro se forma probablemente en Salamanca, y se traslada a Valencia. Tras sobrevivir un naufragio y un corto cautiverio a manos de piratas en Argelia, es rescatado gracias a la protección del papa León X, y pasa a instalarse en Roma, donde entra al servicio de Giovanni de' Medici, primo del mismo papa, y a partir de 1517 al cardenal Bernardino de Carvajal. Transcurre varios años codéandose con la curia romana, representando comedias en palacios y festivales.

De la vida en Roma termina desengañado, «*tal vez cansado de esperar beneficios eclesiásticos que no llegaban*» (Pérez Priego 1994: xii). La insatisfacción, la resignación y el cinismo rezuman de algunos de sus poemas, entre ellos el satírico *Capítulo III*, y en al menos dos de los tres sonetos que compuso en italiano. Nunca lo sabremos, pero aunque se trate de una pura conjeturación, su partida de Roma tal vez la explica también el rechazo amoroso del que habla en el primer terceto de su *Sonnetto I*:

« *Caciato sono a torto dal bel viso
che solea sì con gratia darmi udiencia;
caciato sì fo Adam dal paradiso* »

(Naha-1, vv. 12-14)

Al mismo tiempo, siendo hombre de teatro, la metáfora «*darmi udiencia*» puede leerse como una referencia metaliteraria, como si el poeta y dramaturgo echara de menos tanto el *bel viso* de la amada como el público distinguido que asistía a sus obras en Roma, de los que ahora se siente metafóricamente «*caciato*» o expulsado. Hacia 1517 llega a Nápoles, donde entra al servicio de Fabrizio Colonna, y donde lleva su *Propalladia* por primera vez a la imprenta. El libro va dedicado a Fernando Dávalos, marqués de Pescara, y a su esposa, la poetisa Vittoria Colonna. Las nueve ediciones del libro que salen a lo largo del siglo XVI son testimonio de la gran popularidad que cosecharon sus comedias, hasta sufrir un período de censura a manos de la Inquisición, de 1559 a 1573.

⁷⁸ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1994. *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa* (Madrid: Turner). Otros datos biográficos provienen de Croce, Benedetto, 1949. “La *Propalladia* del Torres Naharro”, *Quaderni della Critica* 15: 79-87; la introducción del artículo de Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, 1997. “Los sonetos italianos de Bartolomé de Torres Naharro”, capítulo 4 de sus *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Barroco* (Zaragoza: Pórtico), pp. 51-70; y también del perfil compilado por Zimic, Stanislav. 2003. “Torres Naharro” en Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro español* (Madrid: Gredos), pp. 349-69.

Tras la publicación de algunas comedias sueltas se pierde casi todo rastro de Torres Naharro, salvo su participación en las justas poéticas de Sevilla en 1530, con unas *Coplas en loor de la Santísima Virgen*. Según una nota biográfica insertada por un editor de la Inquisición, Juan López de Velasco, en la edición expurgada de la *Propalladia* que sale en Madrid en 1573 (ahora sin los tres sonetos italianos finales, que siguieron censurados), el autor murió en la pobreza, pero no se indica ni dónde ni cuándo. La fecha de su fallecimiento ha sido objeto de debate: Menéndez y Pelayo, en su estudio crítico del libro, barrunta que debió ser antes de 1531, ya que mientras otros poetas que participaron en el certamen de 1530 volvieron a hacerlo en años posteriores, el nombre de Torres Naharro no vuelve a aparecer.⁷⁹ Joseph E. Gillet, quien dedica todo un artículo a la cuestión de la fecha de muerte del autor⁸⁰, pone en entredicho la sospecha de Menéndez y Pelayo, esgrimiendo que es perfectamente plausible que Torres Naharro decidiera no concurrir una segunda vez en las justas de Sevilla, y que también puede haber participado *in absentia*. Gillet parece sugerir que hacia 1530 Torres Naharro se encontraba todavía en Italia; sin embargo, tras la publicación de la tercera edición de la *Propalladia* en Nápoles en 1524, el hecho de que tres de las cuatro ediciones subsiguientes se imprimen en Sevilla (1526, 1534, Toledo 1535, Sevilla 1545) puede sugerir que estaba afincado en la ciudad andaluza. Así lo cree Carlos José Hernando, quien sugiere que hacia 1520 o poco después, Baltasar del Río –a quien Torres Naharro dedicó su *Capítulo II* para celebrar su consagración como obispo de Scala en 1515– habrá ayudado a su amigo a instalarse en Sevilla tras su regreso de Italia.⁸¹

Sea como fuere, como indica Gillet mismo (1936: 45), esa tercera edición de la *Propalladia* contiene una versión corregida de la comedia *Aquilana*; en la última página de una publicación suelta de la misma obra, sin fecha pero anterior a la nueva versión, el corrector Hernando Merino incluye tres estrofas en arte mayor que ensalzan a Torres Naharro. Uno de los versos lamenta: «*que antropus cortase / su uida en dolores*». En vista de esta referencia a la parca Átropos (la misma que ya figuró en Sant-2 y Sant-29), Gillet concluye que Torres Naharro habrá fallecido en 1524 o poco después.

Aunque fue más dramaturgo que poeta lírico, la producción poética de Naharro, el grueso de la cual ha sido fechado entre 1513 y 1516 por el investigador John Lihani⁸², muestra un alto grado de **experimentación métrica**. Si sus obras teatrales contienen varios elementos 'barbaroléxicos', algunos de sus poemas, como el *Capítulo IV*, mezclan libremente el castellano, el italiano y el latín macarrónico. Ahora bien, aunque no combina los metros como mezcla los idiomas, Torres Naharro sí parece buscar equivalentes de las formas italianas en nuevas posibilidades de combinación de los versos castellanos. Los

⁷⁹ Menéndez Pelayo, Marcelino, 1900. *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia. Estudio crítico* (Madrid: Librería de los bibliófilos), p. lxvi.

⁸⁰ Gillet, Joseph E., 1936. "The date of Torres Naharro's death", *Hispanic Review* 4:1 pp. 41-46.

⁸¹ Hernando Sánchez, Carlos José, 2007. "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana" en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna* (Madrid: SEACEX), vol. I pp. 189-237 (p. 197)

⁸² Lihani, John, 1979. *Bartolomé de Torres Naharro* (Boston: Twayne's World Authors Series), p. 22.

poemas incluidos en la *Propalladia* abarcan, entre otras formas, tres «*Lamentationes de amor*» en coplas de octosílabos y tetrasílabos (o 'quebrados'), siete «*Epístolas*» en el mismo metro pero con coplas más extensas, una «*Sátira*» en pareados de arte mayor, varios «*Romances*» y «*Canciones*» octosilábicos, y once «*Capítulos*» de diverso metro. Como indica Pérez Priego en el estudio preliminar de su antología de la obra de Naharro (que salió un año después de su edición de las *Obras completas*)⁸³, el rótulo de *Capítulo* resulta el más difícil de definir en la práctica poética de Torres Naharro: mientras el término había sido difundido en Italia para denotar poemas en *terza rima* de corte generalmente satírico y burlesco (como son, por ejemplo, los treinta y dos *capitoli* del florentino Francesco Berni, quien también vivió en Roma y estuvo al servicio de la familia de' Medici), Naharro aplica la misma rúbrica a una variedad de metros, incluyendo octosílabos y quebrados –como es el caso del *Capítulo V*, un panegírico al Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba–, y hasta versos de arte mayor, como en el *Capítulo primero*. Aunque ya hemos reseñado este poema en el apartado 3.3.3 por sus aparentes adaptaciones y traducciones parciales de versos antitéticos célebres de Petrarca, conviene que volvamos a echarle un vistazo.

Este primer *Capítulo* fue citado parcialmente por Menéndez y Pelayo (1900: xlvi-xlvii), y editado mucho más tarde por Pérez Priego (1995: 176-77). Ambos investigadores registran la más que probable deuda del poema con la 'canción de opósitos' *Tot jorns aprench* de Jordi de Sant Jordi, si bien la inspiración principal parece haber sido las antítesis sobre las cuales se construye el soneto 104 de Petrarca, «*Pace non trovo*», y hasta cierto punto, también el igualmente célebre soneto 102, «*S'Amor non è*». El *Capítulo primero* de Naharro está compuesto por **cuartetos encadenados de un arte mayor regularísimo** (42 de los 44 versos presentan la acentuación -+--+ / -+--+), según el esquema de rima ABAB BCBC CDCD ... KLKL. Como se advierte enseguida, el poeta aprovecha los hemistiquios del verso elegido para ensartar toda una serie de contrarios con amplio uso de la bimembración:

« Por tales senderos me guía mi suerte,
 que sé dónde voy y yerro la vía;
 la vida es conmigo, yo siento la muerte;
 tristeza me sobra, publico alegría.
 Mil años se pasan, paréscenme un día, 5
 y en medio el reposo fatigo y afano;
 desseo mi mal, mas no lo querría,
 y sudo en invierno y tiemblo en verano. »

(ed. Pérez Priego 1995: 176, vv. 1-8)

El v. 8 puede considerarse una traducción inversa del último endecasílabo del soneto 102 de Petrarca: «*e tremo a mezza state, ardendo il verno*». Más adelante en el poema, se identifican al menos tres versos que traducen, de forma más o

⁸³ Pérez Priego, Miguel Ángel, ed., 1995. *Bartolomé de Torres Naharro. Antología (Teatro y poesía)* (Badajoz: Colección Clásicos Extremeños), p. 48.

menos literal, endecasílabos correspondientes del soneto «*Pace non trovo, et non ò da far guerra*», incluyendo este mismo íncipit:

« *Pace non trovo, et non ò da far guerra;
e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio;
et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra* »

(*Canzoniere* soneto 104, vv. 1-3)

« *prométenme paz, yo pido la guerra* » (v. 26)
« *y en mí son amigos el agua y el fuego* » (v. 16)
« *no salgo del cielo y estoy en la tierra* » (v. 28)

Más que de traducción parcial, tal vez sería correcto hablar de adaptación y desarrollo por parte del poeta extremeño, particularmente en su modo de cerrar el *Capítulo*. En efecto, mientras el soneto 104 de Petrarca abandona la serie de contrarios para concluir en el último verso «*in questo stato son, donna, per voi*», Naharro amplía esta confesión a lo largo de sus dos cuartetos finales, sin dejar de hilvanar los contrarios hasta la exhortación final:

« *Pues, dama y señora, princesa real,
en estas congoxas estoy por amaros
y en fin, determino de seros leal,
y siempre seruiros y nunca olvidaros. 40
No sé más dezir ni más que obligaros,
pues no soy de mí, por serlo de vos.
Con lo que a vos toca, no puedo faltaros;
el alma, qu'es suya, rescíbala Dios. »*

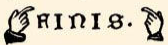
(ed. Pérez Priego 1995: 177, vv. 37-44)

Como vimos en el recorrido de las traducciones castellanas de los *Trionfi* (apartado 3.2), la historia de la recepción directa del Petrarca *volgare* está estrechamente ligada a los desarrollos de la métrica. Torres Naharro tal vez no se planteó la posibilidad de componer este *Capítulo* 'a la italiana', en el estricto sentido de emplear endecasílabos y *terza rima*; al contrario, parece que ha buscado medidas castellanas análogas que ya tenía a su disposición. En efecto, el dodecasílabo de arte mayor correspondería al *endecasillabo*, y los cuartetos encadenados a las *terzine* italianas.

En el contexto de la «encrucijada poética» (Pérez Priego 1995: 47) personal de Torres Naharro entre dos lenguas y dos mundos poéticos, su elección de componer un capítulo en cuartetos encadenados de arte mayor constituye un paso intermedio en el proceso de hispanización del capítulo italiano, que sería seguido por el salto definitivo de Juan Boscán, quien compondría dos capítulos en tercetos encadenados algunos años más tarde. Un paso intermedio, cabe repetir, justamente porque Naharro no considera factible el empleo del endecasillabo y de la terza rima en lengua castellana. Ídem para el soneto,

7.6.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

Los tres sonetos italianos de Torres Naharro aparecen por primera vez en la columna derecha del folio XCVIII^r de la edición *princeps* de la *Propalladia* (Nápoles, 1517), seguidos por la palabra FINIS encerrada entre dos manos. Como puede apreciarse en la imagen, el autor y/o el componedor del impreso indican gráficamente la división estrófica del soneto con sangrías y con una letra mayúscula al inicio de cada cuarteto y terceto. En la primera rúbrica, *Sonnetto primo*, la doble *n* tal vez sea por influencia del italiano meridional; contrasta sin embargo con la grafía «*Sonetos*» en el índice que aparece a pie de la portada de la misma edición *princeps*, así como con varios casos de consonantes no geminadas en el texto de los sonetos (p.ej. *saete*, *tute*, *sorela*, *zopo*), que corresponderán, más que al dialecto romano, a la pronunciación castellana del italiano. Claro está, estamos hablando de un italiano de unos cuatrocientos años antes de la estandarización moderna (que sigue siendo relativa y variada), por lo cual es imprudente llegar a conclusiones respecto a consonantes dobles y vocales abiertas o cerradas; sin embargo, en las rimas del tercer soneto, la *a* cerrada de *lacte* / *latte* (v. 8) hace falsa rima con la *a* abierta de *laudate*, *guardate* y *maiestate*; ídem para la *e* de *s'aspetta* (v. 11), que no es aquella abierta de *propheta* (v. 9). La barra diagonal que separa *darmi* / *vdiciencia* en el v. 10 del primer soneto parece ser una errata, ya que en ese punto no se evita la sinalefa.

| Can. | Sonnetto primo. |
|--|---|
| <p>O cūlī mei vibebant
feri voluntas tua
etiā postquam sedebam
euntres ibant ⁊ flebant
mitentes femina sua.
después en verte veniendo
con la dulce redemption
vino mi gloria corriendo
con nueuas al coraçon
de mucha consolacion.</p> <p style="text-align: center;">Can. .VII.</p> <p>Quien os vio que bom
bre sellame
que noos loe si bamanera
de sentiros
quien os loa que noos ame
quien os ama que no muera
por feruiros.
Uos buena vos generosa
vos onesta vos humana
vos discreta vos graciosa.
vos gentil, y vos hermosa
vos polida y vos galana
quien tal vio q̄ en si nobname
porbien que loaros quiera
sin sospiros.
quien os loa que noos ame
quien os ama que no muera
por feruiros.</p> <p style="text-align: center;">Can. .VIII. (ra</p> <p>Alstara q̄ yo noos vie /
para de oydas pderme
noos basta a vos no q̄rme
fino querer que noos quiera
Que bien señoza atendeis
delos bombres que matais
pues caritab les negais
ni con vos nola tenéis
quearme deuo doquiera
pues por mejoz des bazerme
noos basta a vos no q̄rme
fino querer q̄ noos quiera.</p> | <p>Dachi saper potrei mio gran doloze
da voi: non già che fo che non volete
dame: non son incontro di prophete
dal ciel: me stato sempre traditoze
Damo: lbe cieco tristo frapatoze
da lui piacer giamai non bauerete
non sa fenton mandar que saete
che tute veli mena mezo al cuoze
Caciato sono aroto dal bel viso
che tolea si con gratia darmi / vdiencia
caciato si fo adam dal paradiso
Ma quello che si vede nela abfencia
da se da voi dal mondo esser diuiso
nel sa nel puo nel vol bauer paciencia.
So. .II.</p> <p>Di Roma lebzegate sono acoste
sanctissimo pasto: papa leone
che nela festa sua quel vecchione
due cose ti mostro si grande e forte
Vedesti tuo fratel in tanta forte
pigliar se dela chiesia il consalone
vedesti tua sozela al parangone
pigliar se lo standardo dela morte
Non ay possuto far vn di giocondo
pero vedi che day superioze
che ozmada el foco in terra ⁊ oz la neue
Non he cosa che dura in questo mondo
bisogna chel piacer anchel doloze
di vengha quantbe grande tanto breue
So. .III.</p> <p>Laudate pueri dominum laudate
benedetta per voi la sua mercede
ch̄. e. comel signoz che in alto siede
⁊ guarda lbumil cose: voi guardate
Non senza gran caggion. sua maiestate
de terra il pouerel fa siar impiede
tal volta magniar saxi vn simple rede
tal volta beuer dozo infin al lacte
Et tu puer altissimi propheta
sappi figliolo del rico angustino
che dal padre del ciel piu ben sa spetta
Fati rede di quel gia puerino
piagato nudo ⁊ zopo pien di fiera
con qui sparti la capa il buon martino.</p> |
|  | |

Como explica Pérez Priego en su edición de las *Obras completas* de Torres Naharro (1994: xii-xiii), el título de la colección, *Propalladia*, significa «ejercicio preliminar o primeros ensayos dedicados a Palas», siendo éste el titán de la sabiduría, o un epíteto de Atenea, diosa griega de la sabiduría y de la justicia, entre otros dominios. No sabemos si Torres Naharro tuvo en mente un 'segundo ejercicio' o recopilación de nuevas obras para más adelante; sólo nos han llegado dos comedias sueltas y tres poemas no incluidos en el libro, y como ya vimos, parece que el autor falleció relativamente joven y en pobreza. La *Propalladia* conoció ocho reediciones a lo largo del siglo XVI: Sevilla 1520, Nápoles 1524, Sevilla 1526 y 1534, Toledo 1535, Sevilla 1545, Amberes 1548, y finalmente, tras un período de censura inquisitorial a partir de 1559, una edición impresa en Madrid en 1573, expurgada y por tanto no fiel a la *princeps* o a correcciones del autor, y omitiendo de hecho los tres sonetos.

En la época moderna, Menéndez y Pelayo cita el segundo soneto entero en su estudio preliminar (1900: xlii-xliii). En 1943, Otis Green saca el primer volumen de su transcripción de la edición de la *Propalladia* y otras obras realizada por J. E. Gillet, que éste no llegó a publicar en vida.⁸⁵ Medio siglo después salen la edición de las *Obras completas* (1994) y la *Antología* (1995) compiladas por Pérez Priego; en la antología aparece sólo el primero de los tres sonetos (p. 199).

Para la edición de los tres sonetos en las *Obras completas*, como explica al final de su introducción (1994: xxv-xxvi), Pérez Priego se basa en la *princeps* de la *Propalladia* de 1517, y aunque consulta siempre la edición de Gillet, se ve obligado a apartarse de ella «en algunas lecciones erróneas, en muchos momentos de la puntuación y en la disposición métrica de los textos». Tales errores son comprensibles, ya que como acabamos de mencionar, la edición de Gillet es la transcripción de una transcripción. Mientras tanto, en un estudio de los tres sonetos publicado en 1997 –sobradamente útil como primer acercamiento a los textos–, Elvezio Canonica-de Rochemonteix (1997: 55, 60, 65) reproduce el texto de la edición de Gillet, en lugar de aquella de Pérez Priego publicada tres años antes (1994).⁸⁶

⁸⁵ Gillet, J.E., ed., 1943-1951. *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro* (Pennsylvania: Bryn Mawr), transcrita por Otis Green.

⁸⁶ Tal vez Canonica-de Rochemonteix había escrito su estudio antes de 1994, ya que no cita las dos ediciones de Pérez Priego; de hecho, su primer artículo sobre el multilingüismo de la obra de Torres Naharro se publicó en 1992: Canonica-de Rochemonteix, Elvezio, 1992. “Del plurilingüismo al bilingüismo: el camino hacia la verosimilitud en las comedias de Torres Naharro” en Andres Suárez, I., Colón i Domènech, G., Lara Pozuelo, A., Sugranyes de Franch, R., coord. *Estudios de literatura y lingüística españolas: Miscelánea en honor de Luis López de Molina* (Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos), pp. 115-129.

7.6.3 Estudio métrico

A pesar de posibles inadvertencias gramaticales en el italiano de Torres Naharro, y de algunos hispanismos morfológicos que afectan las terminaciones de rima, su tratamiento rítmico del *endecasillabo* no revela ninguna influencia castellana. La absoluta primacía de acentuaciones en sílabas pares, y por tanto de ritmos de tipo yámbico, puede apreciarse enseguida en la tabla siguiente.

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 42) | Porcentaje |
|---|---------------------|-------------------------|------------|
| 1 | 2-4-6-10 | 12 | 28,57% |
| 2 | 2-6-8-10 | 8 | 19,05% |
| 3 | 2-4-6-8-10 | 6 | 14,29% |
| 4 | 2-6-10 | 5 | 11,9% |
| 5 | 3-6-8-10 | 3 | 7,14% |
| 6 | 3-6-10 | 2 | 4,76% |
| 7 | 1-3-7-10 | 1 | 2,38% |
| | 1-4-7-10 | 1 | 2,38% |
| | 2-6-7-10 | 1 | 2,38% |
| | 3-5-10 (dudoso) | 1 | 2,38% |
| | 4-6-10 | 1 | 2,38% |
| | 4-6-8-10 | 1 | 2,38% |

De hecho, sólo 9 de los 42 *endecasillabi* (21,43%) llevan alguna acentuación en una o más sílabas impares, frente a 33 versos (78,57%) de tipo yámbico, casi cuatro de cada cinco. Este predominio yámbico es mayor que aquel de Petrarca, quien como vimos en el capítulo 5, fraguó en sus sonetos cierto equilibrio entre ritmos pares e impares.

De los endecasílabos de ritmo yámbico puro 2-4-6-8-10, destacan los últimos versos de los sonetos Naha-1 y Naha-2, en los cuales el ictus denso remata la melodía a la vez que recalca la conclusión lógica del discurso:

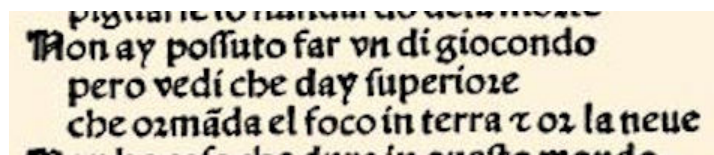
né 'l sa, né 'l può, né 'l vol haver paciencia
 nel-sá-nel-puó-nel-vól-ha-vér-pa-cién-cia
 (Naha-1, v. 14)

divengha quant'hè grande tanto breve
 di-vén-ga-quán-te-grán-de-tán-to-bré-ve
 (Naha-2, v. 14)

Ambos versos cabrían perfectamente en un soneto de Petrarca, igual que el siguiente verso del mismo ritmo de cinco pies yámbicos, con una antítesis típica del aretino:

che or manda el foco in terra et or la neve
 cheor-mán-dael-fó-coin-tér-rae-tór-la-né-ve
 (Naha-2, v. 11)

Este verso recuerda el v. 2 del soneto 103 (comp. CXXXIII) de Petrarca, «*come al sol neve, come cera al foco*», entre otros que contraponen el fuego y la nieve. Mientras tanto, el endecasílabo de escansión dudosa 3-5-10 (la antepenúltima de la tabla), que corresponde al v. 10 de Naha-2, es significativo, ya que sugiere un posible error por parte del componedor del impreso de la *princeps*. Tal y como se lee allí y en las ediciones modernas, el verso requiere un hiato forzado en la preposición *däi* (difícil de admitir) o en la palabra *superiore*, que en el contexto habría de leerse como sustantivo singular, sujeto del verbo *manda* en el v. 11:



*Non ai possuto far un di giocondo,
 però vedi ch'è dai superiore
 che or manda el foco in terra et or la neve*

(Naha-2, vv. 9-11)

pe-ro-vé-di-ché-dai-su-pe-ri-ó-re (acentuación 3-5-10)

Este endecasílabo es el único de los tres sonetos de Torres Naharro que lleva sílaba tónica en la quinta sílaba, a menos que haya alguna errata, debido tal vez a que el componedor, acercándose ya al final de último folio del impreso, no haya leído bien la escritura del autor (o éste mismo no trazó el verso claramente). Existe la posibilidad de que la grafía «*day*», confundiéndose las líneas de la *y* y de la *l*, esconde lo que habría debido leerse como la preposición «*dal*», opción que concordaría con la interpretación de *superiore* como sustantivo singular masculino; sin embargo, tal corrección no cambiaría la escansión. Parece más probable, aunque no confirmable, que el poema original presentase el nombre propio *Dio*: esta lección solucionaría tanto la anomalía semántica, ya que *superiore* se hace adjetivo (“è *Dio superiore che manda...*”), como la incomodidad métrica, relegando el verbo auxiliar *è* en la quinta sílaba para dar lugar a un ritmo más natural:

pe-ro-vé-di-che-Dí-o-su-pe-ri-ó-re (acentuación 3-6-10)

En esta escansión, además, ya no se hace necesario el hiato en la palabra *superiore*. Ahora bien, como hemos visto en el apartado anterior con respecto a las terminaciones de rima, y como demuestra detalladamente el estudio de Canonica-de Rochemonteix (1997), el tratamiento de las vocales por parte de Torres Naharro parece delatar su falta de discriminación entre vocales abiertas y cerradas en italiano, por ejemplo en la falsa rima *laudate - lacte (latte)* en el octeto de Naha-3. En el v. 7 de Naha-1, la palabra *saete*, en rima con

terminaciones con una *e* abierta (*volete, prophete, haverete*), no parece ser una variante existente de *saette*: tanto Petrarca (trece veces en el *Canzoniere* en singular o en plural) como el poeta romano Giuseppe Gioachino Belli (aunque muy posterior, p.ej. «*Li diavoli je manneno saette*», soneto 349 '*Er giusto*' v. 12) escriben la palabra con doble *t*, y por tanto *e* cerrada.⁸⁷ Estos hispanismos fonéticos llevan a Canonica-de Rochemonteix a sugerir «*una composición puramente mental*» del soneto Naha-1 (y por extensión, a los tres sonetos), sin intención de que alguna vez sea recitado. Ahora bien, aun con esta inadvertencia prosódica de hacer rimar vocales cortas y largas, el soneto Naha-1 sigue resultando bastante musical, gracias a la parataxis y el paralelismo, y a los versos yámbicos.

Canonica-de Rochemonteix también achaca al autor una falta de consistencia en el uso de la sinéresis (1997: 60), citando los posesivos de los siguientes versos del mismo soneto Naha-3:

che nela festa sua quel vecchione

vedesti tuo fratel in tanta sorte

vedesti tua sorela al parangone

(Naha-3, vv. 3, 5, 7)

Es bien cierto que se evita la sinéresis en la palabra *su-a* del v. 3, pero no en *tuo* y *tua* de los vv. 5 y 7, pero no se trata realmente de una inconsistencia: la primera es un pronombre posesivo tónico, equivalente al castellano *fiesta suya*, mientras que las otras dos son adjetivos posesivos, cuya pronunciación puede contraerse fácilmente por ser átonas.

En cuanto a los esquemas de rima, los cuartetos abrazados ABBA ABBA, empleados las tres veces, y los tercetos CDC DCD (Naha-1 y 3) y CDE CDE (Naha-2), son perfectamente petrarquistas.

⁸⁷ Vigolo, Giorgio, ed., 1978. *Giuseppe Gioachino Belli – Sonetti* (Milano: Mondadori), p. 359.

7.6.4 Estudio semántico y sintáctico

Siendo un hombre de teatro, no ha de sorprender que los sonetos de Torres Naharro contengan elementos de diálogo, con preguntas y respuestas en el octeto de Naha-1 y en el primer cuarteto de Naha-3. Sin embargo, no se trata de sonetos con función de *representación*, sino que los tres son *apelativos*, dirigidos a un tú poético explícito. En los sonetos político-satíricos Naha-2 y Naha-3, la identidad del destinatario es clara, respectivamente el «*Papa Leone*» (v. 2) y el «*figliolo del rico Augustino*» (v. 10), identificado por Canonica-de Rochemonteix como el hijo de Agostino Chigi, banquero del mismo papa León X (1997: 68). Mientras tanto, el soneto amoroso Naha-1 revela más de un canal de comunicación, ya que no va dirigido exclusivamente a la dama, interpelada con el pronombre *voi* en los vv. 2 y 13. En el primer cuarteto, con un paralelismo bien logrado, el yo poético admite no saber a quién hacer su pregunta:

« *Da chi saper potrei mio gran dolore?
Da voi? Non già, che so che non volete.
Da me? Non son in conto di prophete.
Dal ciel? M'è stato sempre traditore. »*

(Naha-1, vv. 1-4)

En el segundo cuarteto, el uso de la segunda persona plural –el verbo *haverete* del v. 6 y el pronombre indirecto en *ve li mena* en el v. 8– no va intencionado a la amada, mas parece que el poeta se dirige a los lectores, como si estuviese declamando a un público desde el palco:

« *D'amor? 'L hè cieco, tristo, frapatore,
da lui piacer giamai non haverete:
non sa se non mandar quele saete
que tute ve li mena mezo al cuore. »*

(Naha-1, vv. 5-8)

Entrando en el primer terceto, la declamación del yo poético sigue, refiriéndose a la dama en tercera persona:

« *Caciato sono a torto dal bel viso
che solea sì con gratia darmi udiencia;
caciato sì fo Adam dal paradiso: »*

(Naha-1, vv. 9-11)

El último terceto continúa la declamación, pero el pronombre *voi* vuelve a dirigirse a la dama, y el yo poético ahora se refiere a sí mismo en tercera persona:

« *ma quello che si vede nela ausencia
da sé, da voi, dal mondo esser diviso,
né 'l sa, né 'l può, né 'l vol haver paciencia. »*

(Naha-1, vv. 12-14)

Tal confusión o inconsistencia de destinatarios puede parecer un defecto, pero desempeña un fuerte papel teatral: al repartir la comunicación del yo poético para luego retirarlo a personaje en segundo plano, el autor subraya el sentido de separación. Las quejas a la dama (v. 2) y al Amor (vv. 5-8) van subordinadas a la autoacusación en el lamento final de su propia incapacidad de tener paciencia en búsqueda de las razones de su exilio.

El soneto Naha-1 correspondería al tipo semántico 18-QPSd, es decir, una queja del poeta mismo, simple y directa, a pesar de que la autoacusación ocurre de modo indirecto, en tercera persona. Como vimos en el capítulo 6, diez sonetos del *Canzoniere* se clasifican de este tipo; sin embargo, éstos lamentan más bien la falta de fuerza o *coraggio* ante los asedios del Amor, mientras que el soneto de Torres Naharro delata la propia impaciencia por conocer el porqué de su *gran dolore*, y en este sentido, busca una respuesta más conceptual que emocional. Las influencias de Petrarca perceptibles en el primer soneto italiano del extremeño son más bien léxicas y estructurales. La expresión *dare udienza* utilizada en el v. 10 –que como vimos arriba, podría interpretarse como un guiño metateatral– aparece en la composición CXXVI, *Chiare, fresche et dolci acque*, la *canzone* más conocida del libro: «*dare udienza insieme / a le dolenti mie parole extreme*» (vv. 12-13). Mucho más evidente como influencia petrarquista resulta la rima *viso – diviso*, empleada en los vv. 9 y 13 de Naha-1, y ligada estrechamente al subtema de la separación física de la dama por incorrespondencia amorosa; el binomio aparece en el *Canzoniere* cinco veces, una de ellas en el soneto 15 (comp. XVII):

« *Piovonmi amare lagrime dal viso (...)*

per cui sola dal mondo i' son diviso »

(Petrarca, soneto 15, vv. 1 y 4)

Además, en dos ocasiones del *Canzoniere* (comp. XXXVII y CXXIX), esta rima va suplementada con el adjetivo *bel (viso)*, el mismo utilizado por Torres Naharro en su v. 9.

Estructuralmente, el soneto Naha-1 está muy bien construido y equilibrado, aprovechando tanto las fragmentaciones posibles del endecasílabo italiano – particularmente en los parataxis y paralelismos de los vv. 2-5 y 13-14– como la división estrófica. El soneto corresponde al tipo sintáctico 8-EID8Sa (una de las más usadas por Petrarca, con veinte textos), es decir, de organización dual 8+6, sin una marca léxica que denote la transición entre las dos partes. La única marca de sintaxis, la conjunción *ma* al inicio del v. 12, a primera vista no parece tener función adversativa, ya que introduce la consecuencia de la expulsión descrita en el primer terceto; sin embargo, sí se percibe como adversativa si interpretamos que, a diferencia de Adán, quien sabía exactamente por qué fue castigado y desterrado del Edén, el yo poético de Naha-1 no entiende el motivo de su rechazo y exilio amorosos.

Basándose sobre todo en la inadvertencia fonética que citamos en el apartado anterior y en el supuesto «*total convencionalismo*» de la temática, Canonica-de Rochemonteix concluye que Torres Naharro «*no se esmera demasiado en la composición de este soneto italiano*» (1997: 59). No estoy de acuerdo con este juicio, puesto que, quitando la forzada *e* abierta de la palabra-rima *saete* del v. 7, el soneto resulta bastante musical –y no sólo en comparación a la mayoría de los textos de este corpus–, merced al sostenido ritmo yámbico entrelazado con el paralelismo de las preguntas del inicio y la trimembración de los dos últimos versos como colofón. Tampoco me parece que se trata de una queja «*anodina*» del amante abandonado, como la describe Canonica-de Rochemonteix; como hemos visto, el soneto tiene un desarrollo teatral, con un movimiento muy dinámico al dirigirse a varios destinatarios singulares y plurales, y cerrando bien el círculo del discurso al volver a interpelar a la dama en el v. 13 tras la queja inicial del v. 2, y al repetir el verbo *sapere* del íncipit en el último verso.

Los otros dos sonetos de Torres Naharro, ambos político-satíricos, no tienen nada en común con los pocos poemas políticos que forman parte del *Canzoniere* (la *collana* de crítica ácida hacia la curia de Avignon, sonetos 105-107), salvo tal vez en el atrevimiento de lanzar una invectiva hacia el papa, o al menos ofrecerle un consejo o retazo de sabiduría no solicitados. El soneto Naha-2 está dirigido al papa León X, de cuyos abusos de poder habrá terminado decepcionado años después de haber sido rescatado del cautiverio en Argelia gracias a su protección. La antítesis entre pastor y león, y el uso sarcástico del superlativo en el v. 2, «*sanctissimo pastor, Papa Leone*», anuncian ya el tono sardónico del soneto. Benedetto Croce (1894: 7) ofrece una primera interpretación del poema, aceptada como plausible por Menéndez Pelayo (1900: XLIII) y Gillet (1943: vol. III, p. 133) y desarrollada más recientemente por Canonica-de Rochemonteix (1997: 61): el segundo cuarteto del soneto se refiere a dos acontecimientos, uno feliz y otro triste, que habrán ocurrido el mismo día, la fiesta de San Pedro (el *vechione* del v. 3), concretamente el 29 de junio de 1515:

« *vedesti tuo fratel in tanta sorte
pigliarse dela Chiesa il Confalone;
vedesti tua sorela al parangone
pigliarse lo standardo dela morte. »*

(Naha-2, vv. 5-8)

El primer suceso fue el nombramiento de Giuliano, hermano de León X, a *gonfaloniero* de la Iglesia (no simplemente un 'portaestandarte', sino un alto cargo de autoridad); el segundo fue el fallecimiento de su hermana Contessina. La yuxtaposición de imágenes del *confalone* o estandarte (v. 6) y del *standardo dela morte* (v. 8) puede resultar cruel de parte del poeta, pero sigue siendo una narración de los hechos.

Como explica Canonica-de Rochemonteix, Torres Naharro subraya la sutil ironía que conlleva dicha fecha, puesto que en cierto modo, León X es sucesor de San Pedro, el primer papa de la historia. Justamente el día de la fiesta de éste, el apóstol *vechione* envía al pontífice una dura admonición: el sumo poder

de repartir glorias y dolores está no en manos del papa del momento, sino en las «*dai superiore*» (v. 10) – lección que, como sugiere la escansión extraña explicada dos apartados más arriba, tal vez fue un error de transcripción de «*Dio superiore*».

La conclusión del soneto puede interpretarse de dos maneras, una específica al contexto de la invectiva, propuesta por Canonica-de Rochemonteix, y otra más amplia, ligada a la expresión general de desengaño por parte del poeta:

« *Non hè cosa che dura in questo mondo:
bisogna che 'l piacer, anche 'l dolore,
divengha quant'hè grande tanto breve.* »

(Naha-2, vv. 12-14)

Según la comprensión de Canonica-de Rochemonteix (1997: 64), «[e]l poeta podría reprochar al Pontífice la 'brevedad' de su dolor en comparación con la 'grandeza' de su placer, y con ello recordarle que las dos experiencias tendrían que conseguir un nivel más equilibrado. Esta caracterización hedonística del Pontífice concuerda plenamente con lo que conocemos de su temperamento, marcado por un fuerte epicureísmo». Por otro lado, tomado fuera del contexto circunstancial, este cuarteto podría ser fácilmente la conclusión de un soneto moral. Si bien no hay una exhortación al destinatario o al lector (que sería necesaria según la definición de soneto 'moral' propuesta por Antonio García Berrio, como vimos en el capítulo 6), la sentencia puede leerse como una advertencia a evitar los excesos.

A pesar de las parataxis y trimembraciones de Naha-1, la sintaxis de este segundo soneto está más fragmentada, correspondiente al tipo 7-EIMc, es decir, de organización isodistributiva múltiple, con clímax. No obstante, es también un soneto repartido con esmero, que aprovecha la división estrófica así como las posibilidades de dividir los cuartetos y tercetos individuales, con una estructura que puede representarse como $(4+(2+2)) + (1+2) + (1+2)$. Nótese asimismo la correspondencia simétrica entre la división del segundo cuarteto arriba citado, y la bimetración del v. 13 en *piacer* y *dolore*.

El tercer soneto de Torres Naharro, dirigido al hijo de Agostino Chigi, banquero del papa León X, resulta más difícil de apreciarse sin contexto histórico: como apunta Canonica-de Rochemonteix (1997: 68), el banquero fue «*famoso por su extraordinaria riqueza y por su mecenazgo de las artes y las letras*». Falleció en 1520, por lo cual este soneto se compuso cuando aún estaba en vida. Si en Naha-2 el discurso pasa de lo particular a lo (posiblemente) general, en Naha-3 vamos de lo general, expresado a través de una cita en latín (v. 1) y traducciones parciales y liberales de Salmo 112, a lo particular, que también abre con una cita bíblica (v. 9), esta vez del Evangelio de Lucas (1, 76), dirigida al destinatario, uno de los herederos del banquero Chigi, posiblemente Lorenzo Leone o Alessandro Giovanni.

La sintaxis de este soneto es la más fragmentada de los tres sonetos de Torres Naharro, si bien sigue siendo isodistributiva, y como Naha-2, de organización múltiple (más que dual, a pesar de la estructura sugerida por las citas bíblicas al inicio del octeto y del sexteto) y con clímax. Tal fragmentación, que puede representarse como $(1+1+ 1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}) + (2+2) + (1+2) + 3$, resulta efectiva, ya que organiza claramente la lógica del discurso en lugar de complicarla:

| | | |
|----|---|--------------|
| 1 | « <i>Laudate, pueri, Dominum laudate</i> », | imperativo |
| 2 | benedetta per voi la sua mercede. | exclamativo |
| 3 | Chi è come 'l Signor, che in alto siede | exclamativo |
| 4 | et guarda l'humil cose? Voi guardate. | excl. + imp. |
| 5 | Non senza gran caggion sua maiestate | discursivo |
| 6 | de terra il poverel fa star in piede, | discursivo |
| 7 | tal volta magniar saxi un simple rede, | discursivo |
| 8 | tal volta beber d'oro insin al lacte. | discursivo |
| 9 | « <i>Et tu, puer, altissimi propheta</i> »: | vocativo |
| 10 | sappi -figliolo del rico Augustino-, | imp. + voc. |
| 11 | che dal Padre del ciel più ben s'aspetta. | imperativo |
| 12 | Fati rede di quel già poverino | imperativo |
| 13 | piagato, nudo et zopo, pien di fieta, | imperativo |
| 14 | con qui sparti la capa il buon Martino. | imperativo |

Por las palabras *puer(i)* y *figliolo*, podemos suponer que el heredero en cuestión era aún muy joven; tal vez incluso este soneto fue una manera un tanto sardónica de celebrar su reciente nacimiento, como sugiere la exclamación del v. 2, en cuyo caso el poema va dirigido implícitamente a lectores mayores, quizá entre ellos el padre banquero, Agostino Chigi. Otra interpretación posible, que intensificaría la sátira del poema, es que el hijo en cuestión ya era adulto o casi adulto, pero consentido e inmaduro. La pregunta retórica de los vv. 3-4 no va dirigida necesariamente al hijo, sino a los *pueri* en plural de la cita del Salmo 112: los niños están más cercanos al *Signor* que los adultos, y pueden ver 'las cosas humildes' desde lo alto. La premisa del octeto es que sólo Dios tiene el poder de levantar a los pobres y rebajar a los ricos – un sutil reproche, sin duda, a los banqueros de la curia, pero también una crítica de cómo un «*simple rede*» (v. 7), un 'sencillo' heredero, puede comer aun estando *saxi* o lleno, es decir, más de lo que necesita, por el mero hecho de ser hijo de un rico.

A partir de la cita del v. 9, ya con *puer* en singular y con el codazo sarcástico «*altissimi propheta*», la comunicación se hace más directa, explícitamente al sucesor de Agostino. El sexteto, mitad admonición, mitad exhortación, avisa al joven heredero que Dios espera más *ben* que los bienes materiales, para después sollicitarle que se haga metafóricamente heredero de un mendigo legendario: el que encuentra San Martín de Tours cerca de la puerta de la ciudad de Amiens, tiritando de frío, y al que el santo ofrece la mitad de su capa. Según la misma historia hagiográfica, la noche siguiente, Jesús aparece delante de San Martín con la media capa para agradecerle su gesto de caridad. Dado que este santo encarna también el espíritu originario de la Iglesia primitiva, al humorismo de la imagen esperpéntica del mendigo en el v. 13 («*piagato, nudo et zopo, pien di fieta*») se añade un mensaje cargado de ironía: en lugar de servir a la opulentísima y corrompida curia del siglo XVI, el poeta pide al heredero del banquero del sumo pontífice que se dedique a la caridad y acuda a los más desprovistos.

En su estudio de los tres sonetos, Canonica-de Rochemonteix esgrime que Torres Naharro «*sabe que no puede competir con los autores italianos*» (1997: 54); sin embargo, **a pesar de los 'hispanismos' y de la inestabilidad en la disposición de las vocales largas y cortas en posiciones de rima, en vista de los ritmos yámbicos, de la particular musicalidad de Naha-1, del uso inteligente de la ironía en los dos sonetos políticos, y de las estructuras sintácticas bien meditadas que aprovechan las divisiones tanto de las estrofas como de los versos individuales, los sonetos de Torres Naharro pueden considerarse satisfactoriamente logrados.** Concuero con Canonica-de Rochemonteix, no obstante, en que la 'anomalía' de haber compuesto tres sonetos en italiano –no en su castellano nativo, que no parece haber concebido como posibilidad– representa una «*muestra de admiración y homenaje de un extranjero hacia esta forma*» (*ibid.*). **Los tres sonetos, sobre todo el primero, merecen un puesto –aunque menor– en la tradición sonetil italiana de la época, pero manifiestan al mismo tiempo que un poeta español de la segunda década del siglo XVI, acostumbrado a los ritmos mayormente dactílicos de su poesía 'nativa', ya era capaz de componer *endecasillabi* y *sonetti* con una buena disposición de la lógica del discurso.**

Como vimos más arriba, Torres Naharro respetó tanto el *endecasillabo* italiano que evitó o no se planteó transponerlo en verso castellano, pero su interés por la experimentación métrica (y plurilingüística) sí le llevó a buscar formas equivalentes a aquellas que leía y escuchaba en Roma: el mejor ejemplo lo constituyen los cuartetos encadenados de su *Capítulo primero*, que se acercan al efecto de la *terza rima*. Ahora bien, el respeto y la admiración hacia la forma del soneto no fueron las únicas razones por las que Torres Naharro experimentó con la forma justamente en italiano. Como apunta Canonica-de Rochemonteix (1997: 70), también hubo **una razón práctica: el poeta quería asegurar que los poemas se leyeran y entendieran por los destinatarios particulares de sus sonetos político-satíricos**, es decir, el papa León X y el heredero del banquero papal. A estos destinatarios explícitos podemos añadir, por extensión, los miembros de la curia en Roma, así como el público que asistía a las comedias

del autor, incluyendo tal vez la dama anónima interpelada en el primer soneto, quien como dice el v. 10 solía «*sì con gratia dar[gli] udiencia*».

7.6.5 Los textos

El texto de los tres sonetos reproducido abajo sigue la edición de las *Obras completas* de Torres Naharro realizada por Pérez Priego (1994: 125-126). He introducido pequeñas modificaciones a la puntuación para esclarecer la sintaxis, justificadas individualmente debajo de cada poema.

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótese la palabra rima *saete* del v. 7, con la *e* abierta y una sola *t*, en rima con *volete*, *prophete*, *haverete* (vv. 2, 3, 6), que contrasta con la forma *saette* empleada por Petrarca (p.ej. *Canzoniere* soneto 33, comp. XLI, v. 4: «*per rinfrescar l'aspre saette a Giove*»; soneto 47, comp. LXI, v. 7: «*et l'arco, et le saette ond'i' fui punto*»). La forma *saete* de Torres Naharro puede ser fruto de la influencia del castellano, visible asimismo en las grafías *frapatore**, *quele*, *tute*, *mezo*, *caciato*, *nela*. Por otro lado, la grafía *sonnetto* con doble *n* en la rúbrica puede ser por influencia del italiano meridional (napolitano), que dobla a menudo las consonantes simples del toscano; sin embargo, el índice que aparece a pie de la portada de la edición princeps de 1517 presenta la grafía «*Sonetos*».

* *frapatore* = 'parlero, jactancioso'. Torres Naharro hispaniza esta palabra en su *Sátira castellana*: «*por ser los que deven, de buena criança, / corteses, humildes y no frapadores*» (vv. 49-50, Pérez Priego 1995: 172)

10 - sinéresis obligatoria en *solea*, práctica seguida por Petrarca en la misma palabra (p.ej. soneto 2, v. 8: «*o-ve-so-léas-pun-tár-sio-gni-sa-ét-ta*»); se trata del único verso de este soneto que presenta una sílaba tónica en una posición impar:

che-so-léa-si-con-grá-tia-dár-miu-dién-cia, acentuación 3-6-8-10

13 - relegación del verbo *esser* al juntarse por sinalefa a la última sílaba del sustantivo *mondo*:

da-sé-da-vói-dal-món-does-ser-di-ví-so, acentuación 2-4-6-10;

de nuevo, se trata de otro ejemplo de la práctica prosódica de Petrarca: soneto 29, comp. XXXVI, v. 1: «*Sio-cre-dés-se-per-mór-tes-se-re-scár-co*»

Clasificación temática

18-QPSd - Queja del Poeta mismo, Simple, directa. El yo poético se queja de su propia falta de paciencia, a la espera de comprender el porqué de su expulsión y dolor amoroso.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Sin marcas (agrupaciones intratextuales), función de *apelación*. Dirigido a la dama en el v. 2, a los lectores (*haverete*) en el v. 6, y de nuevo a la dama en el v. 13.

Estructura lógica 8 + (3 + 3). Soneto bien construido y equilibrado, que aprovecha tanto las fragmentaciones posibles del *endecasillabo* como la división estrófica. La única marca léxica de sintaxis, la conjunción *ma* a inicio del v. 12, a primera vista no parece tener función adversativa, ya que introduce la consecuencia de la expulsión descrita en el primer terceto; sin embargo, sí se percibe como adversativa si interpretamos que, a diferencia de Adán, el yo poético ni sabe, ni puede, ni quiere afrontarse al dolor de su exilio.

12 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto y coma: el dictamen expresado en los vv. 13-14 es la conclusión lógica de la sentencia del v. 12

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDE CDE

2 - violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 6 y 7 sin posibilidad de relegación:

san-tís-si-mo-pas-tór-Pá-pa-Le-ó-ne, acentuación 2-6-7-10

4 - relegación del número *due* (leído con sinéresis) delante del sustantivo *cose*:

due-có-se-ti-mos-trò-si-grán-de-fór-te, acentuación 2-6-8-10

10 - verso de escansión dudosa, con hiato en *däi* o en *superiore*, con sílabas tónicas en las posiciones 3 y 5; existe la posibilidad, no confirmable, de que la grafía «*day*» sea una errata, y que el poema original presentase el nombre propio *Dio*: esta lección solucionaría tanto la anomalía semántica (“è *Dio superiore che manda...*”) como aquella métrica (dando lugar a la acentuación *pe-ro-vé-di-che-Dí-o-su-pe-rió-re*, 3-6-10)

11 - relegación del primer adverbio temporal *or* delante del verbo *manda* (sin relegarse el segundo):

cheor-mán-dael-fó-coin-tér-rae-tór-la-né-ve, acentuación yámbica 2-4-6-8-10

13 - relegación de *anche* tras el sustantivo *piacer*:

bi-só-gna-chel-pia-cé-ran-chel-do-ló-re, acentuación 2-6-10

Clasificación temática

Político y satírico, dirigido al papa León X, con una conclusión epigramática de desengaño en el segundo terceto que va más allá de la diatriba circunstancial.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica (4+(2+2)) + (1+2) + (1+2). Soneto bien repartido que aprovecha la división estrófica así como las posibilidades de dividir los cuartetos y tercetos individuales.

reminiscencias del mismo salmo, que no coloco entre comillas latinas porque van traducidas al italiano: v. 2 «*Sit nomen Domini benedictum...*», vv. 3-4 «*Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in coelo et in terra?*», v. 6 «*Suscitans a terra inopem...*»)

9 - introducción de las comillas latinas, y el verso en cursiva (como indica Gillet 1943: 134, Torres Naharro cita Luc. 1: 76, «*Et tu, puer, propheta Altissimi vocaberis: praeibis enim ante faciem Domini parere*»); dos puntos al final del verso (tras el vocativo, viene el imperativo *sappi* en el v. 10)

10 - introducción de las rayas, para aislar la apóstrofe

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDC DCD

Nótese el grupo culto *lacte* (v. 8), que ha de leerse “*late*”, con *a* abierta y una sola *t*, para mantener la rima con *laudate*, *guardate*, *maiestate* (vv. 1, 4, 5). De manera similar, la palabra *aspetta* (v. 11) también ha de leerse con la vocal abierta y una sola *t*, para mantener la rima con *propheta*, *fietta* (vv. 9, 13).

9 - hiato en *pu-er*:

E-tú-pu-ér-al-tís-si-mi-pro-phé-ta, acentuación 2-4-6-10

Clasificación temática

Político y satírico. Dirigido al hijo de Agostino Chigi, banquero del papa León X, «*famoso por su extraordinaria riqueza y por su mecenazgo de las artes y las letras*» (Canonica-de Rochemonteix 1997: 68).

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de *apelación*.

Estructura lógica (1 imperativo + 1 exclamativo + 1½ exclamativo + ½ imperativo) + (2+2 discursivo) + (1 vocativo + 2 imperativo) + 3 imperativo. Soneto bien construido, aunque de disposición más múltiple que dual, a pesar de las citas bíblicas que abren el octeto y el sexteto.

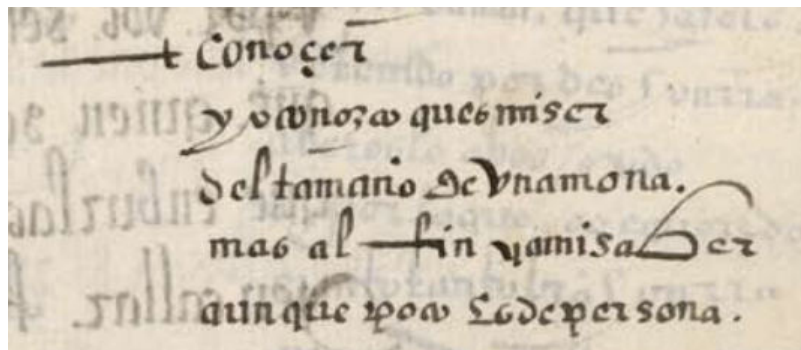
7.7 Alexandre

7.7.1 Datos bio-bibliográficos

Alexandre es uno de los autores más misteriosos de este corpus, ya que no existen noticias de su biografía ni de su persona, salvo lo poco que puede inferirse de sus 38 poemas contenidos en el *Cancionero de Gallardo*, el manuscrito 3993 de la Biblioteca Nacional de Madrid (catalogado por Dutton 1982 con la sigla NM17), fechado hacia 1530 por Francisco Rico (1987: 232). El nombre «Alexandre» aparece en rúbricas en los folios 41^v y 47^v del códice. Gran parte de los 38 poemas son composiciones mayormente octosilábicas –coplas, glosas y un mote–, que ocupan los folios 41^v a 51^v. Sigue una *Epístola* en tercetos, y a partir del folio 53^r, como veremos, empieza una serie de nueve sonetos, ocho de los cuales están atribuidos al mismo Alexandre. Dos de ellos, Alex-3 y Alex-4, aparecen también, sin nombre, en el *Cancionero de poesías varias*, el manuscrito 3902 custodiado en la misma Biblioteca.

En vista de estos y otros poemas en endecasílabos contenidos en el *Cancionero de Gallardo*, incluyendo cuatro sonetos de Antonio de Soria (el próximo poeta del corpus), Francisco Rico (1987: 234) supone –o más bien, afirma– que Alexandre y Soria «*chiaramente*» formaban parte del ambiente poético valenciano de poco después de 1520. Dada la presencia en el mismo manuscrito de 22 poemas en metro castellano de Joan Ferrandis d'Herèdia, la conclusión de Rico es plausible, si bien como veremos, los endecasílabos de Alexandre y Soria no muestran influencia del *decasíllab* catalán.

El contenido del *Cancionero de Gallardo* fue transcrito por José María Azáceta, y publicado junto a un largo estudio introductorio en 1962.⁸⁸ Las páginas 68-76 de la introducción están dedicadas a los poemas del tal vez valenciano Alexandre. Como espiga el mismo Azáceta de las coplas del poeta, hay tres ocasiones en que éste se describe a sí mismo, de modo burlesco, mofándose de su aspecto físico. En el poema XLI (f. 48^r), una respuesta a una coplas de Juan de Vargas, Alexandre declara:



⁸⁸ Azáceta, José M^a, ed., 1962. *El Cancionero de Gallardo* (Madrid: CSIC).

« Conocer
yo conozco qu' es mi ser
del tamaño de una mona,
mas al fin y a mi saber
aunque poco es de persona. »

No cuesta imaginar que el poeta fuera un enano de la corte. Tres coplas más adelante, en una décima escrita «*a una dama que le enbió a dezir que le deseava conoçer y que le rrogava le fuese a ver*» (poema XLIV, f. 49^v), Alexandre le avisa de su propia fealdad:

« Mandáysme que os vaya a ver
señora doña Leonor;
yo dudo que pueda ser,
porque tengo el parecer
de los malos el peor,
y pues ansí os engañáis
en desear conoçerme,
señora, no me veáis
porque la vista de verme
hará que me aborreçáis. »

En otro poema octosilábico, el número LXXXVIII (fol. 70^r), como reza la rúbrica, Alexandre se dirige con humor a un amigo «*pequeño*», tal vez también enano, quien «*se quexó de que sus criados le abían dado poco de çenar*»:

« De lo que abéis quexado,
señor mío, yo me espanto,
pues sois para ser çenado
más que para comer tanto;
y todo así os condena,
pues va beis que poco ynporta,
dársele más larga çena
a persona que es tan corta. »

En los ocho sonetos de Alexandre no encontraremos estos tonos de burla, salvo tal vez al inicio de Alex-6, que raya más en la tradición misógina del *maldit*, y que tal vez responde implícitamente, y con sazón, a su propio complejo de pequeñez: «*Nunca pensé, señora, que cupiera / en ser tan alto un baxo amor*». Por lo demás, como veremos, los sonetos de Alexandre tratan la lucha entre la propia cobardía y valentía frente al deseo, la ausencia de la amada y la infidelidad, con un pesimismo conceptista que poco tiene que ver con el *Canzoniere* de Petrarca.

7.7.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

La serie de ocho sonetos de Alexandre se extiende del folio 53^r al 54^v del *Cancionero de Gallardo*, en un solo bloque, es decir, sin renglones en blanco que indiquen dónde termina un soneto y dónde empieza el siguiente. De hecho, se han trazado líneas para separar los sonetos, seguramente por una pluma posterior; al mismo tiempo, a partir del tercer soneto, aparece una corta línea rojiza, más gruesa, que subraya la primera palabra de cada soneto. A pesar del rótulo inicial de *Sonetos* en plural, la falta de aislamiento de los poemas por parte del copista parece indicar que los concibió como cuartetos y tercetos encadenados de un texto largo. En efecto, esta posibilidad viene apuntalada por la rúbrica *Soneto*, ahora en singular, a cabeza de cada página a partir de la 53^v, no obstante la presencia de más de treinta versos consecutivos debajo de ella. Otra característica gráfica que confirmaría que el copista ve una larga serie no interrumpida de cuartetos y tercetos, en lugar de sonetos individuales de catorce versos, es el hecho de que tres de los sonetos van divididos entre dos páginas, aunque sin quebrar ninguna estrofa:

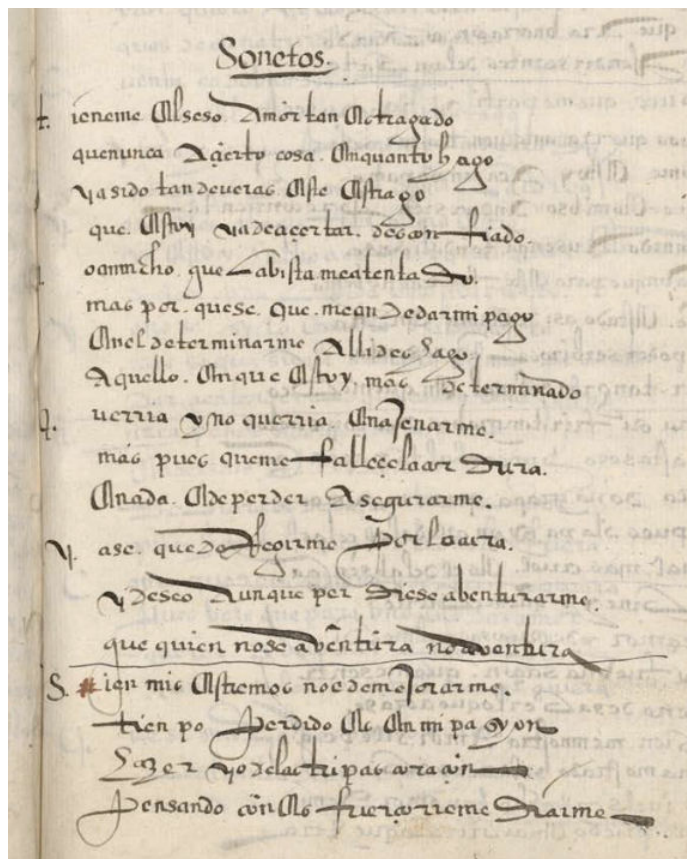
Alex-2 – 4 versos en el f. 53^r, 10 versos en el f. 53^v

Alex-4 – 8 versos en el f. 53^v, 6 versos en el f. 54^r

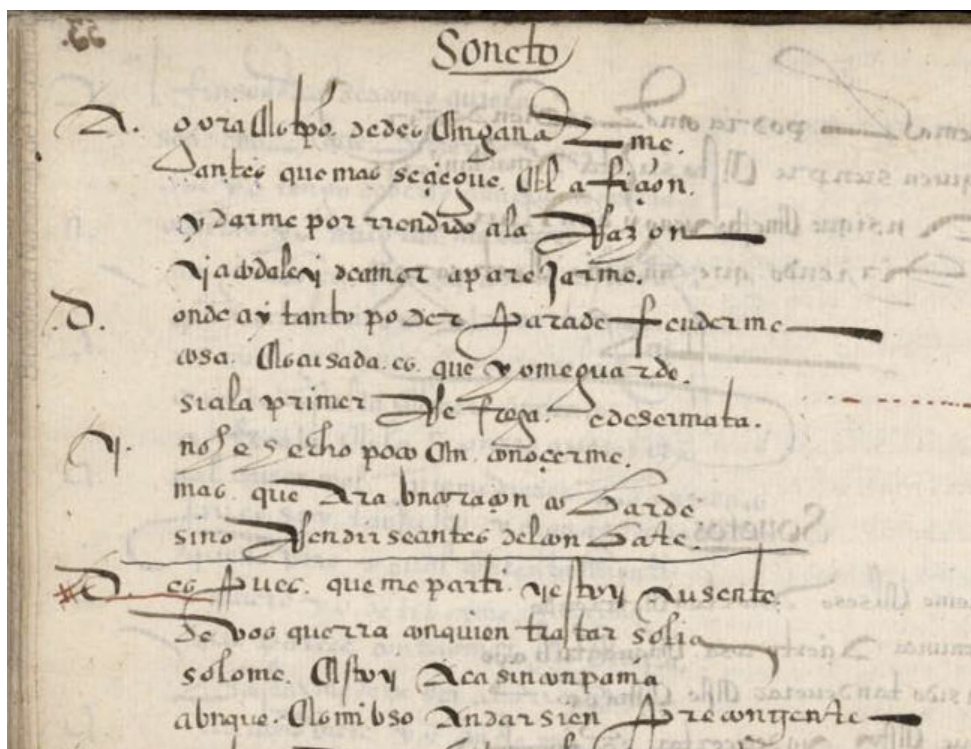
Alex-6 – 11 versos en el f. 54^r, 3 versos en el f. 54^v

Sea como fuere, queda claro que el compilador del manuscrito no percibe el hermetismo esencial ofrecido por el rectángulo del soneto, ni mucho menos el desarrollo lógico del discurso hacia una conclusión en el segundo terceto. Aunque temáticamente los ocho sonetos de Alexandre tienen mucho en común, no hay un hilo narrativo claro que los une.

Ahora bien, la confusión del copista pudo deberse a la casualidad de que los tercetos del primer soneto y los cuartetos del segundo comparten una terminación de rima: *aventurarme* en el v. 13 de Alex-1, y *mejorarme* en el íncipit de Alex-2. En efecto, como puede apreciarse en la imagen siguiente, el folio 53^r parece presentar el primer cuarteto de Alex-2 no como el inicio de un nuevo poema, sino como simple continuación de los versos anteriores. Una mano posterior ha trazado una línea para marcar la separación entre los dos poemas, y otra mano ha introducido el símbolo numeral (#), probablemente en la misma tinta rojiza que subraya la primera palabra de cada soneto en las próximas páginas, como puede verse en la segunda imagen.



Cancionero de Gallardo, f. 53^r



Cancionero de Gallardo, f. 53^v

Para mayor confusión, la serie de ocho sonetos viene seguida por otro soneto que ocupa su propia página, el f. 55^r, también con la línea rojiza que subraya la primera palabra, y seguido por el colofón «*Ffinis*». Este soneto particular, *Lenguas extrañas y diversa jente*, no es de Alexandre, sino que ha sido atribuido por la crítica moderna a Diego Hurtado de Mendoza; no obstante, parece que el amanuense ve estos versos como los cuartetos y tercetos finales que rematan lo que consideraba un poema largo, lo cual llevó naturalmente a Azáceta (1962: 71) a suponer que se trataba simplemente del un noveno soneto de Alexandre. En el folio siguiente, 55^v, aparece otro soneto que Azáceta supuso el décimo de la misma serie, a pesar de una letra bastante más grande y probablemente de otra mano; como veremos, el soneto en cuestión está atribuido al siguiente poeta del corpus, Antonio de Soria.

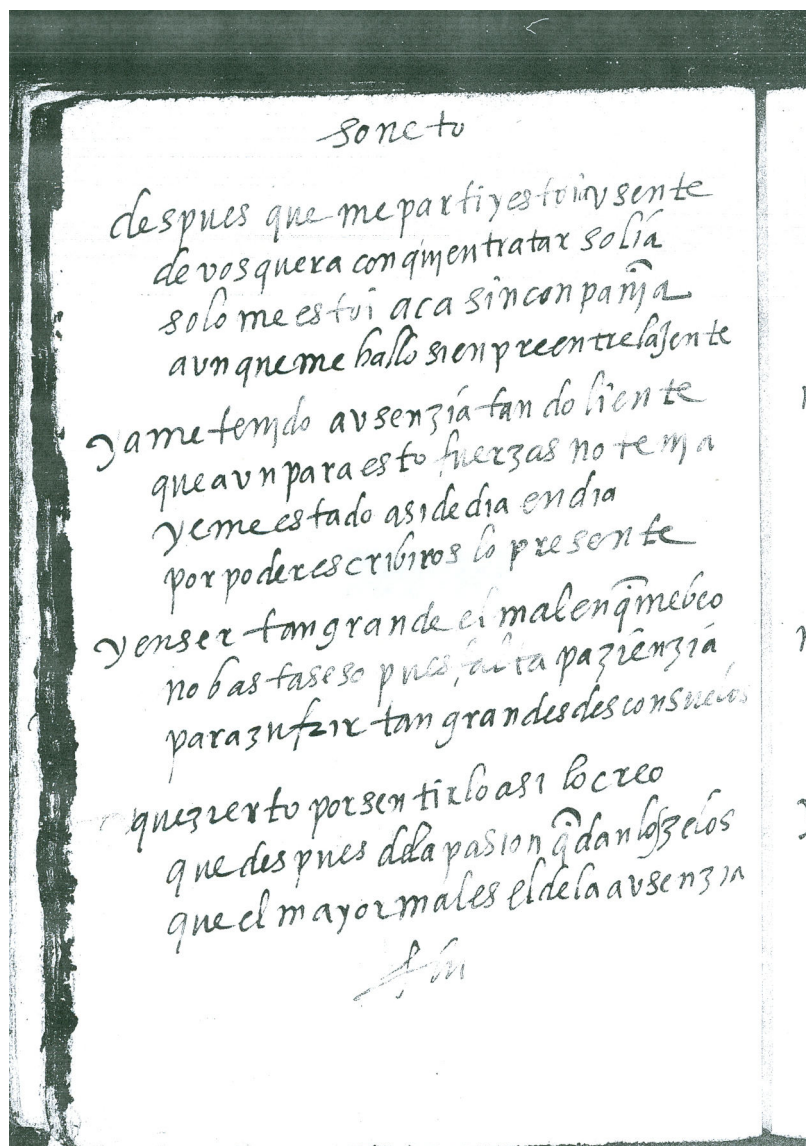
Por alguna razón, en su descripción codicológica del *Cancionero de Gallardo*, Manuel Moreno⁸⁹ atribuye el soneto Alex-2 a Garcilaso de la Vega (S7, p. 24); tal vez se trata de un simple error de procesamiento, ya que no se encuentra este soneto en ninguna edición de las obras del poeta toledano.

Como vimos en el capítulo 3 sobre la recepción de la poesía italiana en España, además del soneto atribuido a Hurtado de Mendoza, el *Cancionero de Gallardo* contiene también el *Triunpho de Amor* de Álvaro Gómez, seguido por el poema anónimo *La estrella de Citarea* que glosa libremente endecasílabos sueltos del *Canzoniere* de Petrarca. El códice también incluye versiones tempranas -con rimas agudas- de los sonetos I y X de Garcilaso, aunque no figuren con su nombre, sino con el rótulo «*De vn desfaboresçido*», refiriéndose lo más probablemente al estado de desamor expresado por ambos poemas. El dato es fundamental, ya que constituye una prueba de cuánto este cancionero particular retrata un momento justamente en el umbral de la consolidación del largo y titubeante proceso de arraigo de la versificación a la italiana en la poesía española. Los sonetos de Alexandre y Soria parecen ser contemporáneos a los ejemplares más tempranos de Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza, pero se incluyen en este corpus por tres razones: por ser anteriores (de hasta dos décadas) a la publicación de las *Obras* del barcelonés y del toledano en 1543; por ser todavía poco estudiados; y como veremos, por representar una fase de inestabilidad métrica, con endecasílabos ya no tan estrechamente atados al ictus del arte mayor, pero tampoco del todo arribados a la orilla de los ritmos toscanos.

Los sonetos Alex-3 y Alex-4 figuran también, sin atribución, en los folios 58^v y 59^r del manuscrito 3902 de la BNM, fechado hacia 1550-60 por Ralph DiFranco y José Labrador, quienes lo transcribieron en 1989.⁹⁰ En esta ocasión los sonetos han sido mucho más respetados por el copista: cada soneto ocupa su propia página, precedido por la rúbrica «*Soneto*» y seguido por la palabra «*Fin*», y los inicios de cuarteto y terceto van marcados por sangrías.

⁸⁹ <http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MN17.pdf>. Último acceso 10.4.17.

⁹⁰ DiFranco, Ralph A., & Labrador Herraiz, José Julián, eds., 1989. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Cleveland State University).



BNM 3902, f. 58^o

Este *Cancionero de poesías varias*, ya bastante más tardío que el de Gallardo⁹¹, contiene también los sonetos 4 a 8 de Antonio de Soria, así como sonetos y tercetos de Garcilaso y Hurtado de Mendoza, Cetina y Acuña, entre otros poetas del Renacimiento, y una traducción anónima del soneto 113 de Petrarca, *Ponmi ove 'l sole occide i fiori e l'erba*. De los sonetos incluidos en este corpus, espigados originalmente del *Cancionero de Gallardo*, dos de Alexandre y cinco de Soria siguieron viajando más allá de la fecha de 1543, en compañía de poetas hoy en día mucho más conocidos que ellos como exponentes de la lírica italianista.

⁹¹ En efecto, este manuscrito no está incluido en el *Catálogo-índice* de Brian Dutton, justamente por ser ya plenamente de la segunda mitad del siglo XVI. Sin embargo, dado que recoge algunas composiciones del siglo anterior, el código forma parte de la lista de manuscritos del Siglo de Oro con poemas del siglo XV compilada por Alvar, Carlos & Lucía Megías, José Manuel, 2002. *Diccionario Filológico de la Literatura Española Medieval (Textos y transmisión)*, (Madrid: Castalia), Apéndice III, p. 1064.

7.7.3 Estudio métrico

El juicio de Azáceta (1962: 71) con respecto a la versificación de Alexandre es ambivalente: «*Se le ve poco diestro en el manejo del endecasílabo, algunos están mal medidos, en otros la acentuación es deficiente, pero hay que alabar el esfuerzo del poeta al usar un metro que acababa de introducirse en nuestra poesía*». A pesar de algunos versos de dudosa acentuación (un máximo de un verso de cada ocho), achacables tal vez a errores de copia, y a pesar de un torpe empleo, en ciertos momentos, de hiatos, sinéresis y sinalefas, el análisis métrico de los ocho sonetos muestra que Alexandre resulta más «*diestro*» en el uso del endecasílabo de lo que pueda parecer. Como se aprecia en la tabla siguiente, hay una preponderancia casi absoluta de ritmos de tipo yámbico, con acentuación prácticamente obligatoria en la sexta sílaba y muy frecuente en la segunda.

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 112) | Porcentaje |
|----|--------------------------------|--------------------------|------------|
| 1 | 2-6-10 | 25 | 22,32% |
| 2 | 2-4-6-10 | 18 | 16,07% |
| 3 | 2-4-6-8-10 | 12 | 10,71% |
| 4 | 3-6-10 | 8 | 7,14% |
| 5 | 2-6-8-10 | 6 | 5,36% |
| 6 | 1-4-6-10 | 5 | 4,46% |
| | 1-4-6-8-10 | 5 | 4,46% |
| | 1-6-10 | 5 | 4,46% |
| 9 | 1-3-6-10 | 3 | 2,68% |
| | 2-4-7-10 | 3 | 2,68% |
| | 3-6-8-10 | 3 | 2,68% |
| | 4-6-10 | 3 | 2,68% |
| 13 | 2-4-8-10 | 2 | 1,79% |
| | Otas disposiciones (o dudosas) | 14 | 12,5% |

Las dos primeras acentuaciones, 2-6-10 y 2-4-6-10, no están entre las más frecuentes del *Canzoniere* (donde ocupan respectivamente las posiciones 12 y 9 de la clasificación correspondiente a los 317 sonetos de Petrarca, ofrecida al final del capítulo 5), pero junto a los otros esquemas sin sílabas tónicas en posiciones impares, los endecasílabos de tipo yámbico representan el 58,93% del total de 112 versos. Mientras tanto, son poquísimos los versos que participan del ritmo dactílico del arte mayor: no se da ningún caso del verso dactílico puro 1-4-7-10, y sólo hay tres endecasílabos con el ritmo híbrido 2-4-7-10. En efecto, el verso de Alexandre resulta más yámbico que aquel del propio Petrarca, quien como vimos, prefirió un equilibrio entre ritmos pares e impares, si bien con una ligera preferencia por los primeros.

La acentuación más frecuente de Alexandre, 2-6-10, que representa casi un cuarto del total, puede sugerir poca densidad léxica en sus versos, pero la lectura de los sonetos no da esta impresión. En Alex-1, ocho de los catorce endecasílabos tienen esta acentuación, pero ningún verso se percibe flojo de sentido. Ahora bien, en el v. 13 del mismo soneto, encontramos un ejemplo de abuso de la sinalefa, con cuatro vocales apretadas en una sílaba tónica, que estropean además el efecto del encabalgamiento abrupto:

« *Ya sé qu'e de regirme por locura
y deseo, aunque perdiese aventurarme,
que quien no se aventura no a ventura.* »

(Alex-1, vv. 12-14)

y-de-séoaun-que-per-dié-sea-ven-tu-rár-me (3-6-10)

Esta escansión resulta tanto más torpe porque requiere, además, que se relegue la conjunción *aunque*. En su reseña de la edición de Azáceta, Francisco Rico cita este verso y el siguiente como ejemplos del «ritmo poco favorable del soneto» (1964: 375), posicionándose de acuerdo con la impresión del editor. No obstante, se trata de una excepción dentro del poema, cuyo ritmo es considerablemente regular.

Hay al menos dos ocasiones en que Alexandre emplea el ritmo yámbico puro 2-4-6-8-10 de forma que apuntale el sentido del verso. Por ejemplo, en Alex-3:

« *y éme estado así de día en día
por poder escribiros lo presente;* »

(Alex-3, vv. 7-8)

y-é-mes-tá-doa-sí-de-dí-aen-dí-a

Este verso yámbico obra un buen efecto poético, ya que el denso ictus regular insiste en la continuidad del estado de ánimo del poeta, así como en su persistencia en «*escribir lo presente*» a la destinataria. En el segundo ejemplo, el buen uso del ritmo yámbico se enlaza con una aliteración:

« *mas sé que suele sienpre el mal de dentro
dar a entender lo que es acá en el jesto.* »

(Alex-5, vv. 13-14)

mas-sé-que-sué-le-sién-prel-mál-de-dén-tro

La escansión del v. 13, junto a la aliteración en s+é de las sílabas 2-6, ilustra sonoramente la idea de continuidad o de regla inexorable expresada por estos dos últimos versos del soneto (y de hecho, la acentuación del v. 14 es casi yámbica: 1-4-6-8-10).

queja simple y directa a la dama, pero no se trata necesariamente de un soneto de desamor: como aprendemos en los vv. 1-2, ha sido el yo poético quien se alejó de la amada y no viceversa; mientras tanto, en la conclusión, la crueldad se atribuye más a la ausencia como condición y emoción en sí que específicamente a la dama. De hecho, en el v. 5, la *ausença* se personifica, sin artículo definido:

« *Después que me partí y estoy ausente
de vos, qu'era con quien tratar solía,
solo me estoy acá sin compañía,
aunque es mi uso andar siempre con gente;*

y áme tenido ausença tan doliente 5
que aun para esto fuerças no tenía, (...)

*Señora doña Gracia, pienso y creo,
después de la pasión que dan los celos,
el mal más cruel es el de la ausença.* »

(Alex-3, vv. 1-6, 12-14)

Otro soneto de difícil clasificación temática es Alex-7, que tampoco se lee como un poema de desamor en el estricto sentido de falta de correspondencia por parte de la amada. Tampoco puede considerarse un soneto de 'canto' - muy al contrario, el yo poético lamenta la falta de continuidad en su relación con la dama a causa de las frecuentes riñas. De nuevo, Alexandre se sirve del políptoton, en esta ocasión con los verbos *avenir* y *desavenir*, es decir, amigarse, amancebarse, y sus contrarios:

« *Quando viene tras el desabeniros
un brebe conçertaros al presente,
el mal pasado pasa y no se siente,
con los dulçes regalos de abeniros;*

mas quien sienpre con lloros y sospiros 5
*se abiene y desabiene secamente,
secos son los amores que consiente,
faltando en tales riñas estos tiros.* »

(Alex-7, vv. 1-8)

De los demás sonetos, la mitad pueden clasificarse como autoacusaciones del yo poético por no tener la suficiente fuerza o voluntad para resistir al deseo (tipo temático 19-QPEv), pero tampoco tienen mucho que ver con las quejas de Petrarca, ni léxicamente ni conceptualmente: en Alex-1, por ejemplo, tras resignarse al destino de perder la mente, la conclusión a modo de máxima está escrita para dar ánimo al poeta a declarar su amor a la dama en lugar de desconfiarse:

contundente aprendizaje final. Ya hemos visto, por ejemplo, el último verso de Alex-1, en el que el yo poético procura darse ánimos para declarar su amor a la dama: «*que quien no se aventura no a ventura*» (donde la conjunción *que* tiene la función de *pues*). Destaca también la conclusión de Alex-5, con dos tercetos organizados en 1+2:

« Yo soy de los que sufren el maestro:
ya estoy hecho a sufrir qualquier encuentro, 10
d'estar toda la vida en esto puesto.

*Yo no sé si lo encubro o si lo muestro,
mas sé que suele sienpre el mal de dentro
dar a entender lo que es acá en el jesto. »*

(Alex-5, vv. 9-14)

Como hemos visto en el análisis métrico, el ictus yámbico puro del v. 13 (2-4-6-8-10) con la aliteración en *s+é*, seguido por el ritmo casi yámbico del v. 14 (1-4-6-8-10), ilustran acústicamente la imposibilidad de silenciar las propias emociones, dado que el cuerpo revela en todo momento «*el mal de dentro*». De hecho, esa aliteración viene seguida por otra, en *d+n+r*, que refuerza el sentido de inexorabilidad: «*el mal de dentro / dar a entender*», para volver a la primera en *s+é* al final del verso, «*es acá en el jesto*». De esta manera se cierra el círculo infinito de la sentencia de los vv. 13-14, y también el del soneto en su conjunto. Quitando la sinalefa incómoda *acá+en* en posición acentuada, con el ritmo yámbico y una aliteración anidada en otra, estos dos versos resultan de lo más logrados.

Resumiendo, **a pesar de algunas torpezas de prosodia, Alexandre merece mayor apreciación como sonetista de cuanto ha recibido hasta hoy. Dispone el pensamiento -o justamente el «seso tan estragado» del que habla en el primer verso de la serie- de manera bastante ordenada a lo largo del soneto, y sabe llevar el hilo lógico hacia su clímax en el último terceto.** Habría que investigar, en otra ocasión, si estos ocho sonetos y la *Epístola* en tercetos que los precede en el *Cancionero de Gallardo* son realmente atribuibles al pequeño (y tal vez enano) *Alexandre*, autor de chistes y de décimas burlescas en los folios anteriores del mismo manuscrito. Aunque se trate de metros distintos, salvo la posible alusión indirecta a su tamaño en Alex-6 («*en ser tan alto un baxo amor*», v. 2, un insulto dirigido a una señora infiel tal vez alta desde su perspectiva), parece tratarse de un poeta distinto. Los ochos sonetos tampoco parecen ser atribuibles a Diego Hurtado de Mendoza, el supuesto autor del noveno soneto del bloque en el *Gallardo*, ya que este poema revela un lenguaje algo más refinado y un tono más dinámico, y una prosodia menos yámbica que los ocho textos atribuidos a Alexandre. Tampoco pueden ser de Antonio de Soria, quien como veremos siguió influenciado por el ritmo de arte mayor. Por ahora, demos el beneficio de la duda a Azáceta, y al simple hecho de que no aparece ningún nombre de autor nuevo, en las rúbricas del cancionero, entre las coplas

octosilábicas de Alexandre y la serie de sonetos presentada como un solo bloque.

7.7.5 Los textos

La edición de los sonetos de Alexandre se basa en la transcripción de Azáceta (1962), cotejada con el texto del *Cancionero de Gallardo*, del que hubo alguna omisión. Curiosamente, Azáceta evitó de añadir los acentos diacríticos, pero sí ofrecía una propuesta de puntuación. En los textos de abajo, he añadido los acentos diacríticos para facilitar la lectura y la escansión, y he intervenido algunas veces en la puntuación para aclarar la estructura sintáctica.

En el caso de Alex-3 y Alex-4, la edición del manuscrito 3902 de la BNM por parte de DiFranco y Labrador Herraiz (1989) ha sido muy útil, y he aceptado muchas de sus correcciones a los sonetos.

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba, y clara preferencia por el esquema de acentuación 2-6-10 (8 versos sobre 14); rima ABBA ABBA CDC DCD, ninguna aguda.

2 – ausencia de sinalefa en *quán-to-há-go*

4 – hiato en *des-con-fi-a-do* (tanto para la escansión del endecasílabo como para mantener la rima en *-ado*)

7 – ausencia de sílaba tónica antes de la 6ª sílaba:

e-nel-de-ter-mi-nár-mea-llí-de-shá-go, acentuación 6-8-10

8 – relegación del verbo *estoy*:

a-qué-lloen-ques-toy-más-de-ter-mi-ná-do, acentuación 2-6-10

10 – ausencia de sinalefa en *la-ar-du-ra*, que compromete la lectura fluida

13 – sinalefa extendida que abarca cuatro vocales, tanto más forzada por juntar dos sílabas tónicas en la misma posición acentuada:

y-de-s(é)oa(ú)n-que-per-dié-sea-ven-tu-rár-me, acentuación 3-6-10

En su reseña de la edición de Azáceta, Francisco Rico cita este verso y el siguiente como ejemplos del «ritmo poco favorable del soneto» (1964: 375); no obstante, a pesar de la torpe excepción que cierra el poema, el ritmo del soneto es considerablemente regular.

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica 4+4+3+3.

Alex-2

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 53^r-53^v; Azáceta 1962: 254

Rúbrica: [MN17, a cabeza del f. 53^v] *Soneto*.

Si en mis extremos no e de mejorarme,
tiempo perdido es en mi pasión
hazer yo de las tripas coraçón,
pensando con esfuerço remediarme.

Agora es tienpo de desengañarme, 5
antes que más se çiegue el afixión,
y darme por rendido a la razón,
y a toda ley de amor aparejarme.

Donde ay tanto poder para defenderme, 10
cosa escusada es que yo me guarde
si a la primer refrega e de ser mate;

y no he hecho poco en conoçerme:
mas, ¿qué ará un coraçón cobarde
sino rendirse antes del conbate?

Variantes

11 - mata [MN17; acepto la corrección de Azáceta 1962, según la rima con *conbate* del v. 14]; 12 - Azáceta deja fuera de su transcripción la Y al principio del verso.

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*, ni simplifica la doble *r* a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

9 - introducción de la coma al final del verso

10 - eliminación de la coma al final del verso

11 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *y* con que inicia el segundo terceto

12 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma, en anticipación de la pregunta retórica que concluye el soneto

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento casi obligatorio en la 6ª sílaba (con la excepción de los vv. 5 y 12); rima ABBA ABBA CDC DCD, con la rima B aguda.

2 - ausencia de sinalefa en

tién-po-per-dí-do-és-en-mi-pa-sión, acentuación 1-4-6-10

9 - verso de 12 sílabas (con la acentuación mantenida en la 6ª sílaba)

10 - ausencia de sinalefa en *có-saes-cu-sá-da-és*

11 - relegación del verbo auxiliar [h]e por sinalefa, y relegación del verbo *ser* al lado de *mate*:

sia-la-pri-mér-re-fré-gae-de-ser-má-te, acentuación 4-6-10

12 - ausencia de sinalefa en

Y-nó-e-hé-cho-pó-coen-co-no-çér-me, acentuación 2-4-6-10

(promoción del adverbio *no* por énfasis semántico)

13 - ausencia de sinalefa en

mas-qué-a-rá-un-co-ra-cón-co-bár-de, acentuación 2-4-8-10

14 - ausencia de sinalefa en

si-nó-ren-dír-se-án-tes-del-con-bá-te, acentuación 2-4-6-10

Por lo que parece, en este soneto, Alexandre procura evitar la sinalefa en posiciones acentuadas, con la única excepción en el primer verso: *Sien-mi-ses-tré-mos-noé-de-me-jo-rár-me*, acentuación 4-6-10. En Alex-1 hay sólo dos ocasiones en que el poeta evita la sinalefa en posición tónica (vv. 2 y 10), ambas entre las sílabas 9 y 10.

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica 4+4+3+(1+2).

13 – que da los celos [MN17, Azáceta]; que después de la pasión quedan los celos [DiFranco & Labrador Herraiz]; 14 – que el mayor mal es el de la avsenzia [DiFranco & Labrador Herraiz]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

4 – punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *y* a inicio del v. 5, según la interpretación de DiFranco & Labrador Herraiz, que acepto por simetría con el v. 7, «*y éme estado*»

5 – eliminación de la coma al final del verso, para no quebrar la estructura «*tan... que*»

8 – punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *y* a inicio del v. 9

Intervención gramatical: 13 – que dan los celos (corrección del verbo en plural según la transcripción de DiFranco & Labrador Herraiz, pero no acepto la interpretación «*quedan los celos*», que corrompe tanto la semántica como la métrica, al disponer dos acentos tónicos en contiguidad sin posibilidad de relegación: *pa-sión-qué-dan*)

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento casi obligatorio en la 6ª sílaba (con las posibles, pero no seguras, excepciones de los vv. 11 y 14); rima ABBA ABBA CDE CDE, con ninguna rima aguda.

2 – encabalgamiento abrupto que da más fuerza al pronombre *vos*; a diferencia de los dos sonetos anteriores, este poema va dirigido directa y expresamente a la dama, si bien en el último terceto (v. 12) el poeta se dirigirá a «*Señora doña Graçia*» (puede ser la personificación de la Gracia, o más probablemente el nombre de la dama)

4 – ausencia de sinalefa en

aun-qués-mi-ú-soan-dár-sien-pre-con-gén-te, acentuación 2-4-6-10

(con relegación del adverbio temporal *sien-pre* al lado del verbo *an-dár*, a pesar de su valor absoluto)

7 – ausencia de sinalefa en *y-é-mes-tá-doa* –a diferencia del inicio del v. 5 (*yá-me-te-ní-doau*)–, pero no en el resto del verso, dando lugar a la acentuación yámbica 2-4-6-8-10: *y-é-mes-tá-doa-sí-de-dí-aen-dí-a*; este ictus yámbico da un buen efecto poético, ya que insiste en la continuidad del estado de ánimo del poeta, así como en su persistencia en «*escribir lo presente*» a la destinataria

11 – si se admite la relegación de *pues* delante del verbo *falta*, este verso tiene la acentuación 2-4-7-10, anómala en la práctica prosódica de Alexandre

14 - verso de escansión problemática: o bien se lee con hiato en *crü-el* (dando lugar a la acentuación 2-5-7-10), o bien se lee con falta de sinalefa en *la-au-sén-çia* (dando lugar a la acentuación 2-4-6-10); en ambos casos, se promociona el artículo *el* (con función de pronombre) en la 7ª o 6ª posición, respectivamente

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa, si bien la crueldad se atribuye a la ausencia más a la dama misma (v. 14), y como aprendemos en el v. 1, fue el yo poético que se alejó de la amada y no viceversa. A esta acusación va subordinada una queja del poeta mismo, por su falta de paciencia.

Clasificación sintáctica

EID11Sd-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual 11+3, Sin marcas, función de Apelación. Estructura lógica (4+2+2+3 discursivo) + (1 vocativo + 2 discursivo).

Alex-4

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 53^v-54^r ; BNM ms 3902: f. 59^r
Azáceta 1962: 255; DiFranco & Labrador Herraiz 1989: 75-76

Rúbrica: [BNM ms. 3902] *Soneto*.

A tienpo vine, yo que me burlé
de amor y de sus cosas, tal me bi;
esto fue una sazón que me sentí,
ajeno de saber lo que aora sé;

mas bien me muestra amor si le pequé, 5
bien a mostrado si le desserbí,
porqu'él se a hecho tan señor de mí
que no puedo encubrir lo que herré.

No sé por dónde pudo combatirme,
porque nunca e podido socorrerme, 10
tanto que a benido a destruirme;

y no sabiendo, triste, qué hazerme,
e llegado a tienpo de rendirme,
pues beo que no puedo defenderme.

Variantes

1 - vino [Azáceta, error de transcripción de MN17 (*n* en lugar de *l*)]; En tienpo me bi yo que me burlé [BNM ms. 3902, DiFranco & Labrador Herraiz]; 3 - fue a vna sazón [BNM ms. 3902, DiFranco & Labrador Herraiz]; 6 - bien me a mostrado [BNM ms. 3902, DiFranco & Labrador Herraiz]; 7 - tal señor [Azáceta, error de transcripción de MN17 (*n* en lugar de *l*)]; 9 - conbertirme [MN17, Azáceta; acepto la corrección de DiFranco & Labrador Herraiz según la lección de BNM ms. 3902]; 10 - socorerme [Azáceta]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*, ni simplifica la doble *r* a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

- 2 - introducción de la coma tras *cosas*, y punto y coma al final del verso, en lugar de la coma
- 4 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *mas* que inicia el segundo cuarteto
- 7 - eliminación de la coma al final del verso, para no quebrar la estructura *tan... que*
- 11 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz del a conjunción *y* que inicia el segundo terceto

Correcciones léxicas:

- 1 - *vine* por *vino* (error de transcripción de Azáceta; su mala lección de MN17 (o en lugar de *e*) hace perder la consistencia semántica con el v. 11: «A tiempo vine» = «e llegado a tiempo»)
- 7 - *tan señor* por *tal señor* (error de transcripción de Azáceta)
- 9 - *combatirme* por *conbertirme* (según BNM ms. 3902; acepto la corrección por la consistencia con el léxico bélico de los vv. 10 y 11, «*combatirme... socorrerme... destruirme*»)

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba (con la única posible, pero no segura, excepción del v. 6); rima ABBA ABBA CDC DCD, con las rimas A y B agudas.

3 - sinalefa en posición acentuada:

és-to-fuéu-na-sa-zón-que-me-sen-tí, acentuación 1-3-6-10

4 - sinalefa y sinéresis en posición acentuada:

a-jé-no-de-sa-bér-lo-queaó-ra-sé, acentuación 2-6-8-10

6 - ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 4 y 10, a menos que se admita la promoción de la partícula condicional *si*:

bié-na-mos-trá-do-(sí)-le-des-ser-ví, acentuación 1-4-(6)-10

8 - ausencia de sinalefa en *que-her-ré*

11 - ausencia de sinalefa en *que-a-be-ní-doa*, y hiato en *des-trü-ír-me*, acentuación 1-6-10

12 - ausencia de sinalefa en posición tónica:

y-nó-sa-bién-do-trís-te-qué-ha-cér-me, acentuación yámbica 2-4-6-8-10

13 - ausencia de sinalefa en *lle-gá-do-a-tién-po*

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

8-EID8Sa-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual 8+6, Sin marcas (agrupaciones intratextuales), función de Síntoma. Estructura lógica (4+4)+(3+3).

Alex-5

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 54^r ; Azáceta 1962: 255-56

No está para servir de otra materia
quien nunca fue sino desventurado,
y así quiero yo escrevir de un estado
qu'es de su natural todo miseria:

cuenta cada uno de la feria 5
según él en su trato fue tratado,
mas yo, de puramente mançillado,
no cuento bien ni mal de mi laçeria.

Yo soy de los que sufren el maestro:
ya estoy hecho a sufrir qualquier encuentro, 10
d'estar toda la vida en esto puesto.

Yo no sé si lo encubro o si lo muestro,
mas sé que suele sienpre el mal de dentro
dar a entender lo que es acá en el jesto.

Variantes

8 - bien minal [MN17, acepto la corrección de Azáceta]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

3 - eliminación de la coma al final del verso

4 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto, para introducir la explicación del *estado* que sigue en el segundo cuarteto

6 - coma al final del verso, en lugar del punto y coma

7 - introducción de la coma tras *yo* y al final del verso, para aislar el complemento adjetival *de puramente mançillado*

9 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma; los vv. 10-11 explican «*el maestro*» del v. 9

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba (con la única excepción del v. 3); rima ABBA ABBA CDC CDC, con ninguna rima aguda.

3 - verso de acentuación anómala, con posible relegación del verbo *quiero*, y acentos tónicos en las posiciones impares 5 y 7:

ya-sí-quie-ro-yóes-cri-bír-deu-nes-tá-do, acentuación 2-(3)-5-7-10

Podría conjeturarse un error de transcripción por parte del copista: si se quitara del verso el pronombre *yo*, y se admitiera ausencia de sinalefa en *de-u-nes-tá-do*, el verso adquiriría la acentuación *ya-sí-quie-roes-cri-bír-de-u-nes-tá-do*, 2-6-10

4 - relegación del bisílabo fuerte *todo* tras el sustantivo agudo *natural*, a pesar de su valor absoluto:

qués-de-su-na-tu-rál-to-do-mi-sér-ia, acentuación 1-6-10

5 - hiato en *Cü-én-ta*, y ausencia de sinalefa en *ca-da-ú-no*, dando lugar a la acentuación 2-6-10

6 - relegación del adverbio *según* delante del pronombre tónico *él*

13 - la acentuación yámbica del verso (*mas-sé-que-sué-le-sién-prel-mál-de-dén-tro*, 2-4-6-8-10), junto a la aliteración en *s+é* de las sílabas 2-6, ilustra sonoramente la idea de continuidad o regla inexorable expresada por los dos últimos versos que concluyen el soneto (la acentuación del v. 14 es casi yámbica: 1-4-6-8-10)

14 - sinalefa en posición tónica:

dá-raen-ten-dér-lo-qués-a-cáe-nel-jés-to, acentuación 1-4-6-8-10

Clasificación temática

23-SPEn: Sufrimiento, del Poeta mismo, Enfermedad, negativa / desesperación.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica 4+(2+2)+(1+2)+(1+2).

Alex-6

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 54^r- 54^v; Azáceta 1962: 256

Rúbrica: [MN17, a cabeza del f. 54^v] *Soneto*.

Nunca pensé, señora, que cupiera
en ser tan alto un baxo amor;
debieraos de bastar un serbidor,
pues hera tal qual otro no lo fuera.

¿Cómo queréis que nadie bien os quiera, 5
pues veis que para uno es desamor
querer dar a otro algún favor,
aunque de los menores sea qualquiera?

Que si, señora, vos bien lo miráis,
los límites de amor son, si los sé, 10
que a otro no miréis mientras amáis

aquel que de primero vuestro fue:
ansí que a un bolber d'ojos que le dáis
quedáis ereje y quebrantáis la fe.

Variantes

5 - naide [MN17 y Azáceta]; bien *om.* [Azáceta, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

11 - eliminación de la coma al final del verso, interpretando *aquel* del v. 12 como sujeto del verbo *amáis*

12 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto y coma, en anticipación de la oración conclusiva *ansí que...*

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento casi obligatorio en la 6ª sílaba (con las excepciones de los vv. 2, 7, 9 y 14); rima ABBA ABBA CDC DCD, todas agudas salvo la rima A.

2 – ausencia de sinalefa en

en-sér-ta-nál-to-un-bá-xo-a-mór, acentuación 2-4-7-10

6 – ausencia de sinalefa en posición tónica:

pues-véis-que-pa-ra-ú-noes-de-sa-mór, acentuación 2-6-10

7 – ausencia de sinalefa en

que-rer-dá-ra-ó-tro-al-gún-fa-bor, acentuación 3-5-8-10

8 – sinéresis en *sea*:

aún-que-de-los-me-nó-res-sea-qual-quié-ra, acentuación 1-6-8-10

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa. La acusación por infidelidad, y por mantener *un baxo amor* (v. 2), raya en la tradición de los *maldits*.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4 vocativo-discursivo + 4 exclamativo + 4 vocativo-discursivo + 2 discursivo.

Alex-7

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 54^v; Azáceta 1962: 257

Quando viene tras el desabeniros
un brebe conçertaros al presente,
el mal pasado pasa y no se siente,
con los dulçes regalos de abeniros;

mas quien sienpre con lloros y sospiros 5
se abiene y desabiene secamente,
secos son los amores que consiente,
faltando en tales riñas estos tiros.

Señora, así se pasan los amores
que vos e yo tenemos y pasamos: 10
nunca beo plazer tras los dolores,

nunca en el abenir nos regalamos,
jamás ay trabesuras ni primores,
y así perdemos más que no ganamos.

Variantes

8 - rrinnas [Azáceta; la grafía de MN17, «*rrinas*» con un punto superior entre la *n* y la *a*, no es de fácil interpretación: las lecciones *rimas* y *ruinas* también son posibles]; 14 - no *om.* [Azáceta, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*, ni simplifica la *r* doble a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

4 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *mas* que introduce el segundo cuarteto

7 - introducción de la coma al final del verso

10 - punto y coma al final del verso, en lugar de la coma; los vv. 11-13, «*nunca... nunca... jamás*» explican cómo «*se pasan los amores*», v. 9

11 - coma al final del verso, en lugar del punto y aparte

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba (con la única excepción del v. 1); rima ABBA ABBA CDC DCD, con ninguna rima aguda.

1 - verso de acentuación anómala, con falta de acento entre las posiciones 5 y 10: Quán-do-vié-ne-trá-sel-de-sa-be-ní-ros, acentuación 1-3-5-10

Clasificación temática

No se trata de un soneto de desamor en el estricto sentido de falta de correspondencia por parte de la dama: el yo poético lamenta más bien la intermitencia de la relación a causa de las *riñas* (v. 8).

Clasificación sintáctica

5-EAp:-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica (4 + 4) + (2+(3+1)).

Alex-8

Fechación: c. 1530

Transmisión: MN17: f. 54^v; Azáceta 1962: 257-58

Busco lo que me hizo conoçerte,
y si d'esto viniese a çerteficarme,
tendría ya en mí de quién quexarme,
y así consolaría mi mala suerte.

Buscado e maneras de perderte, 5
mas d'esto puedo ya desconfiarme,
porque no e de poder de ti librarme
sino con mi morir o con tu muerte.

De mí me quexo, pues tengo la culpa, 10
que no de quien da tanto disfavor,
a cuya causa me beo tal;

no tengo quien me dé d'esto desculpa,
pues para aquel que siente bien de amor
tener de quien quexarse es menos mal.

Variantes

5 - Buscando en [Azáceta, error de transcripción]; 8 - mi *om.* [Azáceta, error de transcripción]; 12 - disculpa [Azáceta, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de MN17 por parte de Azáceta 1962 es correcta, si bien no añade los acentos diacríticos, ni regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

2 - introducción de la coma al final del verso

7 - eliminación de la coma al final del verso, para no quebrar la estructura «*no e de... sino*»

11 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte; el segundo terceto está estrechamente ligado al primer terceto: "*me quejo de mí mismo, soy yo el que tiene la culpa, (y por tanto) no hay nadie que pueda disculparme*"

Corrección gramatical y sintáctica:

5 - «Buscado [*h*]e maneras de perderte» en lugar de «Buscando en»

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba (con las únicas posibles excepciones de los vv. 9 y 11); rima ABBA ABBA CDE CDE, con las rimas D y E agudas.

1 - ausencia de sinalefa en posición tónica:

Bús-co-lo-que-me-hí-zo-co-no-çér-te, acentuación 1-6-10

2 - verso de un mínimo de 12 sílabas (con acentuación en la 6ª)

3 - ausencia de sinalefa en posición tónica:

ten-drí-a-yá-en-mí-de-quién-que-xár-me, acentuación yámbica 2-4-6-8-10

4 - sinéresis forzada en la terminación del verbo condicional *consolaría*, en posición tónica:

ya-sí-con-so-la-ría-mi-má-la-suér-te, acentuación 2-6-8-10

5 - ausencia de sinalefa en posición tónica (se promociona el verbo auxiliar [h]e, ya que cobra mayor carga léxica al colocarse después del participio):

Bus-cá-do-é-ma-né-ras-de-per-dér-te, acentuación 2-4-6-10

6 - hiato en *des-con-fi-ar-me*

9 - relegación de la conjunción *pues* en 6ª posición, delante del verbo *tengo*:

De-mí-me-qué-xo-pues-tén-go-la-cúl-pa, acentuación 2-4-7-10

Este ejemplo de tensión métrica, de sorpresa en la expectación del lector/oyente, podría simbolizar sonoramente la culpabilidad y desorientación del yo poético; sin embargo, el efecto resulta demasiado tenue, y a la luz de la técnica vacilante de Alexandre, parece muy improbable que buscara tal efecto adrede

11 - verso de 9+1 sílabas (a menos que se admite hiato en *ca-üsa*, pero resulta muy poco natural quebrar el diptongo)

13-14 - como ocurre en Alex-5, estos dos versos conclusivos son de acentuación yámbica:

pués-pa-ra-quél-que-sién-te-bién-dea-mór, acentuación 1-4-6-8-10

te-nér-de-quién-que-xár-ses-mé-nos-mál, acentuación 2-4-6-8-10

Sin embargo, el v. 13 también podría realizarse con el acento métrico desplazado a la preposición *para* (*pues-pá-ra-quél*)

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4 + 4 + 3 + (1+2).

7.8 Antonio de Soria

7.8.1 Datos bio-bibliográficos

Se sabe poquísimo de la vida de Antonio de Soria, a pesar de la presencia de sus poemas en varios cancioneros. En una nota a pie de página de un estudio del *Cancionero sevillano de Toledo* (Dutton TP2), manuscrito⁹² que contiene catorce composiciones octosilábicas del poeta, José Manuel Blecua conjetura que «quizá sea el secretario Soria, que parecía 'buey aguado' según las Epístolas de don Francesillo de Zúñiga». ⁹³ Esta burla de la mano del historiador y bufón de Carlos V, que forma parte de una sucesión de insultos animalescos hacia el final de su *Carta que puso don Francés a las puertas de palacio*, menciona sólo el apellido: «Allí la serán guardadas sus buenas costumbres y privilegios y órdenes, y para ello damos por fiadores a Carazo, zancajo de cabra cecinada, y al regidor de Segovia, gusano de seda muerto, y a Soria el secretario, que parece buey aguado (...)». ⁹⁴

La suposición de Blecua es difícil o imposible de confirmar, ya que en los cancioneros de las primeras décadas del siglo XVI se encuentran otros Sorias que habrán sido contemporáneos o poco anteriores o posteriores a Antonio. Entre ellos, hay un tal Diego de Soria, también presente en el código TP2, y un «Soria» sin nombre con romances en la primera edición del *Cancionero general* (1511). José María Azáceta (1962: 66-67) piensa que este último Soria no fue el Antonio cuyos poemas aparecen en el *Cancionero de Gallardo* hacia dos décadas más tarde. Para mayor confusión, en una breve descripción del *Cancionero de Palacio* (Dutton MP2) –que trasmite doce de los trece sonetos atribuidos a Antonio de Soria–, Labrador y DiFranco mencionan a éste como ejemplo de poeta del siglo XVI nacido en el siglo anterior, hecho más que posible; pero especifican en una nota la fecha de nacimiento 1476 y, sorprendentemente, la fecha de fallecimiento 1515, sin indicar dónde las encontraron. ⁹⁵

Si es cierto que nuestro Antonio de Soria murió tan joven, sus trece sonetos serían muy posiblemente anteriores a aquellos compuestos en italiano por Berthomeu Gentil y Torres Naharro, publicados respectivamente en 1514 y 1517. Dado que el testimonio más temprano que nos ha llegado de los sonetos de Soria es el *Cancionero de Gallardo*, compilado entre 1520 y 1530, la fecha de fallecimiento dada por Labrador y DiFranco supone una circulación y publicaciones póstumas de sus sonetos. También daría como corolario que

⁹² Hay una edición moderna realizada por Labrador Herraiz, J.J., DiFranco, R.A. & Montero, J., eds., 2006. *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana)*, Biblioteca de Castilla-La Mancha (Univ. de Sevilla).

⁹³ Blecua, José Manuel, 1990. “Un cancionerillo casi burlesco”, en su libro recopilatorio *Homenajes y otras labores* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico), pp. 163-69. La cita es de la p. 164, nota 7. El mismo artículo ya había aparecido en el volumen Roca-Pons, Josep, ed., 1980. *Homenaje a don Agapito Rey* (Bloomington: Dipt. of Spanish & Portuguese), pp. 219-45.

⁹⁴ Citado de Castro, A. de, ed., 1855. *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la Formación del Lenguaje hasta nuestros días. Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores* (Madrid), v. XXXVI. Disponible en línea: http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/8_1_epistolario.shtml (último acceso 11.4.17).

⁹⁵ Labrador Herraiz, J.J., & DiFranco, R.A., sin año. “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI”, *Prologus Baenensis* 1, primera página y nota final 23. Publicado en línea (último acceso 11.4.17): <http://www.juanalfonsodebaena.org/continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi-3>.

Antonio de Soria experimentó con la forma del soneto más de una década antes del encuentro en Granada entre Boscán y Navagero, que tuvo lugar en 1526. El hecho de que diez de los trece sonetos de Soria están más cercanos al dodecasílabo de arte mayor que al endecasílabo podría alimentar tal sospecha de más de una década de anterioridad con respecto al barcelonés. Ahora bien, hasta que no se confirme la fecha de fallecimiento de Soria dada por Labrador y DiFranco en su nota a pie de artículo, una fechación de los sonetos de Soria anterior a 1515 –en lugar de c. 1530 por su aparición en el *Cancionero de Gallardo*– sigue siendo muy hipotética.

Tras sugerir la posible identificación del poeta con el Soria secretario insultado por Francesillo de Zúñiga, Blecua (1990: 164, nota 7) menciona los «sonetos muy curiosos» encontrados en el *Cancionero de Palacio* (MP2). El adjetivo *curiosos* debió de comprender cierta admiración, ya que poco años después de la primera publicación de su artículo, Blecua incluiría el soneto Soria-3 en su antología *Poesía de la Edad de Oro*, en las páginas 27-28, justamente *antes* de un villancico de Boscán.⁹⁶ Tal posicionamiento se debe probablemente a la presencia, en este soneto particular, de varios versos que sólo pueden escandirse como dodecasílabos, y por tanto afianza la sospecha de arriba: Blecua parece estar convencido de que Soria experimentó con la forma del soneto antes del barcelonés.

Sea como fuere, si las atribuciones de los trece sonetos a Antonio de Soria son correctas, como veremos en detalle en el análisis métrico, **este poeta representa, de modo semejante al Marqués de Santillana, un interesantísimo microcosmo de la transición del arte mayor al endecasílabo en la temprana evolución del soneto castellano.** Como veremos, los trece textos pueden dividirse en cuatro fases métricas, probablemente pero no necesariamente sucesivas en el tiempo. La numeración propuesta en este corpus no refleja esas cuatro fases, sino que sigue el orden de aparición de los sonetos en los tres manuscritos, comenzando por los cuatro incluidos en el *Gallardo* (MN17), fechado hacia 1530, luego cuatro más en el *Cancionero de poesías varias*, el manuscrito 3902 de la BNM fechado entre 1550-60, y finalmente los cinco últimos (mezclados con los siete primeros) en el *Cancionero de Palacio* (MP2), concluido entre 1568-71.⁹⁷

Aparte de los sonetos Soria-1 a Soria-4, el *Gallardo* contiene dos otros poemas del mismo autor con verso largo. El primero, el poema X según la numeración de Azáceta, lleva el rótulo «Soria en una recaída de amor», y está formado por siete estrofas de veinte versos cada una, de medida irregular entre las 9 y 13 sílabas; a juicio de Azáceta, este poema resulta «pesada y machacona en los conceptos» (1962: 65). La segunda composición, una *Carta de Soria* en 35 tercetos encadenados (XXIV), oscila entre el dodecasílabo de arte mayor y el endecasílabo, como delata ya el primer verso, «Tan triste soledad, tan gran tormento», un endecasílabo con acentuación 2-6-8-10 mas con una bimetración del verso que recuerda la práctica poética castellana del siglo anterior.

⁹⁶ Blecua, José Manuel, ed., 1984. *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento* (Madrid: Castalia).

⁹⁷ Labrador Herraiz, José Julián, Ángel Zorita, C., & DiFranco, Ralph A., eds., 1986. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: El Crotalón), p. xxi.

Respecto a la versificación italianista de Soria, Azáceta concluye con un dictamen semejante al que había dado en el caso de Alexandre: «*Sus sonetos, sus tercetos, sus endecasílabos están lejos de la perfección, pero su intento es noble, aunque no triunfe*» (1962: 66). De nuevo, podremos confirmar o refutar este juicio a través del análisis de los sonetos. Su opinión contrasta con los elogios puntuales que recibió la obra de Soria a lo largo del siglo XVI. Luis Zapata de Chaves, en el canto XXXVIII de su poema épico *Carlo famoso* impreso en Valencia en 1566, incluye a Antonio de Soria en su lista de vates españoles que «*honran el siglo*»:

« *Le honra Don Juan de Borja, y juntamente
Juan Fernández de Heredia el de Valencia,
le honra Don Juan Coloma, y de una fuente
van todos a beber en competencia:
de ésta Antonio de Soria felizmente
sacó en este oficio arte y experiencia:
Gerónimo Samper va a esta agua sana
y va Montemayor con su Diana. »*⁹⁸

Una década y media después, al comentar el soneto XII de Garcilaso («*Si para refrenar este deseo*») en sus *Anotaciones* (1580), bajo la expresión «*fiar el mal*» (v. 8), Fernando de Herrera se sirve de un verso de Soria como ejemplo de hipérbole:

«*Ipérbole. Los romanos le dieron por nombre superlación, o exceso, o crecimiento, que sobrepuja la verdad por causa de acrecentar o deminuir alguna cosa. [...] I Antonio de Soria escribió assí: de mí mesmo no me fío, &c.*» (Pepe & Reyes 2001: 359)

El verso citado por Herrera viene de la composición octosilábica *Guerra de Amor*, transmitida en seis cancioneros del siglo XVI. Y finalmente, otra década y media después, López Henríquez de Calatayud incluye a un «*Soria*» –probablemente el mismo– en su propia lista de poetas que forman parte de su Parnaso personal, en el canto XXV de su traducción (1594) del *Orlando* de Ludovico Dolce.⁹⁹ De hecho, Soria aparece en la misma octava que Diego Hurtado de Mendoza, Boscán y Garcilaso:

⁹⁸ Citado de López de Sedano, José, 1768. *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos* (Madrid: D. Antonio de Sancha), transcrito en la página:

<http://archive.org/details/parnasoespaoico02sedagoog> (último acceso 11.4.17).

⁹⁹ La noticia es de Forradellas, Joaquín, ed., 1986. *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* (Dipt. de Salamanca), p. 59, nota 129. La imagen está tomada de facsímil disponible en la página

http://webliblioteca.uv.es/cgi/view.pl?source=uv_im_b14239073 (último acceso 11.4.17).

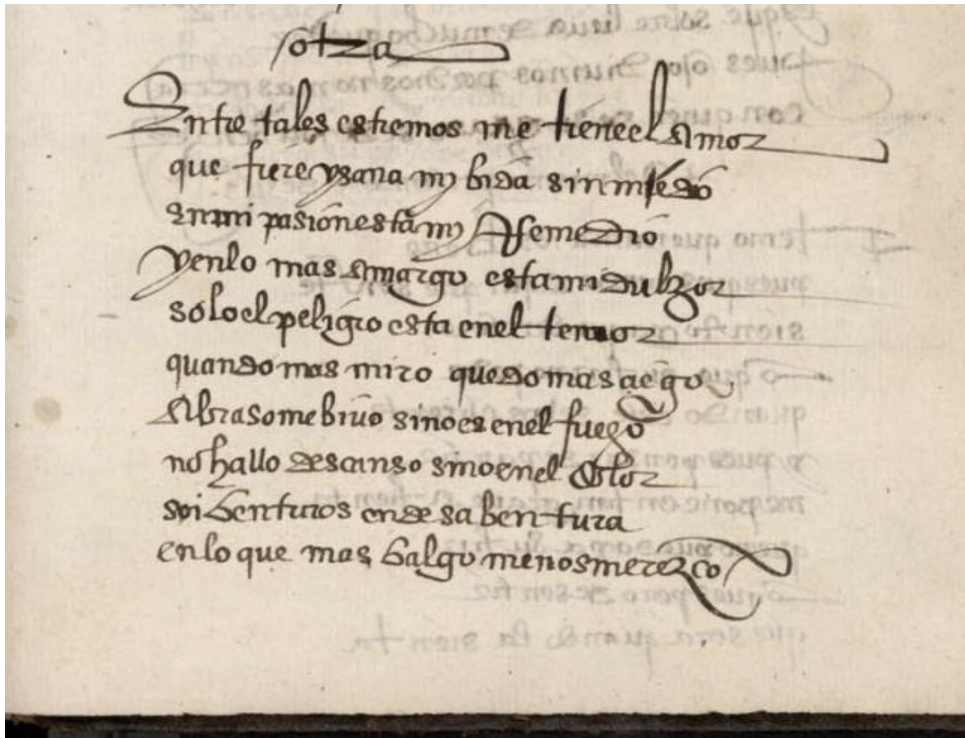
10

¶ Vn Siluestre, y vn Soria, y el loado
 Espinosa, y Villegas, y el Urbano,
 don Fernando de Acuña, a quien ha dado
 Erato graue estito, y cortefano,
 Don Diego de Mendoza el sublimado
 con quien el sacro Pithio viue hufano:
 Boscan con alta voz de gran contento,
 el graue Garcilasso en dulce acento.

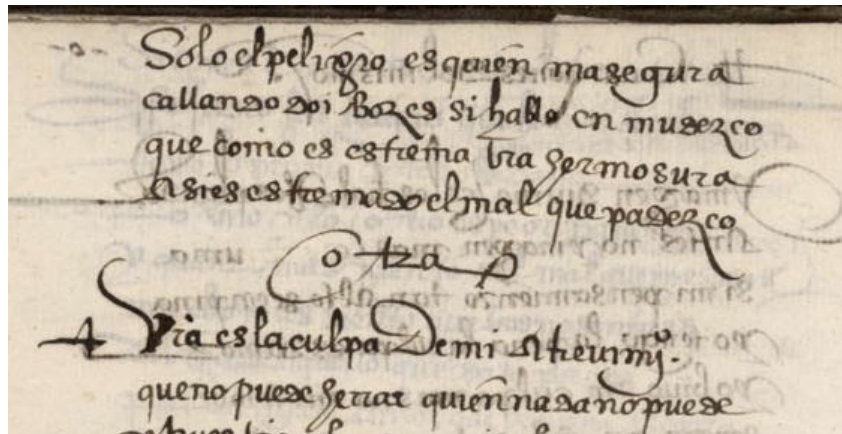
7.8.2 Transmisión antigua y moderna de los sonetos

Los trece sonetos de Antonio de Soria se encuentran repartidos en tres manuscritos, todos importantes por su carácter de transición entre la Edad Media y el Renacimiento, si bien como vimos en el apartado anterior, los dos últimos son bastante más tardíos que el primero.

El *Cancionero de Gallardo* (c. 1530) transmite los sonetos Soria-1 a Soria-4: los tres primeros de modo consecutivo en el folio 33 recto y verso, y el último en su propia página, f. 55^v, en una letra más grande y más cuadrada, justo después de la serie de ocho sonetos de Alexandre y el soneto atribuido a Hurtado de Mendoza. Soria-4 lleva la rúbrica acertada de «Soneto», a diferencia de los tres primeros, que van precedidos por los rótulos «Canziones del mesmo», «Otra» y «Otra». Soria-2 está dividido entre los lados recto y verso del f. 33, sin respetar la cesura entre los dos tercetos; de hecho, por las mayúsculas a inicio de verso, parece que el copista ha visto una 'canzión' estructurada en 3+3+4+4:



Cancionero de Gallardo, f. 33^r



Cancionero de Gallardo, f. 33^v

En efecto, la letra de los tres primeros sonetos de Soria es más cursiva, y la tinta más cargada, que aquella en que van copiados los ocho sonetos de Alexandre. Se trata de otra mano, de un copista más confundido que el primero en cuanto a las nuevas formas poéticas. Ahora bien, cuando la mano que trazó los sonetos de Alexandre copia Soria-4 en el f. 55v, si bien acierta en el rótulo de «Soneto», a juzgar por las dos Bs mayúsculas en los vv. 7 y 11, parece que concibe el poema como dividido en 6+4+4:

Soneto

— Atl. que nosabe. que cosa. Al amor.
Vole perdone. que burle demi.
quien. nosabemas. Muz pa. Porsí
notiene culpa en que gar. lo por
los. que avoçen las cosas me for
quando supieren. a quien me ttena.
Seran. que las. fuerças de quien me bençí
pu diera bençer otra fuerça mayor.
pues si con los sabios yo tengo cumplido
con los que nosaben. no quieto. ampliz
Guzlen de aquello. que no am probado
ofente. pro fana. como. osan. tre vñ
de. nadie. que Alste. my. Al amora do
pues. que sin amor no Al vida Guir.

ffin

Esta confusión acerca de las formas poéticas y sus divisiones internas desaparece a partir del segundo código de los tres, el manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que contiene los sonetos Soria-4 a Soria-8. Curiosamente, el soneto 4, que acabamos de ver en el *Gallardo*, aparece con tachaduras y 'correcciones' de la primera escritura realizada por la misma mano. A primera vista, no parece que el amanuense esté introduciendo mejoras prosódicas, sino que ha copiado con poco cuidado, del tal forma que repitió por error parte del v. 11, las palabras «*aquello que no an provado*», en el v. 13. Este verso va tachado y corregido con la misma versión del v. 13 en el *Gallardo*, «*de nadie que esté muy enamorado*». No obstante, se introduce también un cambio un tanto sorprendente en el v. 11 original: la lección «*burlen de aquello que no an provado*», la misma del *Gallardo* y del tercer manuscrito (MP2), se modifica a «*... nunca an provado*». El copista ha adecentado el verso, añadiendo una sílaba (de *no* a *nunca*) para forzar la sinalefa con la siguiente palabra auxiliar *an*, dando lugar a un endecasílabo más fluido.

Los otros cuatro sonetos de Soria incluidos en el ms. 3902 de la BNM, Soria-5 a Soria-8, no aparecen en el *Gallardo*, y no muestran ninguna corrección. Mientras tanto, el tercer manuscrito, el *Cancionero de Palacio* (MP2), transmite todos los sonetos que tenemos de Soria, del 1 al 13 (pero en otro orden, como veremos abajo), salvo el 8. Por lo tanto, Soria-4 es el único de los trece que aparece en los tres manuscritos. Como veremos, a pesar de tener hasta cinco versos que no pueden escandirse como endecasílabos, se trata de uno de los sonetos mejor contruidos de Soria. Su mayor popularidad con respecto a los otros doce ya la prueba el hecho de que aparece en su propia página, y en letra más grande que los sonetos anteriores, en el f. 55^v del *Gallardo*. En el código MP2, el soneto Soria-4 también irá separado de la serie, ya que se encuentra en el f. 238^r, mientras que los otros once (dado que falta Soria-8) ocupan las páginas 215^r a 216^r. Otro elemento que distingue a Soria-4 en MP2 es la larga rúbrica descriptiva dispuesta (casi) en triángulo isósceles, pues sólo Soria-10 lleva una rúbrica similar, pero más corta y pequeña. La descripción tiene la función de atraer el ojo y la curiosidad de los lectores, no porque la forma del soneto sea un elemento exótico y en búsqueda de una primera aprobación del público –como fue el caso de las rúbricas de los sonetos 1 a 17 de Santillana–, sino porque el tema particular del soneto respondía a una polémica literaria, reivindicando el derecho y las ventajas de estar enamorado: «*Soneto contra unos cavalleros que sustentavan que era tiempo perdido el que se gastava en amores*».

*Soneto contra unos.
Ca valleros que sus
tentauan que e
ra tiempo per
dido el que
segastaua
en
Amores.*

*Los que no saben q cosa es Amor
yo les perdono que digan de mi
quien (no) saberna y juzga por si
no haze mal en juzgarlo por
Los que conocen las cosas mejor
quando supieren a quien me zendi
Veran que las fuerzas de q me venca
pudieran vencer (otra fuerza mayor
Pues si con los sabios es de disculpa
con los que no saben no quiero q
burlan de aquello que no amp
o gente profana que osan de
de nadie que este muy enamorado
pues sin amor no es vida e bida*

Lo

Cancionero de Palacio, f. 238^r

Como ya va advertido en el apartado anterior, la numeración de los trece sonetos de Soria establecida para este corpus sigue su orden de aparición en los cancioneros MN17, MN 3902 y MP2. No parece ser un orden cronológico de composición, ya que como veremos, se percibe cierto desarrollo prosódico, de tal forma que los trece sonetos pueden dividirse en cuatro fases métricas. Estas fases ilustran el proceso de transformación que habrá experimentado Soria en cuanto sonetista, pasando de las rimas y los ritmos del arte mayor a la práctica petrarquista:

fase 1: cuartetos en ABBA ACCA, mayoría de dodecasílabos (Soria-1, 2, 3, 7, 13)
fase 2: ABBA ABBA, mayoría de dodecasílabos (Soria-4, 5, 6, 8, 12)
fase 3: ABBA ABBA, combinación de arte mayor y endecasílabos (Soria-10, 11)
fase 4: ABBA ABBA, endecasílabos (Soria-9)

Nótese que el soneto Soria-12 entra en la segunda fase, y Soria-13 en la primera, con cuartetos que imitan la octava de arte mayor. La numeración de los trece sonetos de Soria en este corpus puede considerarse cronológica en términos de publicación, pero no de composición, a menos que el poeta haya hecho un viaje de ida y vuelta, gravitando del dodecasílabo al endecasílabo para volver al punto de partida. Más plausible sería suponer una transmisión caótica de los sonetos, lo cual sería otro testimonio de la relativa popularidad que llegaron a tener en el arco de cuatro décadas, es decir, entre la compilación de MN17 y de MP2.

En el tercer manuscrito, MP2, los sonetos de Soria siguen el orden siguiente: 9, 10, 6, 11, 12, 5, 2, 3, 13, 1, 7, 4. **Si esta secuencia se compara con la clasificación en las cuatro fases, parece que el compilador de MP2 ha copiado los sonetos de Soria en orden generalmente inverso, es decir, de los más recientes a los más antiguos, o al menos, de los más formalmente petrarquistas a los más cancioneriles. Recordemos que Soria-4 va separado, apareciendo más de veinte folios más adelante de la serie. Curiosamente, los últimos cinco de la serie -2, 3, 13, 1, 7- son justamente aquellos sonetos de Soria con un octeto con esquema de rima ABBA ACCA, tomado seguramente de la práctica de la octava del arte mayor, y empleado también por Santillana.** No es el único cambio de orden visible en el códice MP2: el poema anónimo *La estrella de Citarea*, que como vimos en el capítulo 3 glosa endecasílabos selectos del *Canzoniere* de Petrarca, aparece con la primera y la segunda partes invertidas con respecto a la versión recogida por el *Gallardo*.

En los análisis métricos y sintácticos de los dos próximos apartados, iremos fase por fase, es decir, no siguiendo la numeración cronológica de publicación en los tres manuscritos, sino el supuesto desarrollo métrico de un grupo a otro, tomando a Soria como microcosmo individual del proceso de transición, a principios del siglo XVI, de los ritmos de arte mayor hacia los del endecasílabo.

En la época moderna, hasta el momento, sólo dos de los sonetos de Soria han sido editados y publicados en antologías. El primero, Soria-6, por alguna razón fue atribuido por Joaquín Hazañas y la Rúa a Gutierre de Cetina, en la p. 40 (poema XXXVIII) de su edición de las *Obras* de Cetina en 1895, a pesar de una advertencia en el prólogo (p. LXXI) de lo excepcional de la métrica del soneto, con al menos tres versos imposibles de escandir como endecasílabos.¹⁰⁰ En un artículo de 1967, Rafael Lapesa advirtió el error de Hazañas y restituyó la autoría a Soria.¹⁰¹

¹⁰⁰ Hazañas y la Rúa, Joaquín, ed., 1895. *Obras de Gutierre de Cetina* (Sevilla: Imp. de Francisco de Paula Díaz).

¹⁰¹ Lapesa, Rafael, 1967. "Más sobre atribuciones a Gutierre de Cetina" en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García* (Univ. de Valladolid), pp. 275-280 (p. 276).

El segundo, Soria-3, como vimos en el apartado anterior, fue incluido por José Manuel Blecua en el primer volumen de su *Poesía de la Edad de Oro* (1984: 27-28). El texto de Blecua se basa en la transcripción de Azáceta (1962: 191), pero moderniza las grafías, e introduce una pequeña corrección en el v. 12, justificada pero tal vez equivocada: Azáceta había transcrito «*sobrelieva se mucho querer*», que Blecua modifica a «*sobrelieva su mucho querer*»; sin embargo, tanto el *Cancionero de Gallardo* como MP2 dan la versión «*sobrelieva de mucho querer*». Aunque no sería gramaticalmente correcta en el castellano moderno, en el contexto del poema puede tener sentido, ya que en esa época, a juzgar por algunos ejemplos en la concordancia del *Corde*, el verbo *sobrellevar* también se usaba como verbo intransitivo.¹⁰² Veinte años después de la antología de Blecua, el tercer soneto de Soria aparece en otro florilegio, el *Paraíso cerrado* compilado por Micó y Siles, también justo antes de poemas de Boscán.¹⁰³ Probablemente tomaron el soneto del libro de Blecua.

7.8.3 Estudio métrico

fase 1: ABBA ACCA, dodecasílabos de arte mayor (Soria-1, 2, 3, 7, 13)

Los tres primeros sonetos de Soria en el *Cancionero de Gallardo*, que forman parte también de los últimos cinco de la serie en el *Cancionero de Palacio* (en el orden 2, 3, 13, 1, 7), tienen un octeto con esquema de rima ABBA ACCA, tomado seguramente de la práctica de la octava del arte mayor. No sabemos si Soria escribió poemas en este metro; tampoco hay ninguna señal de que conociera los sonetos de Santillana con el mismo esquema de cuartetos, pues no parece que lo haya imitado: el lenguaje de Soria resulta más fluido, y mucho menos erudito; no emplea *exempla* clásicos; y como veremos en el apartado siguiente, maneja mucho mejor que Santillana la organización de la lógica del discurso a lo largo de las cuatro estrofas del soneto.

Ahora bien, los dodecasílabos compuestos por Soria se revelan un tanto caóticos e irregulares. Tomemos como ejemplo el primer cuarteto del primer soneto:

« *Imagen divina, celestial resplandor,
antes no imagen, mas cosa divina:
si mi pensamiento tan alto se enpina,
yo tengo la pena, la culpa es d' Amor. »*

(Soria-1, vv. 1-4)

El primer verso tiene una sílaba extramétrica al principio del segundo hemistiquio, que no puede justificarse por compensación silábica según la variante B de las reglas del arte mayor descritas por Lázaro Carreter (1976: 84),

¹⁰² Dos ejemplos de la concordancia del *Corde*: «*le auéys con vuestro ánimo generoso de sobrellevar*» (Juan de Segura, *Proceso de cartas de amores*, 1548); «*Sabello, como quien sois, de sobrellevar*» (Anónimo, *Polindo*, 1526). <http://corpus.rae.es>, último acceso 11.4.17.

¹⁰³ Micó, José María, & Siles, Jaime, eds., 2003. *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII* (Barcelona: Círculo de Lectores), p. 30.

ya que el primer hemistiquio, *i-má-gen-di-ví-na*, no es agudo. Contrasta con el v. 9, donde sí hay una terminación aguda que se compensa tras la cesura:

Mayor ser mi mal enposible sería

ma-yór-ser-mi-mál / en-po-sí-ble-se-rí-a

(Soria-1, v. 9)

Sin embargo, la escansión de los vv. 2-4 como dodecasílabos con ritmo (-)+--+ / -+--+ no resulta problemática: salvo el aféresis al principio del v. 2 y el desplazamiento -no violento- del acento en el primer hemistiquio del v. 3 (del ritmo *sí-mi-pen-sa-mién-to* a *si-mí-pen-sa-mién-to*), las acentuaciones coinciden con el ritmo del habla natural.

Gracias a la aféresis mencionada, el v. 2 puede escandirse como endecasílabo, con ritmo dactílico puro 1-4-7-10: *án-tes-noi-má-gen-mas-có-sa-di-ví-na*. Se trata de uno de once casos, en estos cinco sonetos de la primera 'fase métrica', de endecasílabo posible merced a la caída de la que sería la primera posición en una escansión como verso de doce. 11 versos de un total de 70 no son una cantidad desdeñable; si a ellos se añaden los 8 versos escandibles como endecasílabo merced a una sinalefa en el lugar de la cesura, los 6 por un primer hemistiquio agudo sin compensación silábica, los 6 por sinalefa dentro de uno de los hemistiquios, y los 5 por un segundo hemistiquio con cinco sílabas, llegamos a un total de 36, es decir, **51,43%**, poco más de la mitad de los versos. **Aunque Soria se aferra al ritmo dactílico, parece que hay un esfuerzo, al menos intermitente, por acomodar las formas del dodecasílabo de arte mayor al endecasílabo.**

De esos 36 endecasílabos posibles, las acentuaciones serían las siguientes:

| | Disposición rítmica posible | Frecuencia (total = 36) | Porcentaje |
|---|-----------------------------|-------------------------|------------|
| 1 | 2-5-7-10 | 13 | 36,11% |
| 2 | 1-4-7-10 | 8 | 22,22% |
| 3 | 1-4-10 | 3 | 8,33% |
| | 4-7-10 | 3 | 8,33% |
| 5 | 1-5-7-10 | 2 | 5,55% |
| | 2-5-8-10 | 2 | 5,55% |
| | 3-5-7-10 | 2 | 5,55% |
| 8 | 1-3-5-7-10 | 1 | 2,77% |
| | 2-5-10 | 1 | 2,77% |
| | 5-7-10 | 1 | 2,77% |

La preponderancia de sílabas tónicas impares resulta clarísima, más incluso que en los endecasílabos posibles y seguros de Santillana: entre estos diez esquemas, no hay ninguno con acentuaciones exclusivamente en posiciones pares. El único que no incluye una sílaba tónica en la quinta o séptima posiciones es el 1-4-10, que constituye una disposición excepcional, como la son el esquema 4-7-10 y los seis siguientes de la tabla, con 3 casos o menos cada uno. En efecto, hay una distancia significativa entre los dos esquemas más frecuentes y el resto. El más empleado, 2-5-7-10, híbrido pero simétrico, ocurre trece veces, mientras que el segundo, de ritmo dactílico puro 1-4-7-10, se verifica en ocho casos.

fase 2: ABBA ABBA, dodecasílabos de arte mayor (Soria-4, 5, 6, 8, 12)

En estos cinco sonetos, sin abandonar el ictus del dodecasílabo castellano, Soria da un pequeño salto hacia las prácticas italianas, aceptando la mayor dificultad de construir cuartetos abrazados a dos rimas en lugar de tres. Como advertimos más arriba, estas 'fases métricas' no son necesariamente cronológicas, por lo cual no hay que descartar, obviamente, que Soria vacilaba entre las dos posibilidades en el mismo período, como hacía Santillana. Sin embargo, como veremos en las dos próximas fases, en Soria termina ganando la preferencia por el octeto más empleado de Petrarca, es decir, ABBA ABBA.

Curiosamente, el soneto 4, el único de los trece de Soria que aparece en los tres manuscritos y por tanto el más popular, es el que tiene el mayor número de versos imposibles de escandir como endecasílabo en esta fase, con cinco tantos (los vv. 7, 8, 9, 10 y 12), y además, 11 de los 14 versos tienen terminación aguda. El soneto 8, el único del *Gallardo* que no vuelve a aparecer en el de *Palacio*, sólo tiene un verso que no puede ser de once, aun con la sinalefa en la 7ª posición:

que sólo de grazia, de ingenio y beldad

que-só-lo-de-grá-zia / dein-jé-nioy-bel-dád

(Soria-8, v. 3)

Los otros tres sonetos de esta fase, Soria-5, 6 y 12, tienen tres o cuatro versos de un mínimo de doce sílabas. **En efecto, los versos escandibles como endecasílabo son la mayoría en cada uno de los cinco sonetos, dando un total de 9+11+11+13+10 = 54, es decir, 77,14%, más de tres cuartos de los 70 versos. La proporción es mucho mayor que en la primera fase (51,43%), y confirma por tanto el acercamiento hacia el endecasílabo.**

Las estrategias que utiliza Soria para reducir el dodecasílabo a verso de once son menos variadas en esta segunda fase que en la primera. En 24 casos de esos 54 -casi la mitad-, la escansión como endecasílabo es posible gracias a la aféresis al inicio del primer hemistiquio. Un buen ejemplo es el íncipit de Soria-4, donde la caída de la primera posición de lo que sería un dodecasílabo da lugar al ritmo dactílico puro 1-4-7-10:

El que no sabe qué cosa es amor

(x)-él-que-no-sá-be / que-có-sae-sa-mór

(Soria-4, v. 1)

En 14 ocasiones, el paso de doce a once sílabas se consigue con un primer hemistiquio agudo sin compensación silábica después de la cesura. Por ejemplo, en el primer verso de Soria-8, esta técnica da lugar al ritmo híbrido 2-5-7-10:

Señora, por Dios, no tan desdeñosa

se-ñó-ra-por-diós / no-tán-des-de-ñó-sa

(Soria-8, v. 1)

Las otras tres maneras de reducir el dodecasílabo a endecasílabo se utilizan mucho menos: hay 7 casos de sinalefa dentro de uno de los hemistiquios, 6 versos con un hemistiquio de 5 sílabas (justamente porque falta una sílaba, no por sinalefa), y sólo 3 ocasiones en que la cesura puede eliminarse por sinalefa. En efecto, si bien hay más endecasílabos posibles en esta segunda fase, sólo 10 se consiguen gracias a la sinalefa, frente a 14 casos en los sonetos de la primera fase. **Para acercarse al endecasílabo, Soria prefiere eliminar una posición por aféresis o por hemistiquio agudo sin compensación silábica tras la cesura, en lugar de la solución más superficial de juntar vocales.**

He aquí las acentuaciones de los 54 endecasílabos posibles en esta segunda fase:

| | Disposición rítmica posible | Frecuencia (total = 54) | Porcentaje |
|---|-----------------------------|-------------------------|------------|
| 1 | 1-4-7-10 | 21 | 38,88% |
| 2 | 2-5-7-10 | 11 | 20,37% |
| 3 | 2-4-7-10 | 5 | 9,26% |
| 4 | 2-5-10 | 4 | 7,41% |
| 5 | 2-5-8-10 | 3 | 5,55% |
| 6 | 4-6-10 | 2 | 3,7% |
| 7 | 1-4-6-10 | 1 | 1,85% |
| | 1-4-8-10 | 1 | 1,85% |
| | 1-5-7-10 | 1 | 1,85% |
| | 2-4-5-7-10 | 1 | 1,85% |
| | 2-4-10 | 1 | 1,85% |
| | 3-5-7-10 | 1 | 1,85% |
| | 4-7-10 | 1 | 1,85% |
| | 5-7-10 | 1 | 1,85% |

Se nota un mayor grado de experimentación rítmica, si bien siguen siendo mayoritarios los esquemas dactílicos o casi-dactílicos. De hecho, las dos primeras acentuaciones se han invertido: el verso dactílico puro, 1-4-7-10, ahora es más frecuente –casi el doble– que el híbrido 2-5-7-10. El dato puede parecer irónico, pero tiene sentido: **Soria no sólo ha acercado su dodecasílabo al endecasílabo al eliminar una posición dentro del verso, sino que, al mismo tiempo, ha acercado su endecasílabo al dodecasílabo de arte mayor dando prioridad al ritmo que le resultaba más natural, el dactílico puro 1-4-7-10.**

fase 3: ABBA ABBA, combinación endecasílabos-arte mayor (Soria-10, 11)

En estos dos sonetos, el segundo y cuarto de la serie en el *Cancionero de Palacio*, la versificación es mucho más híbrida y ambigua que en las fases métricas 1 y 2. Sólo contienen 5 versos que no pueden ser sino dodecasílabos de arte mayor, frente a 7 versos que son endecasílabos seguros. Esto deja 16 versos que pueden escandirse de las dos maneras. **La proporción de versos endecasílabos seguros o posibles ha continuado a subir, de 77,14% a 82,14%.**

Las acentuaciones de los endecasílabos *seguros* son un tanto caóticas, pero todas menos una tienen una sílaba tónica en la sexta posición, y hay un caso de verso de tipo yámbico, 4-6-8-10:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 7) |
|---|---------------------|------------------------|
| 1 | 1-3-6-8-10 | 2 |
| 2 | 1-3-6-10 | 1 |
| | 1-4-6-10 | 1 |
| | 1-5-8-10 | 1 |
| | 3-6-10 | 1 |
| | 4-6-8-10 | 1 |

El esquema yámbico en cuestión es del v. 5 de Soria-10. He aquí los cuartetos, en los cuales, curiosamente, los vv. 1-5 son imposibles de escandir como dodecasílabos de arte mayor, mientras que a partir del v. 6, el ritmo vuelve al dactílico, con dos posibilidades de escansión:

| | |
|--|-----------------------|
| « ¿Quándo a de aver fin tan triste vida? | 1-3-6-8-10 |
| ¿Quándo e de tener algún reposo? | 1-3-6-8-10 |
| ¿Cómo puede un hombre poderoso | 1-3-6-10 |
| puesto en prission no buscar salida? | 1-5-8-10 |
|
Mi voluntad está ya tan rendida | 4-6-8-10 |
| que quanto el mal es más peligrasso, | 2-5-7-10 / arte mayor |
| menos procuro el remedio, ni osso | 1-4-7-10 / arte mayor |
| sino dexarme por cossa perdida. | 1-4-7-10 / arte mayor |
| » | (Soria-10, vv. 1-8) |

En los vv. 1, 2 y 4, las escansiones se han realizado suponiendo una ausencia de sinalefa entre palabras en lugar de un hiato dentro de una palabra; para más detalles, veáanse las notas de métrica debajo del texto de Soria-10 más abajo. Sea como fuere, aunque los vv. 1-4 pueden escandirse con otro ritmo de endecasílabo, ninguno de ellos cabe en el esquema -+--+ / -+--+ del arte mayor. En el v. 5, el adverbio temporal *ya*, que normalmente iría acentuado, sufre relegación entre el verbo principal *está* y el adverbio enfático *tan*; no obstante, excepcionalmente, también podría considerarse acentuado en este caso, dando lugar a un ritmo particular de 4-6-7-8-10 que da mayor fuerza al tono de desesperación, y que contrasta a la vez, irónicamente, con el sentido de rendición. Se trata de un endecasílabo bien logrado, pero siendo uno de los primeros versos yámbicos de Soria (tras los 3 de la segunda fase métrica, uno de ellos de escansión insegura), sería muy generoso suponer que ha dispuesto tres sílabas tónicas sucesivas adrede.

Lo que sí parece cierto, en este soneto Soria-10, es que el poeta haya comenzado con atención al número de sílabas, evitando el ritmo del arte mayor, pero a partir del v. 6 ha deslizado de vuelta al dactílico. La recaída continúa en los tercetos, con dos versos imposibles de escandir como endecasílabos, los vv. 10 y 14:

plegadas mis manos me pongo a llorar

ple-gá-das-mis-má-nos / me-pón-go-llo-rár

(Soria-10, v. 11)

o a mí de descuido con que reposar.

oa-mí-de-des-cuí-do / con-qué-re-po-sár

(Soria-10, v. 14)

He aquí las acentuaciones de los endecasílabos *posibles* en los dos sonetos de esta tercera fase:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 16) |
|---|----------------------------|--------------------------------|
| 1 | 2-5-7-10 | 5 |
| 2 | 1-4-7-10 | 4 |
| 3 | 2-4-7-10 | 3 |
| 4 | 1-4-10 | 1 |
| | 1-4-8-10 | 1 |
| | 2-5-8-10 | 1 |
| | 4-7-10 | 1 |

Las dos primeras acentuaciones se han invertido de nuevo, con una ligera ventaja para el ritmo híbrido 2-5-7-10, mientras que otro esquema híbrido, el 2-4-7-10 de nuevo en tercera posición de la tabla, ya no se encuentra a una distancia tan grande. En cualquier caso, ambos esquemas híbridos siguen siendo más dactílicos que yámbicos.

No obstante el nuevo acercamiento al endecasílabo en esta tercera fase, nótese que ambos sonetos terminan con un verso que sólo puede escandirse como de arte mayor. **En definitiva, para rematar los dos poemas, Soria ha sentido la necesidad de volver al ritmo al que estaba acostumbrado:**

o a mí de descuido con que reposar.

oa-mí-de-des-cuí-do / con-qué-re-po-sár
(Soria-10, v. 14)

la llaga incurable que me a de acabar.

la-llá-gain-cu-rá-ble / que-meá-dea-ca-bár
(Soria-11, v. 14)

fase 4: ABBA ABBA, endecasílabos (Soria-9)

Las características métricas de este soneto, el primero de la serie en el *Cancionero de Palacio* con el nombre Antonio de Soria en la rúbrica, son muy distintas de aquellas de los otros doce. Con un acento prácticamente obligatorio en la sexta sílaba (con la única excepción del v. 14, posiblemente de ritmo 4-8-10), y con sinéresis forzadas en los vv. 11 y 12 y una sinalefa evitada en el v. 13, el soneto Soria-9 tiene mucho más en común con los de Alexandre. Al mismo tiempo, la falta de rimas agudas, el tono nostálgico, y el recuerdo de Petrarca en el *locus amoenus* del primer verso («*Aguas tan frescas, sombras tan amenas*», cf. el incipit de la célebre comp. CXXVI del *Canzoniere*, «*Chiare, fresche e dolci acque*») hacen pensar que este soneto sea posterior tanto a Alexandre como a Soria.

Sin embargo, demos al copista del *Palacio* el tenue beneficio de la duda, por las razones que ahora veremos. Como vimos en la fase métrica anterior, el soneto Soria-10, que sigue justamente a Soria-9 en el código, comenzaba con endecasílabos (cuatro de los cinco primeros) con acento obligatorio en la 6ª sílaba, para después recaer en el ritmo dactílico. No deja de ser posible que, en Soria-9, el poeta haya comenzado el poema de manera semejante, pero ha querido sostener el ritmo hasta el final para completar su salto del soneto de arte mayor al soneto endecasilábico. El v. 5 de Soria-9 tiene el mismo ritmo que los dos primeros versos de Soria-10, es decir, 1-3-6-8-10 (con relegación del adverbio *tan*):

quántas oras aquí pasé tan buenas

quán-ta-só-ra-sa-quí-pa-sé-tan-buénas
(Soria-9, v. 5)

Los demás versos presentan una amplia variación de acentuaciones, si bien hasta once de los catorce son de tipo yámbico:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 14) |
|---|---------------------|-------------------------|
| 1 | 2-6-8-10 | 3 |
| 2 | 2-4-6-10 | 2 |
| | 2-6-10 | 2 |
| | 4-6-8-10 | 2 |
| 5 | 1-3-6-8-10 | 1 |
| | 1-4-6-10 | 1 |
| | 3-6-10 | 1 |
| | 4-6-10 | 1 |
| | 4-8-10 | 1 |

Ciertamente, si bien la acentuación de la sexta sílaba es casi obligatoria, no se trata de un endecasílabo particularmente estable. Pero lo más sorprendente del ritmo de este soneto es el cambio justamente en el último verso. Como endecasílabo, la escansión con acentuación del verbo *ay* daría el ritmo 4-8-10:

como de sclavo de quien no ay reçelo

co-mo-de-sclá-vo-de-quien-noáy-re-çé-lo

(Soria-9, v. 14)

Ahora bien, este último verso es el único del soneto capaz de leerse como un dodecasílabo de arte mayor, aunque con aféresis al inicio del primer hemistiquio, y un desplazamiento (no violento) de tonicidad del verbo *ay* al pronombre *quien*:

como de sclavo de quien no ay reçelo

(x)-có-mo-des-clá-vo / de-quién-noay-re-çé-lo

(Soria-9, v. 14)

Ciertamente, en el oído de Soria, tras el aféresis, este verso le sonaría con ritmo dactílico 1-4-7-10. Es posible que Soria, igual que en los dos sonetos de la fase anterior, haya sentido una vez más la necesidad de rematar el soneto con el ritmo de arte mayor al que estaba acostumbrado. El experimento con el endecasílabo y los ritmos de tipo yámbico tal vez le habrá dejado insatisfecho, ya que al final del poema, no puede sino responder a su expectativa acústica, adecuando el endecasílabo al ictus de más profundo calado en su conciencia poética, el dactílico del arte mayor.

Conclusiones: la transformación métrica de Antonio de Soria

Para resumir las cuatro 'fases métricas' recorridas por Soria, **su viaje del soneto de arte mayor al endecasílabo pasa por tres cambios, y a juzgar por el último verso de Soria-9, el viaje termina poco lejos de completarse del todo.** Tras cinco sonetos con un octeto basado en la octava del arte mayor ABBA ACCA y con el 51,43% de versos escandibles como endecasílabos, pasa a componer otros cinco con cuartetos abrazados a dos rimas en lugar de tres, ABBA ABBA, y con una proporción de endecasílabos posibles que ha subido a 77,14%. En esa segunda fase, **Soria no sólo acerca su dodecasílabo al endecasílabo al eliminar una posición dentro del verso por aféresis o primer hemistiquio agudo, sino que, al mismo tiempo, acerca su endecasílabo al dodecasílabo de arte mayor dando prioridad al ritmo que le resultaba más natural, el dactílico puro 1-4-7-10.** En la tercera fase, de dos sonetos, ya hay siete versos que son endecasílabos seguros, que junto a aquellos posibles llegan a la proporción de 82,14%. Sin embargo, **ambos sonetos concluyen con un verso que sólo puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor.** Finalmente, en la última fase, constituida por Soria-9, si la atribución de este soneto a Antonio de Soria por parte del copista del *Cancionero de Palacio* es correcta, el poeta casi completa su salto al endecasílabo de tipo yámbico, con acentuación prácticamente obligatoria en la sexta sílaba, pero con **la importante excepción del último verso del soneto:** como vimos, éste puede escandirse como endecasílabo de ritmo 4-8-10, pero también es el único verso del soneto Soria-9 que puede leerse como dodecasílabo de arte mayor (con aféresis), por lo cual, en el oído del poeta, habrá tenido el ritmo dactílico puro 1-4-7-10. **El último paso del viaje métrico de Soria ha sido hacia atrás, hacia el ictus al que estaba largamente acostumbrado.**

7.8.4 Estudio semántico y sintáctico

Los trece sonetos de Antonio de Soria son amorosos, y todos se clasificarían del lado negativo de la tipología temática establecida para el *Canzoniere* en el capítulo 6: no hay ningún soneto de *Canto*, hay once de *Queja*, uno de *Sufrimiento*, y uno de *Confidente* con queja subordinada. Como veremos, los tipos temáticos de *Queja* son muy variados, pero las posibles influencias directas de Petrarca son limitadas: más allá del soneto Soria-2, construido a base de contrarios que recuerdan el poema *Pace non trovo*, y del *locus amoenus* que aparece como confidente en Soria-9, los motivos, el lenguaje y los tropos de Soria son más bien cancioneriles.

En cuanto a la sintaxis, sólo encontramos un soneto antidistributivo (Soria-2); del resto, diez textos son de isodistribución múltiple -todos salvo uno con atención al clímax-, y dos muestran una división dual en 8+6. Por lo general, los sonetos de Soria son bastante fragmentados, con algunas repeticiones innecesarias, pero se aprovecha la esticomitia estrófica para facilitar el seguimiento de la lógica del argumento, con el uso de varios nexos léxicos, sobre todo en los tercetos: *mas*, *(y) así*, *en fin*, *porque*, y el más frecuente de todos, *pues*, conjunción empleada en ocho de los trece sonetos, y más de una vez en

tres de ellos. La atención a cierta claridad de comunicación concuerda con el hecho de que ocho de los trece sonetos tienen uno o varios destinatarios explícitos (función de *apelación*), frente a cinco sonetos que pueden considerarse monólogos interiores (función de *síntoma*).

fase 1: ABBA ACCA, dodecasílabos de arte mayor (Soria-1, 2, 3, 7, 13)

La serie de sonetos comienza con una glorificación hiperbólica de la dama, subordinada a una queja directa al Amor (correspondiente al tipo temático 11-QASd). En Soria-1, el yo poético lamenta no ser *mayor* para poder alcanzar la *imagen divina* de la dama, hacia la cual, por culpa de Amor, *se enpina* su pensamiento (v. 3). El adjetivo comparativo hace pensar en el bajo tamaño del que se autoburlaba Alexandre en sus coplas (véase el apartado 7.7.1), pero no hay por qué entenderlo de modo literal en este soneto de Soria. También podría interpretarse como referencia a una posible diferencia de edad entre el amante y la dama, pero sería una lección tal vez demasiado atrevida. Lo más probable es que se trate de una comparación metafórica: el poeta no se considera a la altura del *celestial resplandor* de la dama, y de ahí la imposibilidad de correspondencia amorosa de su parte.

Las cuatro estrofas de Soria-1 van de cierto modo encadenadas por repetición de una palabra: *culpa* aparece en el v. 4 y de nuevo en el v. 5, y *mayor* cierra el octeto y abre el sexteto. Los tercetos también van unidos por referencia léxica, jugando justamente con el adjetivo *enposible* en el inicio de cada terceto (vv. 9 y 12) y con los (casi) antónimos *vida* y *morir* al final de cada terceto (vv. 11 y 14):

« *Mayor ser mi mal enposible sería,
que ya soy benido al extremo del mal* 10
de lo que en la vida se puede sufrir;

*mas yo lo enposible es lo que querría,
y pues no puede ser esto tal,
no pido ni quiero si no es el morir.* »

(Soria-1, vv. 9-14)

La lógica del sexteto es más sencilla de lo que pueda parecer: a causa de la imposibilidad de amor correspondido, es imposible que el *mal* o dolor del poeta sea mayor en vida, y por tanto, desea la muerte. Nótese las conjunciones *mas*, que marca la transición entre los tercetos, y *pues* (v. 13), aquí con la función de *puesto que*, resumiendo la imposibilidad, pero introduciendo a la vez la conclusión del razonamiento y del soneto.

Este primer soneto de Soria no es un poema rico en léxico y imágenes, pero no está mal construido. La estructura lógica, que correspondería al tipo sintáctico 7-EIMc (isodistribución múltiple con clímax), respeta y cruza a la vez las fronteras entre las cuatro estrofas, según una disposición que puede representarse como sigue:

(2 vocativo + 2 discursivo)
 +
 4 discursivo
 +
 3 discursivo
 +
 (1 discursivo + 2 exclamativo)

El siguiente soneto, Soria-2, es el único antidistributivo de los trece de Soria. Llamó la atención de José María Azáceta en la introducción a su edición del *Cancionero de Gallardo*:

«*Es particularmente interesante el segundo, porque basa toda su arquitectura en los 'contrapposti' o términos opuestos, que utilizó mucho el cantor de Laura (...)*» (1962: 65)

El soneto corresponde al tipo temático 12-QAEC -una queja al Amor, con énfasis a través de contrastes-, y según Azáceta, Soria trata de imitar a Petrarca, «*con éxito a medias*». Sin embargo, a pesar de algún recuerdo del célebre poema *Pace non trovo*, el soneto Soria-2 no es tan petrarquista en el estilo, ya que el uso del políptoton deriva más bien de la poesía cancioneril castellana. Pero lo más interesante de este soneto es su estructura, que puede dividirse en 2+10+2, ó 2+9+(1+2). Los dos primeros versos y los dos últimos van unidos con el políptoton *estremos - estrema - estremado*, y abren y cierran una larga serie de paradojas que recorre los vv. 3-12. La última paradoja, en el v. 12, tiene la doble función de resumir la serie y de ceder a la conclusión, introducida al inicio del v. 13 con la simple conjunción *que*:

[[*Entre tales extremos me tiene el amor
 que fieren y sanan mi vida sin medio:]*
 [[*en mi pasión está mi remedio,
 y en lo más amargo está mi dulzor,*

todo mi esfuerzo está en el temor, 5
*quanto más miro quedo más çiego,
 abrásome bivo si no es en el fuego,
 no hallo descanso sino en el dolor,*

soi benturoso en desabentura,
en lo que más balgo menos merezco, 10
solo el peligro es quien m'asegura.]

[[*Callando doy bozes, si hablo enmudezco:]]*
 [*que como es estrema vuestra hermosura,
 así es estremado el mal que padezco.]]*

(Soria-2)

Además del políptoton que actúa de marco del soneto, nótese también el uso local del políptoton en el v. 9. El antítesis del v. 12 recuerda las palabras «*non ò lingua et grido*», v. 9 del soneto 104 de Petrarca; por lo demás, el lenguaje de Soria queda arraigado en el conceptismo local. Ahora bien, **aunque este segundo soneto de Soria se clasifique como antidistributivo debido a que la lista de contrastes rebasa las cesuras entre las estrofas, la simetría de la disposición 2+10+2 resulta efectiva, ilustrando la larga distancia, y la falta de medio (v. 2), que hay entre los dos extremos. No se trata de un soneto de estructura desequilibrada; al contrario, es un modo trasparente y original de disponer la lógica del discurso a lo largo del rectángulo.**

Está claro que, desde el principio de su experimento, Soria ya conoce las ventajas ofrecidas por la forma del soneto para organizar el pensamiento. Esta misma palabra, que ya vimos en el v. 3 de Soria-1, «*si mi pensamiento tan alto se enpina*», vuelve a aparecer en un verso semejante en Soria-3, «*Mi pensamiento por alto se yerra*». Con la importante excepción del segundo soneto antidistributivo (dividido en tres), como adelantamos arriba con el dato de 10 sonetos múltiples y 2 duales, Soria ve el soneto como forma más cuatripartita que bipartita: cada una de las estrofas es un escalón hacia la conclusión –o al menos, hacia la expresión completa– del pensamiento.

Como Soria-1, los sonetos Soria-3 y 7 también son de organización múltiple, aquél con la limpia división de 4+4+2+2+2, y éste con una estructura mucho más complicada, de (3+1)+(1+1½+1½)+(2+1)+(2+1). De hecho, a pesar de ser isodistributivo, Soria-7 tiene un desarrollo bastante confuso, con varios versos que empiezan con la conjunción *que*, no siempre con la misma función. He aquí el segundo cuarteto:

« *que como al erido, así me acaeze:* 5
que bino a pasmarse de mucho dolor
que está sin remedio, su mal es mayor
quanto al sentido menor le parece; »
(Soria-7, vv. 5-8)

Este soneto es el único de los trece de Soria que no contiene una acusación; corresponde al tipo temático 26-SPMn, es decir, el yo poético expresa su propio sufrimiento, y no desea la muerte como fuerza liberadora, sino que la ve como una límite negativa. En el cuarteto citado, el amante se compara con uno físicamente herido, tan entumecido a causa del dolor que ya no lo siente. La anáfora de la palabra *que* no clarifica la explicación, sino que la complica: el primer *que* es conjunción con el sentido de *porque* o *pues*, el segundo es pronombre que se refiere al *erido*, y el tercero es pronombre que introduce la calificación del *dolor*. En esta ocasión, Soria ha dado mayor atención a las rimas que a la organización ordenada y trasparente de la lógica. Aunque no haya compuesto los sonetos necesariamente en este orden, los sonetos 1 a 3 van bien contruidos, pero en el 7 se ha enredado demasiado, y ha tropezado.

El último soneto de esta primera fase, Soria-13, es uno de los dos de organización dual 8+6, o más concretamente, (4+2+2) + ((2+2)+2). No obstante, sigue teniendo una construcción algo torpe, con la conjunción adversativa *mas* tanto al principio del v. 5 como al principio del sexteto, v. 9, y otro abuso, aunque esta vez menor, de la palabra *que* a inicio de verso con funciones distintas.

fase 2: ABBA ABBA, dodecasílabos de arte mayor (Soria-4, 5, 6, 8, 12)

De esta segunda fase es el soneto Soria-4, el más transmitido de los trece, tal vez por el particular atractivo del motivo temático, que parece responder a una polémica literaria. Dirigiéndose a los que se burlan de los que se empeñan en amar, el yo poético reivindica la gran ventaja de estar enamorado: como reza el último verso, «*pues que sin amor no es vida bivoir*». A pesar de cierta contradicción entre el inicio («*yo le perdono que burle de mí*», v. 2) y la conclusión («*¿Cómo osan reír... ?*», vv. 12-14), el soneto está bien construido, con organización múltiple 4+4+(2+1)+(1/2+2 1/2), y el tono es particularmente vivo, con dos oraciones exclamativas y una vocativa en los tercetos:

[[*Pues si con los sabios estoy disculpado,
con los que no saben no quiero cunplir:] 10
[burlen de aquello que no an probado.]]*

[[*¡O jente profana!] [¿Cómo osan reír
de nadie que esté muy enamorado,
pues que sin amor no es vida bivoir?]]*

(Soria-4, vv. 9-14)

Nótese que en esta ocasión, Soria emplea dos veces la conjunción *pues* (vv. 9 y 14), pero la repetición no desequilibra el desarrollo lógico del discurso.

Todos los sonetos de esta segunda fase son de organización isodistributiva múltiple, con atención al clímax, salvo Soria-6, el que fue atribuido a Gutierre de Cetina por Hazañas y la Rúa (véase el apartado 7.8.2), que parece llegar a un clímax en los vv. 12-13, para ceder a un último verso explicativo que, al menos según la secuencia lógica, habría quedado mejor antes y no después del v. 13. Por lo demás, se trata de un soneto bien construido, con estructura (4+(2+2))+(1+2)+(1+(1+1)), y también dinámico, con varias preguntas retóricas que desembocan en un vocativo e imperativo.

[[*¿Cómo es posible poderse sufrir
muy a la larga un mal tan pesado,
que ni en el día afloja el cuidado
ni en toda la noche me deja dormir?]*

[*Mal que de nuevo me aze sentir* 5
todos los males que por mí an pasado;]
[*mal que el dolor que estava enterrado
agora de nuevo le haze bivoir.]]*

[[*¿A quién podré, triste, desto quejarme?]*
[*¿Cón quién lloraré la pena que siento,* 10
pues nadie en el mundo me puede librar?]]

[[*Tú que algún tiempo pudiste anpararme,]*
[[*duélate agora mi triste tormento,]*
[*pues otro remedio no le puedes dar.]]]*

(Soria-6)

Nótese asimismo la división interna del segundo cuarteto, con la anáfora *Mal* en los vv. 5 y 7, y la repetición de la expresión *de nuevo* que cierra el cuarteto a modo de círculo, subrayando la imposibilidad de escapar de los desabrimientos del amor. A pesar del clímax estropeado en este soneto particular, en esta segunda fase de los sonetos de Soria, hay una más atención más de cerca a la construcción lógica.

fase 3: ABBA ABBA, combinación endecasílabos-arte mayor (Soria-10, 11)

Ambos sonetos de la tercera fase son quejas directas -una al Amor (Soria-10) y otra al Amor y a la Fortuna juntos (Soria-11)-, y ambos son isodistributivos múltiples con clímax, consolidando la práctica sonetil del poeta. Mientras que Soria-11 es del todo discursivo, resulta de particular interés estructural Soria-10, con un movimiento que va del modo exclamativo (o interrogativo, con tres preguntas retóricas) al discursivo, para volver al exclamativo en la conclusión, según la disposición (1+1+2)+4+3+(2+1). Aunque no se trate de una estructura dual, nótese la expresión *Y anssí* que marca la transición en el v. 9.

[[¿Quándo a de aver fin tan triste vida?]
[¿Quándo e de tener algún reposso?]
[¿Cómo puede un hombre poderoso
puesto en prission no buscar salida?]]

[Mi voluntad está ya tan rendida
que quanto el mal es más peligrasso,
menos procuro el remedio, ni osso
sino dexarme por cossa perdida.] 5

[Y anssí, como hombre ya descomfiado,
plegadas mis manos me pongo a llorar
mi grande amor y vuestro desgrado.] 10

[[Pudiéralo Amor mejor hordenar
dándos un poco a vos de cuidado,]
[o a mí de descuido con que repossar.]]]

(Soria-10)

En el soneto Soria-11, hay de nuevo un pequeño abuso de la palabra *que* ocurriendo cuatro veces a inicio de verso con funciones distintas (vv. 3, 8, 10-11), pero sigue habiendo un buen movimiento hacia el clímax. He aquí los tercetos, en los que el yo poético lamenta no poder vivir en ningún lado sin que le siga su dolor inexorable:

[Amor y Fortuna lo quieren anssí,
que no dan lugar a mi triste vida
que halle en el mundo con qué reposar.] 10

[[No sé dónde huya si no huyo de mí,]
[porque en el alma traigo imprimida
la llaga incurable que me a de acabar.]]

(Soria-11, vv. 9-14)

fase 4: ABBA ABBA, endecasílabos (Soria-9)

El último soneto de este recorrido –que como vimos resulta ser el primero de la serie en el *Cancionero de Palacio* (con una clara atribución a Antonio de Soria, si el copista no se engañaba), y métricamente muy distinto de los otros doce de Soria–, también se revela distinta, hasta cierto punto, en el plano temático, y de modo significativo en el plano sintáctico. Siendo un soneto de confidente dirigido a un *locus amoenus*, y teniendo una división no múltiple sino netamente dual, estamos ya más cerca del ambiente y de la práctica de Petrarca.

El primer verso, «*Aguas tan frescas, sombras tan amenas*», hace pensar en la poesía bucólica de Garcilaso, y tal vez en el soneto 147 de Petrarca dirigido al río Po, con el que el soneto de Soria comparte la estructura dual 8 vocativo + 6 discursivo. No obstante, el poema de Soria no bebe léxicamente de aquel de

Petrarca, pues se trata de un lamento mucho más simple: mientras el aretino expresa al río su deseo de sentir su alma volar hacia Laura, Soria llora un amor perdido, como vimos ya también en Soria-6.

La estructura dual del soneto Soria-9 puede seguir dividiéndose, sin perder simetría, a la disposición (4+4) + ((1+2)+(1+2)):

[[[Aguas tan frescas, sombras tan amenas
que en algún tiempo fuistes compañía
de la vida mezclada de alegría,
de mil desabrimientos y mil penas:]]]

[[cuántas oras aquí pasé tan buenas 5
quando presente tanto bien tenía,]
[y cuántas vezes fueron en un día
livianas y pesadas mis cadenas.]]]

[[[Entonçes no hera Amor tan riguroso:]
[dexávase tratar con más blandura, 10
y siempre en el dolor avía consuelo;]]]

[[agora, [que devía ser más piadoso,]]
[de un tan largo mal ya no se cura,
como de sclavo de quien no ay reçelo.]]]]

(Soria-9)

Nótese cómo el adverbio temporal *Entonçes* al principio del v. 9 resume el octeto a la vez que introduce el contraste con la situación actual, marcada por *agora* en el v. 12. El último verso, que como vimos en el apartado 7.8.3, es el único del soneto escandible como dodecasílabo de arte mayor o como endecasílabo de ritmo dactílico puro, remata el poema con un símil, técnica inédita hasta ahora en las conclusiones de los sonetos de Soria. Sin embargo, al calificarse indirectamente de *sclavo* del Amor, el poema se enlaza con varios de los sonetos anteriores del mismo Soria. **Por lo que parece, si este soneto realmente es de la mano de Soria (tal y como sostiene la rúbrica del códice MP2), y si realmente es el último de la serie en términos cronológicos, el poeta no sólo ha aprendido a manejar el endecasilábico de tipo yámbico y a disponer el soneto de forma dual, sino que ha aprendido también a cerrar el círculo del soneto con una imagen en lugar de una simple conclusión discursiva.**

Conclusiones: sonetos cuatripartitos y un salto final

Desde el principio de la aventura de Soria con la nueva forma llegada de Italia, el «pensamiento» se hace protagonista de sus sonetos, tanto en el léxico (sonetos 1 y 3) como en la plasmación organizada del propio razonamiento. En este sentido, Soria se acerca de Alexandre, el otro sonetista del *Cancionero de Gallardo*, quien empleó más de una vez la palabra «seso». Soria entiende desde temprano las ventajas de la forma del soneto para disponer el hilo del

pensamiento de forma comprensible a lo largo del texto, y combina con el aprovechamiento de la estructura un frecuente uso de conjunciones (*pues, mas, etc.*) para seguir aclarando la lógica de la expresión.

La mayoría de los sonetos de Soria (10 de 13) son de organización múltiple, con un movimiento claro hacia un clímax. Hay un caso muy curioso de soneto antidistributivo, el soneto Soria-2 con disposición 2+10+2, que resulta bien logrado no sólo por la estructura simétrica, sino porque tal estructura ilustra el sentido del poema, es decir, la imposibilidad de encontrar el punto medio entre los extremos causados por los desabrimientos del amor. Finalmente, de igual modo que Soria habría pasado a experimentar más seriamente con el endecasilábico en su soneto 9, con este mismo poema pasa de la organización múltiple a aquella netamente dual, como era más usual en la práctica de Petrarca. **Queda la posibilidad de que la atribución de este soneto a Antonio de Soria en el *Cancionero de Palacio* sea errónea, pero como vimos en el análisis métrico, el hecho de que el verso que remata el poema recae en el ritmo del arte mayor -tal y como ocurre en los dos sonetos de la tercera fase métrica- no deja de prestar credibilidad a tal atribución, y por tanto, hace creíble también el salto importante -aunque incompleto- que Soria habría dado hacia el final de su recorrido con el soneto, imitando más de cerca a Petrarca.**

7.8.5 Los textos

Para el texto de los sonetos 1 a 4 de Soria, me he basado en la transcripción del *Cancionero de Gallardo* (MN17) realizada por Azáceta (1962: 189-191 y 259), cotejándola en todo momento con dicho manuscrito. En el caso de Soria-4, el único texto incluido en los tres manuscritos, MN17 constituye el *codex vetustissimus*, pero he aceptado algunos aportes de las versiones de MN3902 y MP2 en momentos puntuales, justificados debajo del poema. Para el texto de los sonetos 5 a 8, el *codex vetustissimus* (y el único en el caso de Soria-8) es el MN3902, aunque me he referido también a la transcripción de DiFranco y Labrador (1989: 49-50, 87 y 105-06), así como a posibles correcciones en MP2. Para el texto de los sonetos 9 a 13, el único testimonio es MP2, pero ha sido útil la transcripción de Labrador, Ángel Zorita y DiFranco (1986: 302-06).

- 3 - introducción de la coma al final del verso
- 4 - A mayúscula en *Amor* por personificación
- 7 - introducción de la coma tras *fuese*
- 10 - eliminación de la coma al final del verso
- 13 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ACCA DEF DEF, con las rimas A, E y F agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

- 1 - el segundo hemistiquio tiene una sílaba hipermétrica: (*çe*)-*les-tiál-res-plan-dór*; si el primer hemistiquio fuese agudo, esta sílaba se admitiría por compensación silábica (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B)
- 2 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (*xx*)-*án-tes-noi-má-gen*; este verso puede leerse fácilmente como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10
- 6 - si no se admite desplazamiento de tonicidad (*vues-troá-ca-ta-mién-to* en lugar de *vués-troa-ca-ta-mién-to*), se quiebra el ritmo dactílico
- 9 - compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B): *Ma-yór-ser-mi-mál / (en)-po-sí-ble-se-rí-a*
- 12 - este verso podría leerse como un endecasílabo, con sinalefa entre los dos hemistiquios
- 13 - verso de 9+1 sílabas; la lección de MP2, «*y pues esto tal no piensso alcançar*» es un dodecasílabo de arte mayor regular, pero compromete la rima con *mal* del v. 10

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14

Clasificación temática

11-QASd: Queja del Amor, Simple y directa. El poeta lamenta no ser *mayor* (de edad, o más probablemente de altura, ya que no puede alcanzar a la *imagen divina* de la dama), pero echa la culpa de su sufrimiento al Amor (v. 4).

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (2 vocativo + 2 discursivo) + 4 discursivo + 3 discursivo + (1 discursivo + 2 exclamativo).

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

- 1 - eliminación de la coma al final del verso, para no quebrar la estructura *tales... que*
- 2 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto y coma: las paradojas de los vv. 3-12 ejemplifican los *estremos... sin medio*
- 3 - introducción de la coma al final del verso
- 4 - coma al final del verso, en lugar del punto y coma, ya que la lista de *estremos* continúa en el v. 5
- 8 - coma al final del verso, en lugar del punto, ya que la lista de *estremos* continúa en el v. 9
- 12 - dos puntos al final del verso, en anticipación de la conclusión de los vv. 13-14
- 13 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ACCA DED EDE, con la rima A aguda

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

- 1 - el primer hemistiquio tiene una sílaba hipermétrica:
(En)-tre-tá-le-ses-tré-mos / me-tié-ne-la-mór
- 3 - verso de 10 sílabas; para leer el verso como un dodecasílabo de arte mayor, habría que admitir un hiato en *pa-si-ón*: *en-mí-pa-si-ón / es-tá-mi-re-mé-dio*, con ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B); esta escansión también podría clasificarse como un endecasílabo, si bien con acentuación 5-7-10 y aún con el hiato en *pa-si-ón*
- 4 - el verso puede leerse como un endecasílabo, si bien con acentuación (3)-5-7-10
- 5 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-Tó-do-mies-fuér-ço*; el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, con ausencia de sinalefa en *mies-fuér-ço-es-táe-nel-te-mór*
- 6 - verso de 10 sílabas; el verso no puede leerse como un dodecasílabo de arte mayor; si se admitiera hiato en *çi-é-go*, el verso podría leerse como un endecasílabo
- 9 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-Sóy-ben-tu-ró-so*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-10, con ausencia de sinalefa en *ven-tu-ró-so-en* y violación del *Stress Maximum Principle*
- 10 - falta una sílaba al principio del segundo hemistiquio (sin compensación silábica posible entre los hemistiquios): *en-ló-que-mas-bál-go / (xx)-mé-nos-me-réz-co*; el verso puede leerse como un endecasílabo, si bien con acentuación 5-7-10 y relegación de *más*

11 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-só-loel-pe-lí-gro / es-quién-ma-se-gú-ra; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, con ausencia de sinalefa en *pe-lí-gro-es*

13 - si no se admite desplazamiento de tonicidad (*vues-trá-her-mo-sú-ra* en lugar de *vués-tra-her-mo-sú-ra*), se quiebra el ritmo dactílico; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-(7)-10, con sinalefa en *vu(é)s-traher-mo-sú-ra*

14 - el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 1, 2, 7, 8

Clasificación temática

12-QAEC: Queja del Amor, con Énfasis, contrastes / antítesis.

Clasificación sintáctica

5-EAp-A: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Apelación. Estructura lógica 2+10+2, ó 2+9+(1+2).

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

9 – dos puntos al final del verso (en lugar de la coma; la pregunta retórica del v. 10 es consecuencia lógica de la falta de poder manifestada en el v. 9)

10 – introducción de los signos de interrogación (en lugar del punto y coma al final del verso)

12 – punto y coma al final del verso (en lugar de la coma)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ACCA DED EDE, con la rima E aguda

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 – hiato en *Vü-estra: Vü-és-traes-la-cúl-pa / de-miá-tre-vi-mién-to*; sin hiato, el verso podría leerse fácilmente como un endecasílabo, si bien con acentuación 1-4-10, es decir, con violación del SMP por falta de sílaba tónica entre las posiciones 4 y 10

2 – ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B); en vista del primer hemistiquio agudo, el verso podría leerse fácilmente como un endecasílabo de acentuación 2-5-7-10

4 – falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-vós-sois-que-nó-bra*; o bien hiato en *quien: vos-sóis-qui-e-nó-bra*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-4-7-10

5 – compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante C): la terminación esdrújula del primer hemistiquio (*órgano*) permite que el segundo hemistiquio tenga una sílaba menos, *A-sí-co-moel-ór-ga-no / (xx)-mué-be-sua-cén-to*

6 – el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10, con sinalefa en *fuér-za-quél*

7 – falta una sílaba al principio del segundo hemistiquio, sin compensación silábica posible: *an-sí-mis-sen-tí-dos / (xx)-ván-don-de-quié-re*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

8 – el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10, con sinalefa en *fuér-cay-fuér-za*

9 – falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-Mí-po-der-tó-doen / vos-só-la-sen-çiér-ra*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 4-7-10

11 – falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-Mí-pen-sa-mién-to / po-rál-to-se-yér-ra*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 4-7-10

12 – desplazamiento de tonicidad en *es-qué-so-bre-llé-va*

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 3, 5, 10, 12, 13, 14

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, simple y directa. El yo poético lamenta el poder absoluta de la dama sobre él, y pide a sus *ojos divinos* que dejen de asediarlo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4+4+2+2+2.

1 - Al que no sabe; 5 - Aquellos que saben las cosas mejor; 11 - que nunca an probado; 12 - O jente profana y quien osa reír

Variantes en MP2, y en la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, no incorporadas al texto del poema:

1 - Los que no saben; 2 - yo les perdono que digan de mí; 4 - no haze mal en juzgar lo peor; 12 - O gente profana que ossan reír; 14 - pues sin amor no es vida el bivar

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Azáceta 1962, con las siguientes pequeñas modificaciones:

10 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma, para introducir la conclusión del primer terceto en el v. 11

12 - eliminación de la coma tras *¡O jente profana!*, y *¿Cómo* con C mayúscula

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDC DCD, con las rimas A, B y D agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-Él-que-no-sá-be; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

2 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-yó-le-per-dó-no; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10 (tanto *El* del v. 1 como el sujeto *yo* del v. 2 llevan acentuación por el contraste de pronombres)

3 - ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B); en vista del primer hemistiquio agudo, el verso podría leerse como un endecasílabo de acentuación 3-5-7-10

4 - el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10

5 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-Lós-que-co-nó-çen; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10

6 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-quán-do-su-pié-ren; o bien hiato en *quando*: qü-án-do-su-pié-ren; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10

8 - compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B): la terminación aguda del primer hemistiquio permite añadir una sílaba al principio del segundo hemistiquio, *pu-dié-ra-ben-çér / (o)-tra-fuér-ça-ma-yór*

11 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-búr-len-dea-quél-lo; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10, con ausencia de sinalefa en *nó-an-pro-bá-do*

13 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-10

14 - desplazamiento de tonicidad en *pues-qué-si-na-mór*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-5-7-10, con sinalefa en *noes-ví-da*

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 7, 8, 9, 10, 12

Clasificación temática

16-QVSd: Queja, Vario (a los que se burlan de quien se enamora), Simple y directa.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4+4+(2+1)+(1/2+2 1/2).

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por DiFranco & Labrador Herraiz 1989, con la siguiente pequeña modificación:

4 - punto y coma al final del verso (en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *y* a inicio del segundo cuarteto)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDE DCE, con las rimas B y E agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*Trí-stes-pi-rién-zia*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

3 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*pór-que-co-nóz-co*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

4 - sinéresis en *y-béo-las-ve-nír*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-10, con ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 5 y 10

5 - la sinéresis en *béo* del v. 4 ha de evitarse en el v. 5 para mantener el ritmo dactílico: *y-bé-o-ve-nír* / (por)-*las-mís-mas-pi-sá-das* (con compensación silábica entre los hemistiquios, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B); en cambio, si *béo* se lee con sinéresis, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-4-7-10

6 - el verso podría escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10, con sinalefa entre *pa-sá-down-nué-vo*

7 - desplazamiento de tonicidad en *muy-dí-si-mu-lá-do*

8 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo, si bien con acentuación 5-7-10

9 - desplazamiento de tonicidad en *muy-dé-sen-ga-ñá-do*; dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo, si bien con acentuación 2-5-10

10 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

12 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*Yó-ten-go-guér-ra*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-4-10 (violación de SMP)

13 - falta una sílaba al principio del segundo hemistiquio, sin compensación silábica posible: *que-yá-que-no-pué-da* / (xx)-*sé-ren-ga-ñá-do*; el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

14 - hiato en *hüir*: *no-tén-go-de-fén-sa* / *ni-pué-do-hü-ír*; sin el hiato, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-8-10

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 2, 7, 11

Clasificación temática

13-QAEe: Queja del Amor, con Énfasis, engaño-desengaño.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica $(4+4)+(1+1+1)+3$.

Soria-6

Fechación: c. 1530

Transmisión: BNM ms. 3902: 40^v ; MP2: 215^r-215^v (la rúbrica aparece en la parte inferior derecha del f. 215^r, y el soneto en la parte superior izquierda del f. 215^v)
DiFranco & Labrador Herraiz 1989: 49-50; Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 303

Rúbricas: [BNM ms. 3902] *Soneto de Antonio de Soria*; [MP2] *Soneto del mismo*

¿Cómo es posible poderse sufrir
muy a la larga un mal tan pesado,
que ni en el día afloja el cuidado
ni en toda la noche me deja dormir?

Mal que de nuevo me aze sentir 5
todos los males que por mí an pasado;
mal que el dolor que estava enterrado
agora de nuevo le haze bivar.

¿A quién podré, triste, desto quejarme?
¿Cón quién lloraré la pena que siento, 10
pues nadie en el mundo me puede librar?

Tú que algún tiempo pudiste anpararme,
duélate agora mi triste tormento,
pues otro remedio no le puedes dar.

Variantes

8 - aora de nuevo me le aze sentir [BNM ms. 3902, acepto la corrección según MP2, por la semántica: cf. el contraste *estava enterrado / le haze bivar*];

Variantes en MP2, y en la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, no incorporadas al texto del poema:

2 - tan a la larga; 9 - yr a quejarme; 11 - nadie en el libro; 14 - ¡para ayudarme siquiera a llorar!

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por DiFranco & Labrador Herraiz 1989, con ninguna modificación.

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDE CDE, con las rimas A y E agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-Có-moes-po-sí-ble; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

2 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-múy-a-la-lár-ga; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, con ausencia de sinalefa en lár-ga-un-mál

3 - el verso podría escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10 (con ausencia de sinalefa en ní-e-nel-dí-a), o más probablemente con acentuación 2-4-7-10 (con ausencia de sinalefa en dí-a-a-fló-ja, respetando la cesura)

5 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-Mál-que-de-nué-bo; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, con ausencia de sinalefa en me-á-ze-sen-tír

6 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, y el segundo hemistiquio tiene una sílaba hipermétrica (sin compensación silábica posible): (xx)-tó-dos-los-má-les / (que)-por-mí-an-pa-sá-do; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-8-10, con sinalefa en por-mí-an-pa-sá-do

7 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-mál-quel-do-lór; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-5-7-10 (con ausencia de sinalefa en mál-que-el-do-lór), o bien con acentuación dactílica 1-4-7-10 (con ausencia de sinalefa en que-es-tá-va-en), o bien con acentuación 1-4-6-10 (con ausencia de sinalefa en es-tá-va-en-ter-rá-do)

8 - el verso podría leerse como un endecasílabo, con acentuación 2-5-7-10 (con sinalefa en lehá-ze-bi-vír)

9 - falta una sílaba al principio del segundo hemistiquio (sin compensación silábica posible): A-quién-po-dre-trís-te / (xx)-dés-to-que-jár-me; el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10 si se admite la relegación del verbo *podré* delante del adjetivo *triste*, o incluso 2-4-5-7-10, sin relegación, recalcando la fuerza de ambas palabras

10 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

12 - en la escansión del verso como dodecasílabo de arte mayor, la sinalefa ha de evitarse en el primer hemistiquio, con desplazamiento de tonicidad, pero en el segundo hemistiquio la sinalefa ha de mantenerse: Tu-qué-al-gun-tiém-po / pu-dís-team-pa-rár-me; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, con ambas sinalefas mantenidas: Tú-queal-gun-tiém-po-pu-dís-team-pa-rár-me

13 - hiato en dü-é-la-tea-gó-ra; sin hiato, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10

14 - desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio: pue-só-tro-re-mé-dio / no-lé-pue-des-dár

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 4, 11, 14

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa.

Clasificación sintáctica

6-EIMv-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, vario (sin clímax), función de Apelación. Estructura lógica $(4+(2+2))+(1+2)+(1+1+1)$.

Soria-7

Fechación: c. 1530

Transmisión: BNM ms. 3902: 67^v ; MP2: 216^r

DiFranco & Labrador Herraiz 1989: 87; Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 307

Rúbricas: [BNM ms. 3902] *Soneto de Antonio de Soria*; [MP2] *Soneto del mismo*

Mengua el dolor, mi mal sienpre creze,
quita mi pena la mucha pasión,
que, aunque parecen contrarios, no son:
exemplo es mi bida, porque lo padeseze;

que como al erido, así me acaeze: 5
que bino a pasmarse de mucho dolor
que está sin remedio, su mal es mayor
quanto al sentido menor le pareze;

que como la causa donde a prezedido 10
haze el efeto en particular:
así del dolor, perdido el sentido.

Más zerca es de muerte que no de sanar,
pues como a unos sana el mal que an sufrido
a otros los mata dejar de penar.

Variantes

8 - quando [BNM ms. 3902, acepto la corrección según MP2, por la estructura sintáctica: "*cuanto mayor es el mal, menor le parece al sentido*"]

Variantes en MP2, y en la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, no incorporadas al texto del poema:

3 - pareze; 5 - Que *om.*; 7 - su mal y es mayor; 9 - Pues como la causa de cómo á proçedido; 10 - es el efeto; 11 - y ansí del dolor, perder el sentido; 13 - pues como unos sanan del mal que an sentido; 14 - a otros nos mata

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por DiFranco & Labrador Herraiz 1989, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - coma al final del verso, en lugar del punto y coma

- 4 - introducción de la coma tras *bida*, y punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la estructura *que... que... que*
- 5 - introducción de la coma tras *erido*, y dos puntos al final del verso, en lugar de la coma
- 6 - eliminación de la coma al final del verso
- 7 - coma tras *remedio*
- 8 - punto y coma al final del v. 8, en lugar del punto y aparte
- 9 - eliminación de la coma al final del verso
- 10 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ACCA DED EDE, con las rimas B, C y E agudas (las rimas B y C corresponden por asonancia)

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

- 1 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*Mén-guael-do-lór*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-5-7-10, con ausencia de sinalefa en *Mén-gua-el*, o bien 1-4-7-10, con hiato en *si-em-pre*
- 2 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*quí-ta-mi-pé-na*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10
- 3 - ausencia de sinalefa en el primer hemistiquio: *que-áun-que-pa-ré-zen*; si se mantiene la sinalefa y las sílabas 1 y 2 se juntan (*queáun-que-pa-ré-zen*), el verso podría escandirse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10
- 5 - el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10, con sinalefa en *e-rí-doa-sí*
- 8 - el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10
- 10 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*há-ze-le-fé-to*; el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 1-4-10, con ausencia de sinalefa en *le-fé-to-en*, y ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 4 y 10
- 11 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10
- 13 - el verso podría escandirse como un endecasílabo, sin evitar ninguna sinalefa, con acentuación 1-3-5-7-10
- 14 - ausencia de sinalefa en el primer hemistiquio: *a-ó-tros-los-má-ta*; manteniendo la sinalefa, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 4, 6, 7, 9, 12

Clasificación temática

26-SPMn: Sufrimiento del Poeta mismo, Muerte, negativa-límite.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica $(3+1)+(1+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2})+(2+1)+(2+1)$.

Soria-8

Fechación: c. 1530

Transmisión: BNM ms. 3902: 82^v

DiFranco & Labrador Herraiz 1989: 105-06

Rúbrica: [BNM ms. 3902] *Soneto de Antonio de Soria a doña Beatriz de Velasco*

Señora, por Dios, no tan desdeñosa,
que aunque os alaben no es todo berdad,
que sólo de grazia, de ingenio y beldad
pueden loaros, mas no de otra cosa;

y todo esto os haze más defetuosa, 5
porque lo estraga la mucha crueldad:
que quien no tiene amor ni piedad
es gran defeto que sea muy hermosa.

En fin, que si algo bueno tenéis, 10
no nasze de vos que todo fue dado,
y todo, en berdad, mal agradezido;

lo que es vuestro propio es el mal que hazéis:
el gran menosprezio, el poco cuidado,
la falta de amor, la sobra de olbido.

Variantes

Sigo fielmente la transcripción de DiFranco & Labrador Herraiz 1989, regularizando únicamente el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por DiFranco & Labrador Herraiz 1989, con las siguientes pequeñas modificaciones:

4 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, a la luz de la conjunción *y* a inicio del segundo cuarteto

6 - dos puntos al final del verso, en lugar de la coma, en anticipación de la conclusión del octeto

10 - introducción de la coma al final del verso

11 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte; el segundo terceto está estrechamente ligado al primer terceto, cf. el contraste «*si algo bueno tenéis*» / «*lo que es vuestro propio es el mal que hazéis*»

12 – dos puntos al final del verso, en lugar de la coma; los vv. 13-14 explican «*el mal que hazéis*»

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDE CDE, con las rimas B y C agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 – dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

2 – ausencia de sinalefa al principio del primer hemistiquio: *que-áun-queo-sa-lá-ben / noes-tó-do-ber-dád*; si dicha sinalefa no se evita, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

3 – el único verso de este soneto que no puede escandirse como un endecasílabo: *que-só-lo-de-grá-zia / dein-jé-nioy-bel-dád*

4 – hiato en *pü-e-den*: *pü-é-den-lo-á-ros / mas-nó-deo-tra-có-sa*; sin hiato, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

5 – desplazamiento de tonicidad y hiato en el segundo hemistiquio: *y-tó-does-to-shá-ze / mas-dé-fe-tü-ó-sa*; sin hiato, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

6 – desplazamiento de tonicidad y ausencia de sinalefa en el primer hemistiquio: *por-qué-lo-es-trá-ga*; manteniendo la sinalefa, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

7 – hiato en *tü-e-ne*: *que-quién-no-tü-é-ne / a-mór-ni-pie-dád*; sin hiato, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-4-7-10 (con ausencia de sinalefa en *tié-ne-a-mór*)

8 – falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, y sinéresis en *sea* del segundo hemistiquio: *(xx)-és-gran-de-fé-to / que-séa-mu-yher-mó-sa*; manteniendo la sinéresis, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

9 – ausencia de sinalefa en el primer hemistiquio, y hiato en el segundo hemistiquio: *En-fín-que-si-ál-go / bü-é-no-te-néis*; el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10 (manteniendo la ausencia de sinalefa), o bien con acentuación 2-4-7-10 (manteniendo el hiato)

10 – dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

11 – desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio: *y-tó-doen-ber-dád / ma-lá-gra-des-zí-do*; dada la terminación aguda del primer hemistiquio (y la ausencia de compensación silábica, Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso podría leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-6-10 (violación de SMP, con dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 5 y 6; en cambio, si se permite la relegación del adjetivo *mal*, habría ausencia de sílaba tónica entre las posiciones 5 y 10)

12 - ausencia de sinalefa en el segundo hemistiquio: *Lo-qués-vues-tro-pró-pioes / el-mál-que-ha-zéis*; si esta sinalefa no se evita, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-8-10

13-14 - Soria aprovecha la bimembración del verso de arte mayor para disponer dos antítesis: *el-grán-me-nos-pré-zio / el-pó-co-cui-dá-do / la-fál-ta-dea-mór / la-só-bra-deol-ví-do*; sin embargo, ambos versos pueden leerse como endecasílabos con acentuación 2-5-7-10, con sinalefa en lugar de la cesura en el v. 13 (*me-nos-pré-zioel-pó-co*), y por la terminación aguda del primer hemistiquio en el v. 14

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: en este soneto, sólo el v. 3

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica ((1+3)+(2+2))+3+(1+2).

Soria-9

Fechación: c. 1530

Transmisión: MP2: 215^r

Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 302

Rúbrica: [MP2] *Soneto de Antonio de Soria.*

Aguas tan frescas, sombras tan amenas
que en algún tiempo fuistes compañía
de la vida mezclada de alegría,
de mil desabrimientos y mil penas:

quántas oras aquí pasé tan buenas 5
quando presente tanto bien tenía,
y quántas vezes fueron en un día
livianas y pesadas mis cadenas.

Entonçes no hera Amor tan riguroso: 10
dexávase tratar con más blandura,
y siempre en el dolor avía consuelo;

agora, que devía ser más piadoso,
de un tan largo mal ya no se cura,
como de sclavo de quien no ay reçelo.

Variantes

5 - horas [Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco, error de transcripción];
14 - del sclavo [Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986 es correcta; regularizo el uso de las letras *i/y* y *u/v*, y simplifico la *r* doble a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, con las siguientes pequeñas modificaciones:

3 - introducción de la coma al final del verso (interpreto: "*la vida mezclada de alegría, de mil desabrimientos, y de mil penas*")

4 - dos puntos al final del verso, en lugar del punto y aparte; tras el vocativo del primer cuarteto, llega la oración principal en el segundo cuarteto

9 - dos puntos al final del verso, puesto que los vv. 10-11 explican el v. 9

11 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, para mantener el contraste entre los dos tercetos: "Entonçes... / agora..."

Métrica

Soneto en endecasílabos, con acento obligatorio en la 6ª sílaba (con la única excepción del v. 14); rima ABBA ABBA CDE CDE, con ninguna rima aguda

11 - sinéresis forzada en el verbo imperfecto *avía*:

y-siém-pre-nel-do-ló-ra-vía-con-sué-lo, acentuación 2-6-8-10

12 - sinéresis forzada en el verbo imperfecto *devía*:

a-gó-ra-que-de-vía-ser-más-pia-dó-so, acentuación 2-6-8-10

13 - ausencia de sinalefa en *de-un-tan-lár-go-mál*

14 - el único verso del soneto que no presenta sílaba tónica en la 6ª posición:

co-mo-de-sclá-vo-de-quien-noáy-re-çé-lo, acentuación 4-8-10

Es también el único verso del soneto que podría escandirse como dodecasílabo de arte mayor, aunque con aféresis en el primer hemistiquio y relegación del verbo *ay*:

(x)-có-mo-de-sclá-vo / de-quién-noay-re-çé-lo

Clasificación temática

30-FSn: Soneto de Confidente, Simple (no coadyuvante), no humano.

(Tipo subordinado - 13-QAEe: Queja al Amor, con Énfasis, engaño-desengaño.)

Clasificación sintáctica

13-EID8Cvd-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, vocativo + discursivo, función de Apelación. Estructura lógica (4+4) + ((1+2)+(1+2)). El adverbio temporal *Entonçes* al inicio del v. 9 resume el octeto a la vez que introduce el contraste con la situación actual, marcada por *agora* en el v. 12.

Soria-10

Fechación: c. 1530

Transmisión: MP2: 215^r

Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 302-03

Rúbrica: [MP2] *Soneto del mismo, temiendo que por fuerça se avía de tornar a enamorar.*

¿Quándo a de aver fin tan triste vida?
¿Quándo e de tener algún reposso?
¿Cómo puede un hombre poderoso
puesto en prission no buscar salida?

Mi voluntad está ya tan rendida 5
que quanto el mal es más peligrosso,
menos procuro el remedio, ni osso
sino dexarme por cossa perdida.

Y anssí, como hombre ya descomfiado,
plegadas mis manos me pongo a llorar 10
mi grande amor y vuestro desgrado.

Pudiéralo Amor mejor hordenar
dándos un poco a vos de cuidado,
o a mí de descuido con que repossar.

Variantes

5 - ya *om.* [Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco, error de transcripción];
11 - desagrado [Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986 es correcta; regularizo el uso de las letras *i/y* y *u/v*, y simplifico la *r* doble a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, con las siguientes pequeñas modificaciones:

6 - introducción de la coma al final del verso

13 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en una mezcla de endecasílabos y dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDC DCD, con la rima D aguda

Endecasílabos: 1, 2, 3, 4, 5

Dodecasílabos de arte mayor (con acentuación -+--+ / -+--+): 10, 14

Versos que pueden escandirse de ambas maneras: 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13

1 - ausencia de sinalefa o bien en *Quán-do-á-dea-ver-fín* (acentuación 1-3-6-8-10), o bien en *Quán-doa-de-a-ver-fín* (acentuación 1-6-8-10)

2 - ausencia de sinalefa en *Quán-do-é-de-te-nér*, acentuación 1-3-6-8-10

3 - ausencia de sinalefa en *pué-de-u-nhóm-bre*, acentuación 1-3-6-10; o bien hiato en *pü-é-deu-nhóm-bre*, acentuación 1-4-6-10

4 - ausencia de sinalefa en *pués-to-en-pris-sión*, acentuación 1-5-8-10; o bien hiato en *pü-és-toen-pris-sión*, acentuación 2-5-8-10

5 - relegación del adverbio *ya* entre el verbo principal *está* y el adverbio enfático *tan*:

mi-vo-lun-tá-des-tá-ya-tán-ren-dí-da, acentuación 4-6-8-10

6 - ausencia de sinalefa en *que-quán-to-el-mál*, tanto si el verso se lee como un endecasílabo (acentuación 2-5-7-10) como si se lee como un dodecasílabo de arte mayor (con ausencia de compensación silábica según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B: la terminación aguda del primer hemistiquio no añade una sílaba al principio del segundo, *que-quán-to-el-mál / es-más-pe-li-gró-so*)

7 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay que evitar la sinalefa sea en *pro-cú-ro-el* (acentuación 1-4-8-10), sea en *ni-ós-so* (acentuación dactílica 1-4-7-10); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, y hay ausencia de sinalefa en el segundo hemistiquio:

(xx)-mé-nos-pro-cú-roel / re-mé-dio-ni-ós-so

8 - endecasílabo con acentuación 2-4-7-10; si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, en el que hay además desplazamiento de tonicidad:

(xx)-sí-no-de-xár-me / por-cós-sa-per-dí-da

9 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay que evitar la sinalefa sea en *Y-an-sí-co-mohóm-bre* (acentuación 3-5-7-10), sea en *Yan-sí-co-mo-hóm-bre* (acentuación 2-5-7-10), o bien hay que leer *des-com-fi-á-do* con hiato (acentuación 2-4-6-10); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, se evita la sinalefa en *co-mo-hóm-bre*, hay desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio, y hiato en *des-com-fi-á-do*:

Yan-sí-co-mo-hóm-bre / ya-dés-com-fi-á-do

10 - verso imposible de escandir como endecasílabo, por tener un mínimo de 12 sílabas:

ple-gá-das-mis-má-nos / me-pón-go-a-llo-rár

11 - ausencia de sinalefa en *mi-grán-de-a-mór*, tanto si el verso se lee como un endecasílabo (acentuación 2-5-7-10), como si el verso se lee como dodecasílabo de arte mayor (con ausencia de compensación silábica según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B: la terminación aguda del primer hemistiquio no añade una sílaba al principio del segundo, *mi-grán-de-a-mór / y-vués-tro-des-grá-do*)

12 - endecasílabo con acentuación 2-5-7-10, o bien dodecasílabo de arte mayor con ausencia de compensación silábica según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B: la terminación aguda del primer hemistiquio no añade una sílaba al principio del segundo, *Pu-dié-ra-loa-mór / me-jó-rhor-de-nár*

13 - ausencia de sinalefa en *pó-co-a-vós*, tanto si el verso se lee como un endecasílabo (acentuación dactílica 1-4-7-10), como si se lee como un dodecasílabo de arte mayor (falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-dán-do-sun-pó-co / a-vós-de-cui-dá-do*)

14 - verso imposible de escandir como endecasílabo, por tener un mínimo de 12 sílabas: *oa-mí-de-des-cuí-do / con-qué-re-pos-sár*

Clasificación temática

11-QASd: Queja del Amor, Simple y directa. El yo poético lamenta que el Amor debería hacer que la dama le muestre más *cuidado* o atención, o bien dar más *descuido* o falta de deseo al amante para que pueda descansar.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (1+1+2 exclamativo) + 4 discursivo + 3 discursivo + (2+1 exclamativo).

Soria-11

Fechación: c. 1530

Transmisión: MP2: 215^v

Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 303-04

Rúbrica: [MP2] *Soneto del mismo.*

Mucho a podido mi desventura,
pues me a traído a tan mal estado
que no puedo bivar en lo poblado,
ni hallo en los campos ya cosa segura.

No hallo dónde huir, ni ventura; 5
doquiera que vo me sigue mi hado;
doquiera me sigue mi triste cuidado,
que ni mudança ni tiempo le cura.

Amor y Fortuna lo quieren anssí, 10
que no dan lugar a mi triste vida
que halle en el mundo con qué reposar.

No sé dónde huya si no huyo de mí,
porque en el alma traigo imprimida
la llaga incurable que me a de acabar.

Variantes

Ninguna. La transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986 es correcta; regularizo únicamente el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, con las siguientes pequeñas modificaciones:

1 - introducción de la coma al final del verso

3 - introducción de la coma al final del verso

9 - introducción de la coma al final del verso

Métrica

Soneto en una mezcla de endecasílabos y dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDE CDE, con las rimas C y E agudas

Endecasílabos: 3, 13

Dodecasílabos de arte mayor (con acentuación -+--+ / -+--+): 7, 9, 14

Versos que pueden escandirse de ambas maneras: 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12

1 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay que admitir promoción del adjetivo posesivo átono *mi* en la 6ª posición para evitar la violación de SMP: *Mú-choa-po-dí-do-mí-de-sa-ven-tú-ra*, acentuación 1-4-6-10; si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: (xx)-*Mú-choa-po-dí-do / mi-dé-sa-ven-tú-ra*

2 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay que evitar la sinalefa sea en *pués-me-a-tra-ído-a* (acentuación 1-5-8-10), sea en *pués-mea-tra-ído-a* (acentuación 1-4-8-10); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio:

(xx)-*pués-mea-tra-í-do / a-tán-ma-les-tá-do*

3 - endecasílabo con acentuación 3-6-10, imposible de escandir como un dodecasílabo de arte mayor

4 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay sinalefa en *ni-hál-loen-los-cám-pos-ya-có-sa-se-gú-ra*, acentuación 1-4-7-10; si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, tal sinalefa ha de evitarse:

ni-hál-loen-los-cám-pos / ya-có-sa-se-gú-ra

5 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay que leer *hü-ir* con hiato: *No-hál-lo-dón-de-hü-ir-ni-ven-tú-ra* (acentuación 2-4-7-10); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio (con desplazamiento de tonicidad), y dicho hiato se mantiene en el segundo:

(xx)-*Nó-hal-lo-dón-de / hü-ír-ni-ven-tú-ra*

6 - ausencia de sinalefa en *mi-há-do*, tanto si el verso se lee como un endecasílabo (acentuación 2-5-7-10) como si se lee como un dodecasílabo de arte mayor (con ausencia de compensación silábica según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B: la terminación aguda del primer hemistiquio no añade una sílaba al principio del segundo, *do-quié-ra-que-vó / me-sí-gue-mi-há-do*)

7 - verso imposible de escandir como endecasílabo, por tener un mínimo de 12 sílabas: *do-quié-ra-me-sí-gue / mi-trís-te-cui-dá-do*

8 - endecasílabo con acentuación 4-7-10; si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, falta una sílaba al principio del primer hemistiquio:

(xx)-*qué-ni-mu-dán-ça / ni-tiém-po-le-cú-ra*

9 - verso imposible de escandir como endecasílabo, por tener un mínimo de 12 sílabas: *A-mó-ry-for-tú-na / lo-quié-re-nan-sí*

10 - endecasílabo con acentuación 2-5-8-10; si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, hay desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio, y ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios (según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B): la terminación aguda del primer hemistiquio no añade una sílaba al principio del segundo, *que-nó-dan-lu-gár / a-mí-tris-te-ví-da*

11 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay sinalefa en *quehál-le-nel-mún-do-con-qué-re-po-sár* (acentuación 1-4-7-10); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, dicha sinalefa ha de evitarse:

que-hál-le-nel-mún-do / con-qué-re-po-sár

12 - si el verso se lee como un endecasílabo, hay dos sinalefas en *No-sé-don-dehú-ya-si-nohú-yo-de-mí* (acentuación 2-4-7-10, con relegación del adverbio de lugar *donde*, a pesar de su función interrogativa); si el verso se lee como un dodecasílabo de arte mayor, ha de evitarse la primera sinalefa pero debe mantenerse la segunda:

No-sé-don-de-hú-ya / si-nohú-yo-de-mí

13 - ausencia de sinalefa sea en *pór-que-e-ne-lál-ma* (acentuación 1-5-7-10), o más probablemente en *pór-que-ne-lál-ma-trái-go-im-pri-mí-da* (acentuación 1-4-6-10); el verso es imposible de escandir como dodecasílabo de arte mayor

14 - verso imposible de escandir como endecasílabo, por tener un mínimo de 12 sílabas: *la-llá-gain-cu-rá-ble / que-meá-dea-ca-bár*

Clasificación temática

16-QVsd: Queja, Varia (dirigida indirectamente a Amor y Fortuna), Simple y directa. El yo poético lamenta no poder vivir en ningún lado sin que le siga su dolor inexorable.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (1+3)+(1+1+2)+3+(1+2).

Soria-12

Fechación: c. 1530

Transmisión: MP2: 215^v

Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 304

Rúbrica: [MP2] *Soneto del mismo.*

Horas menguadas fueron aquellas
en que perdí mi paz y sosiego,
pues ya soy tornado a entrar al juego,
adonde se bive contino en querellas.

Fueron tan bivas aquellas çentellas
-las que en mi alma prendieron el fuego-,
que no me an valido mis fuerzas ni ruego;
antes fue caussa de más ençendellas.

5

Y pues no me puedo ya más defender,
yo desde aquí me doy por vençido
-no aya sobresto ya más diferençia-;

10

mas esto e ganado en aver resistido:
que e acabado ya de conoçer
que a fuerza de Amor no ay resistençia.

Variantes

3 - en el juego [Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco, error de transcripción]

Por lo demás, la transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986 es correcta; regularizo únicamente el uso de las letras *i/y* y *u/v*, y simplifico la *r* doble a inicio de palabra.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, con las siguientes pequeñas modificaciones:

3 - introducción de la coma al final del verso

7 - punto y coma al final del verso, en lugar de la coma, para aclarar el contraste "*no me han valido / antes fue causa*"

10 - eliminación de la coma al final del verso

11 - introducción de las rayas (interpreto el v. 11 como un inciso, antes de que el soneto proceda al contraste y a la conclusión)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ABBA CDE DCE, con la rima C aguda

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, y hiato en el segundo hemistiquio: *(xx)-Hó-ras-men-guá-das / fii-é-ro-na-quél-las*; el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10, manteniendo el hiato en *fii-é-ron*

2 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, y ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios (según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B) : *(xx)-én-que-per-dí / mi-pá-zy-so-sié-go*; el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 4-6-10, con hiato en *so-si-é-go*

3 - hiato en *jü-é-go*: *pues-yá-soy-tor-ná-do / aen-trá-ral-jü-é-go*; el verso puede escandirse como un endecasílabo, sea con ausencia de sinalefa en *tor-ná-do-aen-trá-ral-jué-go* (acentuación 2-5-8-10), sea con hiato en *jü-é-go* (acentuación 2-5-7-10)

4 - verso imposible de escandir como endecasílabo, al tener un mínimo de 12 sílabas: *a-dón-de-se-bí-ve / con-tí-noen-que-rél-las*

5 - hiato en *Fii-é-ron*: *Fii-é-ron-tan-bí-vas / a-quél-las-çen-tél-las*; sin el hiato, el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

6 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, con ausencia de sinalefa en *mi-ál-ma*:

(xx)-lás-quen-mi-ál-ma / pren-dié-ro-nel-fué-go;

el verso puede escandirse como un endecasílabo, o bien con ausencia de sinalefa en *mi-ál-ma* (acentuación 4-7-10), o bien con hiato en *fii-é-go* (acentuación 3-6-10)

7 - verso imposible de escandir como endecasílabo, al tener un mínimo de 12 sílabas: *que-nó-mean-va-lí-do / mis-fuér-zas-ni-rué-go*

8 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-án-tes-fue-cáus-sa / de-má-sen-çen-dél-las*; el verso puede escandirse como endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

9 - verso imposible de escandir como endecasílabo, al tener un mínimo de 12 sílabas: *Y-pués-no-me-pué-do / ya-más-de-fen-dér*

10 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio: *(xx)-yó-des-dea-quí / me-dóy-por-ven-çí-do* (ausencia de compensación silábica entre los hemistiquios, según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B); el verso puede escandirse como endecasílabo, con ausencia de sinalefa en *yo-dés-de-a-quí* (acentuación 2-5-7-10)

11 - ausencia de sinalefa en *no-á-ya-so-brés-to*; si esta sinalefa no se evita, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación dactílica 1-4-7-10

12 - verso imposible de escandir como endecasílabo, al tener un mínimo de 12 sílabas: *ma-sés-toe-ga-ná-doen / a-vér-re-sis-ti-do*

13 - doble ausencia de sinalefa en *que-é-a-ca-bá-do*, y desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio: *que-é-a-ca-bá-do / ya-dé-co-no-çér*; el verso puede leerse como un endecasílabo si se admite una de las dos sinalefas posibles: *que-a-ca-bá-do-yá-de-co-no-çér*, acentuación 4-6-10

14 - ausencia de sinalefa en *no-áy-re-sis-tén-çia*, y ausencia de compensación silábica entre hemistiquios (según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B): *quea-fuér-ça-dea-mór / no-áy-re-sis-tén-çia*; evitando la misma posibilidad de sinalefa, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-7-10

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 4, 7, 9, 12

Clasificación temática

13-QAEe: Queja del Amor, con Énfasis, engaño-desengaño. El yo poético lamenta la imposibilidad de resistir al Amor (si bien expresa gratitud por haberlo ya aprendido).

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica (2+2)+(3+1)+(1+1+1)+(1+2).

Soria-13

Fechación: c. 1530

Transmisión: MP2: 216^r

Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986: 306

Rúbrica: [MP2] *Soneto del mismo.*

En mill y mil años no me cansaría
de sufrir contino doblados enojos,
con que yo pensase que los dulçes ojos
dulçes me avían de ser en algún día;

mas sin esperança, seguir tal porfía 5
muy propia empresa fue para mí,
que, sin ventura, en tal signo naçí
que a los males me esfuerço y el bien me desvía.

Mas ya que mi mal es de fuerça y grado, 10
por mi naçimiento y por mi querer,
¿por qué de esperança tan desesperado

que no sea possible poder guarezer?
Respóndeme Amor que estoy bien pagado
con sola la caussa de mi poder.

Variantes

14 - Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco transcriben correctamente *mi poder* según MP2, y sugieren [*padecer*] entre corchetes. Si bien esta sugerencia puede justificarse tanto por la semántica como por la métrica (dando lugar a un dodecasílabo de arte mayor regular), no hay ninguna manera de confirmarla, ya que este soneto no aparece en ningún otro manuscrito.

La transcripción de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986 es correcta; regularizo únicamente el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

Intervenciones

Acepto la puntuación sugerida por Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco 1986, con las siguientes pequeñas modificaciones:

3 - eliminación de la coma al final del verso

4 - punto y coma al final del verso, en lugar del punto y aparte, en preparación para la oración adversativa *mas sin esperança...* del segundo cuarteto

5 - desplazamiento de la coma: *mas, sin esperança* → *mas sin esperança,*

7 - introducción de la coma tras *que* y *ventura* (interpreto: “*para mí (yo), que, sin ventura, en tal signo naçí que...*”)

Métrica

Soneto en dodecasílabos de arte mayor, rima ABBA ACCA DED EDE, con las rimas C y E agudas

Esquema de acentuación -+--+ / -+--+ , con las siguientes observaciones y anomalías:

1 - desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio:

En-míl-ly-mi-lá-ños / no-mé-can-sa-rí-a

2 - desplazamiento de tonicidad en el primer hemistiquio:

de-sú-frir-con-tí-no / do-blá-do-se-nó-jos

3 - desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio:

con-qué-yo-pen-sá-se / que-lós-dul-çe-só-jos

4 - verso de escansión problemática: falta una sílaba al principio del primer hemistiquio, (xx)-*dúl-çes-mea-ví-an*, pero el segundo hemistiquio tiene una sílaba hipermétrica entre los acentos (tal vez porque el copista haya añadido innecesariamente la preposición *en*), *de-sér-(*en)-al-gun-dí-a*

6 - ausencia de sinalefa en el primer hemistiquio, y hiato en el segundo:

muy-pró-pia-em-prés-sa / fü-é-pa-ra-mí;

el verso puede leerse como un endecasílabo, sea con la ausencia de sinalefa (acentuación 2-5-7-10), sea con el hiato (2-4-7-10)

7 - falta una sílaba al principio del primer hemistiquio:

(xx)-qué-sin-ven-tú-raen / tal-síg-no-na-çí;

el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 4-7-10

8 - verso de un mínimo de 13 sílabas

9 - compensación silábica entre los hemistiquios, según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B: la terminación aguda del primer hemistiquio permite añadir una sílaba al principio del segundo,

mas-yá-que-mi-mál / (es)-de-fuér-ça-y-grá-do

(con ausencia de sinalefa en *fuér-ça-y*), o bien

(es)-dé-fuer-çay-grá-do (con desplazamiento de tonicidad en *dé-fuer-ça*);

sin evitar la sinalefa, el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-8-10

10 - si se admite la sinalefa en el lugar de la cesura (*na-çi-mién-toy*), el verso puede leerse como un endecasílabo, con acentuación 1-5-7-10 (admitiendo la doble promoción de la preposición *por*), o bien 2-5-8-10 (admitiendo la doble promoción del adjetivo posesivo *mi*)

11 - desplazamiento de tonicidad en el segundo hemistiquio:

por-qué-des-pe-rán-ça / tan-dé-ses-pe-rá-do

12 - sinéresis forzada en el verbo *sea*:

que-nó-sea-pos-sí-ble / po-dér-gua-re-zér

13 - dada la terminación aguda del primer hemistiquio (sin compensación silábica según Lázaro Carreter 1976: 84, variante B), el verso puede leerse como un endecasílabo con acentuación 2-5-8-10, con relegación del verbo *estoy* delante del adverbio enfático *bien*

14 - tal y como aparece en MP2 («... *de mi poder*»), el verso puede escandirse como un endecasílabo con acentuación 2-5-10; si se aceptara la sugerencia de Labrador Herraiz, Ángel Zorita & DiFranco («... *de mi padecer*»), el verso sería un dodecasílabo de arte mayor regular, sin posibilidad de escandirse como endecasílabo

Versos imposibles de escandir como endecasílabos, por tener un mínimo de 12 sílabas: 1, 2, 3, 4, 5, 8, 11, 12

Clasificación temática

17-QVEe: Queja, Varia (dirigida a sí mismo, al propio signo, al Amor), con Énfasis, engaño-desengaño.

Clasificación sintáctica

14-EID8Coc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 8+6, Con marcas, otras combinaciones (discursivo + exclamativo + discursivo), función de Síntoma. Estructura lógica (4+2+2) + ((2 disc + 2 excl.)+2).

7.9 (*Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*)

7.9.1 Datos bio-bibliográficos

De este autor desconocido sobrevive un singular impreso acéfalo, bautizado con el título de «*Cancionero gótico*», y fechado entre 1535 y 1540. Como vimos en el apartado 2.4 del *Estado de la cuestión*, en su artículo “*El destierro del verso agudo*”, Francisco Rico conjetura la fecha más específica de 1538, y supone que apareció en el entorno valenciano (1983: 529). Antonio Rodríguez-Moñino salvó el impreso del olvido, imprimiendo una transcripción en 1951.¹⁰⁴ Hay una serie de seis sonetos, que ocupan las páginas 64-68 de la transcripción.

En su nota introductoria, Rodríguez-Moñino debate si Velázquez de Ávila fue en efecto el autor o tan sólo recopilador de los poemas contenidos en el libro. Dado que la mayoría de las composiciones –pero no todas– se muestran de un estilo homogéneo, el primer caso es más probable. Una importante excepción es el último soneto de la serie: como veremos en el apartado 7.10, además de tener su propia rúbrica y colofón, revela una práctica métrica muy distinta a los cinco sonetos precedentes, y una temática más petrarquista. La diferencia es mucho más radical que aquella que comprobamos entre la mayoría de los sonetos de Antonio de Soria y su último ejemplar (Soria-9), por lo cual, es más lógico estudiar ese sexto soneto del impreso por separado.

7.9.2 Transmisión antigua y moderna de los textos

Rodríguez-Moñino encontró el único ejemplar hoy conocido del *Cancionero gótico* en la biblioteca de los Condes del Campo de Alanje; hoy está custodiado en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura R/9428. Pocos años después de la publicación de la transcripción, apareció un facsímil del cancionero en la colección *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*.¹⁰⁵ No he visto el ejemplar del cancionero ni el facsímil, por lo cual, en esta parte de la presentación y estudio del corpus, me baso en la transcripción del *Cancionero gótico* realizada «*fielmente*» por Rodríguez-Moñino, como reza su propio subtítulo.

Por desgracia, Rodríguez-Moñino había encontrado el libro carente del primer pliego, que habría indicado el lugar de impresión, y tal vez alguna noticia acerca de las verdaderas autorías de los textos que transmite. Hacia la mitad del impreso encontramos, en primer lugar, una epístola «*en metro Toscano*», seguido por un «*Soneto en verso Toscano*» que realmente está compuesto de tres octavas. Poco después aparecen los seis sonetos. El primero y el sexto van precedidos por un colofón y la rúbrica «*Sonetto*», ahora correcta, si bien, curiosamente, con la doble t del italiano. Los otros cuatro sonetos llevan el rótulo «*Otro soneto*», con una sola t, pero tal vez se trata de una inserción en la transcripción, en vista de los corchetes. A juzgar por la transcripción de Rodríguez-Moñino, el

¹⁰⁴ Rodríguez-Moñino, Antonio, ed., 1951. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (Valencia: Castalia).

¹⁰⁵ VV.AA., 1957-61. *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Toledo: Rafael G. Menor), tomo V, pp. 243-275.

componedor del impreso ha marcado la división entre octeto y sexteto con sangrías y mayúsculas en todos los sonetos salvo el sexto (Anón-1 en el apartado 7.10). En la imagen siguiente, tomada de la transcripción de Rodríguez-Moñino, aparecen los sonetos Veláz-1 y 2, y los dos primeros versos de Veláz-3. El uso caótico de los dos puntos (:), que no siempre parecen indicar una cesura, está ya discutido en los criterios de edición del apartado 7.0.1.

64

¶ Si yo antes mio era
 luego en verte:tuyo fuy
 que tu vista lastimera
 me lleuo luego tras si
 donde estoy estoy en ti
 y assi tienes ocasion
 de tenerme el coraçon
 ¶ El querer que yo te quiero
 por te ver linda y galana
 es causa que todo entero
 alla me tengas Serrana
 robasteme de inhumana
 con tu rostro y discricion
 el alma y el coraçon
 ¶ El dia que te mire
 passe en ti mi proprio ser
 el mio mesmo dexe
 por mas zerca te tener
 tu procurasme traer
 el alma y el coraçon
 presos en tu perdicion.

¶ Sonetto.

Y a a mi no me sustenta la vida
 la muerte sola es la que me sostiene
 ella sola a mi vida la detiene
 que ya la vida tengo por perdida
 sientome tan malo de mi herida

65

que quanto mas viuo:menos me conuiene
 qualquiera muerte muy mejor me viene
 si quiera porque mis males fùessen de caida.
 C on el viuir:mucho menos gano
 alegre me hallo:de tomar la muerte
 ya no tengo huesso:en todo el cuerpo sano
 tal es mi ventura:y triste suerte
 que quanto mas fuesse mi morir temprano
 la resistencia que haria:seria menos fuerte.

[Otro soneto]

O que penas y que suspiros tengo
 ya no me conozco:de tal que me veo
 nunca me halle con menos desseo
 de tener la vida:con que me sustengo
 o que coraçon tan triste mantengo
 quien me hizo tal:que yo no era assí?
 quien me dexo a mi:tan fuera de mi
 ya conmigo mesmo en nada conuengo.
 O quan penoso:y triste yo me hallo
 no se que mal es este tan fuerte mio
 conozcolo: y de mi no puedo apartallo
 sin duda que parece gran desuario
 que no sepa via por do pueda dexallo
 auendolo tomado por mi aluedrio.

[Otro soneto]

V istes que mal diferente de los males
 que los:otros al cuerpo:fatigan y congoxan

*Cancionero gótico de Velázquez de Ávila, transcripción de
 Rodríguez-Moñino (1951), pp. 64-65.*

7.9.3 Estudio métrico

De los diez sonetistas de este corpus, al menos por lo que atañe a la medida de las sílabas, Velázquez de Ávila es el más poetaastro de todos. Sus cinco sonetos no muestran ninguna pauta clara ni modelo de verso aparente, ninguna 'norma' que seguir ni de la que apartarse: del total de 70 versos, sólo 22 podrían interpretarse como endecasílabos, mientras que 47 versos oscilan entre las 12 y las 16 sílabas, sin que sean variaciones posibles del arte mayor (salvo en tres ocasiones puntuales). Por lo que parece, Velázquez de Ávila no ha aplicado ningún control ni atención al ritmo, y ha escrito sus versos como una sucesión de retazos en prosa.

Si la serie de cinco sonetos está en orden cronológico, se percibe también cierto deterioro: los dos primeros tienen 8 y 7 endecasílabos posibles, y los tres últimos 2, 3 y 2 tantos. De los versos que pueden escandirse como de doce sílabas, poco más de la mitad llevan una posible cesura tras la 6ª, pero no destaca ningún ritmo particular, ni yámbico ni dactílico. Para mayor confusión, hay un verso de un máximo de 10 sílabas; trece versos con un mínimo de 13; y nueve versos con un mínimo de 14 y un máximo de 16 sílabas.

De los 22 versos que sí pueden escandirse como endecasílabos, he aquí las acentuaciones posibles:

| | Disposición rítmica | Frecuencia (total = 22) |
|---|----------------------------|--------------------------------|
| 1 | 2-4-6-10 | 5 |
| 2 | 2-4-8-10 | 2 |
| | 2-4-6-8-10 | 2 |
| | Otras disposiciones | 13 |

Por un lado, hay una media de casi dos endecasílabos de tipo yámbico por soneto, pocos para poder intuir un esfuerzo deliberado; por otro, hay 16 variedades de endecasílabo en total, muchos para cinco sonetos, y otra señal clara del caos métrico.

A Velázquez de Ávila le habrá interesado la forma estrófica del soneto, pero no su unidad de verso. Aún así, mientras que Velázquez-1 está construido con uno de los esquemas de rima predilectos de Petrarca, ABBA ABBA CDC DCD, los otros cuatro ceden al octeto basado en la octava de arte mayor, ABBA ACCA.

de disposición dual 11+3, si no fuera por la pequeña complicación de las preguntas retóricas en medio del segundo cuarteto (vv. 6-7), aunque tampoco desequilibran la sintaxis general del soneto. La estructura lógica de Veláz-2 puede representarse como sigue:

(1 exclamativo + 1+2 discursivo)
+
(1 exclamativo + (1+1 interrogativo) + 1 discursivo)
+
(1 exclamativo + 2 discursivo)
+
(3 discursivo)

Nótese la expresión *Sin duda* al inicio del v. 12, que actúa de transición entre la retahíla de lamentos a la vez que anuncia el pensamiento conclusivo.

[[¡O qué penas y qué suspiros tengo!]
[Ya no me conozco, de tal que me veo:]
[nunca me hallé con menos desseo
de tener la vida con que me sustengo.]]

[[¡O qué corazón tan triste mantengo!] 5
[¿Quién me hizo tal, que yo no era así?]
[¿Quién me dexó a mí tan fuera de mí?]]
[Ya conmigo mesmo en nada convengo.]]

[[¡O cuán penoso y triste yo me hallo!]
[No sé qué mal es este tan fuerte mío; 10
conózcolo, y de mí no puedo apartallo.]]

[*Sin duda que parece gran desvarío
que no sepa vía por do pueda dexallo,
aviéndolo tomado por mi alvedrío.]]*

(Veláz-2)

En definitiva, aunque Velázquez de Ávila no entiende ni ha querido entender cómo funcionan el endecasílabo y el dodecasílabo de arte mayor, no ha dejado de aprovechar la arquitectura del soneto para organizar sus lamentaciones y llevarlas hacia una conclusión. No obstante el *desvarío* (v. 12 aquí arriba) acarreado por los desabrimientos del amor, en la forma del soneto, el yo poético ha encontrado un cauce o una *vía* (v. 13) para darle sentido.

7.9.5 Los textos

El texto de los cinco sonetos atribuidos a Velázquez de Ávila sigue fielmente la transcripción de Rodríguez-Moñino (1951: 64-67), pero añade los acentos diacríticos, y regulariza el uso de las letras *u/v*.

En cuanto a la puntuación, la transcripción de Rodríguez-Moñino da un punto y aparte al final del v. 8, y un punto final al final del v. 14, en cada uno de los seis sonetos del cancionero. El texto de abajo añade puntuación para aclarar la estructura sintáctica del soneto.

En el futuro espero poder consultar el impreso original del cancionero, custodiado en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/9428), o al menos, el facsímil que aparece en la colección *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional* (1957-61).

Veláz-1

Fechación: 1535-40

Transmisión: Rodríguez-Moñino 1951: 64-65

Rúbrica: [Rodríguez-Moñino 1951] *Sonetto*.

Ya a mí no me sustenta la vida,
la muerte sola es la que me sostiene;
ella sola a mi vida la detiene,
que ya la vida tengo por perdida.

Siéntome tan malo de mi herida
que quanto más vivo menos me conviene;
qualquiera muerte muy mejor me viene,
siquiera porque mis males fuessen de caída.

5

Con el vivir mucho menos gano,
alegre me hallo de tomar la muerte,
ya no tengo hueso en todo el cuerpo sano.

10

Tal es mi ventura y triste suerte:
que quanto más fuesse mi morir temprano,
la resistencia que haría sería menos fuerte.

Variantes

8 - si quiera [Rodríguez-Moñino]

Por lo demás, sigo fielmente la transcripción de Rodríguez-Moñino 1951, añadiendo los acentos diacríticos, y regularizando el uso de las letras *u/v*.

Intervenciones

Comentarios sobre mi propuesta de puntuación (más allá de las comas):

2, 6 - punto y coma al final del verso, para aclarar el contraste *vida-muerte* sobre el que se construyen ambos cuartetos

12 - dos puntos al final del verso, en anticipación de los vv. 13-14, que explican el adverbio «*tal*» que abre el terceto

Métrica

Soneto en versos de entre 10 y 16 sílabas, rima ABBA ABBA CDC DCD, ninguna rima aguda

- 1 - el verso puede escandirse como un endecasílabo si se admite ausencia de sinalefa en Ya-a-mí (acentuación 1-3-7-10)
- 2 - endecasílabo con acentuación 2-4-6-10, sin evitarse la sinalefa en só-laes
- 3 - endecasílabo con acentuación 1-3-6-10, sin evitarse la sinalefa en só-laa-mi-ví-da
- 4 - endecasílabo con acentuación 2-4-6-10
- 5 - el verso puede escandirse como un endecasílabo si se admite ausencia de sinalefa en de-mi-he-rí-da (acentuación 1-5-10); otra posibilidad, menos probable, es que se lea si-én-to-me con hiato (acentuación 2-6-10)
- 6 - verso de un mínimo de 12 sílabas, que no puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor
- 7 - endecasílabo con acentuación 2-4-8-10
- 8 - verso de un mínimo de 14 sílabas
- 9 - verso de 10 sílabas, sin posibilidad de escandirse como un endecasílabo
- 10 - endecasílabo con acentuación 2-4-8-10, sin evitarse la sinalefa en mehál-lo
- 11 - verso de un mínimo de 12 sílabas, que no puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor
- 12 - el verso puede escandirse como un endecasílabo si se admite ausencia de sinalefa en ven-tú-ra-y-trís-te (acentuación 1-5-8-10); otra posibilidad, menos probable, es que se lea sü-ér-te con hiato (acentuación 1-5-7-10)
- 13 - verso de un mínimo de 12 sílabas, que no puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor
- 14 - verso de un mínimo de 13 sílabas (con doble sinéresis forzada en queha-rí-a-se-rí-a) y de un máximo de 16 (sin sinalefa ni sinéresis: que-ha-rí-a-se-rí-a)

Clasificación temática

16-QMEe: Queja de la Muerte, con Énfasis, engaño-desengaño.

Clasificación sintáctica

15-EID11Cd-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Dual, 11+3, Con marcas, discursivo, función de Síntoma. Estructura lógica (4+4+3)+(1+2).

Métrica

Soneto en versos de entre 11 y 13 sílabas, rima ABBA ACCA DED EDE, con la rima C aguda

1 - endecasílabo con acentuación 1-3-6-8-10

2 - verso de 12 sílabas, posiblemente de arte mayor:

ya-nó-me-co-nóz-co / de-tál-que-me-vé-o

3 - el verso puede escandirse como un endecasílabo si se admite ausencia de sinalefa en *me-hal-lé* (acentuación 1-5-7-10)

4 - verso de 12 sílabas, que no puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor

5 - endecasílabo con acentuación 1-5-7-10 (si se lee *¡Ó-que-co-ra-çón*) o bien 2-5-7-10 (si se lee *¡Q-qué-co-ra-çón*)

6 - endecasílabo con acentuación 1-3-5-8-10, sin evitarse la doble sinalefa en *yo-noé-ras-sí*

7 - endecasílabo con acentuación 1-4-5-7-10, con violación de SMP al estar dos sílabas tónicas contiguas:

quién-me-de-xó-a-mí-tan-fué-ra-de-mí

(a menos que se admita la relegación del primer pronombre tónico *mí* en la 5ª sílaba, a pesar de la simetría con la 10ª)

8 - endecasílabo con acentuación 1-3-5-7-10

9 - el verso puede escandirse como un endecasílabo si se admite ausencia de sinalefa en *me-hál-lo* (acentuación 2-4-6-10)

10-14 - versos de un mínimo de 12 sílabas, que no pueden escandirse como dodecasílabos de arte mayor (si no se admite sinéresis en *vía*, el v. 13 tiene un mínimo de 13 sílabas)

Clasificación temática

19-QPEv: Queja del Poeta mismo, con Énfasis, voluntad vs. deseo.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-S: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Síntoma. Estructura lógica (1+1+2) + (1+(1+1)+1) + (1+2) + 3.

Métrica

Soneto en versos de entre 11 y 14 sílabas, rima ABBA ACCA DED EDE, con ninguna rima aguda

Los únicos versos que pueden escandirse como endecasílabos son:

9 – *Ló-que-me-dá-ñaes-só-la-la-tar-dán-ça*, acentuación 1-4-6-10

14 – con sinéresis forzada en *pe-leo*, y consiguiente relegación de *todo*, a pesar de su valor absoluto: *des-pués-que-pe-léo-to-doa-cós-ta-mí-a*, acentuación 2-5-8-10

Otras medidas de verso:

mínimo de 12 sílabas – 1, 3, 4, 7, 10

El único verso que puede escandirse como un dodecasílabo de arte mayor es el v. 7: *y-tráe-los-tan-muér-tos / con-tí-no-sin-cál-ma*

mínimo de 13 sílabas – 6, 8, 11, 13

mínimo de 14 sílabas – 2, 5, 12

Clasificación temática

28-SPMp: Sufrimiento del Poeta mismo, Muerte, positiva-liberadora

Clasificación sintáctica

5-EAp-S: Organización Expositiva, Antidistributiva, plurisentencial, función de Síntoma (la pregunta de los vv. 1-3 va dirigida al yo poético mismo). Estructura lógica 3+(1+4)+4+2.

Métrica

Soneto en versos de entre 11 y 14 sílabas, rima ABBA ACCA DED EDE, con las rimas B y C agudas

Versos que pueden escandirse como endecasílabos:

1 *No-sé-que-tehí-ze-yó-se-ñó-ra-mí-a*, acentuación yámbica 2-4-6-8-10, sin evitarse la sinalefa en *tehí-ze*

8 *te-á-mo-mú-cho-más-que-no-so-lí-a*, acentuación 2-4-6-10, con ausencia de sinalefa en *te-á-mo*

13 *O-qué-cruel-mén-te-se-ñó-ra-mear-gú-yes*, acentuación 2-4-7-10, sin evitarse la sinalefa en *mear-gú-yes*

Otras medidas de verso:

mínimo de 12 sílabas - 2, 5, 9, 10, 11, 12, 14

El único de estos versos que puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor es el v. 12, si bien con desplazamiento de tonicidad en el primer hemistiquio:

por-qué-yo-mu-rién-do / te-dén-la-vic-tó-ria

mínimo de 13 sílabas - 3, 4, 6

mínimo de 14 sílabas - 7

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica (2+2 discursivo) + ($\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}$ discursivo) + (2 vocativo + 2 discursivo + 2 exclamativo).

Métrica

Soneto en versos de entre 11 y 16 sílabas, rima ABBA ACCA DED EDE, con la rima A aguda

Versos que pueden escandirse como endecasílabos:

2 - *pues-tú-se-ñó-ra-é-res-mie-ne-mí-ga*, acentuación 2-4-6-10

12 - *por-dár-si-quié-rae-xém-ploa-quién-te-vié-re*, acentuación yámbica 2-4-6-8-10

Otras medidas de verso:

mínimo de 12 sílabas - 6, 8, 13 (ninguno de los cuales puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor)

mínimo de 13 sílabas - 3, 5, 7, 11, 14

mínimo de 14 sílabas - 1, 4, 9, 10

Los vv. 4 y 10 podrían tener hasta 16 sílabas.

Clasificación temática

7-QDSd: Queja a la Dama, Simple y directa.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica $2+2+((1+1+1)+1)+((1+2+1)+2)$.

7.10 Anónimo (el sexto soneto del Cancionero gótico)

7.10.1 Datos bio-bibliográficos

Como vimos en el apartado 7.9.1, el sexto soneto de la serie que aparece en el *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* se desmarca gráficamente de los cinco primeros, ya que lleva su propio colofón y rúbrica, y (al menos en la transcripción de Rodríguez-Moñino) los versos se ven menos largos. Las búsquedas para averiguar si el soneto «*En medio del corazón me pinté*» es de un poeta conocido, o si aparece en otros lugares, han sido infructuosas. Puede que el autor se movía cerca de Velázquez de Ávila, y tal vez fue valenciano, pero estas suposiciones son imposibles de averiguar.

Además de la diferencia gráfica, tres razones poéticas llevan a concluir que el autor de este soneto no es el de los cinco precedentes en el impreso. Primero, como veremos, tiene una mayoría de endecasílabos (11 de 14), aunque sigue habiendo una amplia variación de acentuaciones. Segundo, ninguno de los tres esquemas de acentuación más utilizados en Velázquez-1 a 5 hace acto de presencia en este Anón-1. Tercero, hay una diferencia léxica: mientras que Velázquez de Ávila utilizaba el pronombre *tú*, en Anón-1, la segunda persona singular aparece con el pronombre *vos* (v. 10).

El soneto Anón-1 parte de un motivo que será muy común en la lírica española del Renacimiento y del Barroco: el del retrato de la dama encontrado dentro del amante. Recuerda al soneto V de Garcilaso de la Vega, que comienza «*Escrito está en mi alma vuestro gesto*», pero en nuestro caso, la imagen está pintada «*En medio del corazón*». El motivo aparecería más tarde (a finales del XVI o principios del XVII) en el poema *The Damp* de John Donne:

« *When I am dead, and doctors know not why,
And my friends' curiosity
Will have me cut up to survey each part,
When they shall find your picture in my heart* »¹⁰⁶

Ahora bien, no obstante el contenido que puede considerarse renacentista, la forma del soneto Anón-1 sigue con un pie en el siglo pasado o muy a principios del XVI, con rimas agudas y, como veremos, con esquemas acentuales poco estables. Como veremos, la distribución sintáctica de este soneto anónimo también resulta algo torpe, con una 'transición' lógica entre los vv. 5 y 6.

¹⁰⁶ Citado de Redpath, Theodore, ed., 1956. *The Songs and Sonnets of John Donne* (Harvard University Press), p. 153, vv. 1-4.

7.10.2 Transmisión antigua y moderna del texto

Más allá de la transcripción de Rodríguez-Moñino (1951: 67-68), el soneto Anón-1 no se ha editado, pero ha llamado la atención de tres filólogos contemporáneos, justamente por el tópico de la imagen de la amada vestida o llevada por el yo poético. En su libro *La transformación de los amantes*, Guillermo Serés menciona el soneto como «una composición anónima que amplía la gama de 'impresiones' en el corazón», y cita los cuartetos, corrigiendo el v. 7 de la transcripción de «una no nada» a «una nonada».¹⁰⁷ Casi una década más tarde, en un artículo que estudia específicamente el motivo del retrato de la dama en el corazón del amante, José Manuel Pedrosa alaba el libro de Serés, e incluye el soneto anónimo, citando también los cuartetos, en un repaso de poemas españoles que incluyen tal motivo:

«Entre los textos y autores españoles sobre los que han llamado la atención Serés y algunos críticos más que han partido de su estudio (...) están (...) además de Garcilaso (recuérdese su célebre soneto Escrito está en mi alma vuestro gesto...), un autor del Cancionero gótico de Vásquez de Ávila (...) Hurtado de Mendoza ("Pero yo, que en el alma tu figura / tengo en humana forma abreviada, / tal hice retratarte de pintura / cual amor te dejó en ella estampada") (...) »¹⁰⁸

Pedrosa ofrece varios ejemplos más a lo largo de su estudio, para realzar la «potencia migratoria» (2005: 90) de un motivo temático en el tiempo y entre universos literarios distintos. Dos años después, se interesa en el tópico también Antonio Gargano¹⁰⁹, quien también cita los cuartetos del soneto Anón-1, y encuentra un enlace indirecto con dos poemas de Iacopo da Lentini, la canción *Meravigliosamente* y su soneto XXII, *Or come pote sì gran donna entrare*, que termina como sigue:

«Così per gli ochi mi pass'a lo core,
no la persona, ma la sua figura.
Rinovellare mi voglio d'amore,
poi porto insegna di tal criatura.»¹¹⁰

Ciertamente, el soneto Anón-1 emplea la palabra «figura» en el v. 2, pero no incluye la idea de la entrada de la imagen de la dama por los ojos del amante antes de viajar por el cuerpo e instalarse en el corazón (creencia explicada por los tratados de filografía y el soneto 73 de Petrarca), sino que el yo poético declara haber pintado el retrato de la amada él mismo. En cierto modo, hay en Anón-1 una interesante vuelta a los orígenes del soneto italiano, pero sería muy

¹⁰⁷ Serés, Guillermo, 1996. *La transformación de los amantes* (Barcelona: Crítica), pp. 147-48.

¹⁰⁸ Pedrosa, José Manuel, 2005. "Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante", *Arte poética* 26: 69-92 (p. 72).

¹⁰⁹ Gargano, Antonio, 2007. "Imago mentis: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI", en su libro *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad* (Univ. de Salamanca), pp. 95-131 (p. 105).

¹¹⁰ Antonelli, Roberto, ed., 1979. *Poesie, di Giacomo da Lentini* (Roma: Bulzoni), p. 288.

difícil intentar probar que el autor haya tenido acceso a la poesía de la *scuola siciliana* de tres siglos antes.

7.10.3 Estudio métrico

El soneto Anón-1 tiene una amplia variación de acentuaciones, ninguna de tipo yámbico ni dactílico, lo cual podría ser un indicio de que el poema sí fue compuesto, en efecto, por el mismo Velázquez de Ávila. En este caso, habría dado un salto importante, ya que once de los catorce versos son endecasílabos, si bien tres de ellos requieren que se evite una sinalefa. Hay dos dedecasílabos, uno de los cuales puede escandirse como de arte mayor; dos endecasílabos de ritmo 2-7-10; un decasílabo, y un caso de las siguientes acentuaciones: 1-4-6-10, 3-6-8-10, 3-5-7-10, 2-5-7-10, 2-5-10, 3-7-10, 2-5-8-10, 2-6-7-10 y 1-3-5-8-10. Si bien hay cierta mejora con respecto a Veláz-1 a 5, sigue habiendo un caos métrico.

7.10.4 Estudio semántico y sintáctico

El tópico del retrato de la dama que se imprime dentro del amante es más petrarquesco que petrarquista. En los versos del *Canzoniere* que más se acercan a este motivo, es el *Amor* que se instala y se esconde en el corazón:

« *Onde Amor paventoso fugge al core,
lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;
ivi s'asconde, et non appar più fore.* »

(soneto 109, comp. CXL, vv. 9-11)

Este soneto particular de Petrarca corresponde al tipo temático de *Canto*, concretamente una declaración del amor a la dama con una presentación de su belleza (1-CDDp). En el soneto Anón-1, el requiebro va subordinado a una acusación de ingratitud (v. 6) y de deseo de venganza por parte de la amada (v. 8).

La estructura sintáctica de este soneto es del tipo múltiple, pero un tanto desequilibrada, debido a que el primer verso del segundo cuarteto está más semánticamente ligado al primer cuarteto que a los tres versos que lo siguen, y parece que falta una conjunción adversativa del tipo *mas* al principio del v. 6. Por otro lado, el sexteto está bien demediado, con la conclusión introducida claramente por la expresión *por tanto* al inicio del segundo terceto. La disposición lógica del soneto sería como sigue:

4 discursivo
+
(1 + 3 discursivo)
+
(3 discursivo + (1½ discursivo + 1½ exclamativo))

7.10.5 El texto

El texto del soneto anónimo sigue fielmente la transcripción del *Cancionero de Velázquez de Ávila* realizada por Rodríguez-Moñino (1951: 67-68), pero añade los acentos diacríticos, y regulariza el uso de las letras *i/y* y *u/v*.

En cuanto a la puntuación, la transcripción de Rodríguez-Moñino da un punto y aparte al final del v. 8, y un punto final al final del v. 14, en cada uno de los seis sonetos del cancionero. El texto de abajo añade puntuación para aclarar la estructura sintáctica del soneto.

En el futuro espero poder consultar el impreso original del cancionero, custodiado en la sección de libros raros de la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura R/9428), o al menos, el facsímil que aparece en la colección *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional* (1957-61).

Métrica

Soneto en endecasílabos, rima ABBA ABBA CDE CDE, con las rimas A y D agudas

Acentuaciones:

1 - 2-7-10

2 - 1-4-6-10

3 - 3-6-8-10 (con ausencia de sinalefa en *de-xé-la-en-mí*)

4 - verso de un mínimo de 12 sílabas, imposible de escandir como de arte mayor

5 - 3-5-7-10

6 - verso de un máximo de 10 sílabas (tal vez falta una sílaba al principio del verso; tras el v. 5, se espera un nexos adversativo del tipo «mas»)

7 - 2-5-7-10

8 - 2-5-10

9 - 3-7-10 (con ausencia de sinalefa en *pa-ra-a-má-ros*)

10 - verso de un mínimo de 12 sílabas; puede escandirse como un dodecasílabo de arte mayor con compensación silábica entre los hemistiquios (Lázaro Carreter 1976: 84, variante B): *mi-ví-daes-ta-bién / (sa)-tis-fé-cha-de-vós*

11 - 2-5-8-10

12 - 2-7-10 (con ausencia de sinalefa en *de-mi-a-mór*)

13 - 2-6-7-10 (con violación de SMP al estar dos sílabas tónicas contiguas en las posiciones 6 y 7, sin posibilidad de relegar ni el sustantivo *coraçón* ni el verbo principal *ruego*)

14 - 1-3-5-8-10

Clasificación temática

8-QDSr: Queja a la Dama, Simple, con requiebro.

Clasificación sintáctica

7-EIMc-A: Organización Expositiva, Isodistributiva, Múltiple, con clímax, función de Apelación. Estructura lógica 4+(1+3)+(3+(1½+1½)).

8 - Conclusiones: el *iter Hispanicum* del soneto en la España del s. XV y principios del s. XVI

Con respecto a la 'prehistoria' del soneto español, la afirmación de que en el principio fue el Marqués de Santillana y después la célebre plática, en los jardines del Generalife, entre Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagero en 1526, es una simplificación muy reductiva de los hechos, que pasa por alto los esfuerzos –más o menos encomiables, según el caso– de hasta nueve otros poetas que experimentaron con la forma italiana en la España del s. XV y principios del s. XVI. Como hemos visto, existe la posibilidad de que el soneto catalán de Pere Torroella, así como los cuatro sonetos castellanos en verso de arte mayor de Juan de Villalpando, sean contemporáneos a los ejemplares más tempranos del Marqués. Los tres poetas que prefirieron componer sus sonetos en italiano (si bien algo hispanizado) lo hicieron de seguro antes de esa fecha de 1526, dado que los tres tantos de Torres Naharro aparecieron en la edición *princeps* de su *Propalladia*, impresa en 1517. Por último, los sonetos castellanos transmitidos por los cancioneros de Gallardo y de Velázquez de Ávila pueden fecharse entre 1530 y 1540, es decir, antes de la publicación póstuma de las *Obras* de Boscán y Garcilaso en 1543. La presencia de versiones tempranas de los sonetos I y X del toledano en el Gallardo, con el rótulo «*De vn desfaboescido*» sin mencionar su nombre, y con rimas agudas que él mismo 'adecentaría' a llanas en publicaciones posteriores, sugiere que los experimentos de Alexandre y Antonio de Soria –de lenguaje y temática mucho más cancioneriles que petrarquistas– fueron contemporáneos a los primeros sonetos de Garcilaso, y probablemente independientes, ya que no hay indicios léxicos o estilísticos de que hayan seguido su ejemplo.

El corpus provisional presentado y estudiado en el capítulo 7 de esta tesis alberga un total de 107 sonetos: 73 en castellano, 33 en italiano, y uno en catalán. Pueden dividirse en tres fases, que recorreremos abajo con atención a los aportes y defectos métricos, semánticos y sintácticos de cada uno de los diez poetas, junto a otras noticias acerca de la recepción y apreciación activa de las formas métricas italianas en España, como traducciones, adaptaciones, relaciones entre autores, etc. Ciertamente la historia del soneto va más allá de la mera crónica de sus exponentes individuales¹¹¹, por lo cual, más allá de las conclusiones sobre la práctica de cada sonetista del corpus, no hemos de perder de vista el contexto histórico-literario en el que operaban: es preciso considerar también la evolución de ciertos gustos generales, de ciertas formas de pensar vigentes entre los escritores y lectores de cada época.

El soneto que llega a Iberia de allende el Tirreno en las primeras décadas del s. XV es aquel codificado por Petrarca en su *Canzoniere*: como vimos en los análisis de los capítulos 5 y 6, el aretino alcanza un buen equilibrio entre ritmos pares e impares, con una ligera preferencia por las acentuaciones de tipo yámbico (2-4-

¹¹¹ A diferencia de lo que sugiere André Ughetto en una antología escolar de sonetos europeos: «*une 'histoire du sonnet' [...], c'est-à-dire aussi une 'histoire des sonnettistes'.*» Ughetto, André, 2005. *Le sonnet: une forme européenne de poésie: étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français* (Paris: Ellipses), p. 6.

8-10 la más frecuente, seguida por 3-6-8-10 y 1-4-8-10); dentro de su variada temática amorosa, dominan los sonetos de presentación glorificativa de la dama, aquellos con acusación directa a ésta, al Amor personificado, o a sí mismo, y hacia el final de la mitad *in morte di madonna Laura*, los sonetos en los que expresa el deseo de morir para poder unirse a ella; sobre todo, a pesar de la densidad léxica permitida por las sinalefas y sinéresis, la organización sintáctica generalmente se muestra poco fragmentada, mucho más dual (8+6) que múltiple, y pocas veces antidistributiva. En definitiva, se comprueba en el soneto de Petrarca una profunda y aguda preocupación por la circularidad y la proporción en la estructura del discurso, tanto en los números –el equilibrio entre simetría y asimetría– como en las letras –la clara disposición del razonamiento y su movimiento hacia una conclusión lógica–.

Recuérdese que las tipologías desarrolladas en los capítulos 5 y 6 no son de naturaleza absoluta, sino que han de considerarse como una herramienta (de varias que habrían sido posibles) que permite una comparación objetiva –o al menos, más matemática que interpretativa– de los sonetos del corpus hispánico con el supuesto arquetipo. Gracias a tal comparación, en cada una de las tres fases del temprano itinerario del soneto ibérico, podemos llegar a conclusiones fidedignas acerca de lo que los primeros sonetistas españoles entendieron o no entendieron de la forma poética que procuraban importar y las ventajas que ésta les ofrecía. Las tres fases pueden resumirse como sigue:

1ª fase: mediados del s. XV

El Marqués de Santillana, Pere Torroella, Joan de Villalpando

Experimentación métrica entre el endecasílabo, el *decasíllab* y el arte mayor

Traducción y glosa del soneto *Non Tesin, Po...* por Enrique de Villena

2ª fase: finales del s. XV – principios del s. XVI

Narcís Vinyoles, Bartolomeo Gentile, Bartolomé de Torres Naharro

Composición de sonetos en italiano, en contexto ibérico

Traducción en arte mayor del soneto *S' Amor non è* por Hernando Díaz

3ª fase: segundo cuarto del s. XVI

Alexandre, Antonio Soria, Velázquez de Ávila, anónimo

Arte mayor, endecasílabos y versos caóticos

1ª fase: mediados del s. XV

Los primeros sonetos de Petrarca en imitarse fuera de Italia fueron aquellos contruidos sobre series de antítesis. Hacia 1385, una década después de la muerte del aretino, Geoffrey Chaucer adaptó el soneto 102, *S'Amor non è*, extendiendo los catorce endecasílabos a veintiún pentámetros yámbicos ingleses para dar inicio a su *Cantus Troili*. El último verso de esta *amplificatio* se mantiene fiel a la forma bimembre del colofón del soneto:

« *ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio,
e tremo a mezza state, ardendo il verno.* » (vv. 13-14)

« *Allas! what is this wonder maladye?
For hete of cold, for cold of hete, I deye.* » (vv. 419-20)

La libre traducción de Chaucer se brinda como buena muestra de la atracción que ejerció el movimiento dialéctico de este soneto particular. Una técnica semejante informa el soneto 104, *Pace non trovo*, traducida parcialmente por el valenciano Jordi de Sant Jordi a principios del s. XV, en su canción *Tots jorns aprench e desaprench ensemps*. Ahora bien, los dos sonetos mencionados podrán considerarse de los más 'petrarquistas' en la superficie y por familiaridad, pero no son los más típicos del *Canzoniere* en términos estructurales: el poema *S'Amor non è* muestra la división sintáctica antidistributiva 9+5, que no respeta la cesura entre octeto y sexteto, mientras que *Pace non trovo* es de disposición múltiple, concretamente 4+4+3+(1+1)+1. Son excepciones a la práctica organizativa general de Petrarca, que prefería con creces la división dual 8+6. En este sentido, la atención de Chaucer y Sant Jordi fue atraída por sonetos que muestran cierta *tensión sintáctica* en el contexto del *Canzoniere*, pero no habrán intuido necesariamente tal carácter excepcional de dichos poemas; más bien, les habrá encandilado otro tipo de tensión, aquella semántica de las paradojas a nivel de verso, que saltan más rápidamente a la vista, e irónicamente hacía ambos sonetos de comprensión más accesible que la mayoría de los otros poemas del libro.

La primera aparición de la voz *soneto* en lengua castellana, como confirman tanto el *Diccionario Crítico Etimológico* de Corominas y Pascual como la concordancia del *CORDE*, llega hacia 1428 o poco después, en la rúbrica de una copia, traducción y «*Declaración*» del 'soneto de los ríos' de Petrarca (*Non Tesin, Po...*, 116). La traducción y glosa fueron realizadas por **Enrique de Villena** a instancias de su discípulo Íñigo López de Mendoza, quien a juzgar por algunos de los sonetos amorosos que escribiría años más tarde, quiso saber más sobre las referencias geográficas del poema. En su soneto 19, «*Lexos de vos e çerca de cuidado*», inspirado por los contrarios del poema *Pace non trovo* y la canción de Sant Jordi, 'hispanizaría' la enumeración de ríos en los tercetos (*Tajo, Guadiana*, y el *Guadalquivir* como el único río que pueda quitarle la sed, como la *Sorga* del aretino).

El soneto 116 de Petrarca es otro de los pocos antidistributivos del *Canzoniere*, con una sintaxis que rebasa la cesura entre los cuartetos, dando una disposición de (6+2)+3+3. El copista del soneto –no necesariamente Villena mismo– parece conocer la división corriente del soneto en 8+6, ya que incluye un colofón antes del v. 9, que comienza con una letra mayúscula; ídem para la traducción que reproduce ese colofón, si bien va dividida entre dos páginas, con cinco versos en el lado recto y nueve en el lado verso del folio (f. 196 del MS. 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

La traducción resulta literalísima, mucho más *ad verbum* que *ad sensum*, con sus consiguientes errores y malinterpretaciones, hasta tal punto que no consigue –ni desea apenas– reproducir la experiencia estética del original. Tampoco hay un evidente interés por la forma del soneto *per se*, al menos no de la parte de Villena, a pesar de su posterior autoría del *Arte de trobar* (1433) dedicado a Santillana. Villena prefiere concentrarse en lo que cree o desea entender del contenido del soneto: su exégesis le habrá servido más a él mismo que a su discípulo, como una especie de manifiesto poético personal que reivindica una nobleza perdida, un pretexto para justificar y celebrar lo que llama la «*afección poetal virtuosa*», es decir, el noble placer de dedicarse al trabajo intelectual y al despliegue de la erudición (literaria, filosófica, geográfica), y de distinguirse por ello. En cualquier caso, la traducción y glosa constituyen un claro testimonio de la promoción –lenta pero segura– del Petrarca *volgare* a *auctoritas* literario, junto a sus obras escritas en latín. Así, la atracción ejercida por el fondo se muestra como el elemento que abrió las puertas para que fuera entrando, progresivamente, el interés por la forma.

Villena fallece en 1434; un año después, **López de Mendoza** comienza a escribir su *Comedieta de Ponza*, en octavas de arte mayor con esquema de rima ABAB BCCB, y un ritmo regularísimo. Este esquema de rima, mezcla de alterna y abrazada, aparecerá también en el octeto de dos de sus sonetos, el 12 y el 30. López de Mendoza seguirá componiendo o revisando la *Comedieta* hasta 1443. En la estrofa XXVII, se sirve del nombre de Euclides para ensalzar hiperbólicamente, por boca de la reina Leonor de Aragón, la disciplina métrica de los versos latinos de Alfonso el Magnánimo:

| | | |
|----------------------|-----------------------------|-----|
| « Las sílabas cuenta | e guarda el acento | |
| producto e correpto; | pues en geometría | 210 |
| Euclides non hovo | tan grand sentimiento [...] | » |

(ed. Pérez Priego 1991: 67, vv. 209-11)

No deja de ser curiosa la mención de **Euclides**, el descubridor de la sección áurea, la proporción hoy conocida como *phi* (ϕ) que tal vez inspiró la división del soneto en ocho y seis, es decir, aproximadamente en *extrema y media razón*, el punto medio entre la simetría y la asimetría. El interés de Santillana por la «*geometría*» explica su acercamiento al soneto. Sin embargo, los versos citados no se refieren a las dimensiones de formas estróficas, sino a la importancia de «*guardar el acento*» en la disposición de las sílabas. Dejando de lado la

equivocada creencia de que la métrica grecolatina era silábico-acentual y no cuantitativa, Santillana parece contradecir el dictamen expresado por Villena en su prólogo dedicatorio del *Arte de trovar*:

«*todos se atreven a hacer ditados solamente guardada la igualdad de silabas, i concordancia de los bordones, segun el compas tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la Rhetorica dotrina*» (Apud Torres-Alcalá 1983: 90).

Villena parece criticar la primacía del ritmo sobre la semántica, como haría Boscán un siglo después en su *Carta a la Duquesa de Soma*. Cuando Santillana comienza a experimentar con el soneto y su unidad de verso –el endecasílabo– en las dos últimas décadas de su vida, gravitará ligeramente, pero no del todo, hacia la posición de su mentor Villena, ya que en búsqueda de medidas y ritmos que le resulten cómodos, no quedará tan aferrado al ictus del arte mayor.

En 1437, *terminus ad quo* del poema *Nao de amor* de Juan de Dueñas que elabora la metáfora de la barca del soneto *S'amor non è* de Petrarca, López de Mendoza escribe sus *Proverbios* –su obra más divulgada– a instancias de Juan II, para la instrucción del príncipe Enrique. Entre las glosas que López de Mendoza inserta en los márgenes, a la hora de aclarar la figura de *Ptholomeo*, cita e incluso traduce literalmente el primer cuarteto del soneto 81 de Petrarca, *Cesare, poi che 'l traditor d'Egitto*. El mismo personaje aparecerá, poco después, en el primero de los 42 sonetos del Marqués (v. 11), fechado por Rafael Lapesa (1957: 179) en 1438. Lapesa sitúa en este año el segundo soneto de Santillana, *Lloró la hermana, maguer qu'enemiga*, el más antiguo que puede fechar con seguridad, compuesto al morir en Italia el infante don Pedro.

La producción sonetil de Santillana fue dividida por Lapesa en tres fases, **la primera de las cuales corre hasta 1444, con 17 sonetos**. Se trata de una actividad dilatada, de una media de aproximadamente dos sonetos y medio por año. Los versos de los sonetos de esta primera fase presentan una gran variación de esquemas de acentuación, con 36 tipos de endecasílabo, más tres dodecasílabos y un decasílabo que no pueden escandirse como endecasílabos. En su esfuerzo por fraguar un endecasílabo propio en castellano, el Marqués modifica el ritmo estándar del dodecasílabo de arte mayor, - + - - + - / - + - - + -, de distintas maneras. Una de ellas fue eliminar la primera posición, dando un verso de ritmo dactílico puro, como en el verso apenas mencionado del soneto 1:

falsos ministros de ti, Phtolomeo
fál-sos-mi-nís-tros-de-tí-Phto-lo-mé-o

(Sant-1, v. 11)

Este verso se cuenta como un endecasílabo con acentuación 1-4-7-10, pero podría escandirse como un dodecasílabo de arte mayor que ha permitido la aféresis, es decir, la caída de la primera posición. Esta disposición de sílabas tónicas es la segunda más frecuente entre los endecasílabos de la primera fase; la más utilizada combina el ritmo yámbico con el dactílico, según el esquema 2-4-7-10. Un ejemplo del mismo soneto 1 es el v. 4:

el punto e hora que tanta belleza

Sin sinalefa entre *punto* y la conjunción *e*, este verso sería un típico dodecasílabo de arte mayor (con esquema rítmico 2-5/8-11):

el-pún-to-e-hó-ra / que-tán-ta-be-llé-za
- + - - + - / - + - - + -

El verso puede escandirse como endecasílabo sólo si dicha sinalefa se considera obligatoria, dando lugar al esquema 2-4-7-10:

el-pún-toe-hó-ra-que-tán-ta-be-llé-za
- + - + - - + - - + -

Esta relativa preferencia de Santillana por un ritmo híbrido –que sigue siendo más dactílico (4-7-10, tres 'pies') que yámbico (2-4, dos 'pies')– tiene una diferencia fundamental con respecto al endecasílabo híbrido de Petrarca: mientras que éste llegó al equilibrio entre los números 2 y 3, o entre la simetría y la asimetría, anteponiendo el ritmo dactílico al yámbico al exigir una sílaba tónica en la 8ª posición (3-6-8-10, 1-4-8-10, el segundo y tercer esquemas más frecuentes en los sonetos del *Canzoniere*), Santillana prefiere la secuencia yámbica + dactílica, con acentuación en la 7ª sílaba (2-4-7-10).

Mientras tanto, en el oído y en los dedos de Santillana, el endecasílabo sigue siendo un verso demediable: más de tres cuartos de los versos de este primer período podrían tener una cesura entre las sílabas 5 y 6. Esta tendencia a la bimetración no proviene sólo de los hábitos del dodecasílabo de arte mayor: el Marqués habrá visto esta práctica también en varios versos de uno de sus sonetos predilectos de Petrarca, justamente el célebre *Pace non trovo*, que muestra una cesura tras la quinta sílaba en tres versos del primer cuarteto:

- v. 1. *Pace non trovo, et non ò da far guerra*
- v. 2. *e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio*
- v. 4. *et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio*

Al mismo tiempo, el esquema de rima del octeto de este soneto particular de Petrarca, ABAB ABAB, es excepcional en el *Canzoniere*: aparece en menos de 8,5% de los 317 sonetos del libro. Sin embargo, Santillana parece haber sido influenciado más por el poema *Pace non trovo* en particular que por la práctica general del aretino, pues esta disposición de rima hace acto de presencia en siete de sus ocho primeros sonetos. Después, a partir del soneto 9, los cuartetos alternos conviven de forma igualitaria con los cuartetos abrazados (ABBA ACCA) y con un caso mezclado (ABAB BCCB en el soneto 12), ambos importados de la octava de arte mayor tal y como figura en el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y en la *Comedieta* de Santillana mismo. No parece haber algún tipo de correspondencia entre el esquema de rima elegido y la temática del soneto particular: de los seis octetos con esquema análogo a los de la octava del arte mayor, tres sonetos son amorosos, dos son morales, y uno es de tema fúnebre.

Más allá de los ritmos dactílicos (o híbridos tirando al dactílico), lo más evidentemente 'hispanico' de los sonetos de Santillana estriba en sus esfuerzos por aplicar el nuevo arte a los sucesos de su tierra y de su tiempo. Resulta muy significativo que mientras el *Canzoniere* contiene sólo 4 sonetos identificables como de tema político, es decir, 1,26% del total de 317, la serie de Santillana incluye 10, casi un 25% de los 42. Aún así, en esos diez textos políticos, la influencia de Petrarca se hace patente en varias ocasiones, aunque se trate más de elementos de adorno que de imitación sustancial.

De hecho, el primer dato significativo que sale de la comparación entre las tipologías temáticas de los sonetos de Petrarca y del Marqués revela que, mientras el tema del amor –con todos sus predicados– ocupa el 90,95% de los sonetos del *Canzoniere*, de los 42 textos de Santillana, menos de la mitad (20) se clasifican como amorosos. La forma le interesa para otros contextos, ligados a sus quehaceres políticos, así como a un sentido de autoridad social que le da la prerrogativa (o percibida responsabilidad) de impartir ciertos consejos o sabiduría, como por ejemplo en sus siete sonetos de tema 'moral'.

En cuanto a la sintaxis, Santillana muestra una proporción significativa de sonetos de organización antidistributiva, 11 de 42, más de un cuarto del total, frente a 4,73% de los sonetos del *Canzoniere*. Varios de los once ejemplares del Marqués clasificados como antidistributivos lo son por tener la misma división del octeto 6+2, justamente aquella observada en otro soneto de Petrarca que le era predilecto, el de los ríos, *Non Tesin, Po...* Desde luego, como sugieren los esquemas de rima, Santillana habrá tomado tal partición sintáctica del octeto de sus propias octavas de arte mayor, pero al mismo tiempo, de igual modo que el soneto bímbrado *Pace non trovo* tal vez le haya servido de modelo de octeto de rima alterna ABAB ABAB, no deja de ser probable que el soneto *Non Tesin, Po...* haya influenciado también en su decisión organizativa 6+2. En efecto, en

vista de sus conocimientos limitados del italiano, no sería de extrañar –o mejor dicho, sería de lo más lógico– que la admiración de Santillana hacia el *Canzoniere*, y por tanto las influencias a las que se expuso como poeta, se limitaran a un puñado de poemas favoritos. El Marqués se dejó permear por algunos sonetos inviduales del aretino, pero no por el cancionero en su conjunto.

Santillana compuso la gran mayoría de sus sonetos pensando en un destinatario, a menudo un miembro de la familia real. Sin embargo, como demuestra Pérez Priego en varios momentos (1987, 2004) con referencia a la correspondencia del Marqués, si sus sonetos gozaron de muy limitada transmisión durante su vida, la razón principal habrá sido su propia actitud titubeante ante la difusión de los resultados de su experimento. No sabemos cuánto habrán circulado los primeros 17 sonetos de Santillana antes de mayo de 1444, cuando los envía junto a una **carta a doña Violante de Prades**. De esta epístola proviene la descripción de sonetos hechos «*al itálico modo*», que la crítica moderna ha erigido en rótulo y casi en título oficial para el conjunto de los 42 sonetos, y que Pérez Priego (2004) corrige a «*al hispánico modo*», en vista del tratamiento temático y de las prácticas métricas de Santillana. Volveremos a este juego de adjetivos gentilicios más abajo.

Según la cronología de Lapesa (1957), en 1445, Santillana entra ya en el segundo período de sus sonetos, con una producción de 16 a lo largo de diez años, es decir, aun más dilatada que la del primer período. A ese mismo año de 1445 remonta el bloque principal de los poemas contenidos en los **Cancioneros de Herberay y Módena**, que provienen de un antígrafo común hoy perdido (Beltran 2002: 447). Es por tanto el *terminus ad quem* de los cuatro sonetos en arte mayor de Juan de Villalpando, así como del *Maldezir de mugeres* de su amigo y futuro vecino (y tal vez pariente de su futura esposa) Pere Torroella.

En 1445, a la edad de unos 25, Torroella emprende el primero de varios viajes a Nápoles, acompañando al secretario del rey navarro para informar a Alfonso el Magnánimo de los hechos sucedidos en Castilla. El *Desconort* de Torroella –que como el *Passio Amoris* de Jordi de Sant Jordi, combina versos tomados de poetas admirados por el autor, en diversos idiomas–, probablemente es anterior a este año, no sólo por ser un poema de aprendizaje, sino también porque no incluye ningún verso prestado del italiano. Mientras tanto, su soneto catalán *Pus no os desment ignorança l'entendre* también puede ser anterior al 1445, ya que no muestra elementos o influencias italianas más allá de la división estrófica. Además, como vimos en detalle en el apartado 2.1.2 del *Estado de la cuestión* y en las noticias bio-bibliográficas del corpus, ciertas coincidencias temáticas y léxicas entre composiciones de Torroella y los sonetos de Villalpando apuntan a la autoría temprana de ambos, y a la dependencia literaria de éste en aquél: por ejemplo, el cuarto soneto de Villalpando, construido de la anáfora *Maldito yo sea*, parece ser, en algunos momentos, una mala imitación del *Maldezir* de Torroella. Todas estas razones llevan a la sospecha de que los 17 sonetos del primer período de Santillana, el soneto catalán de Torroella, y los cuatro en arte mayor de Villalpando, serían todos de los años 1438-44, y los primeros intentos de cada poeta tal vez siguen este orden.

El poema de **Pere Torroella** *Pus no os desment ignorança l'entendre es*, por lo que he podido comprobar, el único soneto compuesto en catalán anterior a los sesenta ejemplares de Pere Serafí, publicados a partir de 1560. Siguiendo la práctica tradicional de las *coblas capfinidas*, pero llevada al extremo del nivel de verso (el *decasíllab* con *agut* en la cuarta sílaba seguida por una cesura obligatoria), el soneto de Torroella está compuesto a base de un juego gramatical y paralelístico que recorre tres anáforas y media: la segunda palabra de los vv. 2-11 es una derivación del último vocablo del verso anterior, mientras que los tres últimos versos empiezan con un adverbio en *-ment* cuyo adjetivo es derivación del último vocablo del verso anterior:

« *Piedossament* *mos anuigs no desplegua:*
despleguament, *per tants juys aprovat,*
provablement *mèrits d'amor replegua.* »

(Torr-1, vv. 12-14)

Estos recursos forman una interesante estructura lógica en espiral que, al menos a primera vista, poco tiene que ver con la sintaxis del soneto italiano de Petrarca. La neta división del discurso en 4+4+3+3 clasificaría el soneto como de organización isodistributiva, múltiple y varia (6-EIMv), o tal vez con clímax (7-EIMc), en vista de cómo va acentuado, justo al lado del *agut* de la cuarta sílaba, el importante verbo *mèrits* en el último verso.

Si bien Torroella no concibe el soneto como una forma circular que ha de cerrarse, no sería del todo correcto concluir -como sugiere la estructura lógica en espiral- que trata las cuatro estrofas del soneto como elementos incrementales de una serie abierta que puede continuar. Al contrario, los giros de ritmo en el inicio de cada terceto, y la mayor densidad de acentuaciones (cinco por verso en lugar de cuatro) en la transición del primer terceto y en el verso de conclusión, apuntan tal vez a una deliberada disposición musical. Uno puede afirmar, sin atreverse demasiado, que Torroella no se planteó con seriedad la tarea de componer, precisamente, el primer soneto en catalán. Sin embargo, la división estrófica, la elección de dos cuartetos y dos tercetos, debe ser más que una pura coincidencia; resulta más probable que Torroella haya procurado fraguar un soneto 'a su manera', o al menos, a la manera que le apeteció en el momento. A pesar del aparente juego retórico, el soneto de Torroella es un experimento formal y musical, más que de disposición lógica y proporcional del contenido.

En cuanto a **Juan de Villalpando**, a primera vista o escucha, los dos primeros versos de su primer soneto parecen endecasílabos, pero los dodecasílabos seguros que siguen obligan a volver a escandir esos dos versos como de arte mayor. Según los análisis métricos del apartado 2.3.3, hay 23 endecasílabos posibles en los cuatro sonetos, que no resultan suficientes para concluir que Villalpando haya querido experimentar con un verso de once sílabas. Casi la mitad (11) de esos endecasílabos posibles tendrían un esquema de acentuación 2-5-7-10, un ritmo híbrido extraño formado por un dáctilo, un yambo y otro dáctilo. Dentro de su experimentación con la forma externa del soneto, parece

que Villalpando haya preferido la regularidad rítmica del arte mayor al que estaba acostumbrado.

Tal preferencia por cierta regularidad se confirma cuando vemos que los cuatro sonetos comparten el mismo esquema de rima, ABAB ABAB CDC DCD. Se trata del mismo esquema predilecto de Santillana, con el octeto alterno tomado tal vez de uno de los sonetos más populares pero estructuralmente atípicos de Petrarca (*Pace non trovo*), y el sexteto concebido como tres dísticos, como es frecuente en el *Canzoniere*. No obstante, cuando Villalpando compone sus cuatro sonetos, no consta que los del primer período de Santillana estaban ya en circulación.

Más que la unidad de verso, a Juan de Villalpando le interesaba la forma estrófica del soneto. Sus cuatro pruebas son dignas de mérito en lo que atañe a la sintaxis, o más concretamente, a cómo aprovechan las cuatro estrofas del soneto para 'dar nombre' y orden a sus pensamientos, como anuncia en su primer soneto:

« *que dezir las penas en mi pensamiento
es fazer menos el daño que sigo.* »

(Vill-1, vv. 7-8)

En su tercer soneto, el poeta llega incluso a describir a la amada como «*amiga del seso*» (v. 3). Ligado a estas referencias metapoéticas, Villalpando parece reconocer las ventajas ofrecidas por la forma del soneto para la plasmación (y tal vez solución) organizada del razonamiento interior. Sólo uno de los sonetos, Vill-2, muestra una organización antidistributiva, con un desarrollo lógico de 4+(4+3)+3 que no respeta la 'cesura' entre octeto y sexteto; sin embargo, el soneto sí cierra bien el círculo, ya que la exclamación final enlaza implícitamente con el asedio del primer verso:

« *Desseo me tiene la vida çercada, (...)*

¡que cosa quequiera venir me deffensa! »

(Vill-2, vv. 1 y 14)

Volviendo al **segundo período de los sonetos de Santillana (1444-55)**, se comprueba una variación ligeramente menor de esquemas de ritmo con respecto a la primera fase, con 32 tipos de endecasílabo en lugar de 36. Relativamente, su endecasílabo se ha alejado del ritmo dactílico del arte mayor, y ha dado más espacio a los pies yámbicos, tanto en el conjunto de los versos como dentro de aquellos híbridos. Mientras tanto, en este estadio intermedio de la práctica métrica de Santillana, el soneto de amor pide forzosamente los cuartetos alternos ABAB ABAB, mientras que los esquemas derivados de la octava de arte mayor ahora se reservan para asuntos 'graves' o circunstanciales.

Destacan dos sonetos de *confidente*, los 19 y 20, donde resulta clara la influencia temática del *Canzoniere*: el yo poético se encomienda a un río, identificado en el

primero como el Guadalquivir. De hecho, no es de extrañar que el soneto 19 fuera elegido por Fernando de Herrera como ejemplo para su *Anotaciones a Garcilaso*: se trata de uno de los sonetos más yámbicos del Marqués (aun sin contar las cuatro 'correcciones' o 'mejoras' prosódicas insertadas por Herrera), y uno de los más evidentemente petrarquistas, ya que imita –aunque superficialmente– los antítesis de *Pace non trovo* y *S'Amor non è* en los cuartetos, y la enumeración de ríos de *Non Tesin, Po...* en los tercetos. Nótese, sin embargo, que en los antítesis compuestos por Santillana, no hay un término positivo (cf. *sì dolce ogni tormento* en el v. 4 de *S'Amor non è*) contrastado con otro negativo y 'áspero', sino que ambos lados son negativos:

« *Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;*

*desnudo de esperança, e abrigado
de immensa cuita e visto aspereza»*

(Sant-19, vv. 1-6)

Mientras tanto, el soneto Sant-20 no bebe sólo del poema *Non Tesin, Po...* (soneto 116 del *Canzoniere*) traducido literalmente por Enrique de Villena como favor al Marqués, sino también del soneto 173, en el que Petrarca ruega al Ródano que bese el pie y la mano de Laura. Por su parte, Santillana pide al Guadalquivir que proteja y lleve su 'barca' hacia la amada, quien probablemente se encuentra en Sevilla:

« *Doradas ondas del famoso río
que baña en torno la noble çibdad,
do es aquella, cuyo más que mío
soy, e posee la mi voluntad:*

*pues qu'en el vuestro lago e poderío
es la mi barca veloçe, cuitad
con todas fuerças e curso radío,
e presentadme a la su beldad.* »

(Sant-20, vv. 1-8)

No obstante, el *exemplum* clásico de Hero y Leandro en la conclusión de este soneto no aparece en el *Canzoniere*, y tampoco encontramos en éste una '*dolce partita*' como aquella del último verso de Santillana, «*partido es dulce al afflicto muerte*». Se trata de un ejemplo de cómo el Marqués subordina las imágenes –o al menos, los ingredientes léxicos– tomados de Petrarca a tópicos de la lírica cancioneril tardomedieval o (mejor dicho en este caso) prerrenacentista.

Por lo que atañe a la sintaxis, en los sonetos del segundo período de Santillana, las disposiciones isodistributivas han cobrado una ventaja sobre aquellas antidistributivas ya mucho mayor que en el primer período: en efecto, la

diferencia ha pasado de 10:7 a 12:4. Sigue habiendo, de todos modos, el doble de sonetos con distribución múltiple (ocho) respecto a aquellos con estructura dual 8+6 (cuatro). Entre los sonetos antidistributivos de este período hay algunos casos de tensión sintáctica con buen efecto poético; mientras tanto, entre los isodistributivos, los sonetos más logrados son aquellos en que Santillana se atiene a la sencillez de la forma estrófica. Entre los sonetos de organización dual, cabe volver a aproximarnos al soneto 19 celebrado por Herrera casi siglo y medio más tarde: sin duda, la claridad estructural de este soneto, con una limpia distribución de dos oraciones (una de 8 versos y otra de 6), también habrá influido en la elección de Herrera a la hora de buscar un soneto ejemplar del precursor de Garcilaso. Nótese, de todos modos, que dentro de esta disposición dual, las divisiones dentro del octeto y del sexteto no son necesariamente de 4+4 y 3+3. En efecto, el octeto en este caso podría considerarse dividida en seis versos de adjetivos más dos de verbos (6+2); al final del v. 6, la coma podría cambiarse a dos puntos para introducir la conclusión del octeto, marcando una sintaxis interna semejante a la de la octava de arte mayor:

*[[Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;*

*desnudo de esperança, e abrigado
de inmensa cuita e visto aspereza.]
[la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza.]]*

(Sant-19, vv. 1-8)

El sexteto, mientras tanto, tiene una clara estructura de 4 (*Nin... nin... nin...*) + 2 (*solo... solo*):

*[[Nin son bastantes a satisfazer
la sed ardiente de mi grand desseo
Tajo al presente, nin me socorrer*

*la enferma Guadiana, nin lo creo:]
[solo Guadalquivir tiene poder
de me guarir, e solo aquel desseo.]]*

(Sant-19, vv. 9-14)

No deja de resultar curiosa la mención de la *pereza* en el v. 8, palabra que figura a menudo en los sonetos de Santillana, aquí con referencia a la llegada indefectible de la *muerte*. Surge una tenue sospecha: más allá de los logros y aciertos poéticos –esporádicos o frecuentes– del Marqués en sus experimentos con el soneto, si en ocasiones resultan evidentes sus limitaciones (palabras de relleno, soluciones léxicas demasiado sencillas, complicaciones sintácticas no justificables, etc.), ¿serán éstas achacables al cansancio físico, declarado ya desde los sonetos 1 y 4, y por tanto también a cierta *pereza* creativa que de vez

en cuando habrá ido arrastrando (cf. «*la mente fatigada*», Sant-7 v. 6) ? Esta pregunta no quiere justificar tales limitaciones, pero tal vez revela una de las preocupaciones, no tan explícitas ni implícitas, de la poética de don Íñigo: es decir, la propia lucha contra el cansancio (que puede considerarse un modo de resistir a la muerte). Si Santillana se reveló un tanto reacio, al menos en sus cartas, a mostrar o distribuir sus sonetos entre lectores potenciales, tal vez su timidez respondía no sólo a cierta aprensión de que los lectores no apreciaran ni aceptasen las nuevas formas prosódicas (los ritmos yámbicos del endecasílabo) y estróficas (el soneto) que procuraba importar, sino también a la conciencia o convicción de que, en sus experimentos con el receptáculo tomado prestado de Petrarca, no llegaba a desplegar todo su potencial, sea por falta de tiempo o energía, o por un interés en el soneto que nunca dejó de ser titubeante.

Tal sentido de inseguridad con respecto a sus sonetos vuelve a hacerse patente cuando, en algún momento de la primera mitad de su segundo período (1445-49), Santillana escribe su *Proemio e carta* al Condestable don Pedro de Portugal. En la carta, Santillana clasifica el soneto en el nivel «*mediocre*» o ‘intermedio’ de la jerarquía de las formas poéticas, por debajo de las obras «*sublimes*» que «*metrifican*» en griego o latín, y por encima de los «*ínfimos*» romances y cantares. Santillana proclama también su predilección por «*los ytálicos*» en cuanto a la temática y los «*altos ingenios*», y su preferencia por «*los franceses*» en lo atañe a la métrica, o lo que él llama el «*guardar el arte*» y «*el peso e consonar*» (Apud Gómez Moreno 1990: 56). La versificación francesa, con su cesura indefectible, era mucho más regular que la italiana, y permitía menos variación en los esquemas de acentuación silábica. Resulta interesante, asimismo, la mención del «*grande filósofo*» Pitágoras como símbolo de la regularidad numérica; como vimos, en la *Comedieta*, Santillana ya se había servido del nombre de Euclides para el mismo fin. Por último, Santillana hace especial mención del incipit del soneto 229 de Petrarca, *Rotta è l’alta colonna e l’verde lauro*, pero se equivoca al atribuir la muerte referida en el soneto al rey Roberto de Nápoles, en lugar del cardenal Giovanni Colonna.

Hacia 1454, cuando su sobrino **Pedro de Mendoza** le pide hacer llegar algunos sonetos y proverbios, Santillana elige enviarle sólo «*media dozena (...) de materias diversas*», a pesar de haber compuesto ya una treintena. El Marqués se disculpa de su particular aprensión a difundir sus sonetos «*por ser una arte peregrina o por ventura no usada en estas partes*». No sabemos cuáles sonetos formaron esa «*media dozena*» enviada por el Marqués a su sobrino. En su carta de respuesta, Pedro alaba los sonetos de su tío, pero deja entrever su incapacidad para comprenderlos a fondo:

«*Por cumplir vuestro mandado, digo que me acaesçe con ellos lo que con la que no se puede alcançar por razón: alcánçase por creencia ... e, fablando lo cierto, nosotros somos, señor, los peregrinos e agenos de aquella, ca ella en sí doméstica e graçiosa es.*» (Apud Pérez Priego 1987: 194)

Esta expresa dificultad de comprender la naturaleza del soneto (y por tanto, cómo ha de leerse) por parte de los receptores españoles de la época tal vez fue

otra de las razones por la vacilación del Marqués a la hora de divulgar los resultados de su vacilante afán. Por otro lado, tras confesar su «*creencia*» o fe –y no su aprobación por conocimiento propio– en el valor de los sonetos de su tío, Pedro de Mendoza se limita a calificar el nuevo arte del soneto como «*doméstico e gracioso*». El uso del adjetivo «*doméstico*» es curioso, aunque tal vez no del todo sincero: ¿habrá querido el sobrino hacer creer a su tío que la nueva forma poética le resultaba natural en lengua castellana? ¿O puede ser que, al sobrino, el soneto le parecía extraño y familiar a un tiempo, merced a los ritmos dactílicos, la frecuente cesura tras la quinta sílaba, y los esquemas de rima semejantes a los de la octava de arte mayor? Lo más probable es que la calificación de «*doméstico*» se refiere a la temática abordada; la carta al sobrino, fechada hacia 1454, será contemporánea a los cuatro últimos sonetos del segundo período, que son todos de asunto político.

A partir de 1455, Santillana se recluye en su palacio y biblioteca de Guadalajara, donde comienza **la tercera y última fase de sus sonetos**: nueve textos en el arco de dos o tres años, los últimos de su vida. Al mismo tiempo, va ultimando su 'cancionero de escritorio', espolado por otro sobrino suyo, **Gómez Manrique**, quien le había pedido en unas coplas: «*Lo qual mi cobdiçia non faze menor / de haver vuestras obras en un Cançionero, / siquiera por ser dellas pregonero, / pues que le sea pequeña favor*». Estas coplas aparecen en los dos cancioneros de Gómez Manrique (MN24 y MP3), así como en la primera edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, 1511, seguidas por una respuesta de Santillana «*por los consonantes*», agradeciendo a su sobrino por la insistencia y disculpándose por la demora en seguir su consejo. Gracias tal vez a esta exhortación de Gómez Manrique, la última veintena de sonetos del Marqués se salvó del posible olvido (moriría dos años después). No deja de ser significativo, y hasta cierto punto irónico, que este intercambio poético entre tío y sobrino –gracias al cual nos llega casi la mitad de los sonetos de Santillana– tuvo lugar en octavas de arte mayor: hablan de la versificación futura en el metro del momento.

Los nueve sonetos del tercer período son de tema religioso, si bien dos pueden leerse como amorosos. Sigue habiendo una amplia variación de esquemas de acentuación, con 25 tipos diferentes, pero ahora la proporción de versos yámbicos ya es superior a aquella de los endecasílabos híbridos, con 38,89% frente a 34,88%. Al mismo tiempo, los versos que potencialmente podrían considerarse como de arte mayor también han disminuido con respecto al segundo período.

En definitiva, en los últimos años de su producción poética, Santillana se ha acostumbrado a cierto compromiso entre el ritmo dactílico del arte mayor y el yámbico que caracteriza más el endecasílabo de Petrarca, acercándose con cada vez menos timidez a los ritmos a base de 'pies' pares. Sin embargo, la cesura tras la 5ª sílaba sigue siendo muy presente, hasta en los versos yámbicos: en el soneto 42, el último de la serie, tal cesura aparece en hasta 11 de los 14 endecasílabos, incluso en un verso yámbico puro (2-4-6-8-10), el v. 9:

E así te ruego, Ángel, hayas cura
 ea-sí-te-rué-go-án-ge-lá-yas-cú-ra
 - + - + - / + - + - + -

Curiosamente, encontramos una mayor frecuencia de organización dual 8+6 hacia el final de la serie de los 42 sonetos. En efecto, se revela que en sus últimos años de vida, el Marqués va simplificando y a la vez marcando léxicamente (*mas, pues, así,* etc.) la estructura de sus sonetos, ya mucho más duales que antes. Un buen ejemplo es el soneto 40, en el que el yo poético agradece a San Andrés, en la ocasión de su día festivo (el 30 de noviembre, si el calendario onomástico no era diferente), que haya convertido su «grave langor en alegría» (v. 8), al haberle llevado en esa fecha al lugar donde vio por primera vez a la amada. Aunque el deseo del poeta no haya sido correspondido, el poeta celebra el encuentro con cierta nostalgia:

[[*Si ánima alguna tú sacas de pena
 por el festival don, es oy la mía,
 pescador santo, uno de la çena
 de la divinal mesa e compañía.]]*

Tú convertiste la flama egehena, 5
*en la qual grandes tienpos ha que ardía,
 en mansa calma, tranquila e serena,
 e mi grave langor en alegría.]]*

[*Pues me traíste, Señor, donde vea
 aquella que en niñez me conquistó;* 10
a quien adoro, sirvo e me guerrea,

*e las mis fuerças del todo sobró;
 a quien deseo e non me desea;
 a quien me mata, aunque suyo só.]]*

(Sant-40)

Nótese cómo, aún hacia el final de su producción de sonetos, el Marqués continúa su pequeña obsesión –muy petrarquista– con el lugar y/o el día de su enamoramiento, como se ve también en sus sonetos 1, 3, 9, 24 y 25.

Ahora bien, aunque Santillana ha aprendido a simplificar la estructura de sus sonetos, acercándose a la práctica general de Petrarca de dividir la sintaxis esencialmente en dos y respetar las cesuras estróficas, hay una característica primordial de los sonetos de Petrarca que a Santillana no le interesa: mientras que en el *Canzoniere*, una mayoría absoluta de sonetos (54,89%) son de la función de *síntoma* –es decir, que habla un yo poético en monólogo interior, sin dirigirse a una segunda persona–, en Santillana, el soneto casi siempre tiene que ir dirigido a un tú poético (88,1% de sonetos apelativos, frente a sólo 5 poemas sintomáticos). Aunque el destinatario sea figurativo, como adelantamos más

arriba, este hecho contrasta, en cierto modo, con el recelo que impedía a don Íñigo exponer o ventilar sus sonetos, tal y como deja entrever en la correspondencia con sus sobrinos don Pedro de Mendoza y Gómez Manrique. Para Santillana, toda esta exploración métrica fue un ejercicio muy privado, y sin embargo, no plasmó en sus sonetos un sostenido diálogo consigo mismo. Esta esencia primigenia del soneto italiano, de la que Petrarca fue el máximo exponente, el Marqués no parece haberla entendido, o quizá, simplemente, le interesaba poco, y cada vez menos: tres de los sonetos de función sintomática son del primer período, dos son del segundo, y en la última fase, los sonetos que pueden considerarse de monólogo interior desaparecen por completo.

A juzgar por las rúbricas explicativas en el manuscrito MN8 (que deriva del 'cancionero de escritorio' arriba mencionado), uno de los sonetos de la última fase, Sant-35, fue escrito por encargo de «*la vizcondesa de Torija, doña Ysabel de Borbón*»; mientras tanto, Sant-41, en el que el poeta pide al papa Calixto III – quien acaba de canonizar a San Vicente Ferrer– que sea canonizado también Fray Pedro de Villacreces, predicador en la corte de Juan I, pudo haberse escrito a instancias de algún adepto de éste. Si es cierto que uno o ambos sonetos fueron escritos por encargo, no está de más preguntar: ¿le habrán pedido precisamente un soneto, o habrá el Marqués aprovechado la ocasión para ofrecer un ejemplo de su largo experimento con la nueva forma? ¿Habrá sido la respuesta al primer encargo una tácita búsqueda de aprobación, por parte de la vizcondesa, de su intento de importar el soneto italiano en lengua castellana? Más importante aún: ¿habrá llegado el soneto 41 –mitad panegírico, mitad petición religioso-política– a manos de su destinatario, el papa valenciano en Roma (Alonso de Borja), la máxima autoridad en la época que hubiera podido reconocer y consentir, aunque calladamente, la posibilidad de que un soneto se escribiera en una lengua no italiana?

Para terminar este recorrido de las conclusiones acerca de los 42 sonetos de Santillana, por lo que atañe a la **métrica**, podemos matizar la conclusión provisional que proporcionó el repaso del estado actual de la cuestión. Es bien cierto que Santillana procuró instituir en la forma italiana el ictus del verso castellano, pero este afán va cediendo con el tiempo: cuánto más se va acostumbrando a componer endecasílabos, sin alejarse demasiado del ritmo dactílico con sílaba tónica en la 7ª posición ni mucho menos de la cesura tras la 5ª, se va acercando con cada vez menos timidez a los ritmos de tipo yámbico. En efecto, dentro de este compromiso prosódico, en la última fase de sus sonetos, los endecasílabos con ritmo par ya son más frecuentes que aquellos híbridos, y con un porcentaje que ha alcanzado más del doble de la proporción de los versos con ritmo impar.

Temáticamente, la influencia del *Canzoniere* en los sonetos de Santillana a menudo se revela bastante superficial, visible más en el nivel del léxico –e incluso, a veces, de la posición calcada de ciertas palabras en el rectángulo del soneto– que en el conjunto del argumento. Cuando Santillana espiga elementos léxicos, o motivos como el recuerdo del momento o lugar donde había visto a la amada por primera vez, los supedita a menudo a conclusiones propias de la

lirica cancioneril castellana de la época. **Sintácticamente**, tras un primer período con varios sonetos antidistributivos, hay una creciente preferencia por estructuras duales en lugar de múltiples, por lo cual el Marqués se va acercando hacia las plantillas más sencillas de Petrarca.

Si bien don Íñigo nunca llega a acomodarse perfectamente en la forma que procuró importar (hay defectos prosódicos hasta en el último soneto, Sant-42), por las razones apenas recordadas, parece que la descripción de sonetos «*al itálico modo*» que coló en la carta a doña Violante de Prades, y que la crítica moderna erigiría en epíteto o rótulo casi oficial, no resulta tan tautológica ni tan falsa como se ha ido esgrimiendo. En definitiva, el soneto que dejó como legado no disfrutado también puede describirse como hecho *al hispanoitalico modo*: los ritmos y las estructuras cancioneriles se van haciendo cada vez más itálicos.

Ahora bien, si Santillana, como escritor, se quedó en un punto intermedio entre la imitación y la invención y entre una literatura y otra, los destinatarios y los lectores de sus 42 sonetos no estaban preparados para apreciar el intento ni la envergadura de sus esfuerzos. Como sonetista, Santillana vacilaba entre dos orillas; su público, limitado también dada la timidez del poeta a la hora de hacer circular sus sonetos (con la excepción importante, y tal vez muy atrevida, de enviar su penúltimo soneto al papa), seguía con ambos pies firmes en la orilla ibérica.

2ª fase: finales del s. XV - principios del s. XVI

Entre los años 1460-63 se recopila en Nápoles el *Cancionero de Estúñiga*. Incluye, además de dos composiciones de Juan de Villalpando (*Sean todos mi tormento* y *Nunca mejorar mi pena*, ambas fruto de experimentación con los esquemas de rima), poemas de otros autores de la corte de Alfonso V de Aragón: Carvajal, Pere Torroella, Juan de Dueñas, Juan de Tapia, y muchos otros. Como han demostrado R.G. Black (1983) y Pérez Priego (2004), con excepción de Carvajal y Dueñas, la influencia italiana en estos autores de la corte napolitana impregnó mucho menos de lo que cabría esperar. El poema *Terrible duello fazía* de Carvajal imita los tercetos del soneto 89 de Petrarca, *Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera*, y es posible que su canción *Sicut passer solitario* beba del soneto 190, *Passer mai solitario in alcun tetto*.

Pocos años después, llega una nueva tecnología que intensificará particularmente la distribución de las obras de Petrarca en Italia y allende los Alpes: la imprenta. En 1470 sale en Venecia la primera edición impresa del *Canzoniere*, junto a sus *Trionfi*, gracias al tipógrafo alemán Vindelino de Spira. En 1472 la sigue una edición realizada por Bartolomeo Valdezocco, basada en el manuscrito autógrafa de Petrarca hoy conocido como el Vaticano Latino 3195.

En 1474 se publica el primer incunable impreso en Valencia, las *Obres e trobes en lahors de la Verge Maria*, que reproduce los poemas presentados en el certamen mariano celebrado el 25 de marzo de ese año en la casa de la Confraria de Sant Jordi. Uno de los poemas es la larga composición *Dilecta da Dio, obediente ançilla*,

de **Narcís Vinyoles**, en italiano, con el soneto utilizado como unidad de estrofa. A pesar del uso del italiano, el poema no emplea el *endecasillabo*. Se trata de dodecasílabos italianos, compuestos por dos hemistiquios desiguales (5 + 7 = 12 sílabas), con cesura 'a la catalana' tras la 4ª sílaba (tónica), la 5ª sílaba (átona), o en muy contados casos, la 6ª sílaba (donde el primer hemistiquio es de terminación esdrújula). En realidad, Vinyoles aplica simplemente el *decasíllab* del catalán al italiano, con la diferencia principal de que la mayoría de los primeros hemistiquios, y casi todos los segundos hemistiquios, presentan terminación llana en lugar de aguda. La equivalencia es clara: el *decasíllab*, tal y como lo empleaba Vinyoles en sus poemas catalanes, está compuesto por (4+1)+(6+1) sílabas, y el dodecasílabo italiano de Vinyoles está compuesto por 5+7 sílabas, o (4+1)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación aguda (y excepcionalmente, (4+2)+7 sílabas cuando el primer hemistiquio es de terminación esdrújula).

Tomados por separado, casi todos los sonetos-estrofa del poema *Dilecta da Dio* se clasificarían entre los tipos temáticos 2-CDDg (canto a la dama, declaración de amor y devoción, con glorificación) y 5-CDPg (canto a la dama, presentación de su belleza o divinidad, con glorificación en forma de hipérbole sagrada o la representación de la dama como *iter ad Deum*). La cuarta estrofa del primer poema (Vinyo-4) puede ser una excepción, correspondiente al tipo 8-QDSr (queja a la dama, simple, con requiebro): «*ma tu, guarnita dal divinal thesoro, / fuggi al cielo e lassimi contrito*» (vv. 55-56). No obstante, esta relativa sencillez de la temática de los poemas de Vinyoles puede engañar. Según el uso de Vinyoles, el soneto se divide en más de dos partes sintácticas. El contenido y la lógica del discurso no son tan densos como en los sonetos de Petrarca, y sin embargo los sonetos-estrofa de Vinyoles son más fragmentados.

Doce años después, en 1486, sale el incunable *Obra de la sacratíssima Concepció de la intemerata Mare de Déu*, con los poemas que participaron en un certamen immaculista celebrado en la casa de la *Confraria de Nostra Senyora*. En esta ocasión, Vinyoles ha vuelto a componer un largo poema italiano, *Non pò sentire lo insensibil morto*, utilizando el soneto como unidad de estrofa, pero añade una *tornata* y una *endreça* al final. El poema también está escrito en dodecasílabos italianos, pero se aleja hasta cierto punto de la práctica del *decasíllab* catalán para terminar compartiendo más características con el *endecasillabo* italiano. De hecho, mientras que la composición *Dilecta da Dio* (Vinyo-1-5) muestra una alta frecuencia de dodecasílabos con división 5+7 sin ninguna posibilidad de reducción, y por tanto imposibles de escandir como endecasílabos (19 de 76, 25%), en el caso de *Non pò sentire* (Vinyo-6-12) compuesta doce años después, parece que el poeta ha efectuado un esfuerzo por acercar su dodecasílabo al endecasílabo italiano, ya que tan sólo 5 de los 110 versos (4,55%) son imposibles de escandir como si fueran de once sílabas.

Si bien Vinyoles consideró el soneto como unidad de estrofa en lugar de poema independiente, le interesaban de todas formas las posibilidades ofrecidas por la estructura del soneto a la hora de organizar el propio razonamiento. El contenido de las dos composiciones puede percibirse como diluido y repetido,

pero entre el poema compuesto para el certamen de 1474 y el de 1486, hay una neta mejora en la manera de disponer y atar los sonetos-estrofa. En efecto, hay algunas marcas léxicas que muestran que los sonetos de la segunda composición de Vinyoles son menos independientes entre sí que aquellos de la de 1474. Un ejemplo muy llamativo llega justo al inicio del segundo soneto-estrofa (Vinyo-7), un rarísimo caso de soneto que *comienza* con un nexos consecutivo:

« *Dunca mortal* *feciste l'immortale,*
 e l'Inmortal, *non ti creò purissima?*
 Certo no m' par *che l'argomento vale,*
 ma che fa qui *conclusion falsissima. »*

(vv. 15-18, Vinyo-7 vv. 1-4)

En este cuarteto vemos que, a Vinyoles, claramente no le interesaba el soneto como estrofa independiente, pero sí lo consideraba idóneo para la plasmación y organización del razonamiento, o como especifican las metareferencias de los vv. 17-18, de un *argomento* que lleva hacia una *conclusion*.

Antes de llegar al quinto sonetista del corpus, Bartolomeo Gentile, conviene que repasemos una serie de acontecimientos, a ambos lados del Tirreno, que siguen preparando el terreno para la implantación del soneto en España. Además de los avances tecnológicos que revolucionan el concepto y el consumo del libro, van evolucionando ciertas maneras de pensar, de concebir y representar ciertas ideas de belleza, capaces de llevar a una apreciación del soneto más cercana a la de sus orígenes en la corte siciliana de Federico II. En 1487, Leonardo da Vinci dibuja su hoy icónico *Hombre Vitruviano*, que representa una figura masculina desnuda en dos posiciones sobrepuestas de brazos y piernas, inscrita en una circunferencia y un cuadrado. Se trata de una ilustración de ciertos principios del *De architectura* de Vitruvio, que demuestra, entre otras cosas, la presencia de los números *pi* y *phi* en las proporciones del cuerpo humano.

En 1494, cuando Juan Boscán tiene dos años, Luca Pacioli publica su *Summa de arithmetica, geometria, proportioni e proportionalità*. La sexta *distintione* de esta *Summa* trata la teoría de las proporciones. Tres años después escribe su tratado *De divina proportione*, que examina de cerca la proporción hoy conocida como 'áurea' y representada por el número *phi*. El libro está ilustrado por da Vinci.

Cuando nace Garcilaso hacia 1498, la circulación del *Canzoniere* de Petrarca se está haciendo cada vez más masiva: en 1501 se publica la edición «aldina», la de Aldo Manuzio en Venecia, a base de una copia manuscrita realizada por Pietro Bembo, quien consultó a su vez el manuscrito hoy conocido como el Vaticano Latino 3197. Bembo había rescatado la ordenación de los poemas fijada por el aretino poco antes de morir, con el nuevo enfoque en la historia de amor con Laura como figura y vía de redención, y con el fuerte simbolismo del número 366 (los días del año bisiesto, número redondísimo y figuradamente completo).

El formato manejable del libro, presentando el *Canzoniere* como obra unitaria, se convertirá pronto en el estándar. Dos años después, Leonardo da Vinci comienza a pintar *La Gioconda*, guiándose por una sucesión de rectángulos áureos.

Hacia 1510, Álvar Gómez de Guadalajara termina su traducción del *Trionfo d'Amore* de Petrarca, en la que vierte 513 endecasílabos italianos en 1.430 octosílabos, distribuidos en 143 coplas reales o dobles quintillas. Álvar Gómez es uno de los autores potenciales de *La estrella de Citarea*, poema que glosa endecasílabos sueltos del *Canzoniere*, que aparecerá más tarde en el *Cancionero de Gallardo* y en el de *Palacio*.

En 1510 sale asimismo la traducción castellana del *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, realizada por Francisco de Madrid. Incluye, tras el prólogo, una *Vida* del poeta de Arezzo, que parafrasea aquella escrita en latín por Girolamo Squarciafico. La traducción de Francisco de Madrid tendrá un notable éxito, con seis ediciones impresas hasta 1534.

En 1511 se publica la primera edición del *Cancionero General* de Hernando del Castillo en Valencia. No contiene sonetos, pero transmite otros poemas de Santillana, incluyendo su respuesta a la exhortación de su sobrino Gómez Manrique a reunir sus propias poesías completas en un cancionero. Hay también 'maldecires' de Pere Torroella, estrofas octosilábicas de un «Soria» -no necesariamente el mismo Antonio de Soria de nuestro corpus-, y tres poemas en octosílabos de Juan Boscán.

Un año después aparece la edición *princeps* de la traducción de los *Trionfi* de Petrarca, entera y no parcial, realizada por Antonio de Obregón, canciller de la catedral de León. La traducción, como aquella de Álvar Gómez, está en dobles quintillas, pero es más 'fiel' al original, especialmente en cuanto a la esticomitia y la correspondencia de estrofas. Obregón incluye la traducción del comentario de Bernardo Illicino, en muchas partes manipulada y reelaborada, pero conserva las referencias que Illicino hace a sonetos del *Canzoniere*, dejando los incipit en el toscano original, en letra ligeramente más grande que el texto principal.

Así, cuando Aldo Manuzio vuelve a publicar el *Canzoniere* con el título abreviado *Il Petrarcha* en 1514, versos de los sonetos de Petrarca ya forman parte de libros impresos en España. En este mismo año, Hernando del Castillo saca su segunda edición del *Cancionero General*. Incluye un poema catalán de Narcís Vinyoles, «*desdenyat de sa enamorada*», cuyos versos 25-26 recuerdan enseguida la célebre enumeración de medidas temporales del soneto 47 de Petrarca, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*. Hay también dos poemas tempranos de Pietro Bembo, y 18 sonetos devocionales, en italiano, compuestos por **Bartolomeo Gentile**.

Gentile, hijo de mercaderes de Liguria asentados en Sevilla, tal vez escribió algunos de estos 18 sonetos, o todos, en la ocasión de un certamen poético sobre

el Nombre de Jesús celebrado en Valencia hacia 1513. Su condición bilingüe como hijo de inmigrantes se hace visible en el lenguaje de sus sonetos italianos, donde se observan varios 'españolismos' –cambios de vocal, consonantes geminadas convertidas en simples, etc.– que no siempre son achacables al componedor del impreso. Se comprueba, además, un alto porcentaje de endecasílabos con acentuación en la 7ª sílaba, práctica que en la versificación italiana había sido casi totalmente erradicada por Petrarca.

De hecho, Gentile apenas si prestaba atención al ritmo: se constata una amplia variación de esquemas de acentuación, y un elevado número de versos de acentuación dudosa (46 de 252, 18,25%) que representan más del doble de la disposición más frecuente (2-4-6-10). Abusa a menudo de la sinéresis, a veces incluso en combinación con la sinalefa para juntar hasta tres vocales en una sola sílaba, forzando dos sílabas tónicas contiguas incluso en las posiciones 9 y 10, como sucede por ejemplo en el íncipit de Gent-9:

Sol de sapiencia, humanato dio eterno

sól-de-sa-píen-ciau-ma-ná-to-dióe-tér-no

Aquí la violación del *Stress Maximum Principle* sólo puede evitarse si se admite la relegación del sustantivo monosílabo *dio*, a pesar de su valor absoluto. En definitiva, lo que Gentile procura ganar en densidad, pierde en armonía (a diferencia de Petrarca, quien logró un buen equilibrio entre las dos). Si estos sonetos fueron compuestos para uno o varios certámenes poéticos en Valencia, y si en el curso de tales certámenes los autores recitaban sus poemas en voz alta, Gentile habrá tenido que comerse muchas vocales en la interpretación de sus propios versos, dificultando su comprensión.

En cuanto a la sintaxis, tratándose de poemas religiosos de intención más encomiativa que retórica, y por tanto contruidos sobre todo a base de frases nominales con pocos verbos y poco desarrollo lógico (con la importante excepción de Gent-6, que veremos abajo), los sonetos de Gentile poco tienen que ver con los del *Canzoniere* de Petrarca. La primera serie de cinco sonetos, con la anáfora *Ecce homo* en el inicio de cada cuarteto y terceto, podría considerarse un solo poema –a pesar de la rúbrica *Soneto* que precede cada uno en el impreso–, ya que no llega el verbo principal hasta el último verso de Gent-5, en la exclamación subjuntiva «*ell sia laudato in secula seculorum*». En vista de estos y otros latinismos (sobre todo en Gent-2, v. 8 *sicut torrens in Austro* y v. 9 *utero matris*), tal vez otra razón por la que Gentile, y quizá incluso Vinyoles, eligieron componer sus sonetos en italiano fue por ser un idioma más cercano al latín, la lengua de la iglesia.

Sea como fuere, está claro que Gentile maneja la disposición del discurso a lo largo de los versos mucho mejor que la disposición de las sílabas a lo largo del verso. Si complicaba demasiado el ritmo sonoro, prefiere la sencillez en la organización del pensamiento, aunque no siempre con la exagerada facilidad de

la anáfora de los sonetos 1-5. El único soneto antidistributivo es Gent-10, donde el segundo cuarteto y el primer terceto forman una sola unidad discursiva entre la introducción y la conclusión. Todos los otros sonetos respetan las cesuras entre las estrofas: la mayoría de ellos, 14 de 17, son de organización múltiple, y los otros tres tienen división dual, aunque no en 8+6, sino en 13+1 (Gent-5 y Gent-17) e incluso 4+10 (Gent-11).

Resulta de particular interés la estructura del soneto Gent-6, compuesto como reza el rótulo *in dialogo de Dio*, a base de preguntas y respuestas. El soneto puede percibirse un tanto fragmentado –sobre todo en los cuartetos–, pero la organización múltiple respeta en todo momento las fronteras y las proporciones de las estrofas, dando una estructura sintáctica y lógica de (1+1+2)+(2+2)+3+3. De igual forma que la tensión dialéctica del soneto *S'Amor non è* de Petrarca (si bien hecha de preguntas antitéticas sin respuestas, a diferencia de este soneto de Gentile a dos 'voces') se hizo pronto uno de los más populares del *Canzoniere* allende los Alpes, seguramente fue gracias a la dinámica de preguntas y respuestas que el soneto de Gentile terminó llamando la atención de un poeta italiano posterior, aunque éste (tal vez Luigi Tansillo) sintiera la necesidad de mejorarlo. Aún sin mejorar, el soneto de Gentile está bien estructurado y bien equilibrado:

[[[*Che cosa è Dio?*] [*Egli è un summo bene.*]]
 [[*Che ben è questo?*] [*Bem che sempre habunda.*]]
 [[*Como è fato?*] [*Come una forma tonda*
che 'l so principio e fine in sé contiene.]]]

[[[*E d'ove è uscito?*] [*Son tre proprie vene* 5
ch'escon d'um mar c'ogni cosa circunda.]]
 [[*Puosi veder?*] [*No, che essencia s'è munda*
l'ochio nostro mortal non la sostiene.]]]

[[*Chome dunque se sa, se 'l non se vede?*]
 [*Egli alza tanto el nostro intelecto* 10
che 'l fa veder cum l'ochio de la fede.]]]

[[*E la fede che è?*] [*Un don che, [se difecto*
non trova nel homo che fermo crede,]
guida cum li ochi chiusi al ben perfecto.]]]

(Gent-6)

En definitiva, Gentile ha elegido el soneto para plasmar y organizar la lógica de sus encomios religiosos, expresando su devoción a través del razonamiento. Tanto Vinyoles como Gentile consideran la forma del soneto idónea para este fin, tal vez por su bella arquitectura y su invitación a organizar el discurso, pero quizá también por el gran prestigio que el soneto iba cobrando con las sucesivas ediciones manejables del *Canzoniere*.

En la misma segunda edición del *Cancionero General*, se revela cierta confusión respecto del término *soneto*: bajo la rúbrica «*Soneto en ytaliano mostrando todos los efectos de amor ser dulces*» aparece un poema en *terza rima*. Se trata de uno de seis *capitoli* anónimos de entre 35 y 40 versos, salvo el quinto, de 64 versos, que tal vez justamente por ser más largo recibió el rótulo correcto «*Capitulo a una señora...*», en lugar de «*Otro*» (soneto). A pesar de que el *Cancionero general*, a partir de su segunda edición de 1514, ha comenzado a albergar poemas en italiano, si este error de identificar a poemas italianos de más de catorce versos como *sonetos* –error que además no se corrige en la cuarta edición de 1520– fue del editor Hernando del Castillo mismo, el hecho resulta muy esclarecedor: transcurrido más de medio siglo desde la circulación en manuscritos de los sonetos de Santillana, Torroella y Villalpando, en muchas ocasiones justamente con la palabra *soneto* en la rúbrica, estos poemas no han dejado efecto; hasta 1520, los editores de poesía no sólo conciben el soneto exclusivamente como parte del repertorio formal italiano, sino que no entienden qué significa realmente la palabra. Aplicado a poemas en *terza rima* y casi tres veces más largos, el término *soneto* pierde su acepción esencial de proporción 8 : 6 (ó 4 : 3).

En 1516, sale en Sevilla la primera edición de *La vida y excelentes dichos de los mas sabios filosofos que vuo en este mundo*, una especie de introducción a la filosofía escrita por **Hernando Díaz de Valdepeñas**. El libro tuvo un gran éxito, ya que sería reeditado tres veces, en 1520, 1535 y 1541. En los últimos folios del impreso aparece una traducción de los doce versos iniciales de cada una de las tres cánticas de la *Commedia* de Dante, y finalmente, una traducción del soneto *S'Amor non è* de Petrarca. Curiosamente, los endecasílabos italianos tanto de los tercetos del florentino como del poema del aretino se han trasladado a verso de arte mayor.

Díaz dedica casi la mitad del prólogo de su libro a expresar su deseo de dedicar más tiempo a traducir a Dante y a Petrarca: en efecto, parece que buscaba un mecenas para poder trasladar todo el *Canzoniere* al castellano. No estaría de más plantearnos a qué podría deberse la selección del soneto *S'Amor non è* como modelo para la muestra de sus capacidades. Si a juzgar por el título y el grueso del libro hemos de percibir un interés del autor por la filosofía –o en un plano más inmediato, por la práctica de estructurar el pensamiento–, quizá la elección de ese soneto responde a la atracción ejercida por el análisis dialéctico de los nueve primeros versos. Sin llegar a calificar el soneto 102 como uno de los más ‘filosóficos’ de Petrarca, ciertamente, sí es una de las composiciones del *Canzoniere* que más indagan en la naturaleza del amor, en el debate o lucha anímica entre el sí y el no que tantas veces se verá imitado por la generación de Boscán y Garcilaso.

El estudio métrico de la versión del soneto *S'amor non è* por Hernando Díaz muestra cómo el esquema de rima original ABBA ABBA CDE CDE se trueca en ABBA ACAA CCD CCD, una estructura casi regular pero bastante diferente a las varias posibilidades de rima que ofrece el soneto italiano. Díaz ha conseguido trasponer cinco rimas en cuatro, pero no parece que haya querido crear un soneto ‘a la italiana’ ni *al itálico modo*. Lo más probable es que, durante

el experimento, el esquema de rima se iba dibujando a medida que el traductor avanzase en su proceso de recreación. Frente a la variación en la distribución rítmica del endecasílabo de Petrarca, y a pesar de las similitudes lingüísticas y fonológicas entre el castellano y el italiano, la labor de traducción de Hernando Díaz queda restringida por el estricto molde del arte mayor. A primera vista, el traductor parece descuidar el esquema de rima, pero de hecho, la disposición final ABBA ACAAC CDCCD acierta a reflejar la división sintáctica del poema, es decir, aquella antidistributiva (9+5), que Díaz ha convertido en isodistributiva (4+5+5). Se trata de una transposición muy bien lograda, y es una lástima que no nos hayan llegado más ejemplos de sus traducciones de los sonetos de Petrarca.

Hacia 1517, Pedro Manuel de Urrea, autor de la *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma y Santiago* que se publicaría en Burgos en 1524, se encuentra en Venecia, donde entabla una discusión con su huésped acerca de las diferencias y las similitudes entre el italiano y el español. Según contará en su libro, de Urrea comienza defendiendo el español por ser, según él, menos 'corrompido' que el italiano, que por culpa de «*las guerras que ay cada día*» se encuentra más expuesto a otros idiomas. Después pasa a alabar el italiano como «*dulce lengua*», en la que todos los vocablos terminan en vocal, y en la cual escriben «*buenos ingenios (...) todo lo que ordenan y componen parece muy bien y dan buen soneto y por buena vena a las canciones y barzoletes, capítulos y lamentos, sonetos y estrimbotes y frotulas*».¹¹² Resulta muy interesante este doble uso de la voz *soneto* en la misma frase: en el primero, «*dan muy buen soneto*», el sustantivo lleva la acepción de 'son' o 'sonido', análogo al sentido original de la palabra italiana *sonetto* antes de la invención de la forma métrica por Iacopo da Lentino; mientras tanto, el segundo uso evidentemente se refiere a la forma propia. De todos modos, como veremos más abajo cuando lleguemos a los sonetos que aparecen en los cancioneros de Gallardo y Velázquez de Ávila, la confusión general acerca del término *soneto* entre los compiladores y lectores de poesía en España todavía no se ha aclarado.

En el mismo año de 1517, se publica en Nápoles la edición *princeps* de la *Propalladia* del dramaturgo y poeta **Bartolomé de Torres Naharro**, afincado hasta entonces (o hasta poco antes) en Roma, donde estuvo al servicio de Giovanni de' Medici, primo del papa León X. En la sección lírica del libro, el *Capítulo Primero* se basa en la canción de 'opósitos' *Tots jorns aprench* de Jordi de Sant Jordi, así como en los sonetos 102 (*S'amor non è*) y 104 de Petrarca (*Pace non trovo*), los mismos que inspiraron a Santillana y Hernando Díaz. El *Capítulo* está compuesto por cuartetos encadenados, de un arte mayor regularísimo. En el contexto de la «*encrucijada poética*» (Pérez Priego 1995: 47) personal de Torres Naharro entre dos lenguas y dos mundos poéticos, su elección de componer un *capítulo* en cuartetos encadenados de arte mayor constituye un paso intermedio en el proceso de hispanización del *capitolo* italiano, que sería seguido por el salto definitivo de Juan Boscán, quien compondría dos *capítulos* en tercetos encadenados algunos años más tarde.

¹¹² De Urrea, Pedro Manuel, 2008. *Peregrinación de las tres casas sanctas de Jherusalem, Roma y Santiago*, edición crítica anotada de Enrique Galé, vol. II (Zaragoza: CSIC), pp. 117-18.

Un paso *intermedio*, cabe repetir, justamente porque Torres Naharro no considera factible el empleo del *endecasillabo* y de la *terza rima* en lengua castellana. Ídem para el soneto, forma que sólo se atrevería a practicar en el italiano al que estaba expuesto durante su larga estancia en la *penisola sorella*. En el último folio de la *Propalladia*, aparecen tres sonetos en italiano, uno amoroso y dos satírico-políticos. Ahora bien, el respeto y la admiración hacia el soneto italiano no fueron las únicas razones por las que Torres Naharro experimentó con la forma justamente en ese idioma. Como apunta Canonica-de Rochemonteix (1997: 70), también hubo una razón práctica: el poeta quería asegurar que los poemas se leyeran y entendieran por los destinatarios particulares de sus sonetos satíricos, es decir, el papa León X (Naha-2) y el heredero del banquero papal (Naha-3). A estos destinatarios explícitos podemos añadir, por extensión, los miembros de la curia en Roma, así como el público que asistía a las comedias del autor, incluyendo tal vez la dama anónima interpelada en el primer soneto, quien como dice el v. 10 solía «*sì con gratia dar[gli] udiencia*».

La expresión *dare udiencia* podría interpretarse como un guiño metateatral. De hecho, siendo un hombre de teatro, no ha de sorprender que los sonetos de Torres Naharro contengan elementos de diálogo, con preguntas y respuestas en el octeto de Naha-1 y en el primer cuarteto de Naha-3. En Naha-1 se percibe cierta confusión o inconsistencia de destinatarios, pero no se trata de un defecto, sino que desempeña un fuerte papel teatral:

« *Da chi saper potrei mio gran dolore?
Da voi? Non già, che so che non volete.
Da me? Non son in conto di prophete.
Dal ciel? M'è stato sempre traditore.
D'amor? 'L hè cieco, tristo, frapatore,
da lui piacer giamai non haverete:
non sa se non mandar quele saete
que tute ve li mena mezo al cuore. »*

(Naha-1, vv. 1-8)

En efecto, al repartir la comunicación del yo poético para luego retirarlo a personaje en segundo plano, el autor subraya el sentido de separación. Las quejas a la dama (v. 2) y al Amor (vv. 5-8) van subordinadas a la autoacusación en el lamento final de su propia incapacidad de tener paciencia en búsqueda de las razones de su exilio:

« *Caciato sono a torto dal bel viso
che solea sì con gratia darmi udiencia;
caciato sì fo Adam dal paradiso:*

*ma quello che si vede nela absencia
da sé, da voi, dal mondo esser diviso,
né 'l sa, né 'l può, né 'l vol haver paciencia. »*

(Naha-1, vv. 9-14)

haya considerado el soneto como una especie de «copla» con «pies de plomo» y «pesada de caderas».

3ª fase: segundo cuarto del s. XVI

El año 1525 es particularmente clave para la recepción del *Canzoniere*, por dos razones. Primero, se publican en Venecia *Le volgari opere del Petrarca con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca*, libro que volverá a imprimirse 26 veces hasta el final del siglo. Además del comentario de Vellutello a las composiciones del *Canzoniere* y de los *Trionfi*, incluye una corta biografía (*Vita e costumi del poeta*), así como un ensayo que reconstruye la identidad de Laura, y un mapa de la geografía de la poesía de Petrarca, centrado en Vaucluse y alrededores. Segundo, Pietro Bembo publica en la misma ciudad sus *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, donde expone las razones y los procesos del principio de la *imitatio* poética, y erige el *Canzoniere* de Petrarca a modelo absoluto de belleza poética, y la obra de Boccaccio como estándar para los textos en prosa. Está claro que en la tercera década del s. XVI, el *Canzoniere* ya tiene estatus de libro de cabecera.

El año siguiente tiene lugar la célebre conversación entre Juan Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagero en los jardines del Generalife de Granada, acerca de la imitación poética humanista, y del endecasílabo italiano como vehículo para su plasmación en verso. Según contará Boscán en su *Carta a la Duquesa de Soma*, puesta como prólogo al segundo libro de sus *Obras completas* de 1543:

«tratando con él en cosas de ingenio y de letras y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no provava en lengua castellana sonetos y otras artes de trobas usadas por los buenos authores de Italia. Y no solamente me lo dixo así livianamente, más aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fui a dar muchas vezes en lo que el Navagero me havía dicho. Y así començé a tentar este género de verso, en el cual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después, pareciéndome quizá con el amor de las cosas propias que esto començava a sucederme bien, fui poco a poco metiéndome con calor a ello. Mas esto no bastara a hazerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda. Y así, alabándome muchas vezes este mi propósito y acabándomele de aprovar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.» (Apud Clavería 1991: 228-ss.)

El prurito de originalidad o de estatus primerizo expresado por Boscán en su carta y prólogo responde a un tópico literario, reproducido con su parte de verdad, pero esconde la muy probable conciencia de la participación de algunos de sus contemporáneos. No deja de ser posible que la explícita reivindicación de Boscán en su carta a la Duquesa de Soma le servía, subrepticamente, para desmarcarse y distanciarse del puñado de sonetistas españoles coetáneos, o que

incluso le precedieron. Sabemos que en 1528, antes de partir hacia Roma para servir como contino al emperador, Garcilaso de la Vega pasa una colección de sus obras a su amigo Boscán para que las revise. Entre ellas habrán estado las versiones tempranas de sus sonetos I y X, con rimas agudas y con el rótulo anónimo «*De un desfaboresçido*», que se encuentran en el *Cancionero de Gallardo*. El mismo manuscrito transmite sonetos de Alexandre y Antonio de Soria, que no necesariamente habrán seguido el ejemplo del barcelonés y del toledano. Por lo menos en el plan técnico, algunos de los sonetos de Soria podrían considerarse anteriores, ya que están compuestos en dodecasílabos de arte mayor.

En su artículo *A fianco di Garcilaso*, Francisco Rico propone para el *Cancionero de Gallardo* la fechación de 1530, y atribuye los poemas de metro italiano de Alexandre y Soria al ambiente valenciano «*di poco oltre il 1520*» (1987: 232-34). De **Alexandre**, a falta de datos biográficos, sólo sabemos que fue «*del tamaño de una mona*», como él mismo se describe con humor en unas coplas del mismo códice. Entre las 38 composiciones a él atribuidas encontramos ocho sonetos en castellano; dos de ellos, el 3 y el 4, aparecerán también en el *Cancionero de poesías varias*, el códice MN3902.

Las rúbricas y las disposiciones gráficas del *Gallardo* muestran ejemplos de confusión e incertidumbre, por parte de los copistas, acerca del sentido exacto del término *soneto*, y también con respecto a las divisiones de la forma. La serie de ocho sonetos de Alexandre se extiende del folio 53^r al 54^v del *Gallardo*, en un solo bloque, es decir, sin renglones en blanco que indiquen dónde termina un soneto y dónde empieza el siguiente. De hecho, se han trazado líneas para separar los sonetos, seguramente por una pluma posterior; al mismo tiempo, a partir del tercer soneto, aparece una corta línea rojiza, más gruesa, que subraya la primera palabra de cada soneto. A pesar del rótulo inicial de *Sonetos* en plural, la falta de aislamiento de los poemas por parte del copista parece indicar que los concibió como cuartetos y tercetos encadenados de un texto largo. En efecto, esta posibilidad viene apuntalada por la rúbrica *Soneto*, ahora en singular, a cabeza de cada página a partir de la 53^v, no obstante la presencia de más de treinta versos consecutivos debajo de ella. Otra característica gráfica que confirmaría que el copista ve una larga serie no interrumpida de cuartetos y tercetos, en lugar de sonetos individuales de catorce versos, es el hecho de que tres de los sonetos van divididos entre dos páginas, aunque sin quebrar ninguna estrofa. El compilador del manuscrito no percibe el hermetismo esencial ofrecido por el rectángulo del soneto, ni mucho menos el desarrollo lógico del discurso hacia una conclusión en el segundo terceto. Ahora bien, la confusión del copista pudo deberse a la casualidad de que los tercetos del primer soneto y los cuartetos del segundo comparten una terminación de rima: *aventurarme* en el v. 13 de Alex-1, y *mejorarme* en el íncipit de Alex-2.

A pesar de algunas torpezas de prosodia, Alexandre merece mayor apreciación como sonetista de cuanto ha recibido hasta hoy. Dispone el pensamiento –o justamente el «*seso tan estragado*» del que habla en el primer verso de la serie– de manera bastante ordenada a lo largo del soneto, y sabe llevar el hilo lógico hacia

su clímax en el último terceto. Mientras tanto, el análisis métrico de los ocho sonetos muestra que Alexandre resulta más «*diestro*» en el uso del endecasílabo de lo que quiso ver Azáceta en el prólogo de su edición del *Gallardo* (1962: 71). Más allá de algunos versos de dudosa acentuación (un máximo de un verso de cada ocho), achacables tal vez a errores de copia, y a pesar de un torpe empleo, en ciertos momentos, de hiatos, sinéresis y sinalefas, hay una preponderancia casi absoluta de ritmos de tipo yámbico, con acentuación prácticamente obligatoria en la sexta sílaba y muy frecuente en la segunda. Sus dos esquemas de ritmo más frecuentes, 2-6-10 y 2-4-6-10, no están entre los más utilizados del *Canzoniere* (donde ocupan respectivamente las posiciones 12 y 9 de la clasificación correspondiente a los 317 sonetos de Petrarca), pero junto a los otros esquemas sin sílabas tónicas en posiciones impares, los endecasílabos de tipo yámbico representan el 58,93% del total de 112 versos. Son poquísimos los versos que participan del ritmo dactílico del arte mayor: no se da ningún caso del verso dactílico puro 1-4-7-10, y sólo hay tres endecasílabos con el ritmo híbrido 2-4-7-10. En efecto, el verso de Alexandre resulta más yámbico que aquel del propio Petrarca, quien prefirió un equilibrio entre ritmos pares e impares, si bien con una ligera preferencia por los primeros.

Alexandre no utiliza los ritmos pares al azar: hay al menos dos ocasiones en que emplea el ritmo yámbico puro 2-4-6-8-10 de forma que apunte el sentido del verso. Por ejemplo, en Alex-3:

« *y éme estado así de día en día
por poder escribiros lo presente;* »

(Alex-3, vv. 7-8)

y-é-mes-tá-doa-sí-de-dí-aen-dí-a

Este verso yámbico obra un buen efecto poético, ya que el denso ictus regular insiste en la continuidad del estado de ánimo del poeta, así como en su persistencia en «*escribir lo presente*» a la destinataria. En otro ejemplo, el buen uso del ritmo yámbico se enlaza con una aliteración:

« *mas sé que suele sienpre el mal de dentro
dar a entender lo que es acá en el jesto.* »

(Alex-5, vv. 13-14)

mas-sé-que-sué-le-sién-prel-mál-de-dén-tro

La escansión del v. 13, junto a la aliteración en s+é de las sílabas 2-6, ilustra sonoramente la idea de continuidad o de regla inexorable expresada por estos dos últimos versos del soneto (y de hecho, la acentuación del v. 14 es casi yámbica: 1-4-6-8-10).

No obstante la preponderancia de ritmos yámbicos, temáticamente, los sonetos de Alexandre son más abstractos que líricos, y por tanto más cercanos, por ejemplo, a los de Juan de Villalpando que a los de Petrarca. Como en

Villalpando y en la poesía cancioneril de modo general, los vocablos *bien* y *mal* (con función de sustantivo, adjetivo o adverbio) figuran a menudo en los sonetos de Alexandre. Hay varios casos de políptoton, y cierta obsesión con la búsqueda de certezas y con la lucha del pensamiento consigo mismo, como confirma la repetición de la palabra «*seso*», presente desde el principio de la serie (Alex-1, v. 1: «*Tiéneme el seso amor tan estragado*»), y de nuevo en Alex-3 (v. 11: «*no vasta seso pues falta paçiençia*»). En este sentido, en el verso siguiente del mismo soneto Alex-3, «*Señora doña Graçia, pienso y creo*», el binomio de verbos no resulta un ripio, sino que recalca el sentido de prolongada cavilación, que no basta para que el yo poético cultive la paciencia necesaria para soportar su ausencia de la amada.

En cuanto a la sintaxis, hay ocasiones en que el pensamiento resulta poco diáfano, pero las estructuras internas de los sonetos son claras, si bien más múltiples (5 sonetos) que duales (2 sonetos). El único soneto antidistributivo es Alex-7, con un sexteto dividido en 2+3+1, y que parece concluir dos veces:

« *Señora, así se pasan los amores
que vos y yo tenemos y pasamos: 10
nunca beo plazer tras los dolores,

nunca en el abenir nos regalamos,
jamás ay trabesuras ni primores,
y así perdemos más que no ganamos. »*

(Alex-7, vv. 9-14)

Ahora bien, los cinco sonetos de organización múltiple tienen todos un clímax claro (tipo sintáctico 7-EIMc), algunos con una conclusión a modo de sentencia o un contundente aprendizaje final. Destaca la conclusión de Alex-5, con dos tercetos organizados en 1+2:

« *Yo soy de los que sufren el maestro:
ya estoy hecho a sufrir qualquier encuentro, 10
d'estar toda la vida en esto puesto.

Yo no sé si lo encubro o si lo muestro,
mas sé que suele sienpre el mal de dentro
dar a entender lo que es acá en el jesto. »*

(Alex-5, vv. 9-14)

Como hemos visto un poco más arriba, el ictus yámbico puro del v. 13 (2-4-6-8-10) con la aliteración en *s+é*, seguido por el ritmo casi yámbico del v. 14 (1-4-6-8-10), ilustran acústicamente la imposibilidad de silenciar las propias emociones, dado que el cuerpo revela en todo momento «*el mal de dentro*». De hecho, esa aliteración viene seguida por otra, en *d+n+r*, que refuerza el sentido de inexorabilidad: «*el mal de dentro / dar a entender*», para volver a la primera en *s+é* al final del verso, «*es acá en el jesto*». De esta manera se cierra el círculo infinito

de la sentencia de los vv. 13-14, y también el del soneto en su conjunto. Quitando la sinalefa incómoda *acá+en* en posición acentuada, con el ritmo yámbico y una aliteración anidada en otra, estos dos versos resultan de lo más logrados. Dentro de su experimento con el soneto, Alexandre muestra, aunque en ocasiones puntuales, las posibilidades de su ingenio prosódico.

La temática de los trece sonetos atribuidos a **Antonio de Soria**, repartidos por el *Gallardo* y dos cancioneros posteriores, también se revela más cancioneril que petrarquista. Volviendo a las confusiones reveladas por la disposición gráfica de los poemas en el *Gallardo*, éste transmite los sonetos Soria-1 a Soria-4: los tres primeros de modo consecutivo en el folio 33 recto y verso, y el último en su propia página, f. 55^v, en una letra más grande y más cuadrada, justo después de la serie de ocho sonetos de Alexandre y un soneto que la crítica moderna ha podido atribuir a Diego Hurtado de Mendoza, bisnieto del Marqués de Santillana. Soria-4 lleva la rúbrica acertada de «*Soneto*», a diferencia de los tres primeros, que van precedidos por los rótulos «*Canziones del mesmo*», «*Otra*» y «*Otra*». Soria-2 está dividido entre los lados recto y verso del f. 33, sin respetar la cesura entre los dos tercetos; de hecho, por las mayúsculas a inicio de verso, parece que el copista ha visto una '*canzión*' estructurada en 3+3+4+4 (véanse las imágenes ofrecidas en el apartado 7.8.2).

En efecto, la letra de los tres primeros sonetos de Soria es más cursiva, y la tinta más cargada, que aquella en que van copiados los ocho sonetos de Alexandre. Se trata de otra mano, de un copista más confundido que el primero en cuanto a las nuevas formas poéticas. Ahora bien, cuando la mano que trazó los sonetos de Alexandre copia Soria-4 en el f. 55^v, si bien acierta en el rótulo de «*Soneto*», a juzgar por las dos Bs mayúsculas en los vv. 7 y 11, parece que concibe el poema como dividido en 6+4+4. También por estas razones, los sonetos de Alexandre y Soria no pueden ser muy posteriores a los primeros de Boscán y Garcilaso; más bien serán contemporáneos, ya que está claro que los logros métricos y los motivos petrarquistas de estos dos autores no han tenido tiempo de calar en la conciencia de los copistas y poetas del *Gallardo*.

En los sonetos de Soria se comprueba cierto desarrollo en el tratamiento prosódico, de las prácticas del arte mayor hacia el endecasílabo, de tal forma que los trece poemas pueden dividirse en cuatro 'fases métricas', probablemente pero no necesariamente sucesivas en el tiempo:

fase 1: cuartetos en ABBA ACCA, mayoría de dodecasílabos (Soria-1, 2, 3, 7, 13)

fase 2: ABBA ABBA, mayoría de dodecasílabos (Soria-4, 5, 6, 8, 12)

fase 3: ABBA ABBA, combinación de arte mayor y endecasílabos (Soria-10, 11)

fase 4: ABBA ABBA, endecasílabos (Soria-9)

En efecto, de modo semejante al Marqués de Santillana, Soria representa un interesantísimo microcosmo de la transición del arte mayor al endecasílabo en la temprana evolución del soneto castellano. Su viaje métrico pasa por tres cambios, si bien a juzgar por el último verso de Soria-9, termina poco lejos de completarse del todo. Tras cinco sonetos con un octeto basado en la octava del

arte mayor ABBA ACCA y con el 51,43% de versos escandibles como endecasílabos, pasa a componer otros cinco con cuartetos abrazados a dos rimas en lugar de tres, ABBA ABBA, y con una proporción de endecasílabos posibles que ha subido a 77,14%. En esa segunda fase, Soria no sólo acerca su dodecasílabo al endecasílabo al eliminar una posición dentro del verso por aféresis o primer hemistiquio agudo, sino que, al mismo tiempo, acerca su endecasílabo al dodecasílabo de arte mayor dando prioridad al ritmo que le resultaba más natural, el dactílico puro 1-4-7-10. En la tercera fase, de dos sonetos, ya hay siete versos que son endecasílabos seguros, que junto a aquellos posibles llegan a la proporción de 82,14%. Sin embargo, ambos sonetos concluyen con un verso que sólo puede escandirse como dodecasílabo de arte mayor. Finalmente, en la última fase, constituida por Soria-9, si la atribución de este soneto a Antonio de Soria por parte del copista del *Cancionero de Palacio* es correcta, el poeta casi completa su salto al endecasílabo de tipo yámbico, con acentuación prácticamente obligatoria en la sexta sílaba, pero con la importante excepción del último verso del soneto, justamente el único del poema capaz de leerse como un dodecasílabo de arte mayor:

como de esclavo de quien no ay reçelo

(x)-có-mo-des-clá-vo / de-quién-noay-re-çé-lo

(Soria-9, v. 14)

Este verso puede escandirse como endecasílabo de ritmo 4-8-10, pero también es el único verso del soneto Soria-9 que puede leerse como dodecasílabo de arte mayor (con aféresis), por lo cual, en el oído del poeta, habrá tenido el ritmo dactílico puro 1-4-7-10. En efecto, el último paso del viaje métrico de Soria ha sido hacia atrás, hacia el ictus al que estaba largamente acostrumbrado.

Los trece sonetos de Soria también muestran un progresivo movimiento hacia la isodistribución: sólo encontramos un soneto antidistributivo (Soria-2); del resto, diez textos son de isodistribución múltiple –todos salvo uno con atención al clímax–, y dos muestran una división dual en 8+6. Por lo general, los sonetos de Soria son bastante fragmentados, con algunas repeticiones innecesarias, pero se aprovecha la esticomitia estrófica para facilitar el seguimiento de la lógica del argumento, con el uso de varios nexos léxicos, sobre todo en los tercetos: *mas*, *(y) así*, *en fin*, *porque*, y el más frecuente de todos, *pues*, conjunción empleada en ocho de los trece sonetos, y más de una vez en tres de ellos.

Desde el principio de la aventura de Soria con la nueva forma llegada de Italia, el «pensamiento» se hace protagonista de sus sonetos, tanto en el léxico (sonetos 1 y 3) como en la plasmación organizada del propio razonamiento. En este sentido, Soria se acerca de Alexandre, quien como vimos empleó más de una vez la palabra «seso». Soria entiende desde temprano las ventajas de la forma del soneto para disponer el hilo del pensamiento de forma comprensible a lo largo del texto, y combina con el aprovechamiento de la estructura un frecuente uso de conjunciones (*pues*, *mas*, etc.) para seguir aclarando la lógica de la expresión.

Un buen ejemplo es el caso muy curioso del soneto antidistributivo, Soria-2, que resulta bien logrado no sólo por la estructura simétrica, sino porque tal estructura ilustra el sentido del poema, es decir, la imposibilidad de encontrar el punto medio entre los extremos causados por los desabrimientos del amor. A pesar de algún recuerdo del célebre poema *Pace non trovo*, el soneto Soria-2 no es tan petrarquista en el estilo, ya que el uso del políptoton deriva más bien de la poesía cancioneril castellana. Pero lo más interesante de este soneto es su estructura, que puede dividirse en 2+10+2, ó 2+9+(1+2). Los dos primeros versos y los dos últimos van unidos con el políptoton *estremos – extrema – estremado*, y abren y cierran una larga serie de paradojas que recorre los vv. 3-12. La última paradoja, en el v. 12, tiene la doble función de resumir la serie y de ceder a la conclusión, introducida al inicio del v. 13 con la simple conjunción *que*:

[[*Entre tales extremos me tiene el amor
que fieren y sanan mi vida sin medio:]*

[[*en mi pasión está mi remedio,
y en lo más amargo está mi dulzor,*

todo mi esfuerço está en el temor, 5
*quanto más miro quedo más çiego,
abrásome vivo si no es en el fuego,
no hallo descanso sino en el dolor,*

soi venturoso en desabentura,
en lo que más balgo menos merezco, 10
solo el peligro es quien m'asegura.]

[[*Callando doy bozes, si hablo enmudezco:]]*
[*que como es extrema vuestra hermosura,
así es estremado el mal que padezco.]]*

(Soria-2)

Además del políptoton que actúa de marco del soneto, nótese también el uso local del políptoton en el v. 9. El antítesis del v. 12 recuerda las palabras «*non ò lingua et grido*», v. 9 del soneto 104 de Petrarca; por lo demás, el lenguaje de Soria queda arraigado en el conceptismo local. Ahora bien, aunque este segundo soneto de Soria se clasifique como antidistributivo debido a que la lista de contrastes rebasa las cesuras entre las estrofas, la simetría de la disposición 2+10+2 resulta efectiva, ilustrando la larga distancia, y la falta de *medio* (v. 2), que hay entre los dos *estremos*. No se trata de un soneto de estructura desequilibrada; al contrario, es un modo transparente y original de disponer la lógica del discurso a lo largo del rectángulo.

Finalmente, de igual modo que Soria habría pasado a experimentar más seriamente con el endecasilábico en su soneto 9, con este mismo poema pasa de la organización múltiple a aquella netamente dual, como era más usual en la práctica de Petrarca. Queda la posibilidad de que la atribución de este soneto a

Antonio de Soria en el *Cancionero de Palacio* sea errónea, pero como vimos arriba, el hecho de que el verso que remata el poema recaer en el ritmo del arte mayor –tal y como ocurre en los dos sonetos de la tercera fase métrica– no deja de prestar credibilidad a tal atribución, y por tanto, hace creíble también el salto importante –aunque incompleto– que Soria habría dado hacia el final de su recorrido con el soneto, imitando más de cerca a Petrarca.

Antes de proceder a los dos últimos sonetistas del corpus, ambos presentes en el *Cancionero de Velázquez de Ávila* fechado hacia 1538, conviene que repasemos algunos acontecimientos de la década 1530-40 para poder contextualizar los sonetos históricamente. En 1535, Garcilaso coincide con Bernardo Tasso en Túnez; el nombre de éste aparecerá, junto al de otros poetas italianos de influencia en el toledano, en su soneto panegírico a la poetisa Maria de Cardona: «a Tansillo, a Minturno, al culto Taso / sujeto noble de immortal corona». Ese mismo año, Clément Marot traduce seis sonetos de Petrarca al francés, durante o después de una estancia en Ferrara. En 1536 se publica el *Libro de música de vihuela de mano intitulado el Maestro*, del valenciano **Lluís Milà**, quien musicalizaba y cantaba poemas del aretino en la corte de sus mecenas, Germana de Foix y Fernando de Aragón. Las tres últimas composiciones de cada mitad del manual están en italiano, y llevan una rúbrica que contiene la palabra «soneto», con instrucciones sobre cómo se ha de cantar cada poema musicalizado. Una vez más encontramos un ejemplo de confusión acerca del término: Milà no indica los autores de cada uno de los seis poemas, y sólo tres de los seis son en realidad sonetos: el soneto 109 de Petrarca (*Amor, che nel penser mio vive et regna*), un soneto anónimo atribuido a Antonio Tebaldi, y un soneto de Jacopo Sannazaro.

El mismo año de 1536, fallece Garcilaso en Niza, pocos días después de haber participado en un asalto a una fortaleza en Le Muy, donde fue el primer hombre en subir la escala. Este año o el siguiente, a juzgar por una conjetura de Antonio Alatorre¹¹⁴, corre en Lisboa el primer pliego suelto en llevar un poema español «*versificado a la italiana*», precisamente un soneto del toledano.

Llegamos al *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila*, que contiene cinco sonetos atribuidos a este nombre, seguidos por un soneto anónimo, con su propio colofón y rúbrica, de métrica muy distinta y una temática más petrarquista que los poemas precedentes. La diferencia es mucho más radical que aquella que se comprueba entre la mayoría de los sonetos de Antonio de Soria y su último ejemplar (Soria-9), por lo cual, ha sido más lógico estudiar ese sexto soneto del impreso por separado.

Sorprendentemente para la fechación propuesta de 1538, la confusión acerca del término *soneto* sigue vigente: hacia la mitad del cancionero encontramos la equivocada rúbrica «*Soneto en verso Toscano*», seguido por un poema compuesto de tres octavas. Poco después aparece la serie de cinco sonetos atribuidos a **Velázquez de Ávila**, bajo el rótulo «*Sonetto*», ahora correcto, si bien, curiosamente, con la doble t del italiano. A juzgar por la transcripción de

¹¹⁴ Alatorre, Antonio, 1975. "Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso", NRFH XXIV: 142-77.

clímax. El mejor logrado es Veláz-2, que por la anáfora de la apóstrofe ¡O...! en los vv. 1, 5 y 9 podría considerarse de disposición dual 11+3, si no fuera por la pequeña complicación de las preguntas retóricas en medio del segundo cuarteto (vv. 6-7), aunque tampoco desequilibran la sintaxis general del soneto. Nótese la expresión *Sin duda* al inicio del v. 12, que actúa de transición entre la retahíla de lamentos a la vez que anuncia el pensamiento conclusivo.

[[¡O qué penas y qué suspiros tengo!]
 [Ya no me conozco, de tal que me veo:]
 [nunca me hallé con menos desseo
 de tener la vida con que me sustengo.]]

[[¡O qué corazón tan triste mantengo!] 5
 [[¿Quién me hizo tal, que yo no era así?]
 [¿Quién me dexó a mí tan fuera de mí?]]
 [Ya conmigo mesmo en nada convengo.]]

[[¡O cuán penoso y triste yo me hallo!]
 [No sé qué mal es este tan fuerte mío; 10
 conózcolo, y de mí no puedo apartallo.]]

[Sin duda que parece gran desvarío
 que no sepa vía por do pueda dexallo,
 aviéndolo tomado por mi alvedrío.]]

(Veláz-2)

En definitiva, aunque Velázquez de Ávila no entiende ni ha querido entender cómo funcionan el endecasílabo y el dodecasílabo de arte mayor, no deja de aprovechar la arquitectura del soneto para organizar sus lamentaciones y llevarlas hacia una conclusión. No obstante el *gran desvarío* (v. 12 aquí arriba) acarreado por los desabrimientos del amor, en la forma del soneto, el yo poético ha encontrado un cauce o una *vía* (v. 13) para darle sentido.

El último texto de nuestro corpus, el soneto **anónimo** *En medio del corazón me pinté* que aparece tras la serie de cinco atribuidos a Velázquez de Ávila, no sólo se muestra distinto a éstos por las diferencias gráficas. Hay tres razones poéticas que llevan a concluir una autoría distinta: primero, el soneto tiene una mayoría de endecasílabos (11 de 14), aunque sigue habiendo una amplia variación de acentuaciones. Segundo, ninguno de los tres esquemas de acentuación más utilizados en los cinco sonetos precedentes hace acto de presencia en el anónimo. Tercero, hay una diferencia léxica: mientras Velázquez de Ávila utilizaba el pronombre *tú*, en el anónimo, la segunda persona singular aparece con el pronombre *vos* (v. 10).

El soneto parte de un motivo que será muy común en la lírica española del Renacimiento y del Barroco: el del retrato de la dama encontrado en el corazón del amante. Ahora bien, no obstante el contenido que puede considerarse renacentista, la forma del soneto sigue con un pie en el siglo pasado o muy a

principios del XVI, con rimas agudas, y con esquemas acentuales poco estables: los once endecasílabos muestran diez esquemas distintos, ninguno de tipo yámbico ni dactílico, lo cual podría ser un indicio de que el poema sí fue compuesto, en efecto, por el mismo Velázquez de Ávila. En este caso, de todos modos, el poeta habría dado un salto muy importante con respecto al caos métrico –mucho más extremo– de la serie de cinco sonetos.

La distribución sintáctica del soneto anónimo también resulta algo torpe, con una 'transición' lógica entre los vv. 5 y 6, debido a que el primer verso del segundo cuarteto está más semánticamente ligado al primer cuarteto que a los tres versos que lo siguen. Por otro lado, el sexteto está bien demediado, con la conclusión introducida claramente por la expresión *por tanto* al inicio del segundo terceto. El sexteto muestra la disposición sintáctica 3+(1½+1½), que no resulta desequilibrada:

[*Yo nací para amaros precito,*
mi vida está bien satisfecha de vos, 10
yo vivo contento de ser ya vuestro:]

[[*por tanto, de mi amor infinito*
*en vuestro corazón,] [*ruego a Dios*
*ponga vida mía mejor siniestro.]]**

La referencia al amor del yo poético en el corazón de la amada (vv. 12-13) cierra bien el círculo del soneto justo antes de la exhortación final, ya que trueca la imagen de los dos primeros versos: «*En medio del corazón me pinté / vuestra figura al vivo debuxada*».

Conclusiones finales

Con un total de 107 sonetos compuestos por hasta diez poetas distintos, el recorrido del corpus ha sido bastante largo, pero justamente por esta razón muestra cuánta historia literaria ha quedado oculta bajo el lugar común de que Santillana fue el único poeta en experimentar con la forma del soneto antes de Boscán y Garcilaso. Aparte de los 42 tantos del Marqués, los otros textos del corpus se han espigado gracias a noticias muy esparcidas y de limitados detalles. Recuérdese, no obstante, que el corpus se ha de considerar de carácter provisional: en primer lugar, hay algunas atribuciones de autoría que quedan por clarificarse, como el soneto 9 de Soria, y el último de la serie de seis presentes en el Cancionero de Velázquez de Ávila; y en segundo lugar, dejo a futuros investigadores la tarea de rastrear catálogos de incunables y pliegos sueltos, donde tal vez toparán con sonetos tempranos que se me han escapado.

Echando un último vistazo a la secuencia del corpus, representa una rica variación de prácticas de construcción métrica, de ritmos, de temas, y de estructuras internas. Claro está, algunos sonetos son más malogrados que otros, pero muchos han sido maltratados por la crítica moderna, sea al contrastarlos, con demasiada celeridad y de manera anacrónica, con la 'dulzura' de los

sonetos de Garcilaso –como se hizo repetidas veces con los sonetos de Santillana, a pesar de la distancia de ochenta años–, sea al editarlos sin cuidado –el caso particular de los sonetos de arte mayor de Villalpando–. En lugar de considerarse como protagonistas de una 'prehistoria' de la versificación italianista en España, cada uno de los diez poetas del corpus merece su puesto –menor, pero no expresamente desdeñable– en la historia propia del soneto ibérico.

Tal historia podría comenzar por tres capítulos. En el primero, a mediados del s. XV, tras una libre imitación del soneto *Pace non trovo* de Petrarca por Jordi de Sant Jordi y una traducción y glosa del 'soneto de los ríos' *Non Po, Tesin...* realizadas por Enrique de Villena a instancias de Santillana, encontramos un largo y dilatado experimento con la nueva forma por parte de éste, realizado con cierta timidez y privacidad a lo largo de las dos últimas décadas de su vida. Los sonetos de Santillana no beben del *Canzoniere* en su conjunto, sino de un puñado de textos predilectos, algunos de los cuales resultan ser estructuralmente atípicos del aretino, y sin embargo parecen influenciar en algunas de las decisiones estructurales del Marqués, tales como los cuartetos de rima alterna ABAB ABAB (del soneto *Pace non trovo*, pero excepcional en Petrarca) y la división sintáctica del octeto en 6+2 (el caso de *Non Po, Tesin...*), que concuerda justamente con la práctica de la octava de arte mayor. Si bien Santillana parte del ritmo dactílico del arte mayor y tarda en aprender a plasmar la lógica del discurso de forma clara y proporcional a lo largo del rectángulo del soneto, muestra un progresivo acercamiento hacia los ritmos yámbicos y hacia la sencillez de la división sintáctica dual preferida por el aretino.

Contemporáneos a los primeros diecisiete sonetos de Santillana son aquél en catalán de Pere Torroella, una experimentación mucho más musical y formal que conceptual, y los cuatro en verso de arte mayor de Juan de Villalpando, amigo y hasta cierto punto discípulo de Torroella. A éste no le interesa la métrica en el nivel de verso, sino las posibilidades de organizar y dominar el fluir del «pensamiento», palabra que emplea en más de una ocasión.

En el segundo capítulo de la historia del soneto ibérico, que abarcaría el último cuarto del s. XV y el primero del s. XVI, encontramos a tres poetas que prefieren componer el soneto en la lengua en la que lo recibieron –el italiano–, por dos razones. Para Narcís Vinyoles, quien emplea el soneto como unidad de estrofa en composiciones largas, y para Bartolomeo Gentile, ligur criado en Sevilla, el soneto resulta una forma idónea para la expresión de su devoción religiosa, por lo cual eligen el italiano como lengua más cercana al latín, si bien 'hispanizan' su italiano tanto léxica como métricamente. Para Bartolomé de Torres Naharro, extremeño afincado en Italia y activo en el ambiente de la curia romana como servidor y como dramaturgo, la elección del italiano para sus tres sonetos responde a razones prácticas: dos de los sonetos, de carácter político-satírico, iban destinados a personajes particulares. Siendo un hombre de teatro, no es de extrañar que los sonetos de Torres Naharro participen del dinamismo del diálogo, sobre todo el primer soneto, donde la confusión en los destinatarios de

las preguntas surte gran efecto, subrayando el sentido de separación y exilio. Mientras tanto, en España, vuelve a ser protagonista el soneto de Petrarca *S'Amor non è*, en una traducción en verso de arte mayor realizada por Hernando Díaz, a manera de botón de muestra en su búsqueda de un mecenas para poder trasladar el *Canzoniere* entero en castellano. No obstante la limitación del ritmo, se trata de una traducción muy bien lograda, que acierta a reflejar la división antidistributiva del poema original (9+5) al utilizar el esquema de rima ABBA ACAAC CDCDD, y así convertirla a isodistributiva.

Con el tercer capítulo entraríamos en el segundo cuarto del s. XVI, una época en que las ediciones impresas y manejables del *Canzoniere* le han dado el estatus de libro de cabecera. El misterioso poeta 'Alexandre' compone una serie de ocho sonetos, con ritmos incluso más yámbicos que los de Petrarca, si bien forzados por cierto abuso de la sinalefa y la sinéresis. Alexandre combina de modo inteligente el ritmo yámbico puro con la aliteración para apuntalar la semántica, y también para cerrar con efecto el círculo del soneto. Mientras tanto, el poeta Antonio de Soria se brinda como un interesante microcosmo de la transición del arte mayor al endecasílabo: a lo largo de sus trece sonetos pasa por tres cambios métricos relevantes, hasta dar un salto importante hacia la práctica de Petrarca en el último soneto de la serie, con ritmos yámbicos y una división dual. Sin embargo, tal salto resulta incompleto, ya que justamente en el último verso de ese soneto, Soria cede de nuevo al ritmo dactílico del arte mayor, tal vez porque la familiaridad con este ritmo le era necesaria para considerar el soneto acústicamente cerrado. Destaca su segundo soneto, tal vez inspirado también por la serie de paradojas del poema *Pace non trovo* del aretino, ya que muestra una división antidistributiva de 2+10+2, que ilustra bien la larga distancia, y la falta de *medio* (v. 2), que hay entre los dos *estremos* impuestos por el amor (v. 1). Por su particular simetría y por la estrecha concordancia entre estructura y semántica, esta organización resulta un modo trasparente y original de disponer la lógica del discurso a lo largo del rectángulo.

El tercer capítulo terminaría con los seis sonetos transmitidos por el *Cancionero de Velázquez de Ávila*. Los cinco primeros muestran un tremendo caos métrico, con pocos endecasílabos posibles, y varios versos de entre 12 y 16 sílabas. Sin embargo, la atención que Velázquez de Ávila no prestó a la métrica sí parece haberla invertido en la disposición del argumento a lo largo del soneto, ya que aprovecha la arquitectura de las cuatro estrofas para organizar sus lamentaciones y llevarlas hacia una conclusión. Finalmente, el último soneto de la serie, que por diferencias tanto gráficas como poéticas parece ser de un autor distinto, parte del motivo renacentista del retrato de la dama en el corazón del amante, pero el ritmo de los endecasílabos se muestra muy inestable, y la división del octeto en 5+3 desequilibra un tanto el desarrollo lógico. Sin embargo, el sexteto sí está bien demediado, y cierra bien el círculo al trocar la imagen de los dos primeros versos a modo de espejo.

En el primer capítulo de esta tesis, partimos de la hipótesis de que los primeros poetas españoles en experimentar con el soneto no tuvieron éxito porque no entendieron su naturaleza esencial, es decir, la *circularidad* inherente al

rectángulo de dimensiones 11 y 14, derivados tal vez de la fracción 22/7 de Arquímedes (hoy conocida como el número π), y la *proporción*, concretamente la de 4 : 3 representada por el octeto y el sexteto, que se aproxima a la sección áurea (el número ϕ). La hipótesis no se confirma, primero porque hemos podido comprobar más logros poéticos, de parte de los diez sonetistas del corpus, de los que tal vez nos esperábamos por influencia de la crítica; segundo, porque los análisis y los cotejos con los sonetos del *Canzoniere* muestran que, en la mayoría de los casos, los poetas del corpus lucharon más con la unidad de verso en sí que con la disposición íntegra y proporcional del discurso a lo largo de las cuatro estrofas. Muy pocas veces alcanzan la maestría organizativa de Petrarca, pero incluso en los casos en que la experimentación ha sido más musical que conceptual (Torroella), y aquellos en que el soneto se emplea como unidad de estrofa en poemas más largos (Vinyoles y probablemente Gentile en su serie *Ecce homo*), todos los autores del corpus se han aproximado activamente a la forma del soneto justamente por las posibilidades organizativas que ésta les ofrecía, y en la mayoría de los casos, han aprendido a aprovecharlas. En los casos particulares de Santillana y Soria, hemos tenido la suerte de poder seguir la progresión de tal aprendizaje, de modo más o menos paralelo a sus desarrollos prosódicos.

Quede así matizado, corregido, reventado quizá, el lugar común arriba mencionado: entre los primeros experimentos de Íñigo López de Mendoza y la célebre conversación entre Boscán y Navagero en los jardines del Generalife, el soneto español tiene una larga y complicada historia. El «*breve misterio claro*» del soneto, como lo tildó Dámaso Alonso en contraposición al «*enorme misterio oscuro de la Poesía*» en su discurso de 1944 sobre los sonetos de Vicente Gaos, ya no es tan *breve* – por lo menos en lo que atañe a los orígenes del soneto ibérico, han tenido que pasar tres o cuatro generaciones de poetas que se han lanzado al experimento. Por otro lado, espero que, con esta tesis, tal misterio quede un poco más *claro*, y que los caminos de investigación que haya abierto pero no recorrido atraigan a futuros amantes del soneto que puedan transitarlos con arrojo y con paciencia, para que sigan clarificando lo mucho que queda por esclarecer del complicado misterio del soneto español del siglo XV.

Bibliografía

1 - Presentación del problema

- ALATORRE, Antonio, 1993. *Ensayos sobre crítica literaria* (México: Lecturas Mexicanas).
- ALONSO, Dámaso, 1944. "Permanencia del soneto" en sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid: Revista de Occidente), pp. 395-401.
- ANTONELLI, Roberto, a cura di, 1978. *Storia e antologia della letteratura italiana 1 - Le origini* (Firenze: La Nuova Italia).
- ANTONELLI, Roberto, a cura di, 1981². *Storia e antologia della letteratura italiana 2 - La poesia del Duecento e Dante* (Firenze: La Nuova Italia).
- ANTONELLI, Roberto, 1984. *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana* (Palermo).
- ANTONELLI, Roberto, 1989. "L'invenzione' del sonetto" in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia* (Modena: Mucchi), pp. 35-75.
- ANTONELLI, R., 1997. "Il sonetto forma ripetuta originaria", *Atalaya. Revue française d'Études Médiévales Hispaniques* 8: 29-39.
- ANTONELLI, Roberto, a cura di, 2008. *I Poeti della Scuola Siciliana. Volume primo. Giacomo da Lentini* (Milano: Mondadori).
- ARQUÈS, Rossend & PINTO, Raffaele, 1995. "La invenció del sonet: La cultura a la Sicília de Frederic II" en *L'Avenç* 195: 42-45.
- AVALLE, D'Arco Silvio, 1990. "Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale" in DANESE, R.M., GORI, F., & QUESTA, C., a cura di. *Metrica classica e linguistica, atti del colloquio, Urbino 3-6 ottobre 1988* (Urbino: Quattro Venti), pp. 495-526.
- BEARDSLEY, Monroe C., & HOSPERS, John, 1976. *Estética: historia y fundamentos*, traducción de Román de la Calle (Madrid: Cátedra).
- BECHER, Johannes, 1956. "Philosophie des Sonetts oder kleine Sonettlehre: Ein Versuch", *Sinn und Form* VIII: 329-51.
- BELLENGER, Y., 1988. *Le Sonnet à la Renaissance, des origines au XVIIe siècle* (Paris: Aux Amateurs des Livres).
- BELTRAMI, Pietro G., 1991. *La metrica italiana* (Roma: Il Mulino).
- BERMANN, Sandra L., 1982. "The sonnet: repetition with a difference" in *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association* (New York), pp. 7-11.
- BERMANN, Sandra L., 1988. *The Sonnet over Time: A Study in the Sonnet of Petrarch, Shakespeare, and Baudelaire* (Chapel Hill: Univ. North Carolina Press).
- BIANCHINI, S., 1996. *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella Scuola poetica siciliana* (Messina: Rubbettino).
- BORRÀS CASTANYER, Laura, 1999. "Hermenéutica de los géneros literarios medievales", *Estudios Románicos* 11: 17-34.

BROWN, Gary J., 1979. "Rhetoric as Structure in the Siglo de Oro Love Sonnet", *Hispanófila* 66: 9-39.

BRUGNOLO, Furio, 1999. "Ancora sulla genesi del sonetto" in COLUCCIA, R. & GUALDO, R., a cura di. *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone, Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1988)*, pp. 93-106.

CÁTEDRA, Pedro M., 1983. "Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana: la *Ilíada* y Pier Cándido Decembrio", *Hispanic Review* 51: 23-28.

CENIZO JIMÉNEZ, José, 2006. "Teoría y práctica de la sextina en su inventor: Arnaut Daniel y su repercusión en la literatura española" en *Actas del Primer Encuentro Hispanofrancés de Investigadores*, Universidad de Sevilla.

CIPLIJASKAITÉ, Biruté, ed., 1985. *Luis de Góngora. Sonetos completos* (Madrid: Castalia)

CLAVERÍA, Carlos, ed., 1991. *Las obras de Juan Boscán* (Barcelona: PPU).

COLLETET, G., 1965. *L'Art poétique I, Traité de l'Épigramme et Traité du Sonnet*, ed. de JANNINI, P. A. (Genève: Librairie Droz).

CONTINI, G., a cura di, 1960. «Poeti del Duecento», 2 vols. (Milano-Napoli: Ricciardi) – vol. ?, pp. 45-50 & 76-90.

CONTRERAS, Francisco, 1906. *Toisón: preliminar sobre la evolución histórica del soneto* (Paris: Bouret).

DARRAS, Jacques, 1999. *Les métamorphoses du sonnet* (Bruxelles: Le Cri).

DAVICO BONINO, Guido, a cura di, 1985. *Dante Alighieri, Vita Nuova e Rime* (Milano: Mondadori).

DE BRUYNE, Edgar, 1958. *Estudios de estética medieval. III – El siglo XIII* (Gredos).

DE CAMPOS, A., 1936. "Psicología y matemática del soneto" en *La Nación*, abril 1936 (Buenos Aires).

DE LAMA, Víctor, 1996. *Sonetos de amor: selección de 150 sonetos de la lengua española* (Madrid: Edaf).

DECO PRADOS, Francisco Javier, 1989. "En torno a las influencias sobre la poesía amorosa del Duecento: ¿Un influjo árabe en los poetas de la scuola siciliana?" en VV.AA., *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas, Universidad de Santiago de Compostela 24-26 de marzo de 1988* (Santiago: Universidad), p. 249-258.

DEL HOYO, Arturo, 1963. *Antología del soneto clásico español (siglos XV-XVII)* (Madrid: Aguilar).

DESIDERI, Giovannella, 2000. "Et orietur vobis timentibus nome meum sol iustatiae. Ripensare l'invenzione del sonetto" en *Critica del testo* III, 2: 623-63.

ELWERT, W. Thomas, 1973. *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri* (Firenze: Le Monnier).

FULLER, John, 1972. *The Sonnet* (London-New York: Methuen).

- GARCÍA BERRIO, Antonio & HUERTA CALVO, Javier, 1992. *Los géneros literarios: sistema e historia* (Madrid: Cátedra).
- GARCÍA SARAVÍ, Gustavo, 1962. *Historia y resplandor del soneto* (La Plata: Municipalidad).
- GARRISON, David Lee, 1995. "English Translations of Lope de Vega's 'Soneto de repente'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.2: 311-325.
- GENDRE, André, 1996. *Évolution du sonnet français* (Presses universitaires de France).
- GETTO-SANGUINETI, Edoardo, 1957. *Il sonetto. Cinquecento sonetti dal Duecento al Novecento* (Milano: Corticelli [Mursia]).
- GETTO-SANGUINETI, Edoardo, 1965. *Sonetti della scuola siciliana* (Torino).
- GLASER, Edward, 1957. "Cuando me paro a contemplar mi estado: trayectoria de un *Rechenschafts-Sonett*" en *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia), pp. 59-95.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1994. *El lenguaje literario. Teoría y práctica* (Madrid: Edaf).
- GORNI, G., 1984. "Le forme primarie del testo poetico : 2 Il sonetto" in *Letteratura Italiana*, Einuadi, III t. 1, pp. 472-87.
- GUILLÉN, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso* (Barcelona: Crítica).
- HIRSCH, Edward, & BOLAND, Eavan, eds., 2008. *The Making of a Sonnet – A Northern Anthology* (New York: W. W. Norton).
- JACKSON, W. T. H., 1975. "Persona and Audience in Two Medieval Love Lyrics", *Mosaic* 8, n° 4, pp. 147-48.
- JAUSS, Hans-Robert, 1970. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1: 79-101.
- JOST, François, 1989. *Le Sonnet de Petrarque à Baudelaire. Modes et modulations* (Berne: Peter Lang).
- KLEINHENZ, Christopher, 1986. *The early Italian sonnet: the first century (1220-1321)* (Milella).
- KLEINHENZ, Christopher, 2003. *Medieval Italy: an encyclopedia* (London: Routledge).
- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1976. "Sobre el género literario" en *Estudios de poética (La obra en sí)*, (Madrid: Taurus), pp. 113-120.
- LEVIN, Phillis, ed., 2001. *The Penguin Book of the Sonnet* (London: Penguin).
- LIVIO, Mario, 2006. *La proporción áurea*, traducción castellana de Daniel Aldea Rossell e Irene Muzás Calpe (Barcelona: Ariel).
- MÉNDEZ BEJARANO, Mario, 1907. *La Ciencia del Verso – Teoría general de la versificación con aplicaciones a la métrica española* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez).
- MENICETTI, Aldo, 1975. "Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto", *Strumenti critici* XXVI: 1-30.
- MIRI, Héctor F., ed., 1937. «El libro de los mil y un sonetos: la antología del soneto más completa que se ha hecho en el mundo» (Buenos Aires: Claridad).

MÖLK, U. 1971. "Le sonnet *Amore è un desio* de Giacomo da Lentini et le problème de la genèse de l'amour", *Cahiers de civilisation médiévale* 14: 329-39.

MÖNCH, Walter, 1955. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte* (Heidelberg: Kerle Verlag).

MONTAGNANI, C., 1986. "Appunti sull'origine del sonetto", *Rivista di letteratura italiana* IV: 9-64.

NADER, Helen, 1979. *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance 1350-1550* (New Brunswick: Rutgers).

OPPENHEIMER, Paul, 1989. *The birth of the modern mind: self, consciousness, and the invention of the sonnet* (Oxford: Oxford Univ. Press).

ORTEGA Y GASSET, José, 1921. "Meditación del marco" en su *El Espectador, III, Obras completas* 1983, Tomo II: 307-13 (Madrid: Revista de Occidente).

PACIOLI, Luca, 1946. *La divina proporción. Traducción del italiano de la edición de 1509, por Ricardo Restá, prólogo de Aldo Mieli* (Buenos Aires: Losada).

PALACIOS, Emilio, ed., 1979. *Poesías: Juan Meléndez Valdés* (Madrid: Alhambra).

PANVINI, Bruno, 1962. *Le rime della scuola siciliana* (Firenze: Leo S. Olschki).

PATERSON, Don, ed., 1999. *101 Sonnets – from Shakespeare to Heaney* (London: Faber and Faber).

PEPE, Inoria, & REYES, José María, eds., 2002. *Fernando de Herrera - Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (Madrid: Cátedra).

PENTIMALLI, Atilio, ed. bilingüe, 1976. *Los sonetos: I sonetti del Canzoniere* (Barcelona: Libros Río Nuevo).

POSAMENTIER, Alfred S., & LEHMANN, Ingmar, 2006. *La proporción trascendental, traducción castellana de Blanca Ribera de Madariaga* (Barcelona: Ariel).

PÖTTERS, W., 1983. "La natura e l'origine del sonetto: una nuova teoria" in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca – I Dal medioevo a Petrarca* (Firenze: Biblioteca Archivum Romanicum), pp. 71-78.

PÖTTERS, Wilhelm 1998. *Nascita del sonetto: Metrica e matematica al tempo di Federico II* (Ravenna: Longo Editore).

PRIETO, Antonio, ed. castellana, 1985. *Francisco Petrarca, Cancionero, traducción de Enrique Garcés (siglo XVI)* (Planeta: Barcelona).

PROFETI, Maria Grazia, ed., 1996. «Versi d'amore e concetti sparsi: il sonetto nella Spagna dei secoli d'oro» (Firenze: Alinea).

RAJNA, P., 1924. "Come nacque il sonetto", *Il Marzocco*, 25 Maggio 1924.

RIGOLOT, François, 1984. "Qu'est-ce qu'un sonnet? Perspectives sur les origines d'une forme poétique", *Revue d'histoire littéraire de la France* 84: 3-18.

RIVERS, Elías L., 1958. "Certain formal characteristics of the primitive love sonnet", *Speculum* 33: 42-55.

- RIVERS, Elías L., 1966. *Renaissance and Baroque Poetry of Spain with English prose translations* (New York: Dell).
- RIVERS, Elías L., ed., 1986. *Garcilaso de la Vega. Poesías Castellanas Completas* (Madrid: Castalia).
- RIVERS, Elías L., 1993. *El soneto español en el Siglo de Oro* (Madrid: Akal).
- RONCAGLIA, A., 1992. "Note d'aggiornamento critico su testo del Notaro e invenzione del sonetto" in Ruffino, G., a cura di. *In ricordo di Giuseppe Cusimano. Giornata di studio sul siciliano antico*, 17 dicembre 1991 (Palermo), pp. 9-25.
- ROUBAUD, J., 1990. "La forme du sonnet français de Marot à Malherbe. Recherche de seconde Rhétorique" en *Cahiers de poétique comparée*, vols. 17-19 (Paris).
- RUSCHIONI, Ada, 1974. *Morfologia e antologia del sonetto*, 2 volumi (Milano: Celuc).
- RUSSELL, Matthew, 1898 (reimpresión 2008). *Sonnets on the Sonnet: An Anthology* (BiblioBazaar).
- SALGADO OLMEDA, Félix, 1995. *Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV* (Dipt. Provincial de Guadalajara).
- SANTAGATA, Marco, 1979. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere* (Padova: Liviana).
- SANTAGATA, Marco, ed., 2006. *Francesco Petrarca. Canzoniere* (2006, Mondadori).
- SAPEGNO, Natalino, 1985. *Dante Alighieri. La Divina Commedia - Paradiso* (Firenze: La Nuova Italia).
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Éditions du Seuil).
- SCHOEFFER, Albrecht, 1923. *Dichter und Dichtung* (Leipzig).
- SCOTT, Clive, 1976. "The Limit of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach", *Revue de Littérature Comparée* L: 237-50.
- SPILLER, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge).
- SPITZER, Leo, 1958. "Una questione di punteggiatura in un sonetto di Giacomo da Lentino", *Cultura Neolatina* 18: 61-70.
- TIMROD, Henry, 1942. "The Character and Scope of the Sonnet" in *The Essays of Henry Timrod* (Athens: Univ. of Georgia Press), pp. 61-88.
- UGHETTO, André, 2005. *Le sonnet: une forme européenne de poésie: étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français* (Paris: Ellipses).
- VOSSLER, Karl, 1960. "El soneto" en su *Formas poéticas de los pueblos románicos*, traducción de José María Coco Ferraris (Buenos Aires: Losada), pp. 201-208.
- WADDINGTON, Samuel, ed., 1886. *The sonnets of Europe: a volume of translations, selected and arranged with notes by Samuel Waddington* (London: The Walter Scott Publishing).
- WILKINS, E. H., 1915-16. "The Invention of the Sonnet", *Modern Philology* 13:463-494.

WILKINS, E. H., 1959. *The Invention of the Sonnet and other studies in Italian literature* (Roma: Ed. di Storia e Letteratura).

WILKINS, E. H., 1974. *A History of Italian Literature* (Harvard).

WITTKOWER, Rudolf, 1971. *Architectural Principles in the Age of Humanism* (New York).

2 - Estado de la cuestión

ALATORRE, Antonio, 1975. "Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso", NRFH XXIV: 142-77.

ALONSO, Amado, 1955. *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (Madrid: Gredos).

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana María, 1993. *Cancionero de Palacio: Ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca* (Univ. de Salamanca).

ARIZA, Manuel, 1994. *Sobre fonética histórica del español* (Madrid: Arco).

ARCHER, Robert, ed., 2004. *Pere Torroella: Obra completa* (Soveria Mannelli: Rubbettino).

ARNAIZ SORDO, Ubaldo, 1954. *El soneto español* (México: Centro Universitario México).

ARÚS I COLOMER, Joan, 1972. *Tornem a les formes belles. Elogi del sonet. Conferència donada a l'Ateneu Barcelonès 12.5.1972.* (Barcelona: Vallès).

AUBRUN, Charles Vincent, ed., 1951. *Le Chansonnier espagnol de Herberay des Essarts (XVe siècle)* (Bordeaux: Feret et Fils).

AZÁCETA, José M^a, ed., 1962. *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica (Madrid: CSIC).

BACH Y RITA, Pedro, ed., 1930. *The Works of Pere Torroella, A Catalan Writer of the Fifteenth Century* (Nueva York: Instituto de las Españas).

BAEHR, R., 1970. *Manual de versificación española*, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada (Madrid: Gredos).

BASELGA Y RAMÍREZ, M., ed., 1896. *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza* (Univ. de Zaragoza).

BELTRAMI, G., 1986. "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante", *Metrica* IV: 97-ss.

BELTRAN, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica, Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica).

BELTRAN, Vicenç, 2005. "Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos" en Moreno, M. & Severin, D., eds., 2005. *Los cancioneros españoles: materiales y métodos* (London: QMW), pp. 9-58.

BELTRAN, Vicenç, 2006. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March* (L'Abadia de Montserrat).

BERTONI, Giulio, 1907. "Catalogo dei codici spagnoli Della Biblioteca estense di Modena", *Romanische Forschungen* XX: 321-392.

- BIADENE, Leandro, 1888. "Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV", *Studi di filologia romanza* IV/1: 27-42.
- BLECUA, Alberto, 1979. "Gregorio Silvestre y la poesía italiana" en *Doce consideraciones sobre el mundo hispanoitaliano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés* (Roma: Publicaciones del Instituto Español), pp. 155-ss.
- BLECUA, José Manuel, 1969. "Versos nuevos de Fernández de Heredia" en *Suma de estudios en homenaje al Ilmo. Dr. A. Canellas* (Zaragoza), pp. 125-147.
- BURCHHARDT, Jacobo, 1903. *Histoire du sonnet en France* (Douai).
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando; ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo; & DOMÍNGUEZ, César, eds., 2010. *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Amsterdam: John Benjamins).
- CABRÉ, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'" en MACPHERSON, Ian, & PENNY, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Tamesis), pp. 57-74.
- CARAVAGGI, Giovanni, 1989. "I «Sonetos» di Juan de Villalpando" en Periñán, Blanca, & Guazzelli, F., eds. *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini), vol. I, pp. 99-111.
- CARAVAGGI, Giovanni, 2007. "Petarquismo, pre-petrarquismo y elaboración intertextual" en su *El hilo de Ariadna* (Univ. de Málaga).
- CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, 2003. "Antonio García de Villalpando: contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*" en *Memorabilia, Boletín de Literatura Medieval Sapiencial* 7, (Valencia: Universitat).
- CARRÉ ALDAO, Eugenio, 1903. *La literatura gallega en el siglo XIX* (A Coruña: Librería regional de Carré).
- CERRETA, Florindo V., 1959. "The Italian Origin of the 'Sonnet Régulier'", *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* XXI: 301-10.
- CHALON, Louis, 1988. "Bartolomeo Gentile, poète italien du *Cancionero general*", *Le Moyen Âge* 94: 395-418.
- CICERI, Marcella, ed., 1995. *El Cancionero castellano del s. XV de la Biblioteca Estense de Módena* (Salamanca: Universidad).
- CLARKE, Dorothy, 1964. *Morphology of Fifteenth Century Verse* (Duquesne Univ. Press).
- CRAWFORD, J. P., 1916. "Notes on the Sonnets in the Spanish *Cancionero General*" en *Romanic Review* 7:328-37.
- CROCE, Benedetto, 1894. "Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli dei secoli XV e XVI", en *Rassegna storica napoletana di lettere e arti* I: 1-15.
- D'AGOSTINO, Maria, 2011. "Que más acertara cualquier toscano / trocando su verso por el castellano: Juan Fernández de Heredia e la lirica italianeggiante" en BALDISSERA, A., MAZZOCCHI, G. & PINTACUDA, P., eds., 2011. *Ogni Onda si Rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi* (Como-Pavia: Ibis), pp. 289-307.
- DRONKE, Peter, 1986. *Poetic Individuality in the Middle Ages* (London: Westfield College).

- DUFFELL, Martin J., 1999. *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 10 (London: QMW).
- DUTTON, Brian, ed., 1982. *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV – c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).
- DUTTON, Brian, ed., 1991. *El cancionero del siglo XV: Índices* (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).
- FERRANDO FRANCÉS, Antoni, ed., 1978. *Narcís Vinyoles i la seua obra* (Univ. de Valencia).
- FERRERES, Rafael, ed., 1955, 1975². *Juan Fernández de Heredia: Obras, Clásicos Castellanos 139* (Madrid: Espasa-Calpe).
- FRACASSETTI, Giuseppe, ed., 1867. *Lettere di Francesco Petrarca* (F. Le Monnier).
- FRANÇON, Marcel, 1971. "Sur le premier sonnet français publié", *Bibliothèque d'humanisme et renaissance* XXXIII: 365-66.
- GALLARDO, Bartolomé José, ed., 1863. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneyra), tomo I.
- GENETTE, Gérard, 1987. *Seuils* (Paris: Éditions du Seuil).
- GICOVATE, Bernard, 1992. *El soneto en la poesía hispánica: Historia y estructura* (México: UNAM).
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M., 1998. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV* (Univ. de Alcalá de Henares).
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1983. "Una carta del Marqués de Santillana", *Revista de Filología Española* 63: 115-122.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, ed., 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV* (Barcelona: PPU).
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier, 1993. "La influencia real de la copla de arte mayor castellano en los sonetos del Marqués de Santillana", *Revista de Literatura Medieval* V: 95-112.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., 1919. "El endecasílabo castellano", *Revista de Filología Española* 6: 132-57.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., 1960. "El verso endecasílabo" en su *Obra Crítica* (México: Fondo de Cultura Económica), pp. 106-121.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, 1961. *El trabajo gustoso (conferencias)*. Selección y prólogo de Francisco Garfías (México: Aguilar).
- KLEINHENZ, Christopher, 1971. "Esegesi del sonetto provenzale di Paolo Lanfranchi da Pistoia" in *Studi e problemi di critica testuale*, vol. II, pp. 29-39.
- LAPESA, Rafael, 1957. *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid: Ínsula).
- LAWRENCE, Jeremy, 2000. "Santillana's Political Poetry" en DEYERMOND, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 7-37.

- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1976. "La poética del arte mayor castellano" en sus *Estudios de poética* (Madrid: Taurus), pp. 75-111. Publicado por primera vez en 1953, en el volumen *Studia hispanica in Honorem R. Lapesa* (Madrid: Gredos), t. I pp. 343-378.
- LEOPOLDO DE LUIS, 1987. "Breve viaje al soneto español" en ATENEO DE MADRID, *Ciclo del soneto en el Ateneo de Madrid*, Ciclo de conferencias celebrado el 18 de abril 1986 (Madrid: Ateneo), pp. 13-24.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela, ed., 1998. *El soneto y sus variedades (Antología)* (Salamanca: Colegio de España).
- MARTÍ GRAJALES, Francisco, ed., 1913. *Obras de Juan Fernández de Heredia, poeta valenciano del s. XVI* (Valencia: Manuel Pau).
- MELE, Eugenio, 1938. "Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella e suoi rapporti con Giovanni Pontano", *La Rinascita* 1.4: 76-91.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1919. *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid: Librería de los sucesores de Hernando), vol. XIII.
- NAVARRO TOMÁS, T., 1968. *Repertorio de estrofas españolas* (Nueva York: Las Américas).
- NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, A.J., 2008. "La baronía de Quinto", *Hidalguía*, nov-dic 2008, núm 331, pp. 771-816.
- NÚÑEZ MATA, Efrén, 1967. *Historia y origen del soneto* (México: Ediciones Botas).
- PARDO PASTOR, Jordi, 2000. "Alonso de Proaza, «homo litteratum, corrector et excelsus editor»", *Convenit Internacional* 3 (Univ. de Oporto).
- PARKS, Winfield, ed., 1942. *The Essays of Henry Timrod* (Athens: Univ. of Georgia Press).
- PARRAMÓN I BLASCO, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (Barcelona: Curial-PAM).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1983. *El Marqués de Santillana – Poesías Completas*, 2 vols. (Madrid: Alhambra).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 1987. "Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las serranillas y los sonetos" en *Homenaje al profesor F. López Estrada, Dicenda – Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 189-97.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1994. *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa* (Madrid: Turner).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2003. "En los orígenes del soneto" en GRANADOS PALOMARES, ed. *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED), pp. 13-25.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2004. *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (UNED).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2010. "El Marqués de Santillana y el texto. Variantes de autor" en su libro *Estudios de Crítica Textual* (Madrid: UNED), pp. 39-52.
- QUILIS, A., 1984. *Métrica española* (Barcelona: Ariel). 6.3.5 *El soneto*, pp. 132-142.

- RADULIAN, Dimitru, ed., 1982. *El soneto español en el Siglo de Oro* (Dacia: România).
- RICO, Francisco, 1978. "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée* 52: 325-38.
- RICO, Francisco, 1979. "Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo" en *Doce consideraciones sobre el mundo hispanoitaliano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés* (Roma: Publicaciones del Instituto Español), pp. 115-30.
- RICO, Francisco, 1983. "El destierro del verso agudo" en sus *Estudios de literatura y otras cosas* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), pp. 215-224. Publicado originalmente en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-51.
- RICO, Francisco, 1987. "A fianco di Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento", *Studi Petrarqueschi* 4: 229-36.
- RÍQUER, Martí de, 1964. *Història de la literatura catalana* (Esplugues de Llobregat: Ariel).
- RÍQUER, Martí de, 1992. *Los trovadores*, vol. I (Barcelona: Ariel).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1951. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (Valencia: Castalia).
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco J., 2002. "Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó al segle XV", *Llengua & Literatura* 13: 209-22.
- RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco Javier, 2003. *Vida y obra de Pere Torroella*, tesis doctoral (Univ. de Girona).
- ROSSICH, Albert, 1986. "La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana", *Els Marges* 35: 3-20.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, 2013. "Traducción, métrica y género literario. Algunas consideraciones sobre la traducción del Canto Primero del *Paraíso* de Dante en el siglo XVI", en su libro *Literatura, historia y traducción* (Madrid: La Discreta).
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1977. *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga* (Madrid).
- SÁNCHEZ DE ENCISO, M., ed., 1917. *El soneto en España: la lira de Castilla al "itálico modo" (orígenes, transplantación y antología del soneto)* (Madrid: José Yagüez Sanz).
- SANSONE, Giuseppe E., 1997. "Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo", *Lingua e stile* II: 175-97.
- SANVISENTI, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli).
- SCHIFF, Mario, 1905 (reimpresión 1970). *La bibliothèque du Marquis de Santillane* (Amsterdam: Gérard Th. van Heusden).
- SERÉS, Guillermo, 1996. *La transformación de los amantes* (Barcelona: Crítica).
- SERONDE, Joseph, 1915. "A study of the relations of some leading French poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana", *Romanic Review* 6: 60-86.
- SEYBOLT, Richard Alan, 1983. *La introducción y desarrollo del soneto en España - estudios estilísticos del soneto español* (Michigan: Ann Arbor).

VENDRELL GALLOSTRA, Francisca, 1933. *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* (Madrid: Facultad de Letras).

VILLEY, Pierre, 1920. "Marot et le premier sonnet français", *Revue d'histoire littéraire de la France* 20: 538-47.

WHETNALL, Jane, 2000. "Editing Santillana's Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8" en Deyermund, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 53-80.

WHETNALL, Jane, 2006. "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", *Cancionero General* 4: 81-108

3 - Recepción de la poesía italiana en España

AGUADÉ NIETO, Santiago, 1992. *Libro y cultura italianos en la Corona de Castilla durante la edad media* (Alcalá de Henares: Universidad).

ALATORRE, Antonio, 1988. "Fama española de un soneto de Sannazaro", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36: 955-73.

ALATORRE, Antonio, 2007. "Versos agudos" en sus *Cuatro ensayos sobre arte poética* (El Colegio de México), pp. 307-360.

ALONSO, Álvaro, 2001. *Poesía amorosa y realidad cotidiana. Del "Cancionero general" a la lírica italianista* (London: QMW).

ALONSO, Álvaro, 2002. *La poesía italianista* (Madrid: Ediciones del Laberinto).

ALONSO, Álvaro, ed., 2008. *Poesía de Cancionero* (Madrid: Cátedra).

ALVAR, Carlos, 1990. "Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV", *Anuario Medieval* 2: 23-41.

ALVAR, Carlos, 1995. "Alvar Gómez de Guadalajara y la traducción del *Triunfo d'amore*", en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Univ. de Granada), vol. I: 260-266.

ALVAR, Carlos, 2010. *Traducciones y traductores: materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media* (Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos).

ALVAR, Carlos & LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2009. *Repertorio de traductores del siglo XV* (Madrid: Ollero y Ramos).

ANTONELLI, Roberto, ed., 1979. *Giacomo da Lentini* (Roma: Bulzoni).

ARCE, José de, 1971. "El *Triunfo del Marqués* de Diego de Burgos y la irradiación dantesca en torno a Santillana", *Revista de la Universidad de Madrid* XIX: 25-39.

ARCE, José de, 1982. *Literaturas italiana y española frente a frente* (Madrid: Espasa-Calpe).

ARMISÉN, Antonio, 2004. "Composición numérica e imitación. El 153 de la pesca milagrosa, la exégesis de Agustín y su huella en Petrarca en Boscán", *Cuadernos de Filología Italiana* 11: 75-98.

ARQUÉS, Rossend, 2005. "Tenues huellas del *Canzoniere* en catalán", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario, pp. 141-53.

- BADIA, Lola, 1991. "Traduccions al català dels segles XIV-XV i innovació cultural i literària", *Estudi General* 11: 31-50.
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç, ed., 1997. *Poesía lírica medieval (de las jarchas a Jorge Manrique)* (Barcelona: Grupo Hermes).
- BELTRÁN PEPIÓ, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica – Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica).
- BEZZOLA, Guido, ed., 1997. *Francesco Petrarca. Trionfi* (Milano: Rizzoli).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA & ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA, 1958. *Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV, con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* (Madrid).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, 1977. *Exposición de la Biblioteca del Marqués de Santillana Madrid, 8 de febrero de 1977* (Madrid).
- BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, 1977. *Los libros del Marqués de Santilla: catálogo de la Exposición "La biblioteca del Marqués de Santillana": (febrero, 1977)* (Madrid).
- BLACK, R.G., 1983. "Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples" en *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies presented to D. Clotelle Clarke* (Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies), pp. 165-78.
- BLECUA, José Manuel, 1952. "Corrientes poéticas en el siglo XVI" en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Madrid), pp. 11-24.
- BOUVIER, Sophie, ROJAS, Leopoldo, O'DONNELL, Martin, 1989. "Temas y motivos de trovadorismo románico: algunas precisiones metodológicas" en VV.AA., *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas, Universidade Santiago de Compostela 24-26 de marzo de 1988* (Santiago: Universidad), p. 151-57.
- BURKE, Peter, 1988. "The Age of Emulation: High Renaissance", capítulo 3 de su libro *The European Renaissance: Centres and Peripheries* (Oxford: Blackwell), pp. 66-100.
- CABRÉ, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'", en MACPHERSON, Ian, & PENNY, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Tamesis), pp. 57-74.
- CANALS PIÑAS, Jordi, 2005. "Salomón Usque y la primera traducción castellana del *Canzoniere*", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 103-14.
- CANNATA, N., 2000. *Il Canzoniere a stampa* (Roma: Bagatto).
- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio, 1996. "Las estrofas italianas de la Comedieta de Ponça del Marqués de Santillana", capítulo 2 de sus *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro* (Zaragoza: Pórtico), pp. 15-30.
- CANTAVELLA, Rosanna, HARO, Marta, & REAL, Elena, eds., 2003. *Traducción y práctica literaria en la edad media románica* (Univ. de Valencia).
- CARAVAGGI, Giovanni, 1973. *Alle origini del petrarchismo in Spagna* (Univ. di Pisa).

- CÁTEDRA, Pedro M., 1983. "Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana: la *Ilíada* y Pier Cándido Decembrio", *Hispanic Review* 51: 23-28.
- CÁTEDRA, Pedro M., & CARR, Derek C., 2001. *Epistolario de Enrique de Villena, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar* 33 (London: QMW).
- CHIARI, Alberto, ed., 1985. *Francesco Petrarca. Canzoniere* (Roma: Mondadori).
- CLAVERÍA, Carlos, ed., 1991. *Juan Boscán: Obras* (Barcelona: PPU).
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1948. "Miscellaneous strophe forms in the fifteenth-century court lyric", *Hispanic Review* XVI: 142-56.
- CONDE, Juan Carlos, & INFANTES, Víctor, 2000. *La Historia de Griseldis (c. 1544)* (Viareggio-Lucca: Mauro Baroni).
- CONTINI, Gianfranco, ed., 1964 & 1992. *Francesco Petrarca. Canzoniere*. Introduzione di Roberto Antonelli, Note al testo di Daniele Ponchiroli (Torino: Einaudi).
- CRUZ, Anne J., 1990. "The *Trionfi* in Spain: Petrarchist Poetics, Translation Theory, and the Castilian Vernacular in the Sixteenth Century" en EISENBLICHER, Konrad, & IANNUCCI, Amilcare A., eds. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (Ottawa: Dovehouse Editions), pp. 307-24.
- CUDINI, Piero, ed., 1978. *Poesia italiana: il Duecento* (Milano: Garzanti).
- DAALDER, Joost, ed., 1975. *Sir Thomas Wyatt: Collected Poems* (London: Oxford University Press).
- DESCLOT, Miquel, trad., 2016. *Francesco Petrarca. Cançoner* (Barcelona: Proa), edición bilingüe.
- DEYERMOND, Alan, 1961. *The Petrarchan Sources of 'La Celestina'* (London: Tamesis).
- DEYERMOND, Alan, ed., 1980. *Historia y crítica de la literatura española: 1 Edad Media* (Barcelona: Crítica).
- DEYERMOND, Alan, 1992. "The Double Petrarchism of Medieval Spain", *Journal of the Institute of Romance Studies* 1: 69-85.
- DÍAZ ROIG, Mercedes, ed., 1984. *El Romancero viejo* (Madrid: Cátedra).
- DI CAMILLO, Ottavio, 1975. *El humanismo castellano del siglo XV* (Valencia: Fernando Torres).
- DUTTON, Brian, ed., 1991. *El cancionero del siglo XV - c. 1360-1520*, VII tomos (Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV).
- ESCARTÍ, Vicent Josep, & TORDERA SÁEZ, Antoni, eds., 2001. *Lluís del Milà. El Cortesano: estudi i transcripció*, 2 vols. (Univ. de Valencia).
- FARAL, Edmond, 1923. *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge* (Paris: H. Champion).
- FARINELLI, A., 1904. "Note sulla fortuna del Petrarca in Ispagna nel Quattrocento", *Giornale storico della letteratura italiana* 44: 297-350.
- FARINELLI, Arturo, 1929. *Italia e Spagna* (Torino: Fratelli Bocca), 2 vols.

- FITZMAURICE-KELLY, James, 1908. "The Literary Court of Juan II" en sus *Chapters on Spanish Literature* (Londres: Archibald Constable and Company Ltd.), pp. 55-76.
- FLAMINI, Francesco, 1895. *Studi di storia letteraria italiana e straniera* (Livorno).
- FOSTER, D.W., 1964. "The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry", *Comparative Literature* XVI: 338-47.
- FRANCALANCI, Leonardo, 2008. "La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai *Triumphs* del Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano", *Quaderns d'Italià* 13: 113-26.
- FUCILLA, Joseph G., 1929. "Notes on Anti-Petrarchism in Spain" en *Romanic Review* 20: 345-51.
- FUCILLA, Joseph G., 1930. "Two Generations of Petrarchism and Petrarchists in Spain" en *Modern Philology* 27: 277-95.
- FUCILLA, Joseph G., 1953. "El villancico del Marqués de Santillana, un soneto del Boccaccio y una balada de Cavalcanti" en *Relaciones hispanoitalianas, Revista de Filología Española* anejo LIX, pp. 9-11 (Madrid: Instituto Miguel de Cervantes).
- FUCILLA, Joseph G., 1960. *Estudios sobre el petrarquismo en España* (Madrid: CSIC).
- FUSTER, Joan, 1983. "Un petrarquista imprevisible", *Serra d'Or* XXV: 416.
- FUSTER, Joan, 1984. "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI", *Estudi General* 4: 31-55.
- GARGANO, Antonio, 1994. "Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca", *Revista de Literatura Medieval* 6: 105-24.
- GARIN, Eugenio, 1976. "Francesco Petrarca e le origini del Rinascimento" en en «Convegno internazionale Francesco Petrarca» (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei), pp. 11-21.
- GARRIBBA, Aviva, 2005. "Aspectos léxicos de la traducción del *Canzoniere* por Enrique Garcés (1591)", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 115-32.
- GÁSSER, Luis, 1996. *Luis Milán on sixteenth-century performance practice* (Indiana Univ. Press).
- GIMENO CASALDUERO, Joaquín, 1979. "El *Triunphete de Amor* del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado", *Nueva Revista de Filología Hispánica* XXVIII: 318-327.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1994. *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos* (Madrid: Gredos).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1998. *Historia de la prosa medieval castellana* (Cátedra).
- GÓMEZ-BRAVO, Ana M., 1998. *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV* (Univ. de Alcalá).
- GORNI, G., 1984. "Le forme primarie del testo poetico: 2. Il sonetto" en *Letteratura Italiana*, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia* (Torino: Einaudi), pp. 439-ss.
- GREEN, Otis Howard, 1969. *España y la tradición occidental* (Madrid: Gredos).

- GUARDIANI, Francesco, 1990. "The Literary Impact of the *Trionfi* in the Renaissance" en Eisenbichler, Konrad, & Iannucci, Amilcare A., eds. *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle* (Ottawa: Dovehouse Editions), pp. 259-68.
- GUTIÉRREZ CAROU, Javier, 1996. *La influencia de la Divina Commedia en la poesía castellana del siglo XV* (Santiago de Compostela: Universidade).
- HAAR, James, 1986. *Essays on Italian poetry and music in the Renaissance, 1350-1600* (Univ. of California Press).
- HART, Thomas R., 1972. "The Early Court Theater in Portugal and Valencia: Gil Vicente, Luis Milán, Juan Fernández de Heredia", *Modern Language Notes* 87: 307-15.
- HAUSER, Arnold, 1957. *Historia social de la literatura y del arte*, vol. I (Madrid: Guadarrama).
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María, & LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes, 2005. "La recepción del Petrarquismo en España a través de sus comentaristas: hipótesis de trabajo", *Cuadernos de Filología Italiana*, Número Extraordinario, pp. 71-83.
- HUDSON, Robert J., 2009. "Clément Marot and the 'Invention' of the French Sonnet: Innovating the Lyrical Imperative in Renaissance France", *Anthropoetics* XIV, nº 2.
- JAUSS, Hans-Robert, 1970. "Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique* 1: 79-101.
- LABRADOR HERRÁIZ, Jose J., & DIFRANCO, Ralph A., eds., 1993. *Tabla de los principios de la poesía española* (Cleveland Univ.).
- LABRADOR, J.J., ZORITA, C.A., & DIFRANCO, R.A., eds., 1994. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito N° 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: Visor).
- LAPESA, Rafael, 1948. *La trayectoria poética de Garcilaso* (Madrid: Revista de Occidente).
- LAPESA, Rafael, 1982. "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en *De la Edad Media a Nuestros Días* (Madrid: Gredos), pp. 145-76.
- LAWRANCE, Jeremy N.H., 1989. *Un episodio del proto-humanismo español: Tres opúsculos de Nuño de Guzmán y Giannozzo Manetti* (Diputación de Salamanca).
- LAYNA SERRANO, Francisco, 1942. *Historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV-XVI* (Madrid: CSIC).
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1977. *Estudios sobre la literatura española del XV* (Madrid: Porrúa Turanzas).
- LIHANI, John, 1979. *Bartolomé de Torres Naharro* (New York: Twayne).
- LÓPEZ BASCUÑANA, M^a Isabel, 1978. "Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana", *Cuadernos Hispanoamericanos* 331: 19-39.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1984. *Las poéticas castellanas de la Edad Media* (Madrid: Taurus).
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, 2000. "El 'triumfo de Petrarca' en Castilla: Notas acerca del *Triunfo de Amor* de Alvar Gómez de Guadalajara", *Olivar* 1: 15-41.
- MANERO SOROLLA, M. Pilar, 1987. *Introducción al estudio del petrarquismo en España* (Barcelona: PPU).

- MANERO SOROLLA, M. Pilar, 1990. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento - Repertorio* (Barcelona: PPU).
- MEID, Volker, 1991. "Italia y la lírica del Renacimiento" en *Akal Historia de la literatura*, Tomo III *Renacimiento y Barroco 1400-1700* (Madrid: Tres Cantos), pp. 596-608.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, 1900. *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia: Estudio crítico* (Madrid: Librería de los Bibliófilos).
- MEREGALLI, Franco, 1975. "Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca" in FOLENA, Gianfranco, prolog., *Traduzione e tradizione europea del Petrarca - Atti del III convegno sui problemi della traduzione letteraria (Monselice, 9 giugno 1974)* (Padova: Antenore), pp. 55-63.
- MEREGALLI, Franco, 1988. "La corte valenzana del duca di Calabria ne *El Cortesano* di Luis Milán", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli, Sezione Romana* XXX: 53-69.
- NAVARRETE, Ignacio, 1994. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance* (Univ. of California).
- NEPAULSINGH, Colbert I., ed., 1977. *Francisco Imperial. 'El dezir a las syete virtudes' y otros poemas* (Madrid: Espasa-Calpe).
- NICOLAU D'OLWER, Lluís, 1928. "Manoscritti catalani dei «Trionfi» del Petrarca", *Studi Medievali* I: 186-188.
- PASCUAL, J. A., 1974. *La traducción de la Divina Commedia atribuida a Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno* (Salamanca).
- PENNA, Mario, 1958. *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV con motivo de la celebración del V Centenario de la muerte de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* (Biblioteca Nacional de Madrid).
- PÉREZ BOSCH, Estela, 2011. *Los valencianos del Cancionero General: estudio de sus poesías* (Univ. València).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1994. *Bartolomé de Torres Naharro. Obra completa* (Madrid: Turner).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., 1995. *Bartolomé de Torres Naharro. Antología (Teatro y poesía)* (Badajoz: Colección Clásicos Extremeños).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2004. "El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles. El poeta Diego del Castillo" en sus *Estudios sobre la poesía del siglo XV* (Madrid: UNED).
- PRIETO, Antonio, ed., 1967. *Francesco Petrarca. Cancionero: Rimas en vida y en muerte de Laura* (Madrid: Ed. Magisterio).
- PRIETO, Antonio, ed., 1985. *Francesco Petrarca. Cancionero. Traducción de Enrique Garcés (siglo XVI)* (Barcelona: Planeta).
- PRIETO, Antonio, ed., 1999. *Garcilaso de la Vega. Poesía castellana completa* (Madrid: Biblioteca Nueva).
- RAJNA, P., 1925. "I versi spagnuoli di mano di Pietro Bembo e di Lucrezia Borgia", *HMP* II: 299-321 (Madrid).
- RECIO, Roxana, 1996a. *Petrarca en la península ibérica* (Alcalá de Henares: Universidad).

RECIO, Roxana, ed., 1996b. *Petrarca y Álvaro Gómez: la traducción del Triunfo de amor* (New York: Peter Lang).

RECIO, Roxana, 1996c. "El concepto 'intérprete tan fiel' de Antonio de Obregón", *Bulletin of Hispanic Studies* 83: 225-37.

RECIO, Roxana, 2003. "Comentarios y lenguas vernáculas: la traducción como vehículo cultural y propagandístico", *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 9: 321-32.

RECIO, Roxana, ed., 2010. *Los Trionfi de Petrarca comentados en catalán: Una edición de los manuscritos 534 de la Biblioteca Nacional de París y del Ateneu de Barcelona* (Univ. of North Carolina Press).

RECIO, Roxana, ed., 2012. *Francisco Petrarca, con los seys Triunfos de toscano sacados en castellano, con el comento que sobrellos se hizo (1512). Antonio de Obregón* (Santa Barbara: eHumanista).

RHODES, Dennis E., 1975. "Notes on the 1503 edition of Petrarch", *British Library Journal* i, I: 90-92.

RICO, Francisco, 1964. "El Cancionero de Gallardo – Edición crítica por José María Azáceta" (reseña), *Romanistisches Jahrbuch* XV: 371-76.

RICO, Francisco, 1976. "Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)" en «Convegno internazionale Francesco Petrarca» (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei), pp. 49-58.

RICO, Francisco, 1978. "De Garcilaso y otros petrarquismos", *Revue de Littérature Comparée* 52: 325-38.

RICO, Francisco, 1979. "Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo" en *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés* (Roma: Publicaciones de Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma), pp. 115-30.

RICO, Francisco, 1983. "El destierro del verso agudo" en *Homenaje a José Manuel Blecua* (Madrid: Gredos), pp. 525-551.

RÍQUER, Martí de, ed., 1959. *Obras de Bernat Metge* (Barcelona: Universidad).

RÍQUER, Martí de, & BADIA, Lola, eds., 1984. *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV* (Valencia: Tres i Quatre).

RÍQUER, Isabel de, 1993. "Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas" en Brea, Mercedes, ed. *O cantar dos Trovadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela* (Xunta de Galicia), pp. 289-314.

RIVERS, Elías L., ed., 1986. *Garcilaso de la Vega: Poesías castellanas completas* (Madrid: Castalia).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1954. "Cuatro textos españoles en busca de una posible fuente italiana", tirada aparte de *Quaderni Ibero-Americani* 16:485-86.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1968. *Poesía y cancioneros – Siglo XVI* (Madrid: RAE).

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1973. *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros – coordinado por Askins, Arthur L.F., 4 vols.* (Madrid: Castalia).

- ROMANO, David, 2001. "Acerca del manuscrito del Ateneo Barcelonés de los 'Triunfos' de Petrarca", *Quaderns d'Italià* 6: 111-22.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep, ed., 2001. *Pere Serafi. Poesies catalanes* (Barcelona: Barcino).
- ROUND, N., 1962. "Renaissance Culture and its opponents in 15th Century Castile", *Modern Language Review* 57: 204-15.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, 1995. "Traductores y traducciones en la Biblioteca del Marqués de Santillana", en PAREDES, Juan, ed., *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada), pp. 243-51.
- RUBIO TOVAR, Joaquín, 2013. *Literatura, historia y traducción* (Madrid: La Discreta).
- RUFFINATTO, Aldo, 1982. "Garcilaso senza stemmi" en *Ecdotica e testi ispanici. Atti del Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani di Verona, 18-19-20 giugno 1981* (Univ. di Padova), pp. 25-44.
- RUSSELL, Peter Edward, 1973. "Fifteenth-Century Lay Humanism" en su libro *Spain: a companion to Spanish studies* (London: Methuen & co.), pp. 237-42.
- RUSSELL, Peter, 1985. *Traducciones y traductores en la península ibérica (1440-1550)* (Barcelona: Univ. Autónoma).
- SALGADO OLMEDA, Félix, 1995. *Humanismo y coleccionismo librario en el siglo XV* (Dipt. Provincial de Guadalajara).
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, ed., 1993. *Arte de trovar / Enrique de Villena - edición, prólogo y notas de F.J.S.C.; prospecto de Antonio Prieto* (Madrid: Visor).
- SANTAGATA, Marco, ed., 1996. *Rerum V.F.* (Milano: Mondadori).
- SANTAGATA, Marco, ed., 2006. *Francesco Petrarca. Canzoniere. I Meridiani Collezione* (Milano: Mondadori).
- SANVISENTI, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli).
- SAPEGNO, Natalino, ed., 1985. *Dante Alighieri. La Divina Commedia* (Firenze: La Nuova Italia), 3 vol.
- SCHIFF, Mario, 1905 (reimpresión 1970). *La bibliothèqu du Marquis de Santillane* (Amsterdam : Gérard Th. van Heusden).
- SCHLESINGER, Roger, 1988. *The Influence of Italian Renaissance civilisation in fifteenth century Spain: a study in cultural transmission* (Michigan: Ann Arbor).
- SECO SANTOS, Esperanza, 1985. *Historia de las traducciones literarias del italiano al español durante el Siglo de Oro: influencias* (Madrid: Univ. Complutense).
- SERONDE, Joseph, 1915. "A study of the relations of some leading French poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana", *Romanic Review* 6: 60-86.
- SERONDE, Joseph, 1916. "Dante and the French influence on the Marqués de Santillana", *Romanic Review* 7: 194-210.

- SKEAT, W.W., ed., 1900. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer* (Oxford).
- SIRACUSA, Joseph, & LAURENTI, Joseph L., 1972. *Relaciones literarias entre España e Italia: ensayo de una bibliografía de la literatura comparada* (Boston: G. K. Hall).
- SPILLER, Michael R.G., 1992. *The Development of the Sonnet: An Introduction* (London/New York: Routledge).
- STEUNOU, Jacqueline, & KNAPP, Lothar, eds., 1975-78. *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XVI y repertorio de sus géneros poéticos* (Paris: CNRS).
- TAVANI, Giuseppe, 1996. *Per una història de la cultura catalana medieval* (Barcelona: Curial).
- TAYLOR, Barry, 2009. "The success of Santillana's Proverbios", *Bulletin of Hispanic Studies* 86: 37-45.
- TOMASETTI, Isabella, 2002. "Il testo de La estrella de Citarea: un esempio di bestiario amoroso nella Spagna rinascimentale" en *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle letterature iberiche. Atti del XX Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Firenze, 14-17 marzo 2001* (Messina: Lippolis), pp. 327-338.
- UHAGÓN, Francisco R. de, 1901. "Una traducción castellana desconocida de la Divina Comedia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, agosto-septiembre, tomo V (Madrid: M. Tello).
- VALBUENA PRAT, Ángel, 1981. *Historia de la literatura española - Tomo I: Edad Media, 9ª edición ampliada y puesta al día por Antonio Prieto* (Barcelona: G. Gili).
- VALERO MORENO, Juan Miguel, ed., 1998. *Artes de poesía y de prosa: (entre el cortesano y el predicador, siglos XV y XVI) / edición al cuidado de J.M.V.M.* (Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas).
- VIANELLO, Nereo, ed., 1966. *Francesco Petrarca. Il Canzoniere. Introduzione di Mario Marazzan* (Basiano: Bietti).
- VIGILANTE, Magda, 1981. "CIMINELLI, Serafino (Serafino Aquilano)", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, pp. 562-64.
- VILLAR RUBIO, Milagros, 1995. *Códices petrarquescos en España, Censimento dei Codici Petrarqueschi*, 11 (Padova: Antenore).
- WEISS, Julian, 1990. *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60* (Oxford).
- WHINNOM, Keith, 1968-69. "Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero general", *Filología* XIII: 361-81. Reproducido parcialmente en DEYERMOND, Alan, ed., 1980. *Historia y crítica de la literatura española: 1. Edad Media* (Barcelona: Crítica), pp. 346-49.
- WILKINS, Ernest H., 1950. "A General Survey of Renaissance Petrarchism", *Comparative Literature* vol. 2 n° 4, pp. 327-42 (p. 327). Reproducido como el capítulo XII del libro del mismo autor, 1977, *Studies in the life and works of Petrarch* (Cambridge Mass.: The Mediaeval Academy of America), pp. 280-99.

4 - Dos traducciones de Petrarca

Enrique de Villena

ALVAR, Carlos & LUCÍA MEGÍAS, Juan Manuel, eds., 2002. *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión* (Madrid: Castalia).

BENICIO NAVARRO, Felipe, ed., 1879. *Arte cisoria de D. Enrique de Aragón Villena con varios estudios sobre su vida y obras y muchas notas y apéndices* (Madrid/Barcelona: Pedro Aldavert).

BENVENUTI, Anna, 2006. "La traduzione e il commento del sonetto CXLVIII del Canzoniere di Petrarca attribuiti a Enrique de Villena", *La Parola del Testo* 2: 351-67.

CARR, Derek C., 1981. "A Fifteenth-Century Castilian Translation and Commentary of a Petrarchan Sonnet: Biblioteca Nacional, Ms. 10186, folios 196r - 199r", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. V, No 2 Invierno 1981, pp. 123-43.

CÁTEDRA, Pedro M., 1981. *Sobre la vida y la obra de Enrique de Villena: resumen de tesis doctoral* (Barcelona: Univ. Autónoma).

CÁTEDRA, Pedro M., ed., 1994. *Enrique de Villena - Obras Completas*, 3 vols. (Madrid: Turner).

COTARELO Y MORI, Emilio, 1896. *Don Enrique de Villena, su vida y obras* (Madrid: Suc. de Rivadeneyra).

CRAME, Tomás (seudónimo de XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe), 1944. *Don Enrique de Villena* (Madrid: Atlas).

GASCÓN VERA, Elena, 1978. *Nuevo retrato histórico de Enrique de Villena (1384-1434)* (Madrid: Real Academia de la Historia).

GÓMEZ MORENO, Ángel, 1990. *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV* (Barcelona: PPU).

GÓMEZ REDONDO, Fernando, 2002. *Historia de la prosa medieval castellana* (Madrid: Cátedra).

MORETO, Balthasar, imp., 1642. [*Retrato de Enrique de Aragón*], grabado de 62 x 59 mm. (Antwerp).

PASCUAL, J. A., 1974. *La traducción de la Divina Commedia atribuida a Enrique de Aragón. Estudio y edición del Infierno* (Salamanca).

RICO, Francisco, 2002. "El nuevo mundo de Nebrija y Colón. Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América", en sus *Estudios de literatura y otras cosas* (Barcelona: Destino), pp. 178-213.

RUBIO TOVAR, Joaquín, 1999. "Consideraciones sobre la traducción de textos medievales" en Paredes, Juan & Muñoz Roya, Eva, eds. *Traducir la edad media - La traducción de la literatura medieval romántica* (Granada).

RUBIO TOVAR, Joaquín, 2005. "El soneto CXLVIII de Petrarca traducido por Enrique de Villena: ¿original o traducción?", *Cuadernos de Filología Italiana* Número Extraordinario: 87-102.

SANTIAGO LACUESTA, Ramón, ed., 1979. *La primera versión castellana de la Eneida de Virgilio. Los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)* (Madrid: RAE).

SCHIFF, Mario, 1899. "La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*" en *Homenaje a Menéndez y Pelayo* (Madrid: Librería general de Victoriano Suárez), vol. I, pp. 269-307.

TORRES-ALCALÁ, Antonio, 1983. *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento* (Madrid: Porrúa Turanzas).

WALSH, J. & DEYERMOND, A., 1980. "Enrique de Villena como poeta y dramaturgo: Bosquejo de una polémica frustrada", *Nueva Revista de Filología Española* 28: 57-85.

WEISS, Julian, 1991. "La *affezione poetica virtuosa*: Petrarch's sonnet 116 as poetic manifesto for fifteenth-century Castile", *Modern Language Review* 86.1: 70-78.

Hernando Díaz

DÍAZ DE VALDEPEÑAS, Hernando. *La vida y dichas de los sabios filósofos que uvo en este mundo* - 1ª edición 15.III.1516, Sevilla: Jacobo Cromberger, se encuentra en Newberry Library, Chicago.

FARINELLI, Arturo, 1905. "Appunti su Dante in Ispagna nell'età media", *Giornale storico della letteratura italiana*, suplemento no. 8.

FRIEDERICH, Werner Paul, 1950. *Dante's fame abroad, 1350-1850* (Roma: Ed. di Storia e Letteratura).

MARTÍN ABAD, Julián, ed., 2001. *Post-incunables ibéricos* (Madrid: Ollero & Ramos).

MEREGALLI, Franco, 1975. "Sulle prime traduzioni spagnole di sonetti del Petrarca" en *Traduzione e tradizione europea del Petrarca: Atti del III convegno sui problema della traduzione letteraria* (Monselice, 9 giugno 1974) (Padova), pp. 55-63.

NORTON, F. J., ed., 1978. *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal 1501-1520* (Univ. of Cambridge).

PALAU Y DULCET, Antonio, 1948-77. *Manual del librero hispano americano: Bibliografía general española e hispano americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos* (Barcelona: Librería Anticuaria de Antonio Palau).

SELIG, Karl-Ludwig, 1960. "The Dante and Petrarch translations of Hernando Díaz", *Italica* XXXVII: 185-87.

VINDEL, Francisco, 1930-34. *Manual gráfico-descriptivo del bibliófilo hispano-americano (1475-1850)*, 12 vols. (Madrid: Imprenta Góngora).

5 - Análisis métrico de los 317 sonetos del *Canzoniere*

- ALONSO, Amado, 1955. *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (Madrid: Gredos).
- ALONSO, Dámaso, 1973. "Elogio del endecasílabo" en *Obras completas II* (Madrid: Gredos), pp. 539-542.
- BERTINETTO, Pier Marco, 1978. "Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte", *Metrica I*: 1-54.
- BOWLEY, C.C., 2009. "Metrics and the Generative Approach", *Linguistics* 121: 5-20.
- CARBALLO PICAZO, Alfredo, 1956. *Métrica española* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños).
- CARR, Derek C., 1978. "Another look at the metrics of Santillana's sonnets", *Hispanic Review* 46: 41-53.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1934. "A Chronological sketch of Castilian versification together with a list of its metric terms" en *Modern Philology* (Univ. California).
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1964. *Morphology of Fifteenth Century Verse* (Duquesne Univ. Press).
- DE BALBÍN LUCAS, Rafael, 1962. *Sistema de rítmica castellana* (Gredos).
- DÍEZ ECHARRI, E., 1970. "Capítulo VII: Metro de imitación italiana" en *Teorías métricas del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC), pp. 215-264.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1988. *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios* (Madrid: UNED).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1988. *Métrica y poética: bases para la fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna* (Madrid: UNED).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1997. *La rima: entre el ritmo y la eufonía* (Valencia: Episteme).
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1999. *Estudios de métrica* (Madrid: UNED).
- DUFFELL, Martin J., 1983. *The Metrics of the Marqués de Santillana*, MPhil thesis (Exeter: University).
- DUFFELL, Martin J., 1987. "The Metre of Santillana's Sonnets", *Medium Aevum* 56: 276-303.
- DUFFELL, Martin J., 1991. *The Romance (Hen)decasyllable: An Exercise in Comparative Metrics*, PhD thesis (London: QMW).
- DUFFELL, Martin J., 1999. "The Metric Cleansing of Hispanic Verse", *Bulletin of Hispanic Studies* 76: 151-68.
- DUFFELL, Martin J., 1999. *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar 10 (London: QMW).
- DUFFELL, Martin J., 2007. *Syllable and Accent: Studies on Medieval Hispanic Metrics*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 56 (Univ. of London).

- FUBINI, M., 1962. *Metrica e poesia: lezioni sulle forme metriche italiane, I: Dal Duecento al Petrarca* (Milano: Feltrinelli).
- GARCÍA CALVO, Agustín, 2006. *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación* (Zamora: Lucina).
- GUTIÉRREZ CAROU, J., 1992. "Métrica y rima en los sonetos del Marqués de Santillana", *Revista de Literatura Medieval* (Alcalá) IV: 123-44.
- GUTIÉRREZ CAROU, J., 1993. "La influencia real de la copla de arte mayor castellano en los sonetos del Marqués de Santillana", *Revista de Literatura Medieval* (Alcalá) V: 95-112.
- HANSON, Kristin, & KIPARSKY, Paul, 1996. "A Parametric Theory of Poetic Meter", *Language* 72: 287-335.
- JAKOBSON, Roman. "La función poética" en SEBEOK, Thomas A., ed., 1974. *Estilo del lenguaje*, trad. Ana María Gutiérrez Cabello (Madrid: Cátedra).
- LAPESA, Rafael, 1957. "El endecasílabo en los sonetos de Santillana", *Romance Philology* 10: 180-85.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, 1976. "La Poética del Arte mayor castellano" en *Estudios de poética (La obra en sí)*, (Madrid: Taurus), pp. 75-111.
- LE GENTIL, Pierre, 1953. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (Rennes).
- LEONARDI, L., 1993. "Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)" in *Omaggio a Gianfranco Folena* (Padova: Editoriale Programma), pp. 337-51.
- LORENZO GRANDÍN, Pilar, 1989. "El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso" en *Estudios románicos V* (1987-1989): 784-796.
- MILLER, George A., 1956. "The Magical Number Seven Plus or Minus Two", *Psychological Review*, 63: 81-97
- MOREL-FATIO, A., 1894. "L' arte mayor et l'hendécasyllabe dans la poésie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle", *Romania* XXIII: 209-231.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1973. "Correspondencia prosódico-rítmica del endecasílabo" en su *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca* (Ariel), pp. 87-155.
- NORBERG, Dag, 1958. *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale* (Estocolmo: Almqvist & Wilsell).
- OTERO, Carlos-Peregrin, 1972². "Las sílabas de la poesía" en *Letras I* : 98-120 (Barcelona: Seix Barral). citado por Rico al tratar las "diversas formas silábicas del español y del italiano"
- PENNA, Mario, 1954. "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana" en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V (Madrid), pp. 253-82.
- PRALORAN, Marco, a cura di, 2003. *La metrica dei «Fragmenta»* (Roma-Padova: Antenore).
- SOLA-SOLÉ, Josep M., 1980. *Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana – edición crítica, analítico-cuantitativa* (Barcelona: Puvill).

6 - Tipología semántica y tipología sintáctica de los sonetos del *Canzoniere*

Artículos de García Berrio: tipología *semántica* y tipología *sintáctica*

[GB1] GARCÍA BERRIO, Antonio, 1979. "Lingüística del texto y texto lírico" en PETÖFI, J. S., & GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid: Comunicación) – cap. 9 pp. 311-366.

[GB2] GARCÍA BERRIO, Antonio, 1979. "Tipología textual y análisis del microcomponente (sonetos españoles de «Carpe diem»)" en PETÖFI, J. S., & GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid: Comunicación) – cap. 9 pp. 369-430.

[GB3] GARCÍA BERRIO, Antonio, 1978-79. "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico", *Revista de Filología Española* 60 : 23-147.

[GB4] GARCÍA BERRIO, Antonio, 1981. "Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español en los siglos XVI y XVII y las reglas del género", *Zeitschrift für Romanische Philologie* 98 : 146-171.

Otros estudios

ALONSO, Dámaso, 1955. "La simetría bilateral" en *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid), pp. 117-18.

ALONSO, Dámaso, 1966-67. "Primer escalón en los manierismos del siglo XVI. Plurimembraciones y correlaciones de Garcilaso a Gutierre de Cetina", *Asclepio* XVIII-XIX: 61-76.

BERMANN, Sandra, 1981. "Rhetoric and consciousness in the Petrarchan sonnet", *The Romanic Review* 72: 215-25.

BIADENE, L., 1888. "Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV", *Studi di filologia romanza* IV/1: 27-42.

BROWN, Gary J., 1979. "Rhetoric as structure in the Siglo de Oro love sonnet", *Hispanófila* 66: 9-39.

BÜHLER, Karl, 1950. *Teoría del lenguaje*, traducción de Julián Marías (Madrid: Revista de Occidente).

CLARKE, Dorothy Clotelle, 1936. "Tiercet Rimes of the Golden Age Sonnet", *Hispanic Review* 4: 378-83.

COLESANTI, M., 1991. "Lo spazio del sonetto (per una introduzione)" in *Micromégas* XVIII: i-xxii.

DALLE PEZZE, Francesca, 2002. *Per una tipologia sintattica del sonetto aureo spagnolo* (Firenze: Alinea).

DE LAMA, Víctor, ed., 1996. *Sonetos de amor: Selección de 150 sonetos de la lengua española* (Madrid: Edaf).

ELIOT, T.S., 1942. *The Music of Poetry: the Third W.P. Ker Memorial Lecture Delivered in the University of Glasgow, 24.2.1942* (Glasgow: Folcroft Press).

FENZI, Enrico, 2003. "Recensione a N. TONELLI, 'Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei 'Rerum vulgarium fragmenta'" en sus *Saggi Petrarqueschi* (Fiesole: Cadmo), pp. 211-ss.

GARGANO, Antonio, 2013. "Il cantar nuovo e 'l pianger delli augelli. Góngora e l'usignolo" en Caplloch Bujosa, B., Pezzini, Ponce Cárdenas, J. & Poggi, G., coord., 2013. *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora* (Pisa: ETS), pp. 279-294.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, 1996. *La Crítica Literaria del s. XX* (Madrid: Edaf).

HAINSWORTH, Peter, 1988. "Metaphor in Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*" en HAINSWORTH et al., *The Languages of Literature in Renaissance Italy* (Oxford: Clarendon Press), pp. 1-18.

JAKOBSON, Roman. "La función poética" en SEBEOK, Thomas A., ed., 1974. «Estilo del lenguaje», trad. Ana María Gutiérrez Cabello (Madrid: Cátedra).

MACRÍ, Oreste, 1969. *Ensayo de métrica sintagmática* (Madrid: Gredos).

MARTOS, Josep Lluís, 1997. *Cant, Queixa i Patiment - Estudi macroestructural de 55 poemes d'Ausiàs March* (Univ. d'Alacant).

RIVERS, Elías L., 1963. "Hacia la sintaxis del soneto" en *Homenaje a Dámaso Alonso III* (Madrid: Gredos), pp. 225-233.

RIVERS, Elías L., 1992. *Muses and Masks: some classical genres of Spanish poetry* (Newark: Juan de la Cuesta).

ROZAS, Juan Manuel, 1964. "Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del siglo de oro" en *Homenajes. Estudios de filología española I* (Madrid), pp. 57-75.

SOLDANI, Arnaldo, 2009. *La sintassi del sonetto: Petrarca e il Trecento minore* (Firenze: Galluzzo).

TONELLI, Natascia, 1999. *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei Rerum vulgarium fragmenta* (Firenze: Olschki).

VAN RUTTEN, P., 1979. "Les structures du sonnet", *Zagadnienia Rodzajow Literakich* (Les problèmes des genres littéraires) XXII, 1: 65-76.

7 - Presentación del corpus

Criterios de edición y puntuación

RICO, Francisco, 1999. Reseña de SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, 1998. *Cómo editar los textos medievales - Criterios para su presentación gráfica*, en *Crítica del texto* II/3: 1069-76.

SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, 1998. *Cómo editar los textos medievales - Criterios para su presentación gráfica* (Madrid: Alhambra).

7.1 Marqués de Santillana

Biografías y documentación

CENTRO DE ESTUDIOS Y ACTIVIDADES CULTURALES, 1998. *El Marqués de Santillana y su época: exposición conmemorativa del sexto centenario de su nacimiento (1398-1998)* (Madrid).

DELGADO, Josefina, 1968. *El Marqués de Santillana* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina).

DOMÍNGUEZ SÍO, María Jesús, 2002. *Del marqués de Santillana* (Madrid: Dirección General de Ordenación Académica).

FOLCH, Artemi, 1978. *El marqués de Santillana y Cataluña* (Barcelona: Gustavo Gili).

FOSTER, David William, 1971. *The Marqués de Santillana* (New York: Twayne Publ.)

HERRERA CASADO, Antonio, 1998. *El Marqués de Santillana: marco, ruta y significados vitales* (Guadalajara: Ayuntamiento de Guadalajara).

PÉREZ-BUSTAMANTE, Rogelio, 1981. *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: (1398-1458)* (Santander: Fundación Santillana).

REDONDO ALCAIDE, María Isabel, 1998. *El Marqués de Santillana: señor de Buitrago: homenaje en el VI centenario de su nacimiento* (Madrid: Conserjería de Medio Ambiente y Desarrollo Regional).

RUBIO GARCÍA, Luis, 1983. *Documentos sobre el Marqués de Santillana* (Murcia: Universidad).

TRIGUEROS CANO, José Antonio, 1992. *Santillana y Poliziano: dos cartas literarias del siglo XV* (Murcia: Universidad).

Ediciones

GARCI-GÓMEZ, Miguel, ed., 1984. *Marqués de Santillana – Prohemios y cartas literarias* (Madrid: Editora Nacional).

GÓMEZ MORENO, Ángel, & KERKHOF, M., eds., 1988. *Marqués de Santillana: Obras completas* (Barcelona: Planeta).

KERKHOF, Maxim, & GÓMEZ MORENO, Ángel, eds., 2003. *Marqués de Santillana: Poesías completas* (Madrid: Castalia).

KERKHOF, Maxim, & TUIN, Dirk, eds., 1985. *Los sonetos ‘al itálico modo’ de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* (Madison).

KERKHOF, Maxim, ed., 1986. *Comedieta de Ponça / Sonetos*, Letras Hispánicas 249 (Madrid: Cátedra).

PÉREZ PRIEGO, M. A., ed., 1983. *Marqués de Santillana – Poesías completas*, 2 vols. (Madrid: Alhambra).

PÉREZ PRIEGO, M. A., ed., 1999. *Marqués de Santillana – Poesía lírica* (Madrid: Cátedra).

ROHLAND DE LANGBEHN, R., ed., 1997. *Marqués de Santillana – Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras* (Barcelona: Crítica).

VEGUE Y GOLDONI, Ángel, ed., 1911. *Los sonetos al itálico modo de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Estudio crítico y nueva edición de los mismos* (Madrid).

Estudios

AZÁCETA, José María, & ALBÉNIZ, G., 1953. “Italia en la poesía de Santillana”, tirada aparte de *Revista de literatura*, fasc. 5, enero-marzo 1953, pp. 17-54.

AZÁCETA, José María, 1954. “Santillana y los reinos orientales” en *Revista de literatura* 5: 9/10, pp. 157-86.

- DURÁN, Manuel, 1961. "Santillana y el prerrenacimiento" en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15:343-63.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan, 1979-80. "Petarquismo en los sonetos amorosos del Marqués de Santillana", *Romance Notes* pp. 116-24.
- FOSTER, David, 1967. "Sonnet XIV of the Marqués de Santillana and the waning of the Middle Ages" en *Hispania* 50: 442-46.
- FUCILLA, J. G., 1951. "Santillana's Villancico and a Boccaccio sonnet", *Modern Language Notes* 66: 167.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 1990. *El "Proemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV - edición, estudio y notas de A.G.M.* (Barcelona: PPU).
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, 2000. *Artes poéticas medievales* (Madrid: Ediciones del Laberinto). (El capítulo 5 (pp. 163-96) está dedicado a la poética de Don Íñigo López de Mendoza.)
- LAPESA, Rafael, 1957. *La obra literaria del Marqués de Santillana* (Madrid: Ínsula).
- LAWRANCE, Jeremy, 2000. "Santillana's Political Poetry", en Deyermond, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (London: QMW), pp. 7-37.
- PÉREZ LÓPEZ, José Luis, 1992. "Un ejemplo de atribución múltiple en los cancioneros del siglo XV: *El Proceso que ovieron en uno la Dolençia, la Vejez, el Destierro y la Proveza*, de Ruy Páez de Ribera, poeta del Cancionero de Baena", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 10: 219-240.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2003. "En los orígenes del soneto" en Granados Palomares, Vicente, ed. *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad* (Madrid: UNED), pp. 13-25.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, 2010. "El Marqués de Santillana y el texto. Variantes de autor" en su libro *Estudios de Crítica Textual* (Madrid: UNED).
- SORRENTO, Luigi, ed., 1922. "Il Prohemio del Marchese di Santillana", *Revue Hispanique* LV: 1-49.
- TREND, 1940. *Prose and verse: Marqués de Santillana* (London).
- TRIGUEROS CANO, José Antonio, 1987. "El 'Prohemio e Carta' del Marqués de Santillana y la 'Epístola' a Federico de Aragón", *Estudios románicos* 5: 1371-93.
- WHETNALL, Jane, 2000. "Editing Santillana's Early Sonnets: Some Doubts about the Authority of SA8" en Deyermond, Alan, ed. *Santillana: A Symposium* (Londres: QMW), pp. 53-80.
- WHETNALL, Jane, 2006. "Las transformaciones de Petrarca en cuatro poetas de cancionero: Santillana, Carvajales, Cartagena y Florencia Pinar", *Cancionero General* 4: 81-108.

7.2 Pere Torroella

Edicions

ARCHER, Robert, ed., 2004. *Pere Torroella - Obra completa*. Medioevo romanzo e orientale. Studi, 11 (Soveria Mannelli: Fondazione Rubbettino).

BACH Y RITA, Pedro, ed., 1930. *The Works of Pere Torroella, A Catalan Writer of the Fifteenth Century* (Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos).

BASELGA Y RAMÍREZ, M., ed., 1896. *Cancionero Catalán de la Universidad de Zaragoza* (Univ. de Zaragoza).

Estudios

BELTRAN, Vicenç, ed., 2002. *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Páginas de Biblioteca Clásica, Poesía Española 2 (Barcelona: Crítica).

BELTRAN, Vicenç, 2006. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March* (L'Abadia de Montserrat).

CABO Aseguinolaza, Fernando; Abuín Gonzalez, Anxo; & Domínguez, César, eds., 2010. *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula* (Amsterdam: John Benjamins).

CABRÉ, Lluís, 1997. "From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea and Other 'Ausimarchides'" en Macpherson, Ian, & Penny, Ralph, eds. *The Medieval Mind. Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond* (London: Tamesis), pp. 57-74.

MELE, Eugenio, 1938. "Qualche nuovo dato sulla vita di Mossèn Pere Torroella e suoi rapporti con Giovanni Pontano", *La Rinascita* 1.4: 76-91.

PARRAMÓN I BLASCO, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval* (Barcelona: Curial-PAM).

RÍQUER, Martí de, 1935. *Pere Torroella, Els Nostres Poetes* (Barcelona: Llibreria Catalònia).

RÍQUER, Martí de, 1964. *Història de la literatura catalana* (Esplugues de Llobregat: Ariel), vol. III, p. 171.

RÍQUER, Martí de, 1997. *Antologia de poetes catalans. I: Època medieval* (Barcelona: Galàxia Gutenberg - Cercle de Lectors), p. 413.

RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco J., 2002. "Pere Torroella i les corts dels infants d'Aragó al segle XV", *Llengua & Literatura* 13: 209-22.

RODRÍGUEZ RISQUETE, Francisco J., 2003. *Vida y obra de Pere Torroella* (Univ. de Girona), tesis doctoral.

ROSSICH, Albert, 1986. "La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana", *Els Marges* 35: 3-20.

SANVISENTI, Bernardo, 1902. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola* (Milano: Ulrico Hoepli), p. 452.

7.3 Juan de Villalpando

Ediciones

AUBRUN, Charles Vincent, 1951. *Le Chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts (XVe siècle) – édition précédée d'un étude historique par C.V.A.* (Bordeaux : Feret et Fils).

BLASI, F., a cura di, 1956. *Il Canzoniere spagnolo di Modena* (Messina: Ferrara).

CICERI, Marcella, ed., 1995. *El Cancionero castellano del s XV de la Biblioteca Estense de Módena* (Salamanca: Universidad).

Estudios

BELTRAMI, L., 1903. *La guardaroba di Lucrezia Borgia* (Milano).

BERTONI, Giulio, 1907. "Catalogo dei codici spagnoli della Biblioteca Estense di Modena", *Romanische Forschungen* XX: 321-92.

CARAVAGGI, Giovanni, 1989. "I 'sonetos' de Juan de Villalpando" in PERIÑÁN, Blanca, & GUAZZELLI, F., eds. *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini* (Pisa: Giardini) - vol. I, pp. 99-111.

CARAVAGGI, Giovanni, 2007. "Petrarquismo, pre-petrarquismo y elaboración intertextual" en su *El hilo de Ariadna* (Univ. de Málaga).

CARRASCO MANCHADO, Ana Isabel, 2003. "Antonio García de Villalpando: contribución a la biografía del autor del *Razonamiento de las Reales Armas de los Reyes Católicos*" en *Memorabilia, Boletín de Literatura Medieval Sapiencial* 7, (Valencia: Universitat).

CICERI, Marcella, 1993. "Il Canzoniere spagnolo della Biblioteca Estense di Modena", *Rassegna Iberistica* 46: 17-28.

CLARKE, Dorothy, 1964. *Morphology of Fifteenth Century Verse* (Duquesne Univ. Press).

GALLARDO, Bartolomé José, ed., 1863. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (Madrid: Rivadeneyra).

LÁZARO CARRETER, Fernando, 1976. "La poética del arte mayor castellano" en sus *Estudios de poética* (Madrid: Taurus), pp. 75-111.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela, ed., 1998. *El soneto y sus variedades (Antología)* (Salamanca: Colegio de España).

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina, 1900. "Zum Cancionero von Modena" en *Romanische Forschungen* 11: 201-22 & 313.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1968. *Repertorio de estrofas españolas* (Nueva York: Las Américas).

NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J., 2008. "La baronía de Quinto", *Hidalguía*, nov-dic 2008, núm 331: 771-816.

SALVADOR MIGUEL, Nicasio, 1977. *La poesía cancioneril. El cancionero de Estúñiga* (Madrid).

VENDRELL GALLOSTRA, Francisca, 1933. *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma* (Madrid: Facultad de Letras).

ZUDAIRE HUARTE, Eulogio, 1968. "El maestro Juan de Villalpando, sospechoso de herejía", *Separata de Anuario de Estudios Atlánticos* n° 14 (Madrid: Patronato de la "Casa de Colón"), pp. 443-96.

7.4 Narcís Vinyoles

Ediciones

FERRANDO FRANCÉS, Antoni, ed., 1978. *Narcís Vinyoles i la seua obra* (Univ. de Valencia).

Estudios

FERRANDO FRANCÉS, Antoni, 1983, *Els certàmens poètics del segle XIV al XIX* (Valencia: Alfons el Magnànim).

FRANCALANCI, Leonardo, 2008. "La traduzione catalana del commento di Bernardo Illicino ai *Triumph* del Petrarca: alcune novità a proposito del modello italiano", *Quaderns d'Italià* 13: 113-26.

FUSTER, Joan, 1983. "Un petrarquista imprevisible", *Serra d'Or* XXV: 416.

FUSTER, Joan, 1984. "Lectures d'Ausiàs Marc en la València del segle XVI", *Estudi General* 4: 31-55.

ROSSICH, Albert, 1986. "La introducció de la mètrica italiana en la poesia catalana", *Els Marges* 35: 3-20.

7.5 Bartolomeo Gentile

Ediciones

CASTILLO, Hernando del, compil., 1520 - facsímil 1967. *Cancionero general* (New York: Kraus Reprint Corporation). Reproducción facsímil de la cuarta edición de Toledo: Juan de Villaquirán, 1520.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, prol., 1956. *Segunda parte del Cancionero general agora nuevamente copilado de lo mas gracioso y discreto de muchos afamados trovadores (Zaragoza, 1552) / reimpresso... con un estudio preliminar de A.R.M.*» (Valencia: Castalia).

Estudios

AGUIRRE, J. M., ed., 1971. *Cancionero general: Antología temática del amor cortés / Hernando del Castillo; selección, introducción y notas de J.M.A.* (Salamanca: Anaya).

CHALON, Louis, 1988. "Bartolomeo Gentile, poète italien du *Cancionero general*", *Le Moyen Âge* 94: 395-418.

CLARKE, Dorothy Clotelle, 1948. "Miscellaneous strophe forms in the fifteenth-century court lyric", *Hispanic Review* 16:2, pp. 142-156.

CROCE, Benedetto, 1894. "Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli dei secoli XV e XVI", en *Rassegna storica napoletana di lettere e arti*.

CROCE, Benedetto, 1894. "Di alcuni versi italiani di autori spagnuoli dei secoli XV e XVI", en *Rassegna storica napoletana di lettere e arti* I: 1-15.

DEL CASTILLO, Hernando, 1987. *Selección del Cancionero general* (Barcelona: PPU).

PARDO PASTOR, Jordi, 2000. "Alonso de Proaza, «homo litteratum, corrector et excelsus editor»", *Convenit Internacional* 3 (Univ. de Oporto).

PEREA RODRÍGUEZ, Oscar, 2003. "Valencia en el Cancionero general de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 21: 227-251.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, 1958. *El Cancionero general: Noticias bibliográficas sobre sus ediciones y sobre otros cancioneros que se derivan de él* (Valencia: Valencia Tipografía Moderna).

RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, 1985. *Ramon Llull i el lul·lisme* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat).

7.6 Bartolomé de Torres Naharro

Ediciones

CAÑETE, Manuel, ed., 1880. *Propaladia / de Bartolomé Torres Naharro – seguida de observaciones...* (Madrid: Fernando Fé).

GILLET, Joseph E., ed., 1943-1962. *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, 4 vols. (Bryn Mawr & Pennsylvania).

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1900. *Bartolomé de Torres Naharro y su propaladia / estudio crítico de M. M. y P.* (Madrid: Fernando Fé).

PÉREZ PRIEGO, M. A., ed., 1994. *Torres Naharro – Obra completa* (Madrid: Turner).

PÉREZ PRIEGO, M. A., ed., 1995. *Bartolomé de Torres Naharro – Antología (Teatro y Poesía)* (Badajoz: Colección Clásicos Extremeños).

TORRES NAHARRO, Bartolomé de, 1517 – facsímil 1936. *Propalladia de B.T.N., Nápoles 1517 / sale nuevamente a luz reproducida en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española* (Madrid: Tip. de Archivos).

Estudios

CANONICA-DE ROCHEMONTÉIX, Elvezio, 1997. *Estudios de poesía translingüe: versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro* (Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos).

CORBATÓ, H., 1950. "El valenciano en la 'Propalladia' de Torres Naharro", *Romance Philology* III: 262-70.

CROCE, Benedetto, 1949. "La 'Propalladia' del Torres Naharro", *Quaderni della Critica* 15: 79-87.

FALCONIERI, J. V., 1957. "La situación de Torres Naharro en la historia literaria", *Hispanófila* I: 32-40.

GILLET, Joseph E., 1936. "The date of Torres Naharro's death", *Hispanic Review* 4: 41-46.

GREEN, Otis, 1963-66. *Spain and the Western Tradition*, 4 vols. (Madison).

HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, 2007. "Un tratado español sobre la corte de Roma en 1504: Baltasar del Río y la sátira anticortesana" en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la edad moderna* (Madrid: SEACEX), vol. I pp. 189-237.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa, 1962. Reseña de la edición de Gillet, *Hispanic Review* 30: 240-46.

LIHANI, John, 1971. "New Biographical Ideas on Bartolomé de Torres Naharro", *Hispania* LIV: 828-35.

LIHANI, John, 1979. *Bartolomé de Torres Naharro* (New York: Twayne).

MAZZEI, P., 1922. *Contributo allo studio delle fonti italiane del teatro di Juan del Enzina e Torres Naharro* (Lucca).

SEGURA COVARSI, Enrique, 1944. "Aportaciones al estudio del lenguaje de Torres Naharro", Separata de la *Revista del Centro de Estudios Extremeños* 2 Mayo-Agosto 1944: 211-41.

STATHATOS, Constantine Christopher, 2004. *Bartolomé de Torres Naharro: A Bibliography (1517-2003)* (Kassel: Reichenberger).

TORRES, G., 1996. "Bartolomé Torres Naharro" en *Personajes Extremeños* (Badajoz: Diario Hoy).

ZIMIC, Stanislav, 1977-78. *El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro*, 2 vols. (Sociedad Menéndez Pelayo).

7.7 y 7.8 El Cancionero de Gallardo: Alexandre, Antonio de Soria

Ediciones

AZÁCETA, José María, ed., 1962. *El Cancionero de Gallardo*, edición crítica (Madrid: CSIC).

BLECUA, José Manuel, ed., 1984. *Poesía de la Edad de Oro. I. Renacimiento* (Madrid: Castalia).

LABRADOR HERRAIZ, José Julián, ÁNGEL ZORITA, C., & DIFRANCO, Ralph A., eds., 1986. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito No. 617 de la Biblioteca Real de Madrid* (Madrid: El Crotalón).

DIFRANCO, Ralph A., & LABRADOR HERRAIZ, José Julián, eds., 1989. *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Cleveland State University).

Fuentes y estudios

AZÁCETA, José María, 1954. "El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia" en *Revista de literatura* 6: 11/12, pp. 239-70.

BLECUA, José Manuel, 1990. "Un cancionerillo casi burlesco", en su libro recopilatorio *Homenajes y otras labores* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico), pp. 163-69.

CASTRO, A. de, ed., 1855. *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la Formación del Lenguaje hasta nuestros días. Curiosidades bibliográficas. Colección escogida de obras raras de amenidad y erudición, con apuntes biográficos de los diferentes autores* (Madrid).

FORRADELLAS, Joaquín, ed., 1986. *Cartapacio poético del Colegio de Cuenca* (Dipt. de Salamanca).

GIMENO CASALDUERO, Joaquín, 1964. Reseña de la edición de Azáceta, *Romance Philology* 18: 237-43.

LABRADOR HERRAIZ, J.J., DIFRANCO, R.A. & MONTERO, J., eds., 2006. *Cancionero sevillano de Toledo. Manuscrito 506 (fondo Borbón-Lorenzana), Biblioteca de Castilla-La Mancha* (Univ. de Sevilla).

LABRADOR HERRAIZ, J.J., & DIFRANCO, R.A., sin año. "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI", *Prologus Baenensis* 1, revista en línea:
<http://www.juanalfonsodebaena.org/continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi-3>.

LÓPEZ DE SEDANO, José, 1768. *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más celebres poetas castellanos* (Madrid: D. Antonio de Sancha).

MANERO SOROLLA, M^a del Pilar, 1988. Reseña del *Cancionero de Poesías Varias. MS 617 de la Bib Real de Madrid*, ed. de Labrador & Zorita, *Anuario de estudios medievales* 18: 693-95.

RICO, Francisco, 1964. Reseña de la edición de Azáceta, *Romanistisches Jahrbuch* XV: 371-76.

7.9 y 7.10 Cancionero gótico de Velázquez de Ávila

Edición

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, ed., 1951. *Cancionero gótico de Velázquez de Ávila* (Valencia: Castalia).

Estudios

GARGANO, Antonio, 2007. "Imago mentis: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI", en su libro *La sombra de la teoría: ensayos de literatura hispánica del Cid a Cien años de soledad* (Univ. de Salamanca), pp. 95-131.

PEDROSA, José Manuel, 2005. "Miguel de Cervantes, John Donne y una canción popular: el retrato de la dama en el corazón del amante", *Arte poética* 26: 69-92.

SERÉS, Guillermo, 1996. *La transformación de los amantes* (Barcelona: Crítica).

VV.AA., 1957-61. *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional de Madrid* (Toledo: Rafael G. Menor).

8 - Conclusiones generales

ALATORRE, Antonio, 1975. "Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso", *NRFH* XXIV: 142-77.

ALONSO, Dámaso, 1944. "Permanencia del soneto" en sus *Ensayos sobre poesía española* (Madrid: Revista de Occidente), pp. 395-401.

REYES CANO, Rogelio, ed., 1998. *Cristóbal Castillejo, Obra completa* (Michigan: Fundación José Antonio de Castro).

UGHETTO, André, 2005. *Le sonnet: une forme européenne de poésie: étude, suivie d'un choix de sonnets italiens, espagnols, anglais, allemands, russes et français* (Paris: Ellipses).