

LA INFLUENCIA *REAL* DE LA COPLA DE ARTE MAYOR CASTELLANO EN LOS SONETOS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

JAVIER GUTIÉRREZ CAROU
Universidad de Santiago de Compostela

Para Asunción Caneda Cabrera, por su constante apoyo y paciencia.

La mayor parte de la crítica que ha profundizado en el estudio formal de los *sonetos al itálico modo* no ha dejado de señalar una fuerte influencia de la copla de arte mayor castellano en el proceso de su creación. Para ello, se ha significado con reiteración el uso de tres rimas diferentes en algunos cuartetos, o la aparición de estructuras acentuales en ciertos versos que podrían coincidir plenamente con las utilizadas por el viejo metro castellano. Hemos visto que ambos fenómenos pueden deberse a motivos bien diferentes ¹. Por otra parte, consideramos que quizá, entre todos los aspectos que contribuyen a la caracterización del soneto, sean éstos los menos relevantes ². La historia de la literatura occidental aparece cua-

¹ Véase a este respecto nuestro estudio publicado en el número anterior de esta revista, *Métrica y rima en los sonetos del marqués de Santillana*.

² En este sentido nos parecen plenamente acertadas las opiniones de E. L. Rivers en «Hacia la sintaxis del soneto», en *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1963, t. III, pp. 225-226: «[...] lo que constituye esencialmente el soneto [...] es cierta capacidad, grande pero quizá delimitable, de variación sintáctica; dentro de los moldes bastante fijos de ocho y seis versos [...], dentro de las subdivisiones más borrosas de cuartetos y tercetos, la sintaxis y el pensamiento fluyen, se quiebran y se cuajan en formas que sólo nos las puede dar a conocer el soneto». Y la de John Fuller en *The Sonnet*, London, Methuen, 1986, p. 2: «The essence of the sonnet's form is the unequal relationship between octave and sestet».

jada de ejemplos sonetiles que presentan esquemas de rima y ritmo muy alejados del modelo petrarquista, y no por esto han dejado de ser considerados como tales.

A pesar de nuestras últimas afirmaciones creemos que es perceptible en los sonetos santillanescos una clara influencia del arte mayor; un empuje de esta estrofa sobre el recién adaptado molde italiano debido a los hábitos escriturales de don Íñigo.

La copla de arte mayor es una estrofa de ocho versos, divididos en dos hemistiquios, cuya extensión es oscilante pero tendente a las doce sílabas, y rima consonante que se dispone en las dos obras más importantes escritas en este metro del siguiente modo:

ABBA ACCA ³ (*Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena).

ABAB BCCB (*Comedieta de Ponça* del marqués de Santillana).

Así pues, tanto el número de sílabas por verso, como la disposición de rimas pueden variar. Lo único que permanece inalterable a lo largo de todos los hemistiquios es la situación de los ictus acentuales: cada hemistiquio debe poseer dos sílabas tónicas separadas por dos átonas:

´ — — ´

Además, el último ictus del primer hemistiquio, y el primero del segundo en un mismo verso suelen aparecer separados por dos sílabas átonas. El esquema acentual ideal para los versos del arte mayor, que redondea las doce sílabas es el siguiente:

— ´ — — ´ — / — — ´ — —

Al muy prepotente / don Juan el segundo

Esta disposición de la tonicidad marca la composición significativamente, de tal modo que todo el material poético debe ser ordenado por el escritor para lograr su consecución. Su importancia es tal que F. Lázaro Carreter habla de la *coacción* de los ictus, a la que atribuye la función de dominante del arte mayor ⁴. Tan fuerte es el empuje de los ictus, que, cuando el poeta no logra hacerlos coincidir con sílabas tónicas, la palabra o palabras a las que afecta esta irregularidad deben leerse desplazando su acento natural a la sílaba donde recae el ictus.

La necesidad del escritor de encorsetar la materia poética en el difícil y reiterativo esquema íctico dota al arte mayor de unas

³ Salvo la copla de dedicatoria que presenta la misma rima que indicamos para la obra del marqués de Santillana.

⁴ F. Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia in honorem Rafael Lapesa*, vol. 1, Madrid, 1972, pp. 351-352.

peculiaridades estilísticas que no se repetirán en toda la historia de la literatura española:

Los escritores del arte mayor cedieron sin resistencia a las sugerencias del ritmo, *todopoderoso* en su concepción de lo poético⁵.

Estas peculiaridades han sido estudiadas pormenorizadamente por F. Lázaro Carreter⁶; son las siguientes:

a) «Duplicaciones redundantes con fines esticomíticos [que] ... responden ... al viejo y perdurable método de la *amplificatio verborum*»⁷:

han la salida / *dubdosa e non çierta* (M 27h)⁸.

b) Empleo de un tú enfático cuya única función es completar la medida del hemistiquio:

assi que conoçe / *tu* qué la terçera (M 59a).

c) Redundancia en la utilización de pronombres para lograr la acomodación del ictus:

quier su muerte / *tomár/la* mas tárde (M 149f).

d) Uso anárquico de artículos y preposiciones:

vi los tres fados: / a Cloto el primero,
[a] Lachesis [el] segundo, / [a] Atropos [el] terçero (M 71b, c).

e) Frecuentísimo empleo del hipérbaton que permite la adecuación íctica mientras intenta acercar la lengua al latín. Como señala Fernando Lázaro Carreter:

No es posible dudar de ambos —de ambos a la vez— en ejemplos como *escultas las Nauas estan de Tolosa* (M 146a) [...] y tantos más, cuyo material es incompatible con otra ordenación. Evidentemente, el poeta los ha concebido en un acto único de creación; pero a este acto asistía el ritmo como componente. Siempre ocurre así, en cualquier poesía [...] el impulso rítmico está orientando su inven-

⁵ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 366.

⁶ F. Lázaro Carreter, art. cit., pp. 365 a 370.

⁷ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 365.

⁸ M indica *Laberinto de Fortuna* de J. de Mena; *S Comedieta de Ponça* del marqués. El número arábigo la estrofa y la letra minúscula el verso. Tomamos los ejemplos directamente del estudio de F. Lázaro Carreter, quien cita a través de Foulché-Delbosc en su *Cancionero Castellano del siglo XV*, tomo I.

ción [de los poetas], subrepticamente aliado con los contenidos mentales que debe expresar ⁹.

Veamos algunos ejemplos:

oy la doctina / *mayores de males* (M 125c).
 A mi non convienen / aquellos favores
 de los vanos dioses, / *nin los invocar* (S 22a, b).

f) Uso del infinitivo subordinado activo o pasivo, similares a los latinos:

e vimos las yslas / *Eolias estar* (M 52a).
 que jamas se falla / *ser fecho* en el mundo (S 83g).

g) Expresión del predicado mediante una construcción formada por un verbo gramaticalizado y un adjetivo o forma originariamente verbal:

el Catabatmon / *fue luego patente* (M 50a).

h) Sustitución del sintagma *de + sustantivo* por un adjetivo que se deriva de éste. Este artificio implica la importación de cultismos latinos, pero también la invención de otros muchos, debido a la tenaza de la disposición íctica:

el *neptunal* toro / terror de las gentes (S 33f).

Concluye Fernando Lázaro esta sección de su estudio con una interesante afirmación, que nos permitirá enlazar este breve resumen que hemos llevado a cabo con la aplicación que realizaremos de los resultados de su investigación a los sonetos santillanescos:

[...] afirmamos [...] que todos ellos [los recursos enumerados anteriormente] obedecen en el *plano formal*, a una inducción generalizada del esquema rítmico del arte mayor, de tal modo que, una vez desencadenado el distanciamiento respecto de la lengua común, los poetas prescinden de la coherencia lingüística como posible ideal, y faltan a ella no sólo en los casos en que el esquema invita al sometimiento, sino también donde no ejerce presión ¹⁰.

Es decir, lo que en un principio aparece motivado por el estricto entramado acentual, termina por convertirse en una práctica que se aplica sistemáticamente, con independencia de que sea necesaria

⁹ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 366.

¹⁰ F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 370. El subrayado es del autor.

o no. Don Íñigo era un experto conocedor del viejo metro castellano, como se puede comprobar a través de una de sus más grandes creaciones: la *Comedieta de Ponça*. La fecha de composición de esta obra (1435-36) es en muy poco anterior a la muy probable del inicio de su aventura sonetil (1438). Una obra de esta envergadura tuvo que suponer un gran esfuerzo creativo para el señor de Buitrago, que debió de empaparse en los hábitos escriturales y de estilo del género. Parece, pues, lógico pensar que su influencia se extendiese a otras obras, en este caso a los sonetos, como intentaremos probar más adelante. Lo que nos interesa fundamentalmente en este punto es delimitar qué tipo de influencia ejerció sobre sus composiciones italianizantes. Don Íñigo fue no sólo un excelente y reconocido poeta, sino un exhaustivo versificador. Su pluma ensayó todos los metros, populares y cultos, de la época con maestría. Parece entonces extraño que al intentar la adaptación del endecasílabo italiano, y el resto de rasgos formales que caracterizan al soneto, no fuese capaz de *imitar* perfectamente a sus maestros. Quereamos decir con esto, que si en su intención estuviese el copiar acento por acento, sílaba por sílaba y rima por rima a los italianos, lo habría conseguido, fueran o no buenos los resultados líricos obtenidos. Quizás hubiese fracasado en su intento de asumir la enjundia neoplatónica o el espíritu humanista que impregnan 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 su experiencia en el arte mayor.

En un estudio anterior hemos intentado explicar el porqué de las peculiaridades métricas de los cuarenta y dos sonetos *al itálico modo*. Sin embargo, existe, como ya ha señalado la crítica, una influencia de las coplas castellanas en estos sonetos. Creemos, por el contrario, que no reside en el metro, y en esto nos separamos de la tradición, sino en algo mucho más sutil e interiorizado en el poeta, algo que actuaría de un modo casi imperceptible para el escritor: la fuerza de sus propios hábitos escriturales asumidos desde su experiencia con el arte mayor, con los rasgos estilísticos peculiares de este género. Como veíamos a través del estudio de Fernando Lázaro, los ictus inducían un determinado modo de escritura, que llegaba de tal modo a empapar al poeta, que los aplicaba de un modo inmediato, lo impusiese o no la necesidad rítmica; es decir, se producía una automatización de estos recursos, que pasaban entonces a integrar el grupo de elementos caracterizadores del género. Son algunos de estos elementos los que encontramos en los sonetos santillanescos, y es en ellos donde reside el influjo del arte mayor.

Intentaremos demostrarlo estudiando algunos ejemplos:

a) Duplicaciones redundantes:

... ¿cómomo podré çelar
de te *llorar, plañir* e lamentar? (II, 6-7) ¹¹.
me faze *ledo, contento* e quexoso (III, 12).

Los ejemplos son numerosísimos ¹² y responden a la *amplificatio verborum*, recurso usado con profusión en la literatura medieval. Sin embargo, los distintos elementos que componen una ampliificación suelen añadir pequeños matices que enriquecen el conjunto en el nivel semántico. No es así en la mayoría de los casos que señalamos, en los que los términos utilizados son sinónimos perfectos, y cuyo único motivo para ser incluidos reside en la necesidad de completar la medida versal. En algunos casos la sinonimia es tan evidente que el poeta prescinde de nexos coordinativos, y utiliza simplemente disyunciones. En el ejemplo que transcribimos a continuación, se percibe sin lugar a duda que el motivo de la duplicación reside exclusivamente en la necesidad de alcanzar las once sílabas:

trasmuda o troca del geno humanal (VI, 4).

No siempre sucede así, y hemos localizado algún caso de ampliificación muy enriquecedora:

Non en palabras los ánimos gentiles,
non en amenazas, ni'n semblantes fieros
se muestran *altos, fuertes e viriles,*
brauos, audaçes, duros, temederos. (XVII, 1-4).

En ocasiones esta forma de completar el verso, utilizando términos redundantes se manifiesta a través de pleonasmos:

cativa e prende toda *gente humana* (XII, 2).

b) Empleo de un tú enfático cuya única misión es completar el verso.

El pronombre de 2.ª persona (como *vos* o *tú*) aparece en diez ¹³ de los cuarenta y dos sonetos del marqués. Determinar si su inclu-

¹¹ Citamos ahora y en adelante a través de M.P.A.M. Kerkhof, y D. Tuin: *Los Sonetos 'al itálico modo' de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madison, 1985.

¹² (I, 4), (II, 7, 9-10, 11-12), (II, 8, 12), (IV, 11), (V, 3, 10), (VI, 4, 14), (VII, 3), (VIII, 3), (IX, 11), (X, 7), (XI, 11), (XII, 2, 11), (XIII, 4, 5), (XV, 7), (XVIII, 11-12), (XXI, 2), (XXV, 13), (XXVIII, 4), (XXIX, 10), (XXXIX, 13), (XL, 7).

¹³ (XXIV, 6, 9), (XXV, 13), (XXVI, 3), (XXVII, 13), (XXX, 11), (XXII, 1), (XXXIV, 9), (XXXV, 7), (XL, 1, 5), (XLI, 3, 6).

sión se debe a razones puramente métricas resulta en ocasiones difícil, porque en algunos casos refuerza el carácter imprecativo del verso, en otros porque aparece paralelamente a un *yo* explícito, lo que indica el deseo de marcar una contraposición:

*Yo me vos di e, non punto dubdando,
vos me prendistes e soy vuestra prea*

...

*Bien mereçedes vos ser mucho amada;
mas yo non penas, por vos ser leal...*

(XXIV, 5, 6 / 9, 10)

Mucho más frecuente es la aparición de este *yo*, y en su utilización se percibe en numerosas ocasiones la simple necesidad de redondear el cómputo silábico del verso. El verbo castellano no precisa la explicitación del pronombre personal sujeto, pues aparece claramente marcado en sus desinencias. Su aparición se justifica como un deseo de reforzar la persona de la acción; y esto no parece necesario en muchos de los sonetos del marqués¹⁴:

Quando *yo* veo la gentil criatura (I, 1).

c) Redundancia en la utilización de pronombres:

No hemos localizado ningún texto evidente.

d) Anarquía en el uso de artículos y preposiciones para lograr la acomodación del material lingüístico al verso.

Se trata de un fenómeno que se detecta en los sonetos santillanescos con amplia frecuencia.

d.1) Su trascendencia en el caso de las preposiciones¹⁵ es grande pues, en ocasiones, la ausencia de la preposición *a* puede convertir, aparentemente, un complemento directo de persona en sujeto de la cláusula si el número de ambos coincide. Se podría pensar que esta construcción tal vez fuese aceptable en la lengua de la época, pero cuando la medida versal lo permite, la preposición aparece. Más grave es la ausencia de preposición en complementos indirectos.

¹⁴ (I, 1), (V, 2), (XI, 4, 13), (XIV, 1, 7) (XVI, 11), (XX, 10), (XXIII, 6), (XXVIII, 11), (XXXVI, 5) y (XXXVIII, 13). No citamos algún otro caso dudoso o que nos parece justificado.

Incluimos en este apartado las consideraciones sobre el pronombre personal de 1.ª persona singular, aun apartándonos de F. Lázaro Carreter pues responden al mismo fenómeno descrito por el eminente filólogo.

¹⁵ Somos conscientes de la provisionalidad de este apartado, pues el uso de las preposiciones no estaba regularizado en la época, pero creemos que resulta sintomático a la vista de los resultados obtenidos en el resto de esta sección.

tos, estructura totalmente antinormativa, frente a la del complemento directo, que cuando no es de persona aparece sin preposición, y por lo tanto aun en estos casos no sorprendería demasiado al lector.

Realmente el sentido del texto permite reconstruir la estructura sintáctica adecuada; pero resulta evidente que es la necesidad de las once sílabas, sumada a los hábitos escriturales de don Íñigo, la que produce la anarquía en el uso preposicional. Conclusión reafirmada por la aparición de complementos desarrollados sintácticamente en concordancia con la norma.

Veamos algún ejemplo de ausencia preposicional en complemento directo ¹⁶:

Fiera castino con aguda lança
[a] ¹⁷ *la temerosa gente pompeana* (X, 1-2).

Con complemento indirecto:

¿Por ventura será que hauré reposo
quando recontares mis vexaciones
[a] *aquella* a quien...? (XI, 5-7).

En este caso, debido a la abundancia de cláusulas subordinadas, la ausencia de preposición dificulta, de un modo notable en una primera lectura, la comprensión del texto. Al contrario de lo que sucede en el ejemplo anterior de complemento directo, y por los motivos aducidos antes, la preposición parece inexcusable en estos versos, y nos lleva a pensar en un anacoluto.

Para finalizar este subapartado señalaremos la situación extrema de los versos 10 y 11 del soneto XL:

Pues trayste, Señor, donde vea
[a] *aquella* que en ni[ñ]ez me conquistó,
a quien adoro ...

Como se puede observar estamos ante dos complementos directos de persona dependientes de *vea*, pero en el primero se prescinde de la preposición, mientras que en el segundo se hace uso de ella. Pensamos que se trata de uno de los ejemplos más claros de esta anarquía preposicional que comentamos.

d.2) La sobreabundancia de preposiciones también está presente en estos sonetos. Así como señalábamos ausencias injustifica-

¹⁶ (XII, 2), (XVII, 13), (XXII, 13) y (XL, 10).

¹⁷ Las intercalaciones entre llaves son nuestras.

bles desde una perspectiva gramatical, en otras situaciones el fluir natural de la lengua parece reclamar la elisión de alguna preposición. Sólo hemos localizado un ejemplo de este tipo, pero, a la luz de lo anteriormente expuesto, se hace significativo:

con vulto e con aspecto feminil (XXIII, 3).

Sin duda lo *normal* sería la eliminación de la segunda preposición, tanto más cuanto que si no realizamos la sinalefa que exige la medida del verso tal y como parece haber sido escrito por su autor (*vulto_e*), la medida y los acentos no experimentarían cambios. En una época, lo que se atestigua perfectamente en estos sonetos, en la que la utilización de las sinalefas era potestativa por parte del escritor no parece haber motivo para este pleonasma preposicional, lo que nos lleva a recordar la *automatización* de un determinado modo escritural, tal y como señala Fernando Lázaro.

d.3) En el uso de artículos la anarquía es igualmente notoria. Existe un amplio abanico de situaciones, en algunas su uso o bien su ausencia parecen más justificados que en otros. Así, cuando nos topamos con elementos coordinados la falta de artículo no llama la atención del lector:

es el arbitrio mío e voluntad (VIII, 4).

Sin embargo, incluso en estas construcciones, no siempre resulta adecuado prescindir del artículo. Por ejemplo, en el verso 11 del soneto IV, el infinitivo, que aparece sustantivado, precisa del artículo para indicar el cambio de significado gramatical:

el seso nin {el} saber de Salomón.

Frente a estos casos dudosos ¹⁸ se registran otros en los que el elemento gramatical debería ser inexcusable:

e dexemos las armas femeniles,
abominables a todos {los} guerreros (XVII, 7-8).

La vida me fuye mal mi grado
e {la} muerte me persigue sin pereza (XIX, 7-8).

La contraposición que sugieren estos dos últimos versos, refuerza aún más la extrañeza ante la falta de artículo (la vida / la muerte).

La mayor arbitrariedad en el uso de artículos se localiza en las construcciones de adjetivo posesivo más sustantivo. Únicamente la

¹⁸ Otros son: (I, 2), (X, 10), (XVII, 9) y (XXXIX, 13).

medida versal puede justificar la anarquía en su uso. Frente a versos como:

Assí que lloro *mi* seruiçio indigno (I, 12).

vieron *mis* ojos en forma divina (III, 7).

Assí non lloren *tu* muerte ... (V, 9).

nos encontramos con otros significativamente diferentes:

e *la mi* loca fiebre ... (I, 13).

la vuestra ymagen e /diua:deal/ presençia (III, 8).

mas *la mi* triste vida que dessea (V, 11).

Sobran los comentarios, más todavía si se observa que los versos citados en ambos grupos son sucesivos, o casi, en los mismos sonetos ((I, 12) — (I, 13) ; (III, 7) — (III, 8); (V, 9) — (V, 11))¹⁹.

e) Frecuencia abrumadora del hipérbaton.

Desde la primera lectura de los sonetos del marqués llama la atención el amplísimo uso que hace del hipérbaton. Tanto es así, que se podría afirmar que este recurso es una de las bases sobre las que se asienta la singularidad de estas composiciones. Su utilización no es sistemática y se produce en una larga disparidad de contextos sintácticos.

e.1) Hipérbaton en la coordinación de sintagmas nominales: dos sintagmas nominales coordinados aparecen separados por la inclusión entre ambos de otro sintagma:

/el punto:el tiempo/ e hora que *tanta belleza*

me demostraron e *su fermosura*. (I, 4-5).

Sitio de amor *con grand artillería*

me veo en torno e *poder inmenso* (IV, 1-2).

Este fenómeno nos parece especialmente significativo cuando el hipérbaton disloca dos sustantivos coordinados que desempeñan la función de sujeto, por lo que exigirían un verbo en plural. Al presentarlos separados el marqués se permite utilizar un verbo en singular que se sitúa entre ambos. En estos casos la comprensión se ve seriamente dañada, pues el lector, que concuerda un sujeto singular con un verbo en singular, se encuentra posteriormente con otro elemento del sujeto, descolocado, que le resulta complicado articular en la estructura sintáctica, debido a la no coincidencia de número entre sujeto (finalmente plural) y predicado. El uso de este

¹⁹ En este punto no hemos sido exhaustivos; ejemplos de una y otra construcción se encuentran muy numerosos en los sonetos santillanescos.

caso particular de hipérbaton no es en absoluto automático, pues permite al escritor jugar con el número del verbo, utilizándolo ya en singular, ya en plural, según las necesidades métricas o de rima del verso:

Templo emicante donde *la cordura*
 es adorada, e *honestá destreza*, (XII, 9-10).
 (... donde la cordura e honesta destreza *son adoradas*).

Un caso extremo de este hipérbaton aparece en el soneto V, donde el segundo componente del sujeto aparece tres versos después del primero:

Assí non lloren tu muerte...
 ...
 mas *la mi triste vida que dessea*
 yr donde fueres, commo fiel amante,
 e conseguirte, dulce mía Ydea,
 e *mi dolor açerbo e inçessante*. (V, 9-14).

(Assí non lloren tu muerte ... mas la mi triste vida e mi dolor açerbo e inçessante que *dessean* yr donde fueres...).

De nuevo este recurso permite al marqués utilizar un verbo en singular, en esta composición no por razones métricas, sino de rima. La distancia entre ambos elementos del antecedente del sujeto de la cláusula de relativo en la que aparece el verbo en singular, dificulta la comprensión de un modo notorio, situación agravada por el hecho de que el segundo elemento aparece en el último verso del soneto, quedando, por lo tanto, totalmente dislocado del fluir sintáctico del poema ²⁰.

Finalizaremos este subapartado dejando constancia de la combinación de dos hipérbatos que aparecè en el segundo cuarteto del soneto X. El primero de los cuales es similar a los que hemos venido estudiando hasta aquí; mientras que el segundo se produce por la separación, debida a la inclusión de un sintagma nominal, de dos cláusulas coordinadas:

Razón nos mueue, e çierta esperança
 es el /alferze:alférez/ de nuestra vandra,
 e *justiça patrona e delantera*,
 e nos conduze con *grand ordenança*. (X, 5-8).

(*Razón e justiça patrona e delantera nos mueuen e nos conducen con grand ordenança*, e çierta esperança es ...).

²⁰ Otros ejemplos: (XIV, 12-13), (XXIX, 12-14).

Se trata de dos cláusulas subordinadas que poseen el mismo sujeto, constituido a su vez por dos sintagmas nominales coordinados: el autor ha separado tanto estos dos sintagmas como las cláusulas ²¹. El efecto producido es desconcertante, pues los versos 7 y 8 quedan desarticulados del entramado sintáctico.

e.2) Hipérbaton en la coordinación de adjetivos y participios.

Nos ocuparemos de un recurso similar al anteriormente tratado, aunque su trascendencia gramatical es menor (no se producen faltas de concordancia). Sin embargo, el efecto es sumamente parecido, pues el segundo elemento coordinado aparece «descolgado» en el discurrir de los versos ²².

¡O real casa tanto *perseguida*
de la mala fortuna e *molestada*!
Non pienso Juno que *más ençendida*
fue contra Thebas, *nin tanto indignada*. (II, 9-12).

e.3) Otra tipología del hipérbaton se materializa en aquél producido por la anteposición de un sintagma preposicional introducido por *de* (+ sustantivo) al sintagma nominal del que depende ²³:

del ánimo gentil derrero mate,
e *de las más fermosas* soberana. (XII, 3-4).

Los ejemplos son abundantes ²⁴, aunque también encontramos con frecuencia la disposición habitual en la norma.

Esta forma de hipérbaton es frecuente en la poesía española, pues las marcas sintácticas permiten reconstruir el período sin dificultad. Si hemos querido dejar constancia de él, ha sido porque en muchos casos su utilización parece deberse con exclusividad a la necesaria consecución de las once sílabas, o a la intención de dejar una cierta palabra en posición de rima. Proponemos a continuación dos textos que arrojarán luz sobre esta idea. En el primero, el hipérbaton produce un doble quiasmo que rompe la posible monotonía de una enumeración erudita, mientras que en el segundo las razones no parecen otras que las de lograr la rima:

²¹ El sintagma nominal *justiça patrona e delantera* podría estar coordinado con *cierta esperanza*, pero el significado parece justificar la decisión que hemos adoptado. De todos modos, si aceptásemos esta segunda posibilidad deberíamos modificar el sintagma verbal correspondiente (*es el alferze — son los...*).

²² Algunos ejemplos: (XVIII, 10-11), (XXXVI, 7).

²³ El hipérbaton puede asimismo venir producido por la interpolación de otro elemento entre ambos sintagmas (XXXVI, 11).

²⁴ (IV, 10), (XXVII, 2), (XXXI, 12), (XXXIV, 3, 8), (XXXV, 1, 3), (XXXVI, 11), (XLII, 1, 10).

*La corpórea fuerza de Sansón,
nin de David el grand amor divino,
el seso nin saber de Salomón.* (IV, 9-11).

El agua ...

faze por curso de tiempo señal,
e la rueda rodante *la ventura*
trasmuda o troca **del geno humanal.** (VI, 1-4).

e.4) Otra forma de hipérbaton se logra a través de la interpolación de sintagmas entre un adjetivo y el sustantivo al que califica:

e los sus rayos con viso aquilino
solares miras fixo, non vagando, (XXXIX, 3-4).

partido es dulce al afflicto muerte. (XX, 14).

Podríamos rastrear otros tipos de hipérbaton a lo largo de estos versos del marqués. Sin embargo, preferimos detenernos en estos cuatro, pues son los que, independientemente de su abundancia, aparecen definidos con mayor claridad. En casi todos ellos, además, el hipérbaton se produce por la inclusión de otros sintagmas entre los dos elementos entre los que se establece esta figura. No se trata, en general, de meras anteposiciones o posposiciones, sino de una verdadera dislocación del orden sintáctico. Fernando Lázaro Carreter atribuye la amplísima utilización de este modo de distribución sintáctica, no sólo a imperativos métricos, sino también al deseo de «alatinar» la lengua. Esta intención no puede atribuirse al marqués, quien desconocía la lengua de Roma; en todo caso, se trataría de una latinización superficial y aparente. En un gran número de versos tampoco se puede rastrear una intención poética clara. La explicación debe recaer entonces en la costumbre de hacedor de viejas coplas castellanas que poseía don Íñigo, y que le brindaba el recurso del hipérbaton para salvar escollos métricos y de rima.

f) Uso del infinitivo subordinado.

Su utilización es menos frecuente que la de otros de los recursos que hasta el momento hemos revisado. Sin embargo, a pesar del escaso número de ejemplos ²⁵, lo encontramos tanto en voz activa como en pasiva:

Pasiva: pues osa, mano mía, e sin temor
te faz *ser vista* fiel enamorada; (VII, 7-8).

Activa: cuydo *ser* uno de los que en Tabor (XIV, 3).

²⁵ Pasivos: (VII, 8), (XIII, 5).

Activos: (XIV, 3), (XVI, 11), (XXXIII, 12).

A pesar del reducido número de veces en que es utilizado, su relevancia es evidente, pues la sustitución de estos infinitivos por la normativa cláusula subordinada introducida por *que* multiplicaría el número de sílabas necesarias para expresar la misma idea.

g) Expresión del predicado mediante una perífrasis constituida por un verbo gramaticalizado y un adjetivo o una forma originariamente verbal.

Sólo hemos detectado la presencia de esta construcción en cuatro ocasiones ²⁶. Su importancia podría, en el conjunto de los cuarenta y dos sonetos, parecer limitada; pero no es así, ya que los cuatro adjetivos implicados en estas formaciones se hallan en posición de rima:

... siento que muero e non *soy quexoso* (VIII, 14).

h) Sustitución del sintagma *de* + *sustantivo* por un adjetivo derivado de este último.

Se trata de un recurso del que el marqués echó mano en bastantes ocasiones ²⁷, y del que se vale no sólo para solventar dificultades métricas, sino también en ocasiones para facilitar algunas rimas:

la temerosa gente *pompeana* ²⁸ (X, 2).

Non de otra guisa el índico serpiente (XXVI, 2).

Hasta aquí hemos visto una serie de recursos y figuras utilizados en la composición de las coplas de arte mayor. Su función en este género, como ha sido señalado por F. Lázaro Carreter, es la de facilitar la acomodación de la materia verbal a la disposición de los ictus. Estos modos escriturales se han filtrado, casi en su totalidad, en los sonetos santillanescos, aunque con fines métricos y rítmicos. No quisiéramos concluir este apartado sin señalar otros recursos de los que se valió don Iñigo para el mismo fin.

i) Utilización de adverbios y locuciones adverbiales.

En cinco de sus sonetos ²⁹ el marqués utiliza un adverbio de tipo aseverativo (cierto, por cierto, ciertamente) cuya significación poética en el texto es nula. El único motivo por el que se incluyen es el de completar un verso falto de sílabas. La situación más sangrante se encuentra en el soneto XVIII, donde *por cierto* llega a

²⁶ (VIII, 14), (IX, 1, 4), (XIII, 3).

²⁷ (IV, 9), (VI, 4), (IX, 13), (X, 2), (XII, 7), (XXII, 7), (XXVI, 1), (XXVII, 9, 10), (XXIX, 6), (XXXIV, 8).

²⁸ La tropa de Pompeyo.

²⁹ (XIV, 10), (XVI, 5), (XVII, 10), (XVIII, 7, 10, 14), (XXXII, 2).

convertirse casi en una cantilena, un ripio, ya que aparece tres veces a lo largo de los catorce versos del soneto:

Por çierto, España, muerta es tu nobleza

...

¿Dó la esperança? *Ca por çierto* ausentes

...

Por çierto non, que lexos son fuydas. (XVIII, 14).

j) Otro de los modos por el que el señor de Santillana logra la acomodación del número de sílabas por verso, es prescindir de la concordancia de número entre el sujeto y el predicado³⁰. Es un recurso que ya hemos señalado en uno de los apartados anteriores dedicados al hipérbaton. Pero el marqués lo utiliza en otras ocasiones en las que la no separación de los dos elementos del sujeto, cuando éste aparece formado por más de un sustantivo, produce aún mayor desconcierto en el lector:

e non pienses que tanta belleza

e sincera claror quasi divina

contenga en sí ... (VII, 9-11).

k) El modo y el tiempo de algunos verbos también son utilizados por este autor, en algunos casos, a su antojo, movido por las necesidades silábicas únicamente. Así, algunas formas en indicativo deberían aparecer en subjuntivo, o algunos futuros en presente³¹. Es un fenómeno del que Fernando Lázaro deja constancia en su estudio:

Se alteran tanto los modos y los tiempos, que un intento de describir el sistema verbal del siglo xv, basado en los poemas de arte mayor, conduciría al caos más extravagante³².

En el ejemplo que proponemos a continuación se puede percibir con facilidad. En él aparecen dos cláusulas coordinadas, cuyo significado, por otra parte, es casi idéntico, en la primera de las cuales el verbo aparece en subjuntivo, mientras que en la segunda don Íñigo utiliza la forma del mismo tiempo de indicativo, que presenta una sílaba menos que la correspondiente y esperable de subjuntivo (*sea*):

Pues non *siruamos* a quien non deuemos,
nin *es seruida* con mil seruidores; (XXII, 9-10).

³⁰ (I, 3, 5), (VII, 11), (XVIII, 5).

³¹ (VIII, 9), (XXII, 8), (XXIII, 7, 9), (XXX, 9), (XLI, 10).

³² F. Lázaro Carreter, art. cit., p. 362.

CONCLUSIONES

La labor de revisión que hemos desarrollado a lo largo de estas páginas, nos ha llevado a afrontar el estudio de estos sonetos frente a la copla de arte mayor castellana. Quienquiera que haya leído estas composiciones del marqués y alguna obra creada en el viejo metro castellano, percibe con nitidez ciertas semejanzas. La crítica ha rastreado siempre estas similitudes en el tipo de endecasílabo utilizado al intentar encontrar la causa de ellas. Sin embargo, creemos que no radican en el verso utilizado, como ya hemos argumentado, sino en el modo en el que el verso es construido. En el tantas veces citado artículo de Fernando Lázaro Carreter se exponen con claridad cuáles eran los recursos de los que los poetas del arte mayor se servían para lograr construir sus versos bajo el dictado de la *tiranía íctica*. Recursos que llegaron a automatizarse para aquéllos que los cultivaban, y don Íñigo no fue ajeno a esta situación. Tanto es así, que aun cuando comenzó su aventura sonetil no logró sustraerse a los hábitos escriturales con los que había forjado su *Comedieta de Ponça*. No es el verso, sino el modo en el que se construye, la herencia que reciben estos sonetos del arte mayor: los recursos que en éste permitían la perfecta acomodación íctica, sirvieron en aquéllos para lograr once sílabas por verso o situar una determinada palabra en posición de rima.

BIBLIOGRAFÍA

(Citada y consultada)

1. 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.

2. 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, CSIC, 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, NBAE 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.

3. SONETO:

- Enciclopedia Dantesca*, Roma, Instituto della Enciclopedia Italiana, 1984².
(Voces: Sonetto —Vol. V— y Ritmo —Vol. IV—)
- Fuller, J., *The sonnet*, Londres, Methuen, 1986.
- Gorni, G., «Il sonetto», *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, 1975². (Vox: sonnet)
- Rigolot, «Qu'est-ce qu'un sonnet?», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 84-1.º (1984), pp. 3-18.
- Rivers, Elías L., «Hacia la sintaxis del soneto», *Homenaje a Dámaso Alonso*, III, pp. 225-233.

4. 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*, 46-1.º (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, Ínsula, 1967.
- Lorenzo Gradín, P., «El soneto o el devenir de una nueva estética: de Santillana a Garcilaso», *Homenaje al profesor Luis Rubio*, II - vol. 5.º, 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.

5. 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.
- 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. Petri- ni, (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, 1983⁶.
- Quilis, A., *Fonética acústica de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Rico, F., «El destierro del verso agudo», *Homenaje a José Manuel Blecau*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 225-251.