

MÉTRICA Y RIMA EN LOS SONETOS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU

Universidad de Santiago de Compostela

A mi maestro José María Viña Liste

El objeto de este estudio es el análisis en profundidad de los aspectos formales de los sonetos del marqués de Santillana: desde el tipo de endecasílabo utilizado, enfocado desde una doble perspectiva —la situación de los acentos y la configuración en hemistiquios— hasta el empleo de rimas agudas.

1. Significado real de la expresión *fechos al itálico modo*

Ningún escritor ha sido más desafortunado refiriéndose a sus obras que don Íñigo López de Mendoza, cuando en 1443 le envía a doña Violante de Prades «...algunos otros *Sonetos* que agora nuevamente he comenzado a [*fazer*] *al itálico modo*»¹. Esta frasecilla ha llevado a la crítica a una comparación tenaz de los cuarenta y dos poemas del marqués con la más elevada cima sonetística italiana, o con los frutos que tan fecunda semilla produjo en la literatura española del siglo xvi.

Quizá pueda parecer baladí detenerse en esta cuestión, pero, a nuestro parecer, desentrañar el posible significado que estas palabras tenían para su autor, puede ser fundamental a la hora de enmarcar adecuadamente estas composiciones. Desde luego, el aspecto más importante de cualquier estudio sobre literatura debe ser aquél que comienza centrándose en la obra misma; sin embargo, si logramos penetrar el sentido de *fechos al itálico modo* tendremos

¹ M. de Santillana, *Comedieta de Ponça. Sonetos*, Ed. de M. P. A. M. Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986, p. 168.

un buen trecho andado para determinar desde qué perspectiva debemos partir.

Algunos eminentes profesores se han dejado arrastrar por el significado más superficial de aquella frase y han realizado diferentes investigaciones sobre el endecasílabo santillanesco, el tipo de rimas usado en los sonetos, la frecuencia de encabalgamientos, etc., que los han llevado a concluir que estas obras son una desafortunada transición entre Petrarca y Garcilaso (aunque más adelante abordaremos con más detalle estas cuestiones, podemos adelantar que, efectivamente, se aprecia una buena distancia entre estos poetas y el señor de Carrión aunque no tanta como algunos han querido ver). Bienvenidos sean estos trabajos que, sin duda, han contribuido grandemente al mejor conocimiento del primer trasplante sonetil en España; nuestra duda surge ante la pertinencia de una comparación tan exhaustiva.

Como es bien sabido, el marqués atribuía la creación del soneto a Cavalcanti², y citaba como cultivadores de la forma a Cecco d'Ascoli, Dante y *mucho más que todos* a Petrarca. Pero esto no quiere decir que, cuando abordó la aventura de iniciar el cultivo de esta estrofa en lengua castellana, se propusiera imitar rima por rima, y acento por acento las composiciones de los italianos. El marqués conocía la poesía galaico-portuguesa, provenzal y catalana del siglo anterior, y tal vez le pareciera perfectamente lícito usar el endecasílabo de aquéllas o no rechazar la rima oxítona, tan abundante en la poesía peninsular hasta la segunda mitad del siglo XVI. Quizá don Íñigo entendía, simplemente, que cualquier poema de catorce endecasílabos era un soneto, lo cual le permitía del mismo modo valerse de tradiciones occitanas o gallegas que italianas. Creemos en este punto que la opinión de Derek C. Carr³ carece de objeción:

«...any sonnet for Santillana, regardless of the language in which it were written, would be *fecho al itálico modo*, since he considered it an Italian invention»⁴.

La opinión de Mario Penna resulta complementaria:

«No conoce, pues, Santillana las obras de estos dos poetas [Guido Januncello y Arnaldo Daniel]⁵, pero habla de sonetos en italiano

² M. de Santillana, ed. cit., p. 168.

³ D.C. Carr, «Another look at the metrics of Santillana's sonnets», *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 41-53.

⁴ *Ibidem*, p. 42.

⁵ Así los cita el marqués en su *Prohemio e Carta*; seguimos la edición de Manuel Durán en marqués de Santillana, *Poesías Completas*, t. II, Madrid, Castalia, 1982, p. 214. Se trata de Guido Guinicelli y Arnaut Daniel.

y en provençal y le parecen, sin más, la misma cosa en cuanto sean sonetos, o sea que su atención se fija, sobre todo, en la forma estrófica de la composición, y ésta, en efecto, ha reproducido perfectamente»⁶.

La consideración *al itálico modo* no indicaba una sujeción férrea a los moldes italianos, y de esto deja patente reflejo en un interesante estudio Francisco Rico, que rastrea el uso de esta expresión en épocas posteriores:

«...ni la doctrina ni el ejemplo... podían impedir que Reinoso, hombre bastante romo, pecara de agudo en buena parte de los poemas «al estilo italiano»...»⁷

Como hemos podido observar, no parece adecuado entender, por su calificativo, que don Íñigo pretendiese llevar hasta sus últimas consecuencias la imitación del soneto italiano; aplicar entonces este criterio desde una perspectiva crítica resulta inadecuado. Estos cuarenta y dos sonetos merecerán un mayor o menor aprecio artístico por sí mismos, y no por lo que se parezcan a la obra del cantor de Laura.

2.1. El endecasílabo: Cómputo acentual

El estudio formal de los sonetos del marqués que proponemos a continuación no intenta comparar. Nuestro objetivo es, con los abundantes datos de que disponemos, observar qué hay en ellos de italiano y qué no, en que se parecen al posterior legado de Garcilaso o en qué se diferencian.

Comenzaremos esta sección de nuestro estudio de los sonetos del marqués de Santillana centrándonos primeramente en el verso utilizado: el endecasílabo. Lo estudiaremos desde dos perspectivas diferentes, aunque no inconexas, la disposición acentual y la combinación de hemistiquios⁸ en la configuración de cada verso. Veamos primeramente el estudio de la disposición acentual.

⁶ M. Penna, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1954, (vol. V), p. 278.

⁷ F. Rico, «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 525-551, (p. 528). Las comillas de esta cita son del autor, indicando que el calificativo figuraba en la titulación de la obra, que hace constar en nota a pie de página. Los poemas de Reinoso en cuestión se publicaron en 1552.

⁸ Utilizaremos desde aquí en adelante el término cesura no en su significado estricto de pausa que divide un verso en dos secciones rítmicas diferentes, sino como un punto que marca, por la separación de dos palabras, la transición entre los dos miembros de un verso sin que entre ellos se produzca una detención perceptible (entendiendo por lo tanto el término hemistiquio también desde este enfoque); lo

A pesar de los interesantes trabajos llevados a cabo en este sentido por Lapesa o Carr ⁹, fuentes obligadas a las que se debe acudir al tratar este tema, creemos que es posible aún matizar y ampliar sus conclusiones. Observemos los resultados que nos ofrece don Rafael:

Tipo de endecasílabo	Situación de los acentos	N.º de versos	Porcentaje
A	sílabas 4ª-7ª-10ª	169	30% ¹⁰
AB	4ª-7ª?-10ª	22	3,9%
B	4ª-10ª	41	7,3%
C	4ª-6ª-7ª-10ª	6	1,06%
D	4ª-7ª-8ª-10ª	3	0,5%
E	4ª-6ª-8ª-10ª	30	5,3%
F	4ª-8ª-10ª	70	12,4%
G	4ª-6ª-10ª	87	15,5%
H	6ª-10ª	106	18,9%
I	5ª-10ª	6 (?)	1,06%
X (Versos de clasificación dudosa)		23	4,04%
Y (Dodecasílabos)		2	
Z (Faltos o sobrados de sílabas)		23	

Las conclusiones del profesor Lapesa, a la vista de estos datos, son las siguientes: opina que 238 versos (42,3% del total; tipos A, AB, B e I) mantienen esquemas acentuales provenientes del arte mayor. Aunque, considerando las conclusiones del artículo de Lázaro Carreter sobre esta estrofa, para algunos de estos versos sería discutible la inclusión en la órbita del viejo metro castellano, podemos admitir esta consideración. Sin embargo, resulta llamativo que el más abundante de estos tipos, con amplia diferencia sobre los otros, sea precisamente el dactílico con acentos en cuarta, séptima y décima, muy utilizado en la poesía italiana hasta la época de Dante (como sabemos el marqués conocía su poesía) ¹¹. Es más, aunque en Garcilaso su proporción sobre los otros tipos se reduce considerablemente, no desaparece (2,1%) ¹², e incluso, otros de los tipos, el B, perduró en la poesía española posterior.

que los tratadistas franceses denominan *coupe*. (Vid. F. Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1981, s.v. *Cesura*(2)).

⁹ R. Lapesa, «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *Romance Philology*, X (1957), pp. 180-185; y D. C. Carr, «Another look at the metrics of Santillana's sonnets», *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 41-53.

¹⁰ El profesor Lapesa establece, en el artículo citado anteriormente, los porcentajes sobre 563 versos, desestimando para el cálculo los dos de arte mayor y los veintitrés faltos o sobrados de sílabas (563 + 2 + 23 = 588 : 14 = 42 sonetos).

¹¹ Vid. la obra de Mario Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, París, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1905. Para valorar este número téngase en cuenta que los tipos AB e I corresponden a versos de clasificación dudosa; algunos incluidos en AB podrían pertenecer a A.

¹² Este dato proviene de la estadística que sobre Garcilaso figura en el Apéndice.

Los tipos preferidos por la sonetística a partir del Renacimiento (E, F, G y H) suman en la obra de Santillana un total de 298 versos, lo que supone más de la mitad del número global (52,1%)¹³. Este último dato, las rimas agudas y el hecho de que aparezcan algunos versos con acentos contiguos (tipos C, D y dos versos de I), llevan a Lapesa a considerar el endecasílabo de Santillana «entre el todavía no y el ya». Repasemos esta conclusión final. El número total de versos con acentos seguidos en las composiciones de don Íñigo es de 11 (1,9% de los 563 endecasílabos constatables), en los diez primeros sonetos de Garcilaso este número llega a ocho (5,7%): es decir, un porcentaje relevantemente más elevado. Supongamos que estos ocho versos sean los únicos registrables en los cuarenta sonetos garcilasianos, el porcentaje sería entonces del 1,4%, cifra pareja al 1,9% del señor de Buitrago. Si seguimos el método comparativo de don Rafael Lapesa debemos honradamente concluir que el criterio de los acentos seguidos no es válido para caracterizar negativamente el endecasílabo que Santillana utiliza en sus sonetos.

Continuemos nuestro repaso atendiendo al hecho de que sólo el 52,1% de los endecasílabos del marqués pertenecen al grupo de endecasílabos «italianos por excelencia». Don Rafael entiende por estos versos aquellos preferidos por Petrarca y que en la poesía renacentista española se aclimatan mayoritariamente. Sin embargo, don Íñigo comprobaría que el tipo A era utilizado por Dante, y por lo tanto lo sentiría legitimado como endecasílabo italiano, independientemente de que procediese de una tradición anterior. Si sumamos entonces estos versos, y en esto coincidimos plenamente con las consideraciones de Derek C. Carr, la proporción de endecasílabos italianos en estos sonetos llegaría al 80,1%. Creemos que se trata de un número realmente significativo.

Antes de seguir adelante queremos detenernos en un punto que puede resultar esclarecedor para matizar en su justa medida cuál es la influencia real del endecasílabo francés y provenzal en el soneto santillanesco.

El primitivo endecasílabo francés y provenzal por excelencia se caracterizaba por su acentuación en 4ª y 10ª sílabas, pudiendo admitir, además, un acento en la 8ª (o 6ª) o en la 7ª¹⁴. Entre ambos existía una notable diferencia: «La pausa fuerte del francés, después del acento en cuarta sílaba, lo divide en dos porciones, la pri-

¹³ Lapesa calcula un 52,9%, creemos que se trata de un error.

¹⁴ Seguimos a R. Baher, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 135-157; y a P. Henríquez Ureña, «El endecasílabo castellano», *Revista de Filología Española*, VI (1919), pp. 132-157.

mera de las cuales puede tener una sílaba más, átona, después de la acentuada. La pausa se va convirtiendo en una mera cesura para el provenzal, que adquiere así mayor unidad y cohesión»¹⁵. El endecasílabo de Santillana está, por su trabazón, más cercano al provenzal. Lo que nos interesa destacar es que la cuarta sílaba de los endecasílabos provenzales era, en la mayoría de los casos, la tónica de una palabra aguda (en el francés, aunque hubiera una sílaba átona posterior no entraba en el cómputo, por lo que la palabra funcionaba como oxítónica). En este punto nos centraremos en observar si en los versos de don ñigo que presentan acento en cuarta sílaba, ésta coincide con la tónica de una palabra aguda, respetando así la norma occitana. Los resultados que hemos obtenido son los siguientes:

Tipo	Número total de versos en 4ª tónica	Número de versos con acento coincidente con la de palabra oxítónica.	Porcentaje
A	169	7	4,1%
AB	22	0	0%
B	41	0	0%
C	6	0	0%
D	3	0	0%
E	30	5	16,6%
F	70	4	5,7%
G	87	18	20,6%
Total	428	34	7,9%

Como se observa en la tabla, el marqués de Santillana sólo alcanza un máximo de un 20% de versos en uno de los tipos (G) en los que coincide el acento en 4ª sílaba con el de la última de una palabra aguda; en otros muchos tipos no se detecta ni un solo ejemplo. El porcentaje global disminuye al 7,9%. Se trata de cifras muy pobres para imaginar que don ñigo intentaba seguir la preceptiva provenzal. Debemos concluir, pues, salvo en el tipo G, que no sigue modelos italianos, que el señor de Buitrago, aun conociendo el origen no toscano de algunos endecasílabos, los utilizó en sus sonetos pasándolos a través del filtro de Cavalcanti, Dante y Petrarca.

Reuniendo ahora todo lo que hemos intentado desarrollar en este apartado, no podemos sino afirmar que no sólo el 80,1% de los endecasílabos del marqués eran utilizados por los italianos, sino que, incluso aquéllos que podían proceder de otras tradiciones, los

¹⁵ P. Henríquez Ureña, *ob. cit.*, p. 134.

tomó el marqués de la Toscana. El resto (un total de 19,9%) está formado por unos pocos versos de arte mayor, algunos de clasificación dudosa y un reducido grupo de faltos o sobrados de sílabas, que en muchos casos se deberán probablemente a errores de copia. Así pues, en una quinta parte de los endecasílabos de los sonetos al *itálico modo* podemos ver una cierta influencia del arte mayor o del decasílabo de Ausias March (tipo G) ¹⁶.

2.2. El endecasílabo: Configuración hemistiquial

En nuestra reflexión sobre el endecasílabo de los sonetos del marqués de Santillana no queremos dejar de hacer referencia a la posibilidad de estudio que abrió Mario Penna y, después, continuó Pilar Lorenzo Gradín: una caracterización de estos versos no por la distribución de sus acentos, sino por los hemistiquios que los constituyen. Páginas más arriba indicamos que el planteamiento de Penna nos parece discutible en un punto esencial:

«...lo que a nosotros nos interesa... es... el determinar la naturaleza intrínseca del endecasílabo como se había constituido en los autores italianos que Santillana podía tener delante para ver si él se dio cuenta de la verdadera naturaleza del verso, la cual...no puede consistir únicamente en el número de sílabas o la disposición de los acentos» ¹⁷.

Cuando el marqués de Santillana comienza la composición de sus sonetos, alrededor de 1438, había escrito ya una de sus cimas poéticas: la *Comedieta de Ponça* (1436). En ella utiliza la estrofa de arte mayor castellana ¹⁸, ensayada con anterioridad, por ejemplo, en la *Defunción de don Enrique de Villena* (1434). El verso utilizado en el arte mayor se caracteriza fundamentalmente por la distribución acentual; como indica Fernando Lázaro Carreter:

«...a la coacción de los ictus, que puede producir en la posición del primero una total ambigüedad prosódica, atribuimos la función de 'dominante' del arte mayor, es decir, según la definición de Mukarovsky, de "componente de la obra que pone en movimiento e imprime dirección a las relaciones entre todos los demás componentes."» ¹⁹

¹⁶ R. Baher, *ob. cit.*, p. 143.

¹⁷ M. Penna, *ob. cit.*, p. 274.

¹⁸ En un próximo artículo que será publicado en esta revista, haremos un análisis de la influencia real que el arte mayor ejerció sobre los sonetos de Santillana.

¹⁹ F. Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia in honorem Rafael Lapesa*, vol. I, Madrid, 1972, pp. 351-352.

Esta coacción llega a ser tan fuerte que provoca que el 34% de los versos de la *Comedieta* presenten alteraciones fónicas y desplazamientos acentuales contrarios a la pronunciación normal de la lengua ²⁰. Sin dejar de tener en cuenta los conocimientos que don Íñigo adquirió, durante su estancia en la corte de Aragón, sobre poesía gallega, catalana, provenzal o francesa, parece lógico suponer que, junto con los endecasílabos de estas tradiciones, el verso más cercano al que podría asimilar el endecasílabo italiano era el del arte mayor, que oscila entre las once y las doce sílabas ²¹. Si éste, como hemos visto, se caracteriza por la «tiranía» en la distribución acentual, nos parece razonable suponer que el oído de don Íñigo, habituado a este metro, se fijase más en los ictus que en la conformación hemistiquial de los endecasílabos italianos. Por otra parte, la menor variedad en la distribución acentual, frente a una mayor dispersión en la posibilidad combinatoria de diversos tipos de hemistiquios, provocaría que éstos pasasen desapercibidos con más facilidad al oído del poeta castellano ²².

Por otra parte, Penna ofrece una brillante explicación del paso de la versificación latina a la romance, y de cómo el lector medieval sentiría la división en hemistiquios del verso clásico, aunque no fuese capaz de leer correctamente la acentuación de los pies. Esta influencia, que en la primera versificación romance se manifestaría a través de la creación de un ritmo fundamentado sobre unos esquemas regulares en la distribución de los hemistiquios, posiblemente se viese reavivada en la poesía de Dante o Petrarca, pues ambos leían y escribían latín. Sin embargo, el marqués sólo podría poseer una somera e indirecta noción de las características de los hemistiquios a través de la tradición poética romance anterior que conocía, pues no leía la lengua de los romanos ²³.

²⁰ *Ibidem*, pp. 358-359.

²¹ Esta influencia del arte mayor ha sido señalada, entre otros, por Rafael Lapesa o Pilar Lorenzo.

²² Tampoco estamos de acuerdo con la opinión de Penna (*ob. cit.*, p. 277) de que el marqués asimilaría la pronunciación italiana a la provenzal o catalana, por tratarse de una lengua extranjera que posiblemente conociese por sus lecturas, y no por valerse de ella oralmente; ¿por qué no a la castellana?

²³ No es contradictoria esta afirmación con su dominio del verso de arte mayor, pues la constitución de sus hemistiquios viene determinada por la distribución acentual, y porque salvo en contadas excepciones, éstos presentan una mínima variación: 6 [sílabas] (-1) / 6 (-1). Sobre su muy floja formación en los rudimentos de la lengua latina, resulta reveladora la afirmación que hace en su carta a don Pedro González de Mendoza:

«Ca difícil cosa sería agora, que después de assaz años e non menos trabajos, yo quisiesse o me dispudiesse a porfiar con la lengua latina...»

Citamos a través de A. Cortina, *El Marqués de Santillana. Obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975³, p. 44.

Todo esto nos inclina a pensar que el marqués puso un mayor énfasis en la imitación del endecasílabo italiano en lo que respecta a su distribución acentual, más que en la constitución por hemistiquios de dicho verso. Sin embargo, nos parece interesante dejar constancia de los datos que sobre este punto nos proporcionan Mario Penna y Pilar Lorenzo²⁴, pues en ellos puede observarse alguna curiosa «coincidencia». Veamos la tabla que hemos elaborado con los datos de ambos estudiosos:

	Dante	Petrarca	Santillana	Garcilaso
Endecasílabos propios:				
<i>a maiore</i> : hepts. + cuadrilabio:	14	14	14	40
<i>a minore</i> : quinario + senario:	24	29	94	19
cuadrilabio + hepts.:	2	3	2	24
Totales <i>a maiore</i> y <i>a minore</i>:	14 26	14 32	14 96	40 43
Total endecasílabos propios:	40	46	110	83
Endecasílabos amplificados:				
<i>a maiore</i> : hepts. + quin. con sinalefa:	21	28	7	14
hepts. agudo + quinario:	28	18	8	12
hepts. en diptongo + quin.:	12	9	3	4
<i>a minore</i> : quin. + hepts. con sinalefa:	14	26	5	8
quin. agudo + hepts.:	6	10	7	3
quin. en diptongo + hepts.:	15	2	0	3
Totales <i>a maiore</i> y <i>a minore</i>:	61 35	55 38	18 12	30 14
Total endecasílabos amplificados:	96	93	30	44
Totales generales <i>a maiore</i> y <i>a minore</i>:	75 61	69 70	32 108	70 57
Número total de endecasílabos:	136	139	140	127

Lo primero que salta a la vista es la preferencia de los italianos por el tipo de endecasílabo denominado *amplificado* (D96, P93 / S30, G44)²⁵ frente al *propio* (D40, P46 / S110, G83). Otro dato a tener en cuenta es la amplia dispersión en la distribución del número de versos entre los varios subtipos utilizados por Dante y Petrarca (el más abundante sólo abarca 29 ejemplos), mientras que Garcilaso, y más aún Santillana, se decantan por la utilización ma-

²⁴ M. Penna, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1954, (vol. V), pp. 253-282; y P. Lorenzo Gradín, «El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso», en *Homenaje al profesor Luis Rubio*, II, Murcia, Universidad de Murcia, (vol. 5.º), 1987, pp. 88-89.

²⁵ La letra mayúscula indica el autor: D=Dante, P=Petrarca, S=Santillana y G=Garcilaso. El número señala la cantidad de versos del tipo tratado.

yoritaria de uno de estos subtipos (G40 —*propios, a maiore, heptasílabo más cuadr sílabo*—, S94 —*propios, a minore, quinario más senario*—). Lo único que nos permitiría agrupar a Garcilaso con los poetas italianos es la utilización variada, aunque no tanto como ellos, de todos los subtipos, mientras que el marqués se concentra casi exclusivamente en uno, y otro de los señalados para el resto de estos poetas no se localiza en sus diez primeros sonetos (*amplificado, a minore, quinario en diptongo más heptasílabo*).

Como decíamos, los dos españoles prefieren el uso de endecasílabos *propios*. Sin embargo, don Íñigo se decanta fundamentalmente por el subtipo *a minore* formado por un quinario y un senario, y el toledano por el subtipo *a maiore* de heptasílabo más cuadr sílabo. Creemos que el motivo se encuentra en el hecho de que el marqués prefiere la acentuación en cuarta sílaba, y Garcilaso aquélla que recae en la sexta. Si hemos de recurrir a la acentuación para explicar este fenómeno, parece patente que el dato más relevante y más puramente hemistiquial, pues en él no interfiere la acentuación, es el de la mayor abundancia de endecasílabos *propios* en los españoles, frente a la proporción inversa, a favor de los *amplificados* en los italianos. Resulta interesante constatar que Garcilaso, fiel imitador en la distribución acentual y de rimas del soneto petrarquista, y con una formación latina similar a la de estos poetas toscanos, se aleje en este punto de sus maestros, para situarse más cerca del «primitivo» soneto de Santillana. ¿Cómo explicarlo? No parece tarea sencilla, y quizás haya que recurrir a la indagación de condicionantes puramente lingüísticos. Así como por su facilidad de apócope y sinalefa, la lengua italiana permite un mayor desarrollo de la materia poética, o por su menor proporción de vocablos oxítonos facilita la eliminación del verso agudo, creemos que debemos remitirnos al código lingüístico utilizado para arrojar una pálida luz sobre esta cuestión: sólo en el idioma utilizado existe una total coincidencia entre Dante y Petrarca, o entre Santillana y Garcilaso. Sin embargo, si Garcilaso resolvió, sin duda con esfuerzo, otras cuestiones que le planteaba su lengua materna frente a la italiana, ¿por qué no procedió del mismo modo en este caso? Sólo intuimos dos respuestas: o porque no le preocupaba, lo que nos parece difícil de aceptar conociendo su resolución en otros problemas similares, o porque realmente la distribución de hemistiquios en el verso no era perceptible con facilidad a través de una o varias lecturas, o incluso se consideraba secundaria. Si esto es así, casi habría que pensar en la casualidad en la elección de una u otra distribución.

Se ha considerado un rasgo positivo en la poesía de Dante, Petrarca y Garcilaso la abundante variedad de construcciones hemistiquiales, frente a la monotonía que en el soneto santillanesco produciría la absoluta mayoría de uno de los subtipos. No deja de ser curioso, porque también se ha considerado muy positivo el predominio absoluto de endecasílabos con acento en la sexta sílaba. En un caso se alaba la dispersión, en otro la monotonía. Creemos en este punto, pues existen logros poéticos tanto en los sonetos de Santillana como en los de Garcilaso, que esto se debe a concepciones poéticas diferentes: el toledano prefiere combinar la fijeza acentual con una mayor riqueza en la construcción hemistiquial, si ésta no se debe a factores extrapoéticos, mientras que el señor de Buitrago prefiere una menor dispersión en el uso de los subtipos de hemistiquios, y esto quizá sí pueda deberse a una influencia de la rigidez del arte mayor.

3. Las pausas fuertes

Muy brevemente queremos dejar constancia aquí de la distribución de las pausas fuertes (expresadas gráficamente por puntos) en los sonetos de Santillana. La situación de los puntos gráficos en las fronteras entre las estrofas interiores del soneto coincide con la más habitual en Dante, Petrarca y Garcilaso. La división más usual es *c/c/tt* (28,6%), seguida de *cc/tt* y *c/c/t/t* (ambas 11,9%)²⁶.

El manuscrito de los sonetos que se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene 36 de estas composiciones. Según Kerkhof y Tuin, y Miguel Ángel Pérez Priego²⁷, se trata de una copia probablemente vigilada desde muy cerca por su autor. En este manuscrito los sonetos presentan puntuación tras el verso octavo; lo que indicaría una concepción bipartita, por parte del autor, de esta forma. Es un dato revelador y que coincide plenamente con las lecturas de la crítica actual; incluso en aquellas composiciones que presentan sus estrofas partidas por puntos en su interior, se observa, en casi todas, una pausa en la transición del verso que cierra los cuartetos al que abre los tercetos.

Nos gustaría dejar finalmente constancia de un fenómeno singular observable en muchos de estos sonetos: la tendencia a dividir el conjunto de los versos en dos secciones de doce y dos líneas.

²⁶ Figura una estadística completa en el Apéndice.

²⁷ M. P. A. P. Kerkhof y D. Tuin, *Los Sonetos 'al itálico modo' de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana*, Madison, 1985; y M. A. Pérez Priego, «Sobre transmisión y recepción de la poesía de Santillana», *Dicenda*, 6 (1987), pp. 189-198.

Este estructura recuerda, aunque no coincide el esquema de rimas, la que se impuso en el soneto isabelino inglés (tres cuartetos y un dístico final). Sorprende que en su intento de adopción a nuestra lengua de la forma italiana, don ñigo no sólo se adelantase en un siglo al fluir de la literatura española, sino que, además, incluso se topase con formas que más adelante serían consideradas las más interesantes en otras lenguas en determinadas épocas.

4. La anomalía del verso agudo

Del mismo modo que calificar a sus sonetos como *fechos al itálico modo* le ha supuesto al marqués de Santillana largos años de críticas acerbas por una interpretación literal no restrictiva de su frase, igualmente le ha acontecido por su uso del endecasílabo oxitono para la elaboración de estas composiciones. Creemos que, de nuevo, una comparación forzada ha sido la propiciadora de estas críticas. En este punto queremos dejar constancia de algunos casos en los que don Íñigo habría podido interpretar como agudos ciertos versos de Dante o Petrarca: nos referimos a aquellos versos que los italianos rematan con una palabra oxitona terminada en diptongo decreciente²⁸ (del tipo *amai, temei, fui, poi*, etc.). Esto quizá le hubiera hecho sentir la legitimidad de la utilización de este tipo de verso, pensando que si los italianos no lo utilizaban más era debido a que en su lengua, frente a su castellano materno, la proporción de términos oxítonos era menor (no olvidemos que el marqués conocía el italiano como lengua leída exclusivamente).

La erradicación del verso agudo, como describe Francisco Rico²⁹, fue un proceso lento y dificultoso que no se completó hasta la segunda mitad del siglo xvi. Veamos la opinión, muy perspicaz por cierto, de Fernando de Hozes sobre este asunto en 1552, en el prefacio a su traducción de *I Trionfi* de Petrarca:

«Yo confieso que a mí me parece esto postrero [eliminar los versos acabados en consonante y los agudos] demasiada curiosidad y cosa que el thoscano haze poco en guardarla, pues casi todas las palabras acaban en aquella lengua en vocal y *son muy pocas las que tienen acento en la última*; pero en nuestra lengua es más dificultoso y

²⁸ Aunque como señala Joaquín Arce en *Literaturas española e italiana frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 35: «La pausa versal condiciona una pronunciación más lenta y marcada [en italiano], que lleva a sentir como llanas las terminaciones verbales *amai, temei, fui* o formas como *poi...*»

²⁹ F. Rico, «El destierro del verso agudo», en *Homenaje a J. M. Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 525-551.

mucho menos necesario de guardarse, porque, según es a todos manifiesto, la mayor parte de las palabras que en ella ay acaban en consonante o tienen el accento en la postrera»³⁰.

Contundentes razones las de Hozes, que sin embargo arrastrado por la creciente aceptación del precepto contra el verso agudo, opta finalmente por seguir en esto a los maestros italianos. Pero no olvidemos que estamos en el año de 1552, y el marqués escribió sus sonetos entre 1438 y 1458: un siglo antes. Fue un proceso de cien años el que conllevó la proscripción de la terminación oxítona; Rico ha rastreado sonetos con endecasílabos agudos en el *Cancionero gótico* de Velázquez de Avila (hacia 1538), en el *Cancionero de Gallardo* (1533, 1543?), o en la edición zaragozana de 1554 del *Cancionero General*.

No deja de ser sorprendente que triunfase el precepto que eliminaba los versos agudos, y no el de la prohibición de los versos terminados en consonante (suprimidas las oxítonas, las palabras acabadas en consonante quedarían reducidas a los plurales y a alguna otra —como por ejemplo «antes»—). Sin embargo, exigirselo al marqués un siglo antes e iniciando la adaptación de una forma nueva, que incluso pudo interpretar algunos versos italianos como agudos, nos parece impropio, y por lo tanto no podemos considerarlo un rasgo que afee sus sonetos. De nuevo debemos afirmar que la poética del soneto garcilasiano no debe aplicarse a la obra de Santillana. Además, es probable que el marqués tuviese otro motivo para utilizar el verso agudo, pero esto lo trataremos en el siguiente apartado.

5. La disposición de las rimas

El marqués de Santillana utiliza en sus sonetos cuatro esquemas diferentes para disponer la rima de los cuartetos, y dos para la de los tercetos.

La disposición de rima más usada en los cuartetos es la de rima alterna (32; 76,1%). Con una frecuencia notoriamente menor aparecen otros tres esquemas: ABBA ACCA (7; 16,6%), ABAB BCCB (2; 4,7%) y ABBA ABBA (1; 2,3%). Así pues, sólo en un soneto sigue el marqués el molde favorito de los italianos desde el *dolce stil novo*. El número de poemas en los que utiliza esquemas del arte mayor es reducido (9; 21,4%), y de éstos, únicamente dos presentan el modelo que don Íñigo prefirió para su obra más extensa en octavas de arte mayor, *La Comedieta de Ponça* (ABAB BCCB).

³⁰ F. Rico, *ob. cit.*, p. 536. El subrayado es nuestro.

Estos datos resultan sorprendentes si los comparamos con los obtenidos de los tercetos. La distribución de la rima en éstos aparece exclusivamente de dos modos: CDC DCD (27; 64,2%) y CDE CDE ³¹ (15; 35,7%), precisamente los dos más usuales en Dante y Petrarca, y con posterioridad en Garcilaso. ¿Cómo explicar que siendo capaz de imitar perfectamente los esquemas favoritos de los toscanos en los tercetos, por otra parte los más libres en cuanto a la distribución de rima, el marqués no haya seguido este mismo camino en los cuartetos? Creemos que no se puede justificar, al menos totalmente, la utilización de rimas alternas en los cuartetos para intentar diferenciarlos de la octava de arte mayor, pues los cuatro primeros versos de cada copla de la *Comedieta* (sin duda el modelo que más debió pesar en el poeta) presentan esta disposición. Tampoco se puede explicar recurriendo al primitivo soneto de la escuela siciliana, que sí presentaba este esquema: carecemos de los datos que nos indiquen que don Íñigo conociera esta poesía; y, por otra parte, en Dante y Petrarca esta solución rímica aparece en contadas ocasiones.

Para intentar dar respuesta a esta cuestión debemos tener en cuenta otra consideración. Algunos contertulios de Boscán «se que-xavan que en las trobas desta arte [la italiana] los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o prosa» ³². Así pues, para el oído español del siglo XVI resultaba dificultoso percibir en ocasiones si los poemas italianos estaban compuestos en «verso o prosa». No es difícil admitir que, si esto sucedía en una época en la que la penetración de la literatura toscana era importante en España, en el siglo anterior esta sensación sería mucho más acusada para los lectores de poesía italiana, más aún si, como el marqués, sólo conocían la lengua de la península de los Apeninos a través de su lectura, y no de su práctica oral. En esta situación se encontraría don Íñigo cuando, hacia 1438, decide aventurarse en la importación de una forma poética italiana a su lengua materna. El problema que debió afrontar en su empresa era doble: intentar caracterizar suficientemente el soneto, para evitar, por ejemplo, que se confundiese con una especie de octava de arte mayor seguida de un sexteto, y al mismo tiempo, superar formalmente el «prosaismo» que el oído castellano percibía en la forma italiana. Es desde esta perspectiva desde la que entonces se comprenden plenamente

³¹ En los sonetos que presentan tres rimas en los cuartetos, las letras deberían ser DED EDE y DEF DEF. No es importante, pues los esquemas son los mismos.

³² F. Rico, *ob. cit.*, p. 547. El subrayado es nuestro.

las peculiaridades morfológicas del soneto santillanesco. El uso, mayoritario, de la rima abrazada en los cuartetos facilitaba la percepción de ésta, pues verso sí, verso no, se le recordaba continuamente al receptor³³, ayudando a superar el «prosaísmo» italiano. A este efecto contribuía también la utilización de rimas agudas³⁴, mucho más machaconas y reiterativas.

En cuanto al endecasílabo que podía utilizar, el señor de Buitrago supo mixturar con adecuada proporción aquellos endecasílabos más queridos por Petrarca, con acento en la sexta sílaba, que producían una serena sensación de flujo continuo que los acercaba a la prosa, con otros de diferente ritmo, reconocibles por las personas cultas que hubieran leído a gallegos, provenzales y catalanes, para de este modo seguir los modelos italianos, pero evitando que sus lectores «creyesen» que se encontraban ante fragmentos «en prosa».

Prueba de todo esto es que, en el único soneto (XIV)³⁵ que mantiene un molde rímico plenamente petrarquista, el marqués utiliza rimas agudas tanto en los cuartetos como en los tercetos, al mismo tiempo que intercala seis endecasílabos de viejas tradiciones entre ocho de los preferidos por los petrarquistas.

No podemos negar, sin embargo, que en nueve sonetos³⁶ el marqués fue dominado plenamente por los esquemas de rima del arte mayor castellano en los cuartetos, no así en los tercetos.

6. Conclusiones

The criteria for the determination of artistic merit depend on the age in which the poem was produced.

C. Kleinhenz³⁷.

Esta ha sido la máxima que ha iluminado todo el proceso de investigación que queda reflejado en estas páginas. Hemos intentado reiteradamente romper los férreos prejuicios que una tradición

³³ Por eso en los tercetos, caracterizado el soneto como diferente a otras estrofas anteriores en los cuartetos, el marqués sí puede seguir fielmente a los poetas italianos; y aun así, prefiere utilizar en la mayoría de los casos también la rima alterna en los seis últimos versos.

³⁴ Por otra parte, aún no había surgido la «moda» ayudada en su imposición quizá, como apunta Rico en su artículo, por algunos más italianistas que los propios italianos, de la proscripción del verso agudo.

³⁵ Seguimos la edición crítica de Kerkhof y Tuin, Madison, 1985.

³⁶ ABAB BCCB: XII y XXX.

ABBA ACCA: II, IX, X, XI, XV, XVIII y XXXI.

³⁷ C. Kleinhenz, *The early Italian sonnet. The first century (1220-1321)*, Lecce, Mizella, 1986, p. 25.

crítica, asentada en personalidades de indiscutible competencia, ha vertido sobre los sonetos *al itálico modo*. Prejuicios que, a nuestro modo de ver, proceden de un análisis que ha venido prescindiendo casi sistemáticamente del dato cronológico que acompaña a las composiciones de don Íñigo López de Mendoza. No podemos olvidar nunca que sus sonetos comienzan a escribirse hacia 1434 y que suponen el primer intento en lengua castellana de adaptar el molde métrico que tan granados frutos había ofrecido a la lírica italiana. Por lo tanto, resulta impropio comparar la labor del marqués con la desarrollada por Garcilaso o cualquier otro poeta posterior español.

En nuestro intento de aproximarnos de un modo objetivo a estas composiciones ha radicado la metodología y el camino que debíamos seguir. Así, hemos ido repasando aspectos que la tradición crítica había ya estudiado, pero orientándolos desde una perspectiva casi de *tabula rasa*. Los resultados fueron sorprendentes. Realmente, sólo una quinta parte de los endecasílabos utilizados por nuestro autor no son rastreables en poetas italianos. Además, este hecho puede poseer motivaciones extraliterarias. El marqués, en su intento por cultivar sonetos en castellano, equilibró adecuadamente elementos puramente italianos con otros anteriores que fuesen reconocibles por sus contemporáneos. Evitaba así los inconvenientes que pudiesen plantear sus lectores ante ciertas peculiaridades toscanas a las que aún no había sido acostumbrado el oído castellano, pero introduciendo al mismo tiempo algunos rasgos que permitiesen identificar el soneto como una forma nueva. Usó así esquemas de rimas anteriores, versos rematados en oxítonos y endecasílabos provenzales, catalanes y gallegos, pero también esquemas de rimas en los tercetos plenamente petrarquistas y nuevos versos con acentuaciones predilectas en Italia. Su poética del soneto era totalmente diferente a la que prevalecería en el Renacimiento. Los hombres que le siguieron en el intento un siglo después ansiaban «traducir» el soneto italiano a la lengua castellana, el marqués pretendió «adaptarlo», no sólo a la prosodia habitual de su idioma, sino también al oído de sus contemporáneos.

Creemos firmemente que no pueden atacarse estas composiciones de don Íñigo por su configuración formal y hemos intentado demostrarlo. De cualquier modo don Íñigo López de Mendoza, siendo ya un poeta consagrado, afrontó la aventura de escribir sonetos en castellano, de introducir en nuestra lengua, por vez primera, esta forma poética, que tan alto desarrollo alcanzó en siglos posteriores. Este hecho por sí solo nos muestra su profunda intuición poética: fue un adelantado a su época.

Para muchos críticos y lectores actuales los sonetos santillanescos resultan arcaicos y torpes, pero sin duda el marqués logró su objetivo primordial: mostrar a las gentes de su época que existía un nuevo molde poético que merecía la pena ser cultivado. Nosotros estudiamos sus sonetos uno a uno percibiendo sus «incorrecciones» individuales, pero cuando don Íñigo envió a doña Violante de Prades un grupo de sus sonetos en 1443, sin duda, aquella dama descubrió que dentro de la heterogeneidad de las composiciones latía unitariamente una nueva forma poética. Es el momento de reclamar una atención mayor sobre este *corpus*, un estudio más profundo que prescinda del tópico del querer y no poder y deje paso a un conocimiento más objetivo y científico de él.

APÉNDICE

- Las letras mayúsculas indican rima.
- Las minúsculas indican estrofas: c = cuarteto; t = terceto.
- Indicamos la división de estrofas en función de pausa completa únicamente, es decir los puntos.

GUIDO CAVALCANTI (circa 1260-1300): Total sonetos:

RIME: 37.

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABAB ABAB: 10; 27%	CDC CDC: 1; 2,7%	cc/t: 2; 5,4%	cc/CD/E: 1; 2,7%
ABBA ABBA: 26; 70,2%	CDC DCD: 5; 13,5%	c/ctt: 2; 5,4%	
ABBB BAAA: 1; 2,7%	CDE EDC: 10; 27%	cc/tt: 5; 13,5%	
	CDE CDE: 10; 27%	cc/t: 3; 8,1%	
	CDE DCE: 9; 24,3%	c/c/tt: 5; 13,5%	
	CDC CDD: 1; 2,7%	c/ct/t: 5; 13,5%	
	CDD DCC: 1; 2,7%	cc/t/t: 6; 16,2%	
		c/c/t/t: 9; 24,3%	

DANTE ALIGHIERI (1265-1321): TOTAL SONETOS:

VITA NUOVA: 23

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABAB ABAB: 5; 21,7%	CDC CDC: 1; 4,3%	cc/tt: 1; 4,3%	AB/ABc/tt: 1; 4,3%
ABBA ABBA: 18; 78, 3%	CDC DCD: 2; 8,7%	c/ctt: 1; 4,3%	
CDE EDC: 7; 30,4%	cc/tt: 3; 13%		
	CDE CDE: 7; 30,4%	c/c/tt: 6; 26,1%	
	CDE DCE: 6; 26,1%	cc/t/t: 3; 13%	
		c/c/t/t: 8; 34,8%	

RIME: 53.

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABAB ABAB: 11; 20,7%	CDC CDC: 5; 9,4%	cc/t: 3; 5,7%	c/c/CDCD/CD: 1; 1,9%
ABAB BABA: 1; 1,9%	CDC DCD: 22; 41,5%	c/ctt: 2; 3,8%	ccC/CC: 1; 1,9%
ABBA ABBA: 41; 77,3%	CDE EDC: 5; 9,4%	cc/tt: 7; 13,2%	c/c/D/CD: 1; 1,9%
	CDE CDE: 5; 9,4%	cc/t: 2; 3,8%	c/c/CDCD/CD: 1; 1,9%
	CDE DCE: 10; 18,9%	c/c/tt: 4; 7,5%	Total de sonetos con estrofas partidas:
	CDD DCC: 5; 9,4%	c/c/t: 3; 5,7%	4; 7,5%
	CDD CDD: 1; 1,9%	cc/tt: 12; 22,6%	
		c/c/tt: 16; 30,2%	

FRANCESCO PETRARCA (1304-1374): TOTAL SONETOS:**RIME: 317.**

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABAB ABAB: 14; 4,4%	CDC CDC: 11; 3,5%	cc/tt: 28; 8,8%	ccD/CE: 1; 0,3%
ABBA ABBA: 303; 95,6%	CDC DCD: 114; 3,6%	c/ctt: 12; 3,8%	ccD/CD: 2; 0,6%
	CDE EDC: 1; 0,3%	cc/tt: 67; 21,1%	ABBAAB/BA/tt: 1; 0,3%
	CDE CDE: 121; 38,2%	cc/tt: 32; 10,1%	c/ctD/CD: 1; 0,3%
	CDE DCE: 65; 20,5%	c/c/tt: 64; 20,2%	AB/BAc/tt: 1; 0,3%
	CDD DCC: 4; 1,3%	c/c/t: 18; 5,7%	c/c/DCt: 1; 0,3%
	CDE DEC: 1; 0,3%	cc/tt: 28; 8,8%	AB/BA/c/tt: 1; 0,3%
		c/c/tt: 58; 18,3%	cABB/At/t: 1; 0,3%
			cA/BBA/tt: 1; 0,3%
			Total de sonetos con estrofas partidas: 10; 3,1%

GARCILASO DE LA VEGA (1501/3-1536): TOTAL SONETOS:**SONETOS: 40.**

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABBA ABBA: 40; 100%	CDE CDE: 18; 45%	cc/tt: 5; 12,5%	AB/BA/c/tt: 1; 2,5%
	CDC DCD: 10; 25%	c/ctt: 1; 2,5%	AB/B/A/AB/BA/tt: 1; 2,5%
	CDE DCE: 7; 17,5%	cc/tt: 13; 32,5%	Total de sonetos con estrofas partidas: 2; 5%
	CDE DEC: 4; 10%	cc/tt: 3; 7,5%	
	CDE ECD: 1; 2,5%	c/c/tt: 6; 15%	
		c/c/tt: 1; 2,5%	
		cc/tt: 8; 20%	
		c/c/tt: 1; 2,5%	

MARQUES DE SANTILLANA (1398-1458): TOTAL SONETOS:**SONETOS: 42.**

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABBA ABBA: 1; 2,3%	CDC DCD ³⁸ : 27; 64,2%	cc/tt: 1; 2,3%	c/c/DE/DE/DE: 1; 2,3%
ABAB ABAB: 32; 76,1%	CDE CDE: 15; 35,7%	cc/tt: 5; 11,9%	cAB/AB/TT: 4; 9,5%

³⁸ En los sonetos que presentan tres rimas en los cuartetos las siglas de rima serían DED EDE y DEF DEF.

Cuartetos:	Tercetos:	División estrófica:	Estrofas partidas:
ABBA ACCA: 7; 16,6%		c/c/tt: 12; 28,6%	cc/tCD/E: 1; 2,3%
ABAB BCCB: 2; 4,7%		cc/t/t: 3; 7,2%	c/c/CD/Et: 1; 2,3%
		c/c/t/t: 5; 11,9%	cctD/CD: 2; 4,6%
			c/c/tE/DE: 1; 2,3%
			c/ctD/CD: 1; 2,3%
			cc/tC/DE: 1; 2,3%
			c/c/tC/DE: 1; 2,3%
			c/c/tD/CD: 1; 2,3%
			cc/tE/DE: 1; 2,3%
			cc/tD/CD: 1; 2,3%
			Total de sonetos con estrofas partidas: 16; 38,1%

Clasificación del endecasílabo de Garcilaso según la disposición acentual³⁹.

Tipo de endecasílabo	Situación de los acentos	N.º de versos	Porcentaje
A	sílabas 4 ^a -7 ^a -10 ^a	3	2,1%
AB	4 ^a -7 ^a ?-10 ^a	0	0%
B	4 ^a -10 ^a	4	2,8%
C	4 ^a -6 ^a -7 ^a -10 ^a	4	2,8%
C ₂	6 ^a -7 ^a -10 ^a	3	2,1%
D	4 ^a -7 ^a -8 ^a -10 ^a	0	0%
E	4 ^a -6 ^a -8 ^a -10 ^a	12	8,6%
F	4 ^a -8 ^a -10 ^a	11	7,8%
G	4 ^a -6 ^a -10 ^a	36	25,7%
G ₂	4 ^a -6 ^a -9 ^a -10 ^a	1	0,7%
H	6 ^a -10 ^a	46	32,8%
H ₂	6 ^a -8 ^a -10 ^a	19	13,6%
I	5 ^a -10 ^a	1	0,7%
		Total: 140	

BIBLIOGRAFÍA (Citada y consultada)

MANUSCRITOS UTILIZADOS:

Manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, folios 175r-184r.

Manuscrito 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folios 82v-85r y 193r-200r.

Manuscrito 2-7-2 / MS.2 de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia de Madrid.

³⁹ Hemos elaborado esta clasificación a partir de un cálculo porcentual sobre los versos de los diez primeros sonetos de Garcilaso, según el orden en el que figuran en la edición de sus *Poesías Castellanas Completas*, realizada por E. L. Rivers, Madrid, Castalia, 1985.

EDICIONES DE LOS SONETOS:

- Amador de los Ríos, J., *Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, 1852.
- Azáceta, J. M., *Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid, C.S.I.C., 1956.
- Cortina, A., *El Marqués de Santillana. Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1975⁵.
- Durán, M., *Marqués de Santillana. Poesías Completas*, Madrid, Castalia, 1982, tomo I. (Existe una primera impresión de 1975).
- Foster, D. W., *Antología poética. Marqués de Santillana*, Madrid, Taurus, 1982.
- Foulché-Delbosc, R., *Cancionero Castellano del Siglo XV*, tomo I, N.B.A.E. 19, Madrid, Bailly-Bailliére, 1912.
- Kerkhof, M. P. A. M., *Marqués de Santillana. Comedieta de Ponça/Sonetos*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Kerkhof, M. P. A. M. y Gómez Moreno, A., *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Obras Completas*, Barcelona, Planeta, 1988.
- Kerkhof, M. P. A. M. y Tuin, D., *Los Sonetos 'al itálico modo' de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madison, 1985.
- Sola-Solé, J., *Los sonetos 'al itálico modo' del Marqués de Santillana*, Barcelona, Puvill, 1980.

SONETO:

- Alighieri, Dante, *La vida nueva* (ed. bilingüe de C. Alvar y J. Martínez Mesanza), Madrid, Siruela, 1985.
- , *Opere minori*, Milano-Napoli, Riccardo-Ricciardi Ed., 1984 (vol. I/1).
- Cavalcanti, G., *Rime* (Ed. Robertis, D. de), Torino, Giulio Einaudi Ed., 1986.
- Enciclopedia Dantesca*, Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1984^{2a}. (Voces: Sonetto —Vol. V— y Ritmo —Vol. IV—).
- Fuller, J., *The sonnet*, London, Methuen, 1986.
- Gorni, G., «Il sonetto», en *Letteratura italiana*, Torino, Giulio Einaudi Ed., 1984 (vol. 3^o/1).
- Kleinhenz, C., *The early Italian sonnet. The first century (1220-1321)*, Lecce, Mizella, 1986.
- Lázaro Carreter, F., «Dos notas sobre la poética del soneto en los «comentarios» de Herrera», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, VIII, (1980), pp. 315-321.
- Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, París, Presses Universitaires de France, 1975^{2a}. (Vox: sonnet)
- Petrarca, F., *Rime, Trionfi e poesie latine*, Milano-Napoli, Riccardo-Ricciardi Editore, 1951.
- Rigolot, «Qu'est-ce qu'un sonnet?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 84-1^o, (1984), pp. 3-18.
- Rivers, Elias L., «Hacia la sintaxis del soneto», *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, pp. 225-233.

MARQUÉS DE SANTILLANA:

- Amador de los Ríos, J., *Vida del marqués de Santillana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- Carr, D.C., «Another look at Santillana's sonnets», *Hispanic Review*, 46-1º, (1976), pp. 41-53.
- Davila Fernández, J. M., *Modelos de construcción interior de los sonetos del marqués de Santillana*, Santiago de Compostela (Memoria de Licenciatura inédita).
- Gómez Moreno, A., «Una carta del marqués de Santillana», *Revista de Filología Española*, LXIII 1-2, (1983), pp. 115-122.
- Langbehn-Rohland, R., «Problemas constructivos en algunos poemas de Santillana», *Filología*, XVII-XVIII, (1976-1977).
- Lapesa, R., «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *Romance Philology*, X, (1956-1957), pp. 180-185.
- , *La obra literaria del marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1967.
- Lorenzo Gradín, P., «El soneto o el devenir de una nueva estética, de Santillana a Garcilaso», —*Homenaje al profesor Luis Rubio, II*— vol. 5º, Murcia, Universidad de Murcia, 1987-88-89.
- Penna, M., «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del marqués de Santillana», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, 1954, (vol.V), pp. 253-282.
- Pérez Priego, M. A., «Sobre transmisión y recepción de la poesía de Santillana», *Dicenda*, 6 (1987), pp. 189-198.
- Rico, F., «El quiero y no puedo del marqués de Santillana», en *Primera Cuarentena*, Barcelona, El festín de Esopo, 1982.
- Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris Bibliothèque de l'école des hautes études, 1905.
- Street, F., «Some reflexions on Santillana's 'Prohemio e Carta'», *The modern language review*, LII-2, (1957), pp. 230-233.
- Varios, *El marqués de Santillana (Biografía y documentación)*, Santillana del Mar, Fundación Santillana, 1983.

GARCILASO:

- Blecuá, A., *En el texto de Garcilaso*, Madrid, Insula, 1970.
- Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Granada, Universidad, 1966.
- Lapesa, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- Rivers, E. L., «Garcilaso y los géneros poéticos», *Studia in honorem Rafael Lapesa*, vol. 1, Madrid, 1972, pp. 495-499.
- , *La poesía de Garcilaso*, Barcelona, Ariel, 1981.
- Rivers, E. L., *Garcilaso de la Vega. Poesías Castellanas Completas*, Madrid, Castalia, 1985.
- Vega, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas* (ed. E. L. Rivers), Madrid, Castalia, 1985.

GENERALIDADES:

- Alonso, D., «Elogio del endecasílabo», *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1972, (vol. II), pp. 539-542.
- Arce, J., *Literaturas española e italiana frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Baher, R., *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas* (Ed. de Benito Brancaforte), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- Clarke, D. C., *Morphology of fifteenth century castilian verse*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1964.
- Fubini, M., *Métrica y poesía*, Madrid, Planeta.
- Fubini y Bonora, *Antologia della critica letteraria*, Torino, Ed. G. B. Petrini, (vol. I), 1974.
- Henríquez Ureña, P., «El endecasílabo castellano», *Revista de Filología Española*, VI (1919).
- Lázaro Carreter, F., «La poética del arte mayor castellano», *Studia in honorem Rafael Lapesa*, vol. 1, Madrid, 1972, pp. 343-378.
- Navarro Tomás, T., *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a Federico García Lorca*, Barcelona, Ariel, 1973.
- , *Métrica Española*, Barcelona, Labor, 1983^{6a}.
- Quilis, A., *Fonética acústica de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Rico, F., «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 225-251.
- Sapegno, N., «Introduzione al Petrarca», en Fubini y Bonora, pp. 456-461.