INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Order Number 9218219

El texto de Garcilaso: Contexto literario, metrica y poetica. (Volumes I–IV)

Avila, Francisco Javier, Ph.D.

City University of New York, 1992

Copyright ©1992 by Avila, Francisco Javier. All rights reserved.

U·M·I
300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

EL TEXTO DE GARCILASO:

CONTEXTO LITERARIO, METRICA Y POETICA

by

FRANCISCO J. AVILA

Volume I

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1992

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

© 1992

FRANCISCO J. AVILA

All Rights Reserved

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

This manuscript has been read and accepted for the graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

February 18, 1992
Date

Chair of Examining Committee

February 18, 1992
Date

Executive Officer

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A Garcilaso, con humildad,
por una deuda antigua.

A Pablo, que me ayudó
con las últimas comas.

A Conchita, por todo,
sin palabras.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTA PREVIA

Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Isaías Lerner por su atenta lectura de este trabajo, sus atinadas observaciones, y el apoyo que me ha prestado en todo momento.

Quede también constancia de mi gratitud a los profesores Ottavio Di Camillo y Lía Schwartz Lerner, que con tanta amabilidad me han ofrecido su tiempo y sus útiles sugerencias.

En deuda estoy con algunos amigos, en Estados Unidos y en España, por una larga lista de favores, directa o indirectamente relacionados con estas páginas.

No puedo dejar de mencionar a las niñeras y niñeros que en los últimos tiempos de Madrid se entendieron con Pablo para que yo me entendiera con la tesis.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ABREVIATURAS

adj.	adjetivo
art.	artículo
aum.	aumentada
Autoridades	Diccionario de autoridades
bil.	bilingüe
Bs	Boscán
Buc.	Virgilio, Bucólicas
c.	columna
can.	canción
Canc.	Cancionero
Canz.	F. Petrarca, Canzoniere
cap.	capítulo
"Carta DS"	Carta de Boscán a la duquesa de Soma
"Carta PGA"	Carta de Garcilaso a la "muy ilustre señora doña Gerónima Palova de Almogávar"
cast.	castellano
cit.	citado
Coment.	Comentaristas (ed. A. Gallego Morell)
comp.	composición
compl.	complemento
compl. dir.	complemento directo [también CD]
compl. ind.	complemento indirecto [también CI]
cor.	corregida
Cort.	B. Castiglione, Il cortegiano
Covarrubias	S. de Covarrubias, Tesoro
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas
DCECH	J. Corominas y J. A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico
dir.	dirigido
ed.	edición o editor
égl.	égloga
ej.	ejemplo
ele.	elegía
Enc. dantesca	Enciclopedia dantesca
epi.	epístola
esp.	especialmente
f.	folio
fac.	facsímil
fr.	francés
Gl.	Garcilaso
HCLE	F. Rico, Historia y crítica de la literatura española
Inf.	Inferno (Dante, Divina Commedia)
ing.	inglés
introd.	introducción
it.	italiano
lat.	latín

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Moliner	María Moliner, Diccionario del uso del español
n.	nota
ob.	obra
om.	omisit
Oxford LD	Oxford Latin Dictionary
p. (pp.)	página(s)
Par.	Paradiso (Dante, Divina Commedia)
pers.	persona (gramatical)
pl.	plural
pról.	prólogo
Purg.	Purgatorio (Dante, Divina Commedia)
reimpr.	reimpresión
S	sujeto
s. a.	sin año de impresión.
sing.	singular
son.	soneto
sust.	sustantivo
ss.	siguientes
t.	tomo
trad.	traducción
UNED	Universidad Nacional de Educación a Distancia
univ.	universidad
v. (vv.)	verso(s)
V	verbo
Versif.	R. Baehr, Manual de versificación española
vic.	viceversa
vol.	volumen
§	parágrafo

SIMBOLOS METRICOS

á	ictus primario
à	ictus secundario
//	final de verso
/	cesura o final de miembro
//*	encabalgamiento suave
//**	encabalg. abrupto
/*	encabalg. en cesura
a__i	sinalefa
a__//__i	sinafía
a ¦ i	hiato
2-4)-6-8)-10	esquema acentual de verso, con paréntesis [')'] para posiciones con ictus secundario

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

INDICE GENERAL
VOLUMEN I

INTRODUCCION..... 1
Notas..... 13

PRIMERA PARTE

CAPITULO I
TRAYECTORIA HISTORICA DEL TEXTO DE GARCILASO.
EL ESTADO DE LA CUESTION TEXTUAL
I.1 Breve esbozo del corpus textual
garcilasiano 15
I.1.1 La princeps 15
I.1.2 Las fuentes manuscritas 19
I.1.3 Las ediciones antiguas de la obra
de Garcilaso 24
I.1.4 Las ediciones del Brocense 27
I.1.5 La edición de Herrera 29
I.1.6 Las ediciones de Tamayo, Brizeño de Córdoba
y Azara 30
I.2 El texto de Garcilaso en el siglo XX 31
I.2.1 La edición de Navarro Tomás 32
I.2.2 La edición de Keniston 32
I.2.3 Un artículo de Rüffler 34
I.2.4 La edición de Rivers-1964 (R64) 35
I.2.5 El camino hacia la vulgata actual 36
I.2.5.1 El estudio de Macrí 36
I.2.5.2 El artículo de Rivers sobre el
Garcilaso "divorciado" 40
I.2.5.3 El libro de Alberto Blecua 42
I.2.5.4 La edición de Rivers, 1974 (R74) 44
I.2.6 Otras ediciones. Ediciones que siguen
a la de Rivers de 1974 46
I.2.7 Un artículo de Ruffinatto 48
I.2.8 La edición de Rosso Gallo 51
Notas 57

CAPITULO II
ESTUDIO DE LAS FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS
II.1 La tradición impresa 71
II.1.1 Las ediciones que se derivan
exclusivamente de la princeps 73
II.1.1.1 Medina del Campo-1544, C 74
II.1.1.2 Barcelona-1554, V 74
II.1.2 Ediciones con relación estrecha, pero
no exclusiva, con O 79
II.1.2.1 [Roma?]-1547, Q 80
II.1.2.2 Estella-1555, S 84
II.1.3 La línea editorial P-H 87
II.1.3.1 Lisboa-1543, P 88
II.1.3.2 Amberes-1544, N 91
II.1.3.2.1 Ediciones derivadas de N.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Venecia-1553, U, y Amberes-1556, D 96
II.1.3.3 León-1549, E 98
II.1.3.4 La edición sin año de Toledo, J 99
II.1.3.5 Valladolid-1553, I 102
II.1.3.6 Salamanca-1569, F 106
II.1.3.7 Madrid-1570, G 109
II.1.3.8 La línea P-N-[W]-J-I-F-G-B-H. Enmiendas y erratas respecto a la princeps 112
II.1.3.8.1 Erratas de la princeps que la línea P-H va corrigiendo progresivamente 114
II.1.3.8.2 Las erratas de la línea P-H que encuentran corrección en la misma línea 116
II.1.3.8.3 Las erratas de P-H ajenas a la princeps que fueron aceptadas por el Brocense, Herrera o ambos 120
II.1.3.9 La edición de Herrera tras el nuevo cotejo 129
II.1.3.10 Las ediciones del Brocense a la luz del nuevo cotejo 133
II.1.3.10.1 Soneto VI.7 136
II.1.3.10.2 El Soneto VIII 138
II.1.3.10.3 Dos casos de la Canción IV (vv.17 y 79) 140
II.1.3.10.4 Egl.I.309 143
II.1.3.10.5 Cuatro casos de la Canción II (vv. 28, 29, 61 y 5) 144
II.1.3.10.5.1 Can.II.28 y 29 144
II.1.3.10.5.2 Can.II.61 145
II.1.3.10.5.3 Can.II.5 150
II.1.3.10.6 El caso de ele.II.149 150
II.1.3.11 La visión de B74 y B77 en los editores modernos 151
II.1.3.12 La tradición editorial tras el cotejo de otras ediciones 156
II.2 La tradición manuscrita 162
II.2.1 Me (B. Pública de Evora CXIV/ 2-2) 164
II.2.2 Mt (B. N. de Madrid; MS. 617) 165
II.2.3 Ml (B.N. de Madrid, MS. 6001) 169
II.2.4 Mp (B. N. de París, MS. Esp. 307) 171
II.2.5 Mz (B. N. de Madrid, MS. 17689) 177
II.2.6 Ma (B. N. de Madrid, MS. 3993) 186
II.2.7 Mg (B. N. de Madrid, MS. 17969) 187
II.2.7.1 Las variantes de Mg 192
II.2.7.2 Mg y el texto de Boscán 206
II.2.7.2 Mg y sus relaciones con otras fuentes 212
II.3 El caso paradigmático de égl.II.299 219
II.3.1 Conclusión 221
Notas 223

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO III
ERRATAS INDUDABLES DE LA princeps Y ENMIENDAS PARA LOS CASOS PROBLEMATICOS METRICOS.

III.1 Las erratas indudables de la princeps 238
III.1.1 Erratas de O por adición (serie A) 244
III.1.1.1 Erratas de O por adición (serie B)..... 245
III.1.2 Erratas de O por omisión (serie A) 247
III.1.2.1 Erratas por omisión (serie B) 248
III.1.3 Erratas de O por alteración (serie A) 249
III.1.3.1 Erratas de O por alteración (serie B) 250
III.1.4 Erratas de O por sustitución (serie A) 250
III.1.4.1 Erratas de O por sustitución (serie B) 253
III.1.5 Erratas por combinación de dos tipos de errores 254
III.1.6 Posibles rasgos gráficos peculiares de la princeps 255
III.1.6.1 Apóstrofo 255
III.1.6.2 Vocales asimiladas o unidas 258
III.1.7 El tipo de errata predominante en la princeps 263
III.2 Las enmiendas de los casos problemáticos métricos 267
III.2.1 La recurrencia fónica como prueba de autenticidad 268
III.2.2 Irregularidades estróficas 276
III.2.2.1 Egl.I.267-281. (vv. 279-281) 276
III.2.2.2 Egl.I.253-266 (v. 263) 278
III.2.2.3 Can.II.1-12 (vv. 7-9) 281
III.2.2.4 Can.III.53-65 (v. 63) 292
III.2.3 Versos hipermétricos 296
III.2.3.1 Son.IV.2 303
III.2.3.2 Son.IV.7 305
III.2.3.3 Son.IV.12 309
III.2.3.4 Son VII.3 310
III.2.3.5 Son.VII.9 311
III.2.3.6 Son.VIII.5 312
III.2.3.7 Son.IX.7 321
III.2.3.8 Son.IX.8 330
III.2.3.9 Son.XV.1 332
III.2.3.10 Son.XV.2 334
III.2.3.11 Son.XX.7 336
III.2.3.12 Son XXV.2 338
III.2.3.13 Ele.I.239 341
III.2.3.14 Tres casos semejantes: ele.II.187, égl.III.304 y égl.III.360 342
III.2.3.15 Egl.I.266 344
III.2.3.16 Egl.I.405 345
III.2.3.17 Egl.II.352 346

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

III.2.3.18 Egl.II.989 347
III.2.3.19 Egl.II.1213 348
III.2.3.20 Egl.III.81 348
III.2.3.21 Egl.III.294 349
III.2.4 Rima anómala 353
III.2.4.1 Rimas anómalas y erratas 354
III.2.4.2 Egl.II.1865 361
III.2.4.3 Egl.III.204 362
III.2.4.4 Egl.III.359 363
III.2.4.5 Egl.III.374 365
III.2.5 Versos hipométricos 367
III.2.5.1 Son.III.3 369
III.2.5.2 Son.XIV.10 370
III.2.5.3 Son.XIV.11 374
III.2.5.4 Son.XXVI.3 377
III.2.5.5 Epi.B.44 378
III.2.5.6 Egl.I.271 379
III.2.5.7 Egl.I.215 380
III.2.5.8 Egl.I.301 382
III.2.5.9 Egl.II.56 387
III.2.5.10 Egl.II.1039 390
III.2.5.11 Egl.II.1373 392
III.2.5.12 Egl.II.1225 396
III.2.6 Dos tipos de casos en la princeps 401
Notas 406

VOLUMEN II

SEGUNDA PARTE
EL CONTEXTO LITERARIO DE GARCILASO. LA COHERENCIA METRICA Y POETICA DE LA PRINCEPS 432

CAPITULO IV
EL CONTEXTO LITERARIO DE GARCILASO
IV.1. Egl.III.64: "Alegrando la yerba y el oydo" 435
IV.2 La "reducción" de la poética garcilasiana. Garcilaso y la cuestión biográfica 440
IV.2.1 La cuestión biográfica 446
IV.3 De dónde partía Garcilaso 463
IV.4 Tiempos de cambio: innovación o imitación 474
IV.5 Pietro Bembo y el petrarquismo 487
IV.5.1. Las Prose della volgar lingua 487
IV.5.2. Bembo: un gran proyecto con algún peligro 497
IV.6 Antes de Bembo 505
IV.7 Junto a Bembo 513
IV.7.1 Antipetraquistas y otros experimentadores 514
IV.7.1.1 Cornelio Castaldi 519
IV.7.1.2 Otros antipetrarquistas. Francesco Berni y Pietro Aretino 526
IV.7.1.3 Giovan Giorgio Trissino 531
IV.7.2 Nápoles 541

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

IV.7.3 Castiglione y el Cortegiano 555
IV.8 Un testimonio español: Juan de Valdés y su Diálogo de la lengua 581
IV.9 Bembo, Trissino, Castiglione, Nápoles...: más allá de lo literario 594
IV.10 Garcilaso ante el Primo Cinquecento. Un pasaje del Diálogo de la lengua de Valdés 603
IV.11 De Garcilaso al Brocense y Herrera 619
Notas 628

CAPITULO V
IRREGULARIDADES ESTROFICAS
V.1 Un sistema métrico como conjunto dialéctico de tensiones 668
V.2 Las irregularidades estróficas 677
V.2.1 Can.II.(9x)-9 y can.III.63. El principio de irregularidad 679
V.2.1.1 Bembo y Castiglione: de la variatio a la sprezzatura 679
V.2.1.2 La libertad de la canción. Variantes y formas métricas afines 687
V.2.1.2.1 Bembo, Trissino y la canción 694
V.2.1.3 El provenzalismo en el primer tercio del XVI 703
V.2.1.3.1 La posible influencia de un "adstrato" métrico de raigambre provenzal: el descort 707
V.2.1.3.2 El discor en la poesía hispánica de cancionero. Rasgos formales comunes entre descort, discor y las Canciones II y III de Garcilaso 711
V.2.1.4 Versos de nueve sílabas en Garcilaso 715
V.2.2 El principio de recreación poética 724
V.2.2.1 "Imitación" en Garcilaso 736
V.2.2.2 La "forma motivada" 738
V.2.2.2.1 La forma motivada del descort Imitatio o recreación poética 741
V.2.2.2.2 La canzone frottolata en Petrarca: ¿otra forma métrica motivada? 746
V.2.3 Garcilaso y su concepción de la canción 751
V.2.3.1 Irregularidad y recreación poética a través de la métrica en las Canciones II y III 758
V.2.3.2 Del lado español: Hurtado de Mendoza 768
V.2.3.3 La "irregularidad" renacentista 771
V.2.3.4 Las "irregularidades" de las Canciones II y III: conclusión 774
V.2.4 Un caso aceptado en Garcilaso: égl.I.257-271 779
V.2.5 Egl.I.263: "Más convenible suerte" 783
V.2.6 Una mirada parcial a la "trayectoria" de una actitud 787
V.2.7 Las irregularidades estróficas en su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conjunto 791
Notas 795

VOLUMEN III

CAPITULO VI
HIPERMETRIA. ENDECASILABOS CRECIENTES
VI.1. Preliminares. El límite de las once sílabas puesto en tensión 816
VI.1.1 El endecasílabo y sus dos miembros 816
VI.1.2 El caso /í.a/. La flexibilidad métrica 827
VI.1.2.1 El grupo /í.a/ en la poesía castellana del XV y principios del XVI 829
VI.1.2.2 /í.a/ en Garcilaso 836
VI.1.3 El grupo /í.a/: los primeros grados en la puesta en tensión de las once sílabas 854
VI.1.4 Un posible conflicto entre tres normas 859
VI.1.5 Los "hechos gráficos": el caso espíritu 867
VI.1.6 En los preliminares de los hipermétricos .. 871
VI.2 Versos hipermétricos de O 873
VI.2.1 Keniston y la "hipermetría" 874
VI.2.2 Visión de conjunto 880
VI.2.3 Los hipermétricos en la poesía italiana ... 884
VI.2.4 Los hipermétricos en el primer tercio del XVI 896
VI.2.5 Fenómenos de la métrica castellana relacionables con la hipermetría 902
VI.2.6. Los llamados "hipermétricos" en la escala de progresiva puesta en tensión del límite silábico 905
VI.3 La posibilidad de reducción 910
VI.3.1 Las alternancias gráficas y fónicas, y su relación con los endecasílabos crecientes 910
VI.3.2 Esquema acentual y reducción 917
VI.3.2.1 Grupo 1 921
VI.3.2.2 Grupo 2 922
VI.3.2.3 Grupo 3 930
VI.3.2.4 Grupo 4 931
VI.3.2.5 Grupo 5 934
VI.3.2.6 Grupo 6 935
VI.3.2.7 Grupo 7 938
VI.3.2.8 Grupo 8 941
VI.3.2.9 Grupo 9 943
VI.3.2.10 Grupo 10 944
VI.3.2.11 La reducción. Resumen 961
VI.3.3 Endecasílabos crecientes, reducción, descort, sprezzatura 965
VI.4 Los endecasílabos crecientes en su contexto 969
VI.4.1 Los endecasílabos crecientes de los sonetos 970
VI.4.1.1 Descort y sprezzatura. Sonetos IX y IV .. 972
VI.4.1.1.1 El Soneto IX 972
VI.4.1.1.2 Soneto IV 982

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

VI.4.1.2 Sonetos VII y VIII 994
VI.4.1.3 Sonetos XX y XXV 997
VI.4.1.4 Soneto XV 1000
VI.4.2 Los endecasílabos crecientes fuera de los sonetos 1002
VI.4.2.1 Grupo I 1002
VI.4.2.2 Grupo II 1010
VI.4.2.3 Grupo III 1010
VI.4.2.4 Grupo IV 1012
VI.4.2.4.1 Grupo IV.1 1013
VI.4.2.4.1.1 Ele.I.239 1013
VI.4.2.4.1.2 Ele.II.187 1018
VI.4.2.4.2 Grupo IV.2 1022
VI.4.2.4.2.1 Egl.III.304 1022
VI.4.2.4.2.2 Egl.III.360 1024
VI.5 Conclusiones 1026
Notas 1034

CAPITULO VII
RIMA ANOMALA. HIATO. EL SISTEMA METRICO DE O
VII.1 Rimas anómalas 1060
VII.1.1 Factores internos en O 1062
VII.1.1.1 Erratas en rima de la Egloga II 1062
VII.1.1.2 Las rimas anómalas aceptadas en la Egloga II 1065
VII.1.1.2.1 Egl.II.1865 1068
VII.1.1.3. El caso de égl.II.1591 1070
VII.1.1.4 "... que no se mueven sino al son de los consonantes" 1072
VII.1.1.5 El verso suelto 1075
VII.1.1.6 La rima al medio 1080
VII.1.1.7 Rima al medio y verso suelto. Transición y cautela 1082
VII.1.3.5 Los versos sin rima de las canciones 1088
VII.1.2. Factores externos al texto de Garcilaso 1092
VII.1.2.1 Apoyos en la métrica castellana 1092
VII.1.3 Otras consideraciones sobre las rimas anómalas 1100
VII.1.3.1 Los casos en égl.II.1591 y égl.III. 202-06. Los ríos "con gesto muy humano" 1100
VII.1.4 Egl.III.369-374. La cautela en el caso más extremo 1105
VII.1.5 Las rimas anómalas, la sprezzatura y su posición en las Eglogas II y III 1107
VII.1.6 La gradación de las rimas anómalas. Su integración en el sistema métrico de O ... 1111
VII.2. Hipometría y hiato 1124
VII.2.1 Los versos hipométricos de O 1129
VII.2.2 El encuentro de vocales en 10ª posición 1130

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

VII.2.3 El hiato entre enriquecimiento del sistema métrico y posibilidad de recreación. Ele.I.140 y égl.II.769 1133
VII.2.4 Un caso comentado por Herrera. El valor expresivo del hiato. La recreación poética 1144
VII.2.5 Cicerón, Quintiliano, Horacio, Castiglione: el hiato y la sprezzatura 1147
VII.2.6 El encuentro de vocales en O 1159
VII.2.7 Estudio de los casos 1164
VII.2.7.1 Nivel 1 1166
VII.2.7.1.1 Subgrupo 1A 1166
VII.2.7.1.2 Subgrupo 1B 1174
VII.2.7.2 Nivel 2 1185
VII.2.7.3 Nivel 3: hiato entre átonas 1187
VII.2.7.3.1 Subgrupo 3A 1190
VII.2.7.3.2 Subgrupo 3B 1200
VII.2.7.3.3 Subgrupo 3C 1206
VII.2.7.3.4 Subgrupo 3D 1209
VII.2.8 Apoyos para el hiato fuera de O 1215
VII.2.8.1 Nivel 1 1215
VII.2.8.2 Nivel 2 1217
VII.2.8.3 Nivel 3 1219
VII.2.9 Casos relacionados con las combinaciones vocálicas 1224
VII.2.9.1 Entre el hiato y la diéresis 1224
VII.2.10 La evolución histórica de hiato y sinalefa en la versificación española 1226
VII.2.11 Otros casos de variatio métrica 1230
VII.2.11.1 Can.I.24: "que aun desto me duelo" ... 1231
VII.2.11.2 Son.XIX.5: "de mi bien a mí me voy tomando" 1234
VII.2.12 Los endecasílabos crecientes y el hiato: una "coincidencia" final 1237
VII.3 Casos con peculiaridades rítmicas 1240
VII.3.1 Can.I.35: "siempre yr con un desseo" 1241
VII.3.2 Can.I.54: comigo que ver más... 1244
VII.3.3 Son.XVII.12: ... 'sto yo d'arte 1247
VII.3.4 égl.I.188: Y no viera de ti... 1249
VII.3.5 Egl.III.7: está y estará en mí... 1252
VII.3.6 Egl.II.513: "bramando parece que respondían" 1256
VII.4 La sprezzatura métrica. O como sistema métrico coherente con tendencia a la autonomía del modelo italiano 1261
VII.4.1 Sistemas métricos adyacentes. La configuración de un sistema de versificación nuevo en castellano 1266
Notas 1275

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO VIII
OTROS CASOS PROBLEMATICOS
VIII.1 Dos estancias de la Egloga I 1299
VIII.1.1 Egl.I.281: en la fría, desierta... 1300
VIII.1.2 Egl.I.253: y en este triste valle... ... 1302
VIII.1.3 Egl.I.276-77: ...de la columna... 1305
VIII.1.4 Egl.I.278: con presunción graciosa... .. 1309
VIII.2 El Soneto XIV 1324
VIII.2.1 Las fisuras sintácticas en la princeps 1333
VIII.2.2 La fijación del tono oral en la escritura poética. La posibilidad de sentido suspenso en O 1335
VIII.2.2.1 Los casos de la Egloga II 1335
VIII.2.2.2 Egl.II.791: si despierta... 1336
VIII.2.2.3 Egl.II.878: ...a resistirme. 1338
VIII.2.2.4 Egl.II.903: y a nosotros... 1340
VIII.2.2.5 Egl.II.1880: ...y que sospecho 1342
VIII.2.3 Son.XXVIII.14: ...soy lo que más... 1344
VIII.2.4 El Soneto XIV como exponente de la poética del descort 1346
VIII.3 Asuntos semánticos, sintácticos o de sentido 1354
VIII.3.1 Egl.III.230: ...entre las yervas degollada 1354
VIII.3.2 Son.I.2: ...por do m'á traýdo 1359
VIII.3.3 Son.XX.11: Del grande mal... 1366
VIII.3.4 Son.XX.14: "atajaré la guerra del camino" 1369
VIII.3.5 Can.I.13: ...moriros a los pies... 1373
VIII.3.6 Can.I.50: ...la tristeza en que estoy puesto 1378
VIII.3.7 Egl.I.333: Despide y a su canto... 1380
VIII.4 Casos donde la fijación del texto resulta más problemática 1382
VIII.4.1 Ele.I.42: "quedará ya parte entera" 1383
VIII.4.2 Egl.I.211: Mas ya que a socorrer aquí... 1339
VIII.4.3 Egl.II.88: ...nunca al bi[e]n se passe 1396
VIII.4.4 Egl.III.104: ...las verdes hojas... 1402
VIII.4.5 Egl.III.55 y 145: Diámene 1406
VIII.4.6 Egl.III.203: "un monte casi alrededor tenía" 1410
VIII.4.7 Egl.III.294: allegando 1413
VIII.5 Casos de presunta errata por sustitución de un solo grafema 1419
VIII.5.1 Son.XIII.7: los blandos pies... 1419
VIII.5.2 Egl.I.231: la blanca Philomena 1421
VIII.5.3 Egl.I.17: andas a caça 1422
VIII.5.4 Egl.I.375: pudieron amansar... 1426

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

VIII.5.5 Egl.III.67: que pudieron los ojos.. 1427
VIII.5.6 Egl.II.1660: que las yva las faldas... . 1430
VIII.5.7 Egl.I.209-210: salid sin duelo... 1433
VIII.6 Cinco casos especialmente significativos .. 1442
VIII.6.1 El caso de amorado en ode.FG.35 1442
VIII.6.2 Casos de construcciones sintácticas no entendidas 1459
VIII.6.2.1 Epi.B.57-60: ...mas en amor... 1461
VIII.6.2.2 Egl.II.325: y en un eterno... 1466
VIII.6.2.3 Egl.II.1619: y penas en la fragua... 1479
VIII.6.2.4 Egl.II.348: ...por mí fuerte 1486
VIII.7 La coherencia poética de la princeps 1495
Notas 1511

CONCLUSION
1 Las fuentes textuales del texto de Garcilaso La relación entre la princeps y el manuscrito autógrafo 1545
2 La coherencia métrica y poética de la princeps 1552
3 Para una futura edición crítica 1566
4 Hacia un Garcilaso distinto 1567
Notas 1578

BIBLIOGRAFIA 1579
1 Ediciones de Garcilaso de la Vega en el siglo XX 1579
2 Estudios. Ediciones. Diccionarios 1580

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

INTRODUCCION

La obra poética de Garcilaso de la Vega constituye un hito fundamental en la historia de la literatura española. Su no muy extenso corpus poético significa un giro decisivo en la evolución de la poesía en castellano. En este ámbito, pocas obras han gozado de una presencia tan continuada y fructífera en todas las épocas; su influencia sobre las sucesivas generaciones de poetas no se ha agotado. La bibliografía sobre los diversos aspectos de la obra de Garcilaso es probablemente una de las más extensas de entre las dedicadas a poetas de los Siglos de Oro. Sin embargo, desde 1974, los numerosos estudios sobre su poesía habían ido descuidando, con alguna excepción y hasta fecha muy reciente, la base sobre la que se levantan: el texto mismo. No obstante, los textos de un poeta tan editado y transitado como Garcilaso --desde poco después de la princeps publicada en Barcelona en 1543[1]--, pueden no estar exentos de elementos ajenos a su autor.

Un rápido repaso a la trayectoria de la obra de Garcilaso tal como nos ha llegado presenta en primer lugar una serie de ediciones que suceden a la princeps, entre las que se cuentan algunas tan señaladas como las del Brocense y Herrera; también debieron de circular en los siglos XVI y XVII manuscritos con algunas composiciones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

garcilasianas. La historia del texto en el siglo XX empieza con la edición (1911) de Navarro Tomás,[2] que se atiene a los criterios de Herrera. Años más tarde, precedida de un detenido estudio sobre la vida y obra del poeta,[3] aparece en 1925 la edición de Hayward Keniston,[4] cuya decisiva innovación consiste en mantener el texto de la princeps con muy pocas modificaciones, pero sustituyendo su ortografía por la de una edición posterior (Amberes-1544). Los criterios de Keniston son seguidos en 1964 por Rivers,[5] con la incorporación de la ortografía de la edición de Barcelona, tal como había propuesto Rüffler[6] en un artículo en que apoyaba la edición de Keniston. Tras un trabajo de Macrí[7] donde se replantea la cuestión se inicia un giro en la historia textual de Garcilaso. Este giro se consolida con un libro de Alberto Blecua,[8] a quien los garcilasistas deben agradecer el haber iniciado en nuestro siglo un debate fundamentado, pormenorizado y con criterios ecdóticos modernos, sobre las distintas opciones que se ofrecen en los diversos casos problemáticos del texto de Garcilaso. En efecto, Keniston había realizado un buen estudio de la princeps, pero no contrastó de forma rigurosa sus lecciones con las de las restantes fuentes. Blecua pone de relieve las debilidades de la tesis de Keniston y plantea la necesidad de introducir una serie de enmiendas aportadas por otras ediciones y algunos manuscritos. Su pro-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puesta se plasma, con pocas diferencias, en la muy cuidada edición de Rivers de 1974,[9] que presenta el texto de la princeps con notables aportaciones de otras fuentes.

Así las cosas, y convertido el texto de Rivers(1974) en la vulgata de Garcilaso, en 1981 Aldo Ruffinatto[10] cuestiona los criterios editoriales de Blecua-Rivers y declara que la edición crítica de Garcilaso está por hacer. Esta propuesta tiene su desarrollo en la reciente edición de María Rosso Gallo[11] que, partiendo de las bases establecidas por Ruffinatto en 1981, presenta la alternativa más sólida hasta el momento a la vulgata de Rivers. Ciertamente, Rosso Gallo avanza en el aspecto textual sobre R74, pero su aparato crítico aporta poco al presentado por Keniston, especialmente en la tradición impresa y, lo que es más importante, su edición no llega a tratar cuestiones fundamentales, que afectan a la fijación del texto y que, en última instancia, implican una concepción distinta de la obra poética de Garcilaso.

Así, pues, el presente trabajo tendrá dos puntos de referencia, correspondientes a las dos propuestas que pueden considerarse el último estadio en la trayectoria histórica del texto de Garcilaso. Por una parte, el estudio de A. Blecua y la edición de Rivers de 1974, que sigue siendo todavía la base para la mayor parte de estudios y ediciones en que hoy se divulga la obra del poeta toledano. Por otra, la revisión de Rosso Gallo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que arranca de las observaciones de Ruffinatto.

En la fijación de un texto es básico establecer el usus scribendi del autor. El problema clave para acercarse a este usus scribendi y fijar el texto de Garcilaso reside en que este autor constituye un caso poco común en la historia de la literatura española, no tanto por elaborar su obra en un periodo muy breve --unos diez años, 1526-1536-- como por carecer de un contexto literario preciso en el mundo hispánico. Sin duda su poesía entabla relaciones con la castellana de cancionero y con la italiana, pero el resultado no puede englobarse ni en una ni en otra. Contemporánea a la de Garcilaso es en parte la obra de Boscán o Hurtado de Mendoza --sólo la escrita hasta 1536--, pero el grado de dominio de los nuevos metros alcanzado en la poesía de ambos no permite situarlas en un plano de igualdad con la de Garcilaso; lo exiguo del lapso de tiempo en que éste escribe y el aparente aislamiento desde el que lo hace, tampoco permiten afirmar con seguridad que existiesen los suficientes contactos entre estos tres poetas como para que sus criterios poéticos fuesen semejantes. Así, la obra de Garcilaso queda, en lo que toca al ámbito literario castellano, desprovista de un contexto preciso donde situarse.

Esto ha dado lugar a un fenómeno curioso: como consecuencia de su maestría técnica y su calidad literaria, los puntos de referencia externos de que se ha

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rodeado la obra de Garcilaso son casi siempre posteriores a su época; el contexto literario en que lo hemos encuadrado está constituido en buena medida por la obra de poetas que aprendieron a escribir endecasílabos sobre la princeps de Barcelona --un verdadero éxito editorial durante el siglo XVI-- u otras ediciones derivadas de ella. La paradoja es que gran parte de las enmiendas que se van introduciendo en las ediciones antiguas son posteriores a 1550, es decir, los editores y poetas han tenido primero que aprender el arte nuevo en Garcilaso y, una vez asimilado con mayor o menor soltura, enmiendan la obra que les sirvió de base.

Esta tendencia se ha trasladado a los editores de nuestro siglo: se enmienda la obra de Garcilaso desde una concepción global de la "poesía renacentista" en la que no puede incluirse sin grandísimas reservas la poesía de un autor que vivió en el primer tercio del siglo XVI, cuando casi nadie en España estaba empeñado en un proyecto poético semejante, y sin duda nadie escribía con igual dominio del arte nuevo.

Lo dicho se aplica de manera muy especial a los criterios métricos: los editores han debido establecer qué endecasílabos son correctos y cuáles no lo son, qué acentos son aceptables y qué otros se han de eliminar con una enmienda, qué estrofas o rimas necesitan de "regularización". Al elaborar todos estos criterios no cupo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

otra alternativa sino tener como punto de referencia la versificación española posterior, dentro de una concepción básicamente unitaria de la "métrica del Siglo de Oro", que arranca en la segunda mitad del siglo XVI -- época en que los poetas españoles dominaron un arte que Garcilaso había manejado veinte años antes-- y tiene su culmen en los grandes poetas del XVII.

Pero no sólo en el campo métrico incide este desplazamiento de la obra de Garcilaso hacia épocas posteriores: también en los límites que se ponen a su poética. Hay palabras, sintagmas, o construcciones que no se consideran propias del mundo "renacentista" de Garcilaso. Incluso hay composiciones enteras que, pese a más o menos recientes intentos de "reivindicación", cargan todavía con la calificación de "no logradas", o que en cierto modo se consideran "fuera" de lo "propiamente" garcilasiano.

Ha de establecerse una íntima relación entre el texto por una parte, y, por otra, la visión que tenemos de Garcilaso, el contexto histórico y literario en que se mueve y los sistemas poéticos que conoció; no se trata de muchos o pocos cambios esporádicos que se añaden a la concepción inmutable que se tiene de un poeta; lo que intentamos probar en las páginas que siguen es precisamente que una revisión del texto de Garcilaso tal como la entendemos implica un cambio sustancial en la visión glo-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bal de su obra. Se trata ni más ni menos que de dejar de ver a Garcilaso como un poeta de la segunda mitad del siglo XVI.

Para ello es preciso hacer algo que no se ha intentado propiamente desde el estudio de 1922 de Hayward Keniston: analizar de forma lo más aislada posible el corpus textual garcilasiano tal como aparece en la edición de Barcelona, dejando al margen, hasta donde sea posible, la comparación con las lecturas de las restantes fuentes que tradicionalmente se han venido entremezclando y confundiendo con el texto original. Para emprender dicho trabajo contamos, a manera de contrapunto, con aportaciones fundamentales de las que Keniston no pudo disponer: por una parte la revisión de A. Blecua --y su plasmación en R74--, que ofreció un valioso contraste entre las lecciones de la princeps y las de las restantes fuentes; por otra el nuevo contraste de Rosso Gallo. El estudio ha de realizarse con la mayor amplitud de criterios posible, sin dejarse llevar por la noción de una "poesía renacentista" cuyos textos configurarían un núcleo central situado al menos dos décadas después de la muerte de nuestro poeta. Pensemos que las primeras enmiendas que obedecen a un criterio ya formado datan de 1553, 21 años después de la aparición de la princeps y 27 después de la muerte de Garcilaso; si tenemos en cuenta la primera edición del Brocense nos separamos 38 años de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1536, y 44 en el caso de la de Herrera.

En las páginas que siguen mi intención ha sido plantear hasta qué punto el Libro IV de la princeps de Barcelona, que contiene las obras de Garcilaso, puede entenderse, con muchas menos enmiendas de la que vienen aceptándose, como un corpus poético coherente, con una coherencia en buena parte basada en versos o pasajes que editores posteriores han considerado hasta ahora incorrectos, mejorables o secundarios dentro de la obra total. La coherencia poética de la que hablo se apoya no sólo en el texto de la princeps tal como nos ha sido transmitido, sino en los elementos que componen el contexto histórico, cultural y literario en que se encuadra Garcilaso.

Dado que mi interés se centra en las características de la obra poética que ve la luz en 1543, he limitado la investigación a los textos de Garcilaso contenidos en el Libro IV de esta primera edición, sin incluir los sonetos y composiciones octosilábicas que después fueron añadidos por el Brocense o el manuscrito de Gayangos, aunque haga referencia a unos o las otras cuando lo considere preciso. Esta separación no se debe a un juicio de valor sobre la autenticidad de las obras añadidas, sino a la imposibilidad de conocer los retoques que el Brocense, o los copistas pudieron efectuar en esos textos.

Divido la tesis en dos partes, manteniendo la numeración de los capítulos continuadamente desde el I al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

VIII. En la primera parte planteo el estado de la cuestión textual en Garcilaso (cap. I), añado nuevas pruebas de que todas las fuentes manuscritas e impresas que nos han llegado, aparte de la princeps, son posteriores a ella (cap. II), y diferencio una gran cantidad de erratas indudables de otra serie de supuestos errores donde cuestiono la pertinencia de enmiendas tradicionalmente aceptadas (cap. III). En la segunda parte, ante las dudas que surgen sobre las fuentes y sobre toda una serie de enmiendas, sitúo a Garcilaso en su contexto histórico, cultural y literario (cap. IV), y me propongo demostrar la coherencia métrica y poética de la princeps de Barcelona tal como la conocemos, sin necesidad de muchas de las enmiendas que se le han aplicado; para ello estudio cuatro fenómenos métricos: las irregularidades estróficas (cap. V); los endecasílabos crecientes (cap. VI), y las rimas anómalas y el hiato (cap. VII). En el mismo marco de coherencia poética, trato, por último, otros casos problemáticos no métricos (cap. VIII), aunque no todos los que pueden suscitar controversia. Al final del capítulo VIII, y antes de la Conclusión, intento, con extrema brevedad, abrir la cuestión puramente textual hacia la visión general de la poesía de Garcilaso. Planteo, en suma, la necesidad de establecer un texto de Garcilaso distinto al editado en las dos últimas décadas y de variar sustancialmente la visión que se ha forjado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de este poeta.

En el proceso de la investigación se incorporan, además, dos propuestas teóricas de carácter general. Una se introduce en el cap. IV, a propósito de la problemática planteada por las relaciones entre literatura y realidad, que afectan especialmente a la cuestión del biografismo en la poesía lírica. Otra se incluye al final del cap. VII, tras el análisis de los rasgos métricos de la princeps de 1543, y postula lo que entiendo como una característica básica en el funcionamiento de los sistemas métricos.

En el proyecto inicial de esta tesis se planeaba la inclusión del nuevo texto de Garcilaso que se deriva de este estudio, con todas las variantes de los manuscritos y ediciones cotejadas --aunque fuese sin las notas pertinentes--, así como un capítulo dedicado a la nueva visión de Garcilaso --sin duda entrevista ya en algunos estudios parciales-- que se desprende de un texto con cambios muy significativos. A medida que la tesis se extendía hubo que dejar fuera del proyecto algunos lugares garcilasianos problemáticos, y fue necesario descartar lo que resulta ser la continuación natural de este trabajo: una edición anotada, provista de un aparato crítico donde aparezcan fuentes no consideradas hasta ahora, y precedida de una introducción donde queden expuestas las razones que llevan a adoptar criterios

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diferentes en la fijación del texto, y donde se proponga una concepción distinta de la obra poética de Garcilaso.

En ningún terreno como en el de la crítica textual el investigador está tan cerca de la tentación de querer adaptar el objeto investigado a la tesis que se defiende, cuando en buena lógica habría de ser al contrario. Dentro de la imprescindible búsqueda de una coherencia en la princeps, me he esforzado en no mantener a ultranza un criterio fijo por encima de toda evidencia, y en estar abierto a cualquier opción que parezca razonable, aunque se aleje del planteamiento general. También he intentado evitar el ir "contra" alguien, por más que en muchos casos mis conclusiones se separen de las de investigaciones anteriores.

En mis predecesores del siglo XX en los estudios ecdóticos sobre Garcilaso, desde Navarro a Ruffinatto y Rosso Gallo, pasando por Keniston, Rüffler, Macrí, A. Blecua o Rivers, he aprendido una honestidad intelectual y un espíritu de sana emulación que, al fin y al cabo, sólo pueden redundar en el beneficio de los lectores que se encuentren con un texto cada vez más fidedigno. También he aprendido que en los estudios ecdóticos, o en la parte de ellos que requiere más exactitud, el cuidado más extremo no evita erratas, descuidos y equivocaciones. Sé que las páginas que siguen no pueden estar por completo exentas de ellos, y para quien los señale sólo tengo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

gratitud.

Este trabajo no persigue cerrar la investigación en torno a los problemas textuales de Garcilaso y las consecuencias que ellos tienen en la visión global de su obra, sino continuar con esa indagación o abrirla en nuevas direcciones. En el esfuerzo por encontrar elementos que se integran en el contexto histórico-literario de Garcilaso, o factores que intervienen en la configuración de su sistema métrico, puedo haber entrado en algún aspecto que no influyó en Garcilaso o, al contrario, acaso haya dejado sin explorar algunos caminos pertinentes. Confío en que otros investigadores depuren, completen o enmienden mis argumentos y puntos de vista, de manera que nos acerquemos con más precisión a la maravilla poética que es la obra de Garcilaso.

Suscribo plenamente una de las frases que aparecía en el prólogo que Elias Rivers escribió para el libro de Alberto Blecua:

> el proceso de establecer un texto crítico es un proceso dialéctico, de diálogo, de colaboración entre todos.[12]

Este "diálogo" en torno a Garcilaso dura ya siglos, y a él pretende unirse, con entusiasmo y con modestia, este trabajo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros. Cum privilegio imperiali. Garles Amorós. En el colofón: "Acabáronse de imprimir las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega en Barcelona, en la officina de Garles Amorós a los XX del mes de Março, año MDXLIII". Existe una ed. facsímil (San Sebastián: Biblioteca Nueva, 1936) con epílogo de Miguel Artigas.

[2] Garcilaso de la Vega, Obras, ed., introd. y notas de T. Navarro Tomás. (Madrid: Espasa-Calpe, 1911). Hay una segunda edición revisada en 1924, cuya reimpresión de 1973 utilizaré.

[3] Hayward Keniston, Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works (New York: Hispanic Society of America, 1922).

[4] Garcilaso de la Vega, Works. A Critical Text with a Bibliography, ed. de Hayward Keniston (New York: Hispanic Society of America, 1925). Sigo la reimpresión fotostática autorizada (New York: Kraus Reprint Corporation, 1967).

[5] Garcilaso de la Vega, Obras completas, ed. de Elias L. Rivers (Columbus-Madrid: Castalia, 1964) Manejo la segunda edición, de 1968, que apenas presenta diferencias respecto a la primera (véase la "Nota para la segunda impresión", en la p. XVI); la mencionaré abreviadamente como "Obras-64", frente a "Obras", con que designo la edición maior de 1974.

[6] Adolf Rüffler, "Zur Garcilaso Frage", Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, CLIII (1928), pp. 219-230.

[7] Oreste Macrí, "Recensión textual de la obra de Garcilaso". Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicadas para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad estatal de Utrech (La Haya: Van Goor Zonen, 1966), pp. 305-330.

[8] Alberto Blecua, En el texto de Garcilaso (Madrid: Insula, 1970), p. 5.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[9] Garcilaso de la Vega, Obras completas con comentario, ed. crítica de Elias L. Rivers (Madrid: Castalia, 1974). Seguiré la segunda edición, de 1981.

[10] Aldo Ruffinatto, "Garcilaso senza stemmi", Ecdotica e testi ispanici (Padua: Università degli Studi di Padova, 1982), pp. 25-44.

[11] María Rosso Gallo, ed., La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico, Anejo XLVII del Boletín de la Real Academia Española (Madrid: R.A.E. [Imprenta Aguirre], 1990).

[12] E. Rivers, "Prólogo" a A. Blecua, Texto, p. XI.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

PRIMERA PARTE

CAPITULO I

TRAYECTORIA HISTORICA DEL TEXTO DE GARCILASO. EL ESTADO DE LA CUESTION TEXTUAL

En este capítulo haré mención, por una parte, de los manuscritos y ediciones que han transmitido el texto de Garcilaso y, por otra, de los estudios y las ediciones de ese texto publicados en lo que va de siglo.[1] En lo que toca a manuscritos y ediciones antiguas, me limito ahora a citarlos, sin entrar en la discusión de su importancia y las relaciones que pueden establecerse dentro del corpus textual garcilasiano. Ya señalé en la Introducción que mi campo de estudio se limita a las composiciones incluidas en la princeps.

&&&.I.1. Breve esbozo del corpus textual garcilasiano

&&&.I.1.1 La princeps

La obra poética de Garcilaso de la Vega se imprime por primera vez en Barcelona, en casa de Carles Amorós, en 1543, en un volumen cuyos tres primeros "libros" contienen la obra de Juan Boscán, y el cuarto la del poeta toledano. En el prólogo "A los lectores" se lee:

> ...sabemos que los tenía repartidos en quatro livros: en el primero, las primeras cosas que compuso que son coplas españolas, y en el segundo, canciones y sonetos a manera de los ytalianos, y en el tercero epístolas y capítulos y otras obras también a la ytaliana; en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> el quarto, quería poner las obras de Garcilasso de la Vega...[2]

Martín de Riquer ha publicado la "concordia" firmada el 23 de marzo de 1542 entre Boscán y Ana Girón de Rebolledo y el librero Joan Bagés y su esposa Francina, en la que se lee:

> ...lo dit señor mossen Boscha ha compostes moltes obres en llengua castellana, les quals fins vuy no son stades stampades, jatsia alguns trossos de aquelles vagen scrits de ploma y axi corruptos, e tambe en aquelles si affegescha, e may dit señor Boscha may hage compostes ni ordenades aquelles, e a pregaries de molts cavallers e omnes savis hage determinat dit señor Boscha de fer stampar dites obres ab privilegi real que obtindra que ningu altri les pugue stampar per cert temps.[3]

Por una segunda "concordia" del 27 de marzo del mismo año vemos que Joan Bages encarga a los impresores Carles Amorós y su hijo Joan la tarea de dar a la estampa las obras de Boscán.[4] Riquer señala el parecido del pasaje citado con lo dicho en el comienzo del "A los lectores" de la <u>princeps</u>:

> Este libro consintió Boscán que se imprimiesse forçado de los ruegos de muchos [...] y por el peligro que avía, en que sin su voluntad, no se adelantasse otro a imprimirlo, y también porque se acabassen los yerros, que en los traslados que le hurtavan avía, que eran infinitos.[5]

Se encuentra en ambos casos una primera y enigmática referencia a "los traslados que le hurtavan" y los "trossos de aquelles [...] scrits de ploma y axi corruptos". Cabe plantearse hasta qué punto se trata de una "excusa" más o menos tópica para justificar la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

publicación, o de una circunstancia real. Suponiendo esto último habría que determinar en qué número circulaban esos textos manuscritos --lo de "infinitos" es hipérbole que quiere dar idea de la demanda de los lectores y la necesidad de la edición-- , y sobre todo si se trataba de poesías de Boscán, o si también se incluían algunas de Garcilaso. Parece lógico, sin embargo, que Boscán --o Ana Girón-- ofreciese los manuscritos autógrafos de su amigo a los cajistas, existieran o no otros corruptos, y que, dada la amistad entre Boscán y Garcilaso, la familia de éste pasase al barcelonés los autógrafos, de manera que Boscán no tendría por qué haber recogido textos de Garcilaso de entre los supuestos "traslados".

En todo caso, la primera edición aparece en circunstancias muy particulares: Garcilaso había muerto en la Provenza en 1536, y Boscán habría de morir en septiembre de 1542, sin ver impreso el libro en que aparecían sus obras junto con las de su amigo: Obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega. En el título nos encontramos con una nueva incógnita: ese algunas referido a las obras de Garcilaso y lo que pueda implicar. Parece dar a entender que se publicaba sólo una parte de la obra de Garcilaso: ¿lo que Boscán, y después su viuda, tenían no era todo el corpus?; ¿fueron los impresores quienes no dieron todo a la estampa?; ¿o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acaso se publicó la totalidad de lo que Boscán tenía en su poder, aunque sabía, y con él Ana Girón, que aquello era sólo una parte?. Y todavía una cuarta posibilidad: ¿es ese algunas sólo indicativo del carácter de "añadido", más o menos tardío[6] en el proceso de composición del libro, de una obra más limitada en extensión y quizá vista -- por los impresores o Ana Girón -- como secundaria frente a la de Boscán, mucho más amplia? Son preguntas sin una respuesta clara, por el momento.[7]

El hecho es que el "libro quarto" de la princeps nos transmite la gran mayoría de las obras de Garcilaso que nos han llegado. Se inicia con veintiocho sonetos; entre el XVI y el XVII se intercala la Canción I. Al Soneto XXVIII siguen las Canciones II, III y IV, y una oda horaciana titulada "Ode ad Florem Gnidi";[8] tras ésta se sitúan las dos Elegías, a las que sigue la Epístola a Boscán y las tres Eglogas, por el orden en que son conocidas tradicionalmente. También en la princeps, pero fuera del "Libro quarto", tenemos el Soneto XXIX, situado en los primeros folios de la edición, --entre las Tablas y el Privilegio, con el encabezamiento "Soneto de Garcilasso que se olvidó de poner a la fin con sus obras"-- y una copla insertada en una glosa colectiva que se encuentra entre las obras de Boscán.

La cuestión fundamental que atañe a la princeps es la falta de cuidado que se le ha venido atribuyendo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desde las disculpas del "A los lectores" hasta los últimos críticos y editores del XX, con especial referencia a ese cuarto libro correspondiente a Garcilaso.[9] He aquí el germen de futuras promesas de mejoras en sucesivas ediciones:[10]

> ...y si algún yerro o falta se hallare en estos libros, duélase el que los leyere de la muerte de Boscán, pues que si él viviera hasta dexallos enmendados bien se sabe que tenía yntención de mudar muchas cosas, y es de creer que no dexara ninguna, o pocas que offendieran a los buenos juyzios...[11]

La viuda de Boscán, una mujer culta según Menéndez Pelayo,[12] reconocía que aquella edición podría haber sido mejor de haber vivido su marido, y daba lugar con ello a toda una serie de enmiendas futuras.

Sin embargo, sólo tras un estudio de las lecciones de la princeps en relación con las de los restantes manuscritos podremos aventurar un juicio sobre hasta qué punto O es una edición solvente, y sobre cuáles son sus erratas.

&&&.I.1.2 Las fuentes manuscritas

Antes de seguir adelante con la trayectoria de las ediciones es preciso mencionar la existencia de manuscritos que contienen fracciones de la obra castellana de Garcilaso.[13]

En primer lugar, Keniston señaló algunos que no han llegado hasta nosotros.[14] Los dos más importantes son:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1. [M(O)] El manuscrito entregado a Boscán por la familia o amigos de Garcilaso utilizado por los impresores de la princeps.

2. [M(B)] El ejemplar o libro "muy antiguo de mano que nos quiso comunicar el señor Tomás Vega", en palabras del Brocense, quien lo menciona a menudo.

Además, Keniston menciona:

3. El manuscrito que al parecer Antonio Pereira envió a Sá de Miranda, y que éste menciona en la epístola introductoria de la égloga "Nemoroso".

4. El manuscrito mencionado por Tamayo de Vargas como perteneciente a don Diego Hurtado de Mendoza.

5. El manuscrito al que se refiere Luis Brizeño.[15]

6. El manuscrito mencionado por Azara.

En cuanto a los manuscritos existentes transcribimos los ocho mencionados por Keniston con poesía castellana, citándolos en orden decreciente según el número de textos que contienen:

1. Mg, ms. 17969 (Lastanosa-Gayangos) de la Biblioteca Nacional de Madrid: Coplas I, II, VI, VII, VIII; Sonetos I, II, V, X, XI, XIV, XVII, XXVII, XXXVII, XXXIX, XL; Canción I; Eglogas I y III (vv.1-312).

2. Mp, ms. Esp. 307 de la Bibliotèque Nationale de París: Copla III; Sonetos I, V, VI y XXIX; Canción II y la denominada Canción V; Eglogas I (vv.57-210) y III.

3. Mn, ms. 3888 de la Biblioteca Nacional de Madrid:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sonetos XXXV, XXXVII y Copla V.

4. Mb, ms. II-1579 de la Biblioteca de Palacio de Madrid: Sonetos XIV y XXXVIII.[16]

5. Me, CXIV/ 2-2 de la Biblioteca Pública de Evora: Soneto VI.

6. Mr, ms. Esp. 373 de la Bibliothèque Nationale de París: Soneto XXXIII.

7. Ms, ms. Esp. 371 de la Bibliotèque Nationale de París: Soneto XXXVIII.

A estos se fueron añadiendo otras fuentes manuscritas en estudios posteriores a Keniston. Menciono primero el investigador que las incorpora.

- Macrí:[17]

8. Ma, ms. 3993 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Sonetos I y X.[18]

9. Mv, ms. Ital. IX, 137, 6-7-4-8 de la Biblioteca Marciana de Venecia: Soneto XXXV.

- Blecua:[19]

10. Mz, ms. 17689 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Sonetos II, V, X, XIII, XXIX y XXXVII.[20]

- Rivers:[21]

11. Mc, ms. 1649 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona (Soneto XXXVII).

12. Md, ms. 3902 de la Biblioteca Nacional de Madrid (Soneto XXXVIII).

- Labandeira:[22]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

13. M1, ms. 6001 de la Biblioteca Nacional de Madrid: Sonetos I, VI, X, XVII y XXV.

Hay que añadir, además:

14. Mt, ms. 617 de la Biblioteca del Palacio de Madrid (Sonetos XXVII, XXXVII y Egloga I (vv. 57-70; 141-160; 183-188)

Este último es un manuscrito recientemente publicado por Labrador, Zurita y DiFranco,[23] no tenido en cuenta, que sepamos, por ninguno de los editores o estudiosos de asuntos textuales en Garcilaso. Los poemas más tardíos de este manuscrito datan, según sus editores, de 1568.[24] De las composiciones incluidas en la princeps contiene el Soneto XXVII seguido de una glosa, y algunos versos de la Egloga I (vv. 57-50, 141-160 y 183-188); a partir del v. 160 incorpora los vv. 183-188 como si se tratase de una única estancia.

No ha de sorprender que, a medida que vayan estudiándose y catalogándose manuscritos del XVI y XVII, aparezcan textos de un poeta tan célebre como Garcilaso, que no podía estar ausente de muchas de esas recopilaciones. En este sentido cabe señalar que Jauralde Pou anunció en la "Presentación" del primer número de la revista Manuscript.CAO el hallazgo de textos garcilasianos en algunos manuscritos, y su inminente publicación.[25] Lo probable, sin embargo, como adelanta Jauralde, es que esos textos sean composiciones que ya

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conocemos, y que se basen en el texto de ediciones o manuscritos ya conocidos. El que no sean significativos textualmente no les resta valor en lo que toca al conocimiento de la recepción y transmisión de la obra de Garcilaso en los Siglos de Oro.

En conclusión, y dejando aparte dos manuscritos fundamentales perdidos como son [M(O)] y [M(B)], de las fuentes citadas nos interesan, por incluir textos que aparecen en la princeps, las siguientes:

1. Mg (Coplas I, II, VI, VII, VIII; Sonetos I, II, V, X, XI, XIV, XVII, XXVII, XXXVII, XXXIX y XL; Canción I; Eglogas I y III (vv.1-312)

2. Mp (Copla III; Sonetos I, V, VI y XXIX; Canciones II y V; Eglogas I (vv.57-210) y III.

3. Mz (Sonetos II, V, X, XIII, XXIX y XXXVII)

4. Ml (Sonetos I, VI, X, XVII y XXV)

5. Mt (Sonetos XXVII y XXXVII; Egloga I [vv. 57-70; 141-168]).

6. Ma (Sonetos I y X)

7. Mb (Sonetos XIV y XXXVIII)

8. Me (Soneto V)

En el capítulo siguiente analizaremos cada uno de estos manuscritos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.I.1.3 Las ediciones antiguas de la obra de Garcilaso.

Mencionados la primera edición y los manuscritos, resta considerar las sucesivas ediciones que fueron apareciendo desde 1543. Contamos con una serie de bibliografías detalladas, como las de Knapp, Keniston, Gallego Morell, Simón Díaz y Rosso Gallo, a las que remito.[26] No es mi objetivo elaborar una nueva bibliografía exhaustiva, aunque sí creo preciso enmendar algunas imprecisiones que se han ido transmitiendo.[27]

He aquí la lista de las ediciones de Garcilaso hasta la del último gran editor antiguo, Nicolás de Azara, en 1765; sigo en ella a Keniston, y anoto las diferencias con bibliografías posteriores; mencionaré sólo lugar de impresión, impresor y año; el asterisco indica que las obras de Garcilaso aparecen con las de Boscán:

*2. [¿Barcelona?]: [s.i.], 1543.[28]

*3. Lisboa: Luis Rodríguez, 1543

*4. Medina del Campo: Pedro de Castro, 1544

*5. Anvers: Martín Nucio, 1544

*6. [¿Roma?]: Antonio de Salamanca, 1547.[29]

*7. París: Pedro Gotier, 1548.[30]

*8. León: Iuan Frellon, 1549.

*9. Enveres: Martin Nucio, [s.a.][31]

*10. Anvers: Martín Nucio, [s.a.]

*11. Valladolid: Sebastián Martínez, 1553.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

*12. Venecia: Gabriel Gilito de Ferrariis, 1553

*13. Barcelona: Viuda de Carles Amorosa [sic], 1554.

*14. Anvers: Iuan Steelsio, 1554.

*15. Stella: Adrián de Anuerez, 1555.

*16. Anvers: Martín Nucio, 1556

*17. Toledo: Iua˜ Ferrer, [s.a.]

*18. Anvers: Philippo Nucio, 1569.

19. Salamanca: Mathías Gast, 1569.

20. Madrid: Alonso Gómez, 1570

21. Salamanca Pedro Lasso, 1574 [ed. del Brocense]

*22. Alcalá de Henares: Sebastián Martínez, 1575.

*23. Anvers: Pedro Bellero, 1576

24. Salamanca: Pedro Lasso, 1577 [2ª ed. Broc.]

25. Sevilla: Alonso de la Barrera, 1580. [ed. Herr.]

26. Salamanca: Lucas de Iunta, 1581 [3ª ed. Broc.]

27. Salamanca: Diego López y Pedro de Adurça, 1589. [4ª ed. Broc.]

*29. Anvers: Martín Nucio, 1597[32]

*30. Anvers: Pedro Bellero, 1597

31. Madrid: Luis Sánchez, 1600. [5ª ed. Broc.]

32. Coimbra: Diogo Gómez Loureyro, 1600

33. Salamanca: Pedro Lasso y en Nápoles por Iuan Batista Sotil, 1604. [6ª ed. Broc.]

34. Madrid: Juan de la Cuesta, 1612. [7ª ed. Broc.]

35 Madrid: Luis Sánchez, 1622. [ed. de Tamayo]

36. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626 [ed. de Luis

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Brizeño de Córdova]

37. Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1632. [2ª ed. Brizeño]

*38. León: Ivan.-Ant. Hvgvetan, y Marco-Ant. Ravaud, 1658.

39. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta. 1765. [ed. de Azara].

Como se ve, las obras de Boscán y Garcilaso fueron un gran éxito editorial; en el mismo año de su publicación salieron otras dos ediciones, una furtiva en Barcelona y otra en Lisboa. Al año siguiente apareció una en Medina del Campo y otra en Amberes. En los diez años siguientes, entre 1544 y 1554, se publica casi una edición por año. Tras alguna edición de 1555 y 1556, parece producirse un paréntesis que se cierra con la aparición en 1569, del Garcilaso "divorciado" de Boscán (Salamanca: Mathías Gast, 1569)[33] lo que parece indicar que la demanda de las obras de Garcilaso era superior a la de las de su amigo. Aún verían la luz otras tres ediciones con la obra de ambos poetas (Alcalá-1575, Anvers-1576 y León-1658), aparte de dos donde la obra de Garcilaso viene precedida de otra portada y de foliación independiente (Anvers-1597 por Martín Nucio una y P. Bellero la otra). Pero el destino de las composiciones de Garcilaso era ya, irremisiblemente, separarse de las de Boscán. Dentro de esta nueva etapa de Garcilaso en solitario, tenemos tres ediciones fundamentales: las dos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

primeras de Francisco Sánchez de las Brozas y la de Fernando de Herrera.

&&&.I.1.4 Las ediciones del Brocense

En 1574 se publican en Salamanca, por Pedro Lasso, las Obras del Excellente poeta Garcilasso de la Vega. Con Anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez,... La edición comentada significaba la elevación del toledano a la categoría de clásico, pues ponía en relación su obra con la de los autores grecolatinos e italianos; dentro de la teoría de la imitación poética, Sánchez declara: "no tengo por buen poeta al que no imita los excellentes antiguos".[34]

El Brocense enmienda el texto en numerosos lugares:

> ... y me espanto, no de que haya yerros en los libros, sino siendo un libro tan nuevo, y tener tantos descuidos de impresión, que aunque yo en estas anotaciones no hago mención sino de pocas enmiendas, puedo jurar que enmendé más de doscientas, no contando distinciones, y apuntaciones, y interrogaciones, cosas que no suelen estorbar poco al sentido.... [35]

Corrige por las más diversas razones, desde las métricas, hasta las puramente estilísticas. Parte de sus enmiendas las justifica por el cotejo de un manuscrito perdido, el "libro de mano de Tomás de Vega":

> En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares, parte es mía, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré aver para este effecto, entre los quales ayudó mucho uno muy antiguo de mano que nos quiso communicar el señor Tomás de Vega, criado de su Magestad, por el qual, allende de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> emendar los lugares de que se haze mención en las anotaciones, se restituyeron y cumplieron algunos versos que faltavan en los impressos.[36]

Sánchez no se limita a las "anotaciones y enmiendas": también añade seis sonetos (XXX-XXXV) y cinco coplas (II-VI) que no estaban en la princeps. Pese a la mención del "libro de mano", B74 guarda una estrecha relación con la edición de Salamanca de 1569; Macrí, partiendo del aparato crítico de Keniston, señaló "la manera muy rara y ambigua, con la que el Brocense trata las fuentes editoriales", aunque "sin quitar nada a sus grandes méritos".[37] Señala casos en que el Brocense se atribuye enmiendas que ya estaban en esa edición de Garcilaso "divorciado". También existe relación entre B74 y la edición de Madrid de 1570, aunque esos vínculos se aprecian, más que en la edición de 1574, en la de 1577.[38]

En 1577 añade otros tres sonetos (XXXVI-XXXVIII), introduce algunas modificaciones, y se refiere a veces a "un antiquísimo libro de mano" en lugares donde no lo había mencionado en 1574.[39] A partir de 1577 aparecen sucesivas ediciones del Brocense en 1581, 1589 y 1600, 1604, y 1612; existe una última en Ginebra en 1765; sólo la de 1589 presenta alguna adición en los comentarios.[40] La sucesiva aparición de ediciones del Brocense indica que a finales del XVI y principios del XVII uno de los "Garcilasos" conocidos era el moldeado por las enmiendas, comentarios y adiciones de Francisco Sánchez.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.I.1.5 La edición de Herrera

Las Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera, se publican en la imprenta sevillana de Alonso de la Barrera en 1580, con un prólogo de Francisco de Medina, unos amplísimos comentarios, y cierta inquina de Herrera hacia la edición del Brocense, quien se le había adelantado y al que ni siquiera se refiere explícitamente. Herrera reclama la prioridad de su edición:

> Y atrévome a decir que, sin alguna comparación, va enmendado este libro con más diligencia y cuidado, que todos los que han sido impresos hasta aquí; y que yo fui el primero, que puse la mano en esto, porque todas las correcciones, de que algunos hacen ostentación y quieren dar a entender que enmendaron de ingenio, ha mucho tiempo que las hice antes que ninguno se metiese en este cuidado, pero estimando por no importante esta curiosidad, las comuniqué con muchos, que las derramaron en partes, donde otros se valieron de ellas.[41]

Herrera no admite los tres sonetos introducidos por el Brocense en 1577. En algunas ocasiones sigue las enmiendas de Sánchez, pero en otras se separa del profesor salmantino, como tendremos ocasión de ver. Sus enmiendas son también abundantes y obeceden a diversos criterios.

Los comentarios de Herrera representan todo un tratado de teoría poética;[42] los versos de Garcilaso sirven como punto de partida para introducir toda una serie de observaciones sobre retórica y poética, o comentarios eruditos de todo tipo.

La edición de las Anotaciones de Herrera dio lugar a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la aparición de las Observaciones del Licenciado Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del Príncipe de los Poetas Castellanos Garci-lasso de la Vega, natural de Toledo, contra las Anotaciones de Fernando de Herrera, Poeta Sevillano.[43] En esta agria polémica se aprecia cómo Garcilaso se convirtió en pretexto o campo de batalla para las rencillas entre poetas "castellanos" y "andaluces".

Mientras que la edición del Brocense tiene una clara continuación, la de Herrera queda en cierta manera como un islote con poca descendencia en lo que resta de los Siglos de Oro, y sólo en el siglo XX[44] su presencia será muy notable con el seguimiento que de ella hace Navarro Tomás en su edición de 1911.

&&&.I.1.6 Las ediciones de Tamayo, Brizeño de Córdoba y Azara

Tras los extensos comentarios de Herrera aparecen otros dos comentaristas dignos de mención, pero que añaden poco en el aspecto textual: don Tomás Tamayo de Vargas con su edición de Madrid de 1622[45] y, ya en el siglo XVIII, don José Nicolás de Azara, con la suya, impresa por Sancha en Madrid en 1765.[46]. Entre una y otra puede mencionarse la de Luis Brizeño de Córdoba (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1626) cuya novedad más destacable es la mención, como vimos, de un manuscrito con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

textos de Garcilaso que da por perdido, y donde habría "algunas otras poesías [...] aún no publicadas".[47] El texto de la edición de Brizeño sigue muy de cerca el de la edición de Tamayo, como ya notó Keniston.[48]

La edición de Azara es la que se extiende predominantemente por los siglos XVIII y XIX; Keniston señala[49] que de ella dependen las ediciones publicadas en Madrid por Antonio de Sancha en 1786, 1788, 1796, 1817 y 1821, así como la de Barcelona (1804) por Jordi, Roca y Gaspar,[50] y las de París (1821 y 1828) por Barrois y Didot Mayor respectivamente.

Aparte de las mencionadas, otra edición destacable en el siglo XIX es la de Adolfo de Castro en la Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1854). Hay que llegar al XX, sin embargo, para encontrar novedades significativas en la historia de texto de Garcilaso.

&&&.I.2 El texto de Garcilaso en el siglo XX

En nuestro siglo hay tres nombres imprescindibles en la historia textual de la obra de Garcilaso a los que ya nos hemos referido:[51] Navarro Tomás en 1911, Hayward Keniston en 1925, y Elias Rivers con sus ediciones de 1964 y 1974; a ellos ha venido a añadirse el de María Rosso Gallo con su reciente edición. Junto con los editores será preciso ir mencionando una serie de investigadores, también citados previamente, como Macrí,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Alberto Blecua o Ruffinatto, cuya aportación a la fijación del texto garcilasiano es muy relevante.

&&&.I.2.1 La edición de Navarro Tomás

Navarro Tomás editó el texto establecido por Herrera, aunque también edita los sonetos rechazados por él de entre los aportados por el Brocense. En el ordenamiento de las obras, optó por empezar con las Eglogas, como había hecho por primera vez Azara. Empezamos, pues, en el siglo XX, con un Garcilaso completamente mediatizado por la intervención de editores como Herrera o Nicolás de Azara.[52]

&&&.I.2.2 La edición de Keniston

La edición de Hayward Keniston representa un cambio fundamental en la historia textual de Garcilaso. Tras efectuar un cotejo sin precedentes de ediciones y manuscritos, establece que ha de editarse el texto de la edición de 1543, aunque con la ortografía de la edición de Anvers de 1544;[53] vuelve, por tanto, al texto de la princeps, después de casi cuatro siglos de lo que podríamos llamar "mediaciones".

De las 26 conjuntas de Garcilaso y Boscán cotejó:

1. Anvers-1544, N
2. Venetia-1553, U
3. Stella-1555, S
4. Anvers-1556, D

De las 31 ediciones de Garcilaso sin Boscán revisó:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1. Salamanca-1569, F
2. Madrid-1570, G
3. Salamanca-1574, B74 (Brocense)
4. Salamanca-1577, B77 (Brocense)
5. Sevilla-1580, H (Herrera)
6. Madrid-1622, T (Tamayo)
7. Lisboa-1626, L (Brizeño)
8. Madrid-1765, A (Azara)
9. Madrid-1854, C (Castro)
10. Madrid-1911, E (Navarro)

Aunque sin colación sistemática, examinó todas menos Lisboa-1543 y la edición de 1543 sin lugar de impresión, publicada probablemente en Barcelona. Agrupa así las examinadas:

- Como O:
Medina del Campo, 1544
[Roma], 1547
Barcelona, 1554
- Como N:
París, 1548
León, 1549
Anvers, s.d.
Valladolid, 1553
Anvers, 1554
Toledo, s.d.
Alcalá de Henares, 1575
Anvers, 1576
León, 1658
- Como D:
Anvers, 1569
Anvers, 1597
- Como B,1577:
Salamanca, 1581
Salamanca, 1589
Coimbra, 1600
Madrid, 1600
Nápoles, 1604
Génova, 1765
- Como H:
Madrid, s.d.
Madrid, 1860
Madrid, 1917
- Como L:
Lisboa, 1632
- Como A:
Madrid, 1786
Madrid, 1788

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Madrid, 1796
Madrid, 1804
Madrid, 1817
Madrid y París, 1821
París, 1828
- Como C:
Madrid, 1916

Añadió también las composiciones aportadas por el Brocense, siguiendo los textos de sus ediciones de 1574 (Sonetos XXX-XXXV y Coplas II-VI) y 1577 (Sonetos XXXVI-XXXVIII), así como las coplas (VII y VIII) contenidas en Mg, único manuscrito al que atribuye cierto valor.[54]

Keniston elaboró una excelente edición, sin duda la más cuidada de las que se habían realizado hasta el momento, y la primera que utilizó técnicas editoriales modernas. Su aparato crítico es el mejor de los que se han publicado hasta el trabajo de Rosso Gallo, y la descripción bibliográfica de ediciones y manuscritos es sumamente detallada. La edición era el último paso del excelente estudio de 1922, ya citado, sobre la vida y obra del poeta de Toledo. En este trabajo se llevaba a cabo algo que no volvería a suceder: se estudiaba la princeps de Barcelona dejando en buena medida al margen las ediciones posteriores.

&&&.I.2.3 Un artículo de Rüffler

Rüffler, con su ya citado artículo de 1928, "Zur Garcilaso-Frage", apoyaba la tesis de Keniston de la preminencia de la princeps frente al resto de ediciones y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a los manuscritos, y concluía que los impresores de Barcelona tuvieron ante sus ojos un manuscrito que era autógrafo de Garcilaso. Sólo criticaba a Keniston por su adopción de la ortografía de N (Anvers, 1544) en lugar de la original de Barcelona.

&&&.I.2.4 La edición de Rivers-1964 (R64)

La edición de Keniston tuvo escasa difusión, sin embargo, y siguió dominando la de Navarro,[55] hasta que Rivers publicó la suya de 1964. En ella mantenía criterios prácticamente idénticos a los de Keniston -- esto es, gran respeto por el texto de O-- añadiendo sólo la sugerencia de Rüffler de sustituir la ortografía de N por la de O, que podía reflejar la de autógrafos garcilasianos.[56] Otro cambio respecto a la edición de Keniston es que en el aparato crítico se reduce a registrar las variantes de B, H, T, A y Mg.

La edición de Rivers de 1964 logró más difusión que la de Keniston; se reimprimió en 1968 y sirvió como base para una edición popular en 1969.[57] Se completaba así la línea iniciada con Keniston, y que tras la aportación de Rüffler y Rivers daba lugar a un texto caracterizado por un respeto extremo a la princeps --que sería copia fiel de manuscritos autógrafos-- con la exclusión de la mayor parte de las enmiendas de las restantes fuentes.[58]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.I.2.5 El camino hacia la vulgata actual

La edición de Rivers de 1964, culminación de los trabajos de Keniston y Rüffler, no iba a tener un largo futuro, sin embargo. Quizás el primer primer indicio del giro que van a dar los criterios de edición del texto garcilasiano lo constituye una reseña de Francisco Rico a la edición del Cancionero de Gallardo --nuestro manuscrito Ma-- realizada por Azáceta.[59] En ella, Rico considera posible que las versiones de textos de Garcilaso de Azáceta sean redacciones primitivas de autor.[60] Se abre así el camino de valorización de los testimonios manuscritos que llevará a la edición que constituye ahora la vulgata de Garcilaso, aunque el camino hacia ella se iniciará propiamente con un artículo de Oreste Macrí.

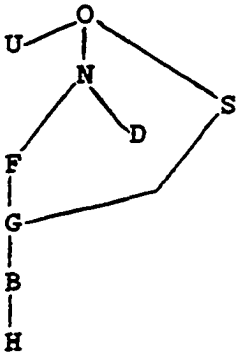
&&&.I.2.5.1 El estudio de Macrí

En 1966 aparece "Recensión textual de la obra de Garcilaso", el artículo ya citado de Macrí, donde éste considera las siguientes ediciones de las cotejadas por Keniston: N, U, S, D, F, G, B74, B77, H, T y A.[61] Tiene en cuenta además los manuscritos ya recogidos por el editor norteamericano, a los que añade, como se señaló, otros dos, Ma y Mv.

Macrí cree importante separar las ediciones que van de O a D, de la línea F-H, donde Garcilaso aparece con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

independencia de Boscán, y se produciría el "aflujo de una singular tradición manuscrita".[62] A partir de estas ediciones estableció el siguiente stemma:



En él hay un fallo inicial evidente: considerar que U se deriva directamente de O, cuando, como Keniston había indicado[63] y se ha de ver en el cap. II, U sigue muy de cerca a N, con independencia de que se separe de ella en algunas lecciones singulares.

Dentro de este stemma, y en lo que atañe a las ediciones de Sánchez, Macrí, partiendo del aparato crítico de Keniston, señala el peculiar tratamiento que el Brocense aplica a otras fuentes editoriales:

> El conoce muy bien las ediciones anteriores, y especialmente la línea ONFG, ya que cita lecciones determinadas de tal tradición, pero a menudo imputa a todas las «impressiones» yerros propios de una u otra ya enmendados en las demás, es decir, finge ignorar una u otra edición para poner de relieve sus presuntas enmiendas.[64]

A continuación cita una serie de casos que se pueden clasificar en dos categorías:

1) La errata no está en O, pero sí en F (Salamanca,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1569), tenga su origen en esta última--como errata involuntaria o enmienda errada-- o en otra edición posterior a O pero anterior a F: Sánchez se distancia de F, al introducir respecto a ella enmiendas innecesarias en O.

2) La errata está en O, pero ya había sido corregida por alguna edición con anterioridad a B, normalmente por F. Sánchez dice corregir por primera vez una errata que ya había corregido F.

De este empeño por separarse de las lecciones de F podría deducirse que el Brocense no tomó parte en la edición salmantina de 1569. De hecho, se refiere a ella en alguna ocasión como "otros"; así ocurre en el segundo verso del Soneto XV, donde O, F y B traen las siguientes lecciones:

-- son.XV.2:
Que reffrenaron O
que refrenan F
Que enffrenaron B

El Brocense escribe en nota: "Otros leen refrenan"[65]; "otros", casi con total seguridad, son los presuntos editores de F, aunque como veremos la lección se encuentra en una edición anterior, y más tarde fue recogida de F por G (Madrid, 1570).

Macrí estima que la princeps de Barcelona no es la edición de un manuscrito autógrafo, sino de una copia de éste. O es el "único texto fidedigno, representante del original de la redacción final de la obra poética

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

garcilasiana";[66] de él derivan, respecto a la redacción final, tanto la tradición editorial como la manuscrita. Esta última o bien desciende de la editorial o bien contiene textos primitivos; dentro de ella, y respecto a la tradición editorial, considera a Mp y Me como fuentes más conservadoras, y Mb, Ms, Mg, Mn, M(B), Mr y Mv como más innovadoras; Ma sería "francamente primitivo".[67] Los manuscritos, pues, pueden contener redacciones primitivas, y no derivarse de la tradición impresa. En suma:

> [E]l nuevo editor deberá tener en cuenta todas las enmiendas correspondientes con uso sincrónico de las mismas, sin ninguna preferencia, juzgando el valor de cualquier cambio en el solo campo contextual del usus scribendi, previo un diccionario de la lengua garcilasiana, tratando de distinguir fases interiores de evolución hacia un italianismo integral castellanizado.[68]

Las composiciones no contenidas en O habrán de ponerse en dos apéndices, según el grado de autenticidad que pueda suponérseles.[69]

Junto con el cambio en la valoración de los testimonios manuscritos, Macrí introduce otro cambio fundamental respecto a la postura de Keniston y Rivers-64, pues se muestra partidario de corregir todo tipo de irregularidad métrica, ya que en Garcilaso "lo normal [...] es la perfección desde el principio"; por tanto, aconseja al futuro editor "el mayor grado de racionalización métrica"[70] al decidirse entre las variantes o aportar una enmienda conjetural. Se inicia así entre los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

editores del XX la tendencia a la regularización métrica que ya habían practicado los editores antiguos y había heredado en nuestro siglo Navarro Tomás, al seguir a Herrera. De esta forma se produce un fenómeno al que ya nos referimos en la Introducción: se identifican los criterios métricos que hasta 1536 pudo tener Garcilaso con los del resto de los Siglos de Oro, en lo que podríamos llamar una "globalización áurea" de esos criterios. En consecuencia, las fuentes que presenten una métrica regular, tal como se ha entendido para los Siglos de Oro, ganarán en solvencia a los ojos de los editores, y ello dará lugar a que, respecto a la edición de Keniston, se acepten lecturas ajenas a la princeps no sólo en casos de irregularidades métricas, sino en otros donde O no presentaba anomalías.

&&&.I.2.5.2 El artículo de Rivers sobre el "Garcilaso" divorciado

El mismo año que la recensión de Macrí se publicó el ya citado artículo de Rivers, "Garcilaso divorciado de Boscán", dedicado a F --la primera edición en que las obras de Garcilaso aparecieron separadas de las de Boscán-- y a las ediciones sucesivas. Del Garcilaso "divorciado" se citan las palabras del librero editor Simón Borgoñón:

> Considerando que muchas personas apartan de los libros de Boscán el quarto, que es todo de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Garcilasso, parecióme porque este divortio no passasse más adelante, imprimir en libro aparte, y por sí a Garcilasso, teniendo por menos inconveniente que el libro salga pequeño y entero, que no como antes pequeño y parte de libro. Y también se ha ganado que le di a corregir a hombres que lo entendían y ¡qué de ingenio, qué de libros le an puesto!, de manera que parece sin encareçimento que sale tan de nuevo como solo.[71]

Vimos que del cuidado con que Sánchez se separa de ediciones anteriores, en concreto de la de Salamanca, parecía desprenderse que no participó en F. Rivers considera, sin embargo, que quienes corrigieron la edición de Salamanca "eran efectivamente el Brocense y sus amigos".[72] Para ello se basa en la enmienda del Brocense a ode.FG.45, quien comentó en su introducción "Al lector":

> ...en la Oda ad florem Gnidi dezía, «Huye la polvorosa palestra como siempre ponçoñosa»; yo emendé «como sierpe», porque es tomado de Horacio.[73]

Esta enmienda viene incluida por Macrí en el grupo de casos donde el Brocense "finge ignorar una u otra edición para poner de relieve sus presuntas enmiendas". Esta es la referencia de Macrí:

> Canc.V 45: «Yo emendé como sierpe, porque es tomado de Horacio»; ya habían enmendado N y F.[74]

En realidad N no había enmendado, y sí lo hizo F. Según Rivers:

> en una enmienda ingeniosa como la de «siempre» > «sierpe» [...] es precisamente en donde echamos de ver la intervención del Brocense en la edición salmantina de 1569, la cual aporta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esta misma enmienda.[75]

Esta interpretación de la trayectoria editorial, desprendida del estudio de Keniston, abría el camino en buena parte al libro de Blecua, puesto que tendríamos un salto entre N (1544), por un lado, y, por otro, F (1569) seguida de las dos primeras ediciones del Brocense, B74 y B77; es decir, un cuarto de siglo después de la aparición de N empiezan a introducirse lecturas innovadoras que "solucionan" los casos problemáticos de la princeps. Estas enmiendas tendrían un mismo origen si, como afirma Rivers, detrás de F está el Brocense, y éste se apoya en su tan citado libro de mano. La conclusión final sería que en un periodo de ocho años, con tres etapas (1569-1574-1577) se produjeron mejoras sustanciales en el texto de Garcilaso, debido a que detrás de esas tres ediciones está el Brocense, que enmienda ateniéndose a un antiguo manuscrito.

&&&.I.2.5.3 El libro de Alberto Blecua

En 1970 Alberto Blecua publica En el texto de Garcilaso, donde continúa la vía abierta por Macrí.[76] Blecua rebate en muchos casos las lecturas de O apoyándose en los manuscritos, en B y, más raramente, en H. Aporta además un nuevo manuscrito, Mz. Concluye que los manuscritos contienen en muchos casos primeras redacciones garcilasianas, y por lo tanto pueden corregir el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

texto de O, como puede hacerlo B, que contaba con un manuscrito solvente, [M(B)].

El estudio de Blecua tiene el mérito de poner de relieve acertadamente las deficiencias de la línea Keniston-Rüffler-Rivers(64) y emprender un análisis minucioso de las lecciones de la princeps junto con las variantes aportadas por Keniston para determinar cuáles habían de incluirse en un texto crítico. Keniston había estudiado O de forma más bien aislada --lo cual dio resultados interesantes-- pero no comparó suficientemente las lecciones de O con las de otras fuentes. Es esta comparación detenida la emprendida por A. Blecua.

El único intento de aportar una coherencia de conjunto al texto de la princeps lo lleva a cabo Keniston; Rivers en 1964 se limita a apoyarse en lo defendido por él. Los argumentos por los que Keniston había decidido atenerse a O --seguidos en 1964 por Rivers-- tenían alguna fisura muy notable, a la que Macrí ya había apuntado: se hablaba de errores debido a inexperiencia o descuido de Garcilaso. Faltaba un sustento verdaderamente sólido para los criterios de Keniston, y Blecua no hace sino cambiar el texto establecido por Keniston sirviéndose de algunos testimonios y apoyándose en otras razones, en lo que él considera el "contexto renacentista" en que se mueve Garcilaso. Fuera éste o no el auténtico "contexto" de Garcilaso, el hecho es que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

resultaba más coherente que lo que habían podido aportar Keniston y quienes siguieron sus opciones.

Cito las conclusiones finales de Blecua:

> a) No se puede demostrar que fueran autógrafos los textos que utilizó O
> b) Tampoco se puede probar que Boscán no corrigiera.
> c) No podemos saber, más que de un modo hipotético, la relación que unía a Mg, M(B) y M(O).
> d) Sabemos, en cambio, que las lecturas de Ma, Mb, Mg y M(B) no son tan incorrectas como se venía suponiendo, y que estos manuscritos deben tenerse en cuenta en algunos momentos.[77]

El editor ha de reproducir el texto de O, por si reflejara un original autógrafo. Sin embargo,

> el impreso de Amorós no es infalible y, por supuesto, puede y debe ser corregido con lecturas de otros manuscritos y ediciones, sincrónicamente, claro está, teniendo en cuenta siempre el vocabulario poético de Garcilaso y el contexto renacentista en que el poeta se forma.[78]

Coincide con Macrí en que hay que buscar la regularidad métrica, cuando existan pruebas manuscritas, ortográficas o estilísticas que lo permitan.

Blecua no se ocupa de todos los casos problemáticos, pero impone unas pautas que llevan a la edición de Rivers.

&&&.I.2.5.4 La edición de Rivers, 1974 (R74)

Rivers, separándose de los criterios de su edición de 1964, lleva a cabo una segunda edición maior en 1974,[79] apoyándose casi en la mayor parte de las propuestas de Blecua. Declara:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Aunque todavía sigan discutiéndose media docena de enmiendas diferentes, el estudio de Blecua ha resuelto la mayor parte de los problemas; el texto de la presente edición crítica se apoya casi siempre en los argumentos del excelente libro titulado En el texto de Garcilaso.[80]

Rivers recoge la exigencia de regularidad métrica de Macrí y Blecua:

> Su premisa innovadora [de Blecua] frente a Keniston y Rivers [en 1964], es que la irregularidad métrica indica de por sí la necesidad de enmienda. Esta premisa tiene que aceptarse ya como indiscutible. (Pero, aunque indiscutible en principio, en la práctica es alguna vez difícil saber a qué sutilezas obedecía el oído de Garcilaso).[81]

El paréntesis de Rivers no deja de ser interesante, acaso porque prescinde por un momento de una sólida tradición de lo que puede llamarse de manera global "métrica de los Siglos de Oro", y se plantea sin más el momento en que Garcilaso escribía.

Además de la "premisa métrica", Rivers coincide con Blecua en la necesidad de enmendar el texto "cuando lo pide la sintaxis, la coherencia lógica, o el uso extravagante de algún epíteto, sustantivo o preposición".[82] El resultado es un texto donde se introducen numerosas enmiendas, siguiendo las lecciones de Mg, B y, más raramente, de H. El propio Rivers propone alguna enmienda en lugares problemáticos, y en algún caso acierta plenamente.

Rivers ordena las composiciones de forma ligeramente diversa a como aparecen en la princeps, pues las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

agrupa según criterios métricos, empezando por las coplas y siguiendo con los sonetos, sección ésta donde los aportados por el Brocense siguen a los de O. El texto se acompaña de las variantes de las ediciones de los cuatro grandes editores antiguos, junto con las de los manuscritos. En nota se registran comentarios de los editores antiguos y otros críticos modernos. Se configura así una cuidada edición que funcionará como la vulgata hasta nuestros días.

&&&.I.2.6 Otras ediciones. Ediciones que siguen a la de Rivers de 1974

Entendemos R74 como vulgata porque tras ella surge una serie de ediciones que siguen muy de cerca el texto establecido por Rivers, que es también el utilizado en la mayor parte de los estudios publicados en los últimos años[83] entre los que no puede dejar de destacarse la obra clásica de Rafael Lapesa, La trayectoria poética de Garcilaso, en cuya tercera edición corregida y aumentada se reconoce la importancia del trabajo de crítica textual de A. Blecua y Rivers.[84]

Entre las ediciones publicadas en nuestro siglo que no coinciden con R74 --excluyendo la de Rosso Gallo, que merece mención aparte-- puede citarse la de José Manuel Blecua,[85] que sigue, como Navarro, la edición de Herrera. La edición de Navarro es seguida en el texto y en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ordenación de las composiciones por la de Consuelo Burell;[86] también sigue a Navarro Jesús Toboso en una selección ordenada, con criterio cronológico, en tres secciones.[87] Judith Kim realiza una tesis doctoral donde edita, con comentarios, veinte sonetos garcilasianos[88] teniendo como referencia R64, de la que se separa en ocasiones.

Un puesto destacado entre las ediciones que no siguen R74 lo ocupa la ya citada de Gallego Morell,[89] que se atiene a la de Herrera de 1580 con pocas discrepancias. La gran utilidad de este volumen reside en que el texto viene seguido de los comentarios íntegros del Brocense, Herrera, Tamayo y Azara.

Existe un buen número de ediciones de bolsillo que mantienen el texto de R74, con independencia de que existan cambios en la ordenación de las composiciones o alguna aportación textual significativa que se mencionará en su momento. Pueden citarse las de A. I. Sotelo Salas,[90] E. Palacios,[91] L. Jiménez Martos,[92] A. Prieto,[93] B. Gicovate,[94] G. Bleiberg,[95] J. E. Martínez Fernández,[96] J. Rico Verdú[97] y J. F. Alcina.[98]

Más extensa, pero también bastante cercana a R74, es la edición ya mencionada de Labandeira. Labandeira se ajusta al orden de la princeps, situando la Canción I entre los Sonetos XVI y XVII, y los textos aportados por el Brocense como apéndice al final. Ofrece, además,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

información sobre distintos ejemplares de la princeps, aunque ello no aporta variaciones sustanciales, más allá de constatar que existía un ejemplar falto de folios, y algunos cambios ortográficos menores. Juan Francisco Alcina sigue este orden de Labandeira.

Un ordenamiento sumamente original es el de Antonio Prieto, que entiende la obra de Garcilaso como cancionero petrarquista, y sitúa sus composiciones en un orden que se atiene a la supuesta "historia de un proceso amoroso que progresa «narrativamente»".[99]

Ninguna de las ediciones citadas, sin embargo, desplaza en difusión y autoridad a la de Rivers de 1974.

&&&.I.2.7 Un artículo de Ruffinatto

Ruffinatto publica 1982 "Garcilaso senza stemmi", artículo que constituye la primera contestación fundada a R74. Ya hemos referido a su excelente síntesis de la trayectoria del texto de Garcilaso. En ella señala algunos puntos:

a. No hay evidencia de que las composiciones añadidas por el Brocense estuviesen incluidas en el libro de mano de Tomás Vega; los tres sonetos añadidos en B77 (2ª ed. del Broc.) pudieran haber sido considerados apócrifos por el mismo Brocense, quien se decidiría a publicarlos en 1577 sólo por añadir algo que hiciese más atrayente esa 2ª ed.[100]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

b. Es probable que el manuscrito que la familia de Garcilaso mandó a Boscán contuviese más obras de las que se publicaron en O, de lo cual puede ser prueba el hecho de que el Brocense pudiese añadir en 1574 nuevas composiciones. Esta sería una de las posibles explicaciones del "algunas" en el título de la princeps de Barcelona, pues los impresores no publicarían todas las que les entregaron.[101]

c. La tradición manuscrita que nos ha llegado no presenta un panorama alentador: por un lado manuscritos perdidos; por otro manuscritos demasiado fragmentarios o demasiado innovadores para que se les pueda tener presentes en la restitutio textus.[102]

Al considerar la trayectoria del texto de Garcilaso en el siglo XX,[103] Ruffinatto distingue la línea Keniston - Rüffler - Rivers (1964), a que ya hemos hecho referencia, que estableció la supremacía de las fuentes impresas sobre las manuscritas, y entre aquéllas de la princeps --copia de manuscritos autógrafos-- sobre el resto. En segundo lugar recoge la postura de Macrí, con su concepción de la existencia de una copia entre el autógrafo y la princeps, y de que, aunque O es el único texto fidedigno para la redacción final, los manuscritos pueden representar en algún caso redacciones primitivas no derivadas de O, y se pueden tener en cuenta sincrónicamente para enmendar. Se refiere después al libro de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Alberto Blecua como el estudio que lleva a sus últimas consecuencias las tesis de Macrí. Por último, Rivers, siguiendo los criterios de Blecua, habría "abbandonato la sua prudenza abituale"[104] en la "editio minor" de 1972, donde la ausencia del aparato de variantes no permite contrastar las diversas soluciones.[105]

Blecua utiliza el Soneto XIV ("Como la tierna madre, quel doliente") como ejemplo decisivo para probar los yerros de O, que no dependerían del cajista, sino de M(O), que por tanto podría ser corregido por los manuscritos que nos han llegado. Ruffinatto utiliza este mismo soneto para demostrar que las enmiendas de los manuscritos son aparentemente buenas, pero no constituyen sino emendationes ope ingenii, que nos alejan del original. Propone para los versos 10 y 11 del Soneto dos enmiendas, más simples que las aceptadas por Blecua y Rivers, y que resolverían las deficiencias presentes en la princeps sin separarse tanto de su texto. Llega, en consecuencia, a conclusiones muy diferentes a las de Blecua:

- Mg queda eliminado de la recensio como descriptus de Mb, y éste a su vez queda eliminado como descriptus de M(B).

- Las enmiendas de M(B) se ven como soluciones ope ingenii, debidas a la corrupción de O, con lo cual se prueba la dependencia de M(B) respecto a O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En conclusión, la tesis de Ruffinatto se apoya en dos puntos fundamentales:

- La princeps contiene errores indudables, entre ellos las irregularidades métricas, que, como errores de arquetipo, es preciso corregir.

- Las restantes fuentes no son lo suficientemente solventes, pues no presentan más que lecturas aparentemente correctas, pero surgidas del intento de corregir de ingenio las anomalías de O.

En esta situación, el editor queda facultado para resolver los errores de la princeps mediante correcciones conjeturales que tengan en cuenta los principios opuestos del usus scribendi y la lectio dificilior,[106] sin dejarse llevar por lecturas de otras fuentes, correctas en apariencia, pero no auténticas. En suma, la edición crítica de las obras de Garcilaso "è ancora tutta da fare".[107]

&&&.I.2.8 La edición de Rosso Gallo

De establecer el texto crítico que demandaba Ruffinatto, siguiendo los criterios de éste, se encarga su discípula María Rosso Gallo, en una edición que aparece a finales de 1990. En ella se vuelven a cotejar otras ediciones antiguas aparte de las del Brocense, Herrera, Tamayo y Azara. Con ello se llena un hueco importante respecto a la vulgata de Rivers, puesto que los especialistas debían acudir al texto de Keniston para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contar con un aparato de variantes de cierta entidad.

Rosso Gallo corrige algunos errores que Keniston había cometido en su aparato crítico, aunque no todos, a la vez que ella misma incurre en algún otro yerro.[108] Esto no ha de sorprender en un tipo de trabajo tan minucioso, y no impide reconocer que su cotejo es aún más cuidadoso de lo que ya era el de Keniston. La objeción que se puede hacer a este cotejo, especialmente en lo que atañe a la tradición editorial, es que apenas modifica el sistema de relaciones entre las fuentes impresas que había planteado Keniston.

Rosso Gallo declara:

> [H]e cotejado las principales ediciones (N, U, S, D, F, G, B74-77, H, T, L, A, C, E, K, R64-81) y algunas de las secundarias (como Medina del Campo, 44, Roma (?) 1547, León 1549, Valladolid 1553, Coimbra 1600 y Nápoles 1604)...[109]

En realidad se atiene al criterio de Keniston considerando "principales" las ediciones que había señalado el estudioso norteamericano. Aunque el planteamiento que éste hace de la tradición editorial es, en líneas generales, correcto, veremos que sobre este cuadro habrá que hacer modificaciones significativas. Keniston no acertó a situar en la tradición editorial ediciones como la de Roma(?)-1547, pero, sobre todo, no definió con exactitud la trama de relaciones que se dan en la familia editorial en la que se insertan las ediciones del Brocense y Herrera. Acercarse con la mayor precisión posible a estas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

relaciones no es irrelevante, si pensamos que gran parte de las lecciones que se han introducido en la vulgata garcilasiana provienen de estas ediciones, muy especialmente de las dos del Brocense.

Rosso Gallo mantiene el criterio de Ruffinatto en cuanto a la necesidad de enmendar versos anómalos, cuando existan indicios que aseguren la posibilidad de recuperar las lecciones originales; admite, no obstante, una mínima parte de la tesis de Keniston, de irregularidades debidas a precipitación o falta de revisión:

> no podemos absolutamente excluir a priori que en los manuscritos autógrafos se hallase alguna irregularidad, sobre todo en las composiciones escritas por Garcilaso poco antes de morir y que, por consiguiente, el autor no pudo revisar.[110]

La irregularidad, por tanto, se contempla como posible en algún caso en los autógrafos, pero involuntaria. Pese a ello, en algún caso de irregularidad, donde no resulta evidente la enmienda que haya de aplicarse para llegar a la regularización, declara que "la instancia conceptual predomina sobre la regularidad métrica",[111] sin explicar si existe alguna base métrica o poética que posibilite este hecho.

Dedica un breve párrafo a las que denomina "anomalías métricas y rítmicas", donde manifiesta que no se puede fundamentar la autenticidad de una lección en su "perfecta congruencia métrica"; sin embargo,

> la presencia de una infracción al cómputo silá-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> bico o rítmico, es indicio de un error cometido por el transcriptor (sea él copista o cajista). En estos casos, deberemos tratar de sanar la anomalía, siempre que sea posible explicar racionalmente las causas que la han producido y encontrar, al mismo tiempo, unos válidos elementos para intervenir en el texto.[112]

En este aspecto, por tanto, Rosso Gallo mantiene la línea de Macrí, Blecua y Rivers en cuanto a la necesidad de enmendar, aunque en ocasiones las enmiendas introducidas no sean las mismas, pues, de acuerdo con la tesis de Ruffinatto, no cualquier solución métricamente regular propuesta por fuentes distintas de la princeps tiene la garantía de ser auténtica.

Las conclusiones de Rosso Gallo[113] están en la línea de las de Ruffinatto, con algunas variaciones:

- La evaluación de las fuentes que nos han llegado confirma la tesis de Keniston, Rüffler, Rivers-1964 y Ruffinatto: la princeps presenta los caracteres del arquetipo. O no sería una copia fiel de los originales, aunque esto no implica la existencia de un manuscrito intermedio, como habían supuesto Macrí, Blecua o Ruffinatto. Los errores de la princeps pueden derivar de la intervención del cajista; son errores casuales e involuntarios y no revelan intención estilística alguna, contrariamente a lo que ocurre con algunas variantes introducidas por los copistas en los manuscritos. Sólo en la Egloga III se aprecia una tendencia a suponer una h no aspirada y añadir en consecuencia una sílaba: alguien

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

podría haber copiado esta composición antes de darla a la imprenta.

- Resulta complicado trazar un stemma, pero es evidente que todas las ediciones descienden de O directa o indirectamente. En la tradición manuscrita, considera probable que Me se derive de O, Mp de N, Mz de H, y todos los otros de B74 o B77; la fuente de Ma resultaría difícil de fijar por su gran cantidad de variantes. En suma, ninguna de las fuentes manuscritas ofrece la solvencia necesaria para la restitutio textus. Consecuentemente, dado el texto de O, cercano a los originales, pero con errores,

> el editor crítico deberá [...] dedicar sus esfuerzos a una revisión del texto, basada en el criterio de la emendatio ope ingenii, para el cual «deberán tenerse en cuenta contemporáneamente: (I) las leyes generales de la psicología de la copia y (II) las condiciones culturales y lingüísticas de la época por la que pasa la tradición [...] objeto del examen».[114]

La conclusión es, pues, muy semejante a la de Ruffinatto, con la diferencia de que para Rosso Gallo no es preciso pensar en la existencia de un manuscrito intermedio entre los autógrafos y la princeps. En consecuencia, Rosso Gallo vuelve al texto de la princeps en muchas ocasiones, y enmienda en otras siguiendo enmiendas conjeturales de ediciones que no son B o H, o proponiendo sus propias enmiendas.

Veremos que es de las "condiciones culturales" de la época precisa en que se desenvuelve Garcilaso de donde

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hay que partir en el trabajo de la edición de sus obras, que no se trata tanto de la revisión de casos aislados, como de poner en conexión en diversos grupos los lugares problemáticos que sistemáticamente fueron recibiendo enmiendas, guiadas muy en especial por ciertos criterios métricos, y en ciertas ocasiones por razones sintácticas, semánticas o, más ampliamente, "estilísticas" o "poéticas".

Tras una revisión del estado de la cuestión textual en Garcilaso desde el siglo XVI hasta el XX, cabe señalar un aspecto fundamental: ha existido una larga tradición que ha transmitido un Garcilaso mediatizado. Es la "herrerización" de que habla Ruffinatto, pero acaso no menos el "abrocensamiento", o lo que hemos llamado la "globalización áurea" en el terreno métrico. Creemos que es preciso plantearse si en el siglo XX se ha realizado todo el esfuerzo necesario para contemplar a Garcilaso <u>sin</u> la mediación de sus grandes editores. Para averiguarlo se ha de emprender el estudio de la <u>princeps</u> poniendo entre paréntesis, en principio y hasta donde sea posible, lo que ocurrió más allá de 1536.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Un buen resumen de esta trayectoria puede encontrarse en Ruffinatto, "Garcilaso", pp. 25-36. Véase también el de María Rosso Gallo en Garcilaso, pp. 5-39.

[2] Cito por Juan Boscán, Obras poéticas de Juan Boscán, ed. crítica por Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas (Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957) vol. I, p. 3. En la princeps el texto está en la hoja que sigue a la portada, y precediendo a las tablas.

[3] Martín de Riquer, Juan Boscán y su cancionero barcelonés (Barcelona: Archivo Histórico, Casa del Arcediano, 1945), p. 231.

[4] Riquer, Cancionero, pp. 231-232.

[5] Boscán, Obras, p. 3.

[6] En la "concordia" del 23 de marzo de 1543 entre Boscán y Joan Bages, tras referirse a "les obres del dit señor Boscha e altres stampadores" quedan unas seis líneas en blanco en las que, según Riquer

> tal vez se pensaba puntualizar que estas "otras" eran las de Garcilaso" (Cancionero, p. 230).

[7] Véase infra, p. 49 y n. 101.

[8] En adelante la denominaré así, y abreviadamente Ode --o al citar un verso, ode.FG.45, por ejemplo-- y no como "Canción V".

[9] En adelante utilizaré el término "princeps" o la sigla O para referirme al texto de Garcilaso tal como aparece en la edición de Amorós de 1543. Cuando emplee "princeps" con referencia al volumen completo con las obras de Boscán y Garcilaso, y ello pudiere dar lugar a algún tipo de confusión, lo advertiré en nota.

[10] Véasse Ruffinatto, "Garcilaso", p. 27.

[11] Boscán, Obras, pp. 3-4.

[12] Marcelino Menéndez Pelayo, Antología de Poetas Líricos Castellanos (1908; Madrid: C.S.I.C., 1945) vol. X, pp. 118-119. Se basa en unos versos de Boscán donde

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dice leer con su esposa a los clásicos y en los calificativos ("Sabia, gentil y cortés") que Diego Hurtado de Mendoza le aplica en su Epístola a Boscán.

[13] Dejamos al margen, por tanto, aquellos manuscritos que contienen las odas latinas, las cartas y el testamento de Garcilaso. Véase Rivers, ed., Obras, p. 36; son los manuscritos 8-15 en la numeración de Rivers.

[14] Keniston, ed., Works, pp. 307-312.

[15] Véase Keniston, ed., Works, pp. 400-401.

[16] En Mb hay además dos sonetos atribuidos a Garcilaso, ("El ençendido pecho tanto ardía" y "O alma que en la mía puedes tanto") de más que dudosa autenticidad. Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 90-92.

[17] Macrí, "Recensión", p. 313.

[18] Se trata del Cancionero de Gallardo. Existe una edición de José María Azáceta (Madrid: C.S.I.C., 1962).

[19] Blecua, Texto, pp. 9 y 30.

[20] Respecto a Mz hay que señalar que se han dado una serie de erratas y confusiones respecto a los textos garcilasianos que contiene. Rivers lo incorpora a su edición de 1974 tras su utilización por Blecua en su estudio textual sobre Garcilaso. En este trabajo, acaso por errata, no se menciona que entre los textos de Garcilaso de este manuscrito está el Soneto XXIX, en el mismo folio en que aparecen los Sonetos II, X y XIII (f. 81v) Tampoco se dan cuenta de esta omisión Rivers ni Labandeira, que no cotejan Mz al llegar al Soneto XXIX, del que tampoco se ocupó Blecua en su libro. Por otra parte, el Soneto XIII tampoco es mencionado por Rivers al referirse a las fuentes manuscritas (Obras, p. 35); se trata de una errata tipográfica por omisión --seguida por Labandeira (Obras, p. 67)--, pues este soneto sí es cotejado con el texto de Mz en ambos editores. Otra errata hace que Rosso Gallo incluya el Soneto XX entre los textos de Mz (Garcilaso, p. 86), cuando en realidad se refiere al X.

[21] Rivers, ed., Obras, p. 35.

[22] Garcilaso de la Vega, Obras completas, ed. de Amancio Labandeira Fernández (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981), p. 67. En la enumeración de fuentes manuscritas Labandeira no incluye el Soneto XXV en el Ms. 6001, aunque lo coteja cuando llega el momento

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(pp. 186-187). Aun así, se verá en el cap. II que el cotejo de este manuscrito en la edición de Labandeira contiene deficiencias, que son corregidas en el cotejo de Rosso Gallo.

Además de los cinco sonetos mencionados, en el Ms. 6001 se atribuye a Garcilaso una traducción del "Beatus ille" (f. 253v). En el manuscrito se titula "Ecloga que esta en Garcilaso". Empieza así:

> Dichoso el que de pleitos apartado
> qual los del tiempo antiguo
> labra sus heredades no obligado...

[23] Cancionero de Poesías varias, Ms. 617 de la Biblioteca Real de Madrid, edición, prólogo, notas e índices de J. J. Labrador, C. A. Zurita y R. A. DiFranco (Madrid: El Crotalón, 1986).

[24] Labrador, ed., Cancionero, p. xxxiii.

[25] Pablo Jauralde Pou, "Presentación", Manuscript.CAO, I (1988):

> En próximos números aparecerán índices semejantes de otros grandes poetas, ya está preparado el muy sorprendente de Garcilaso -- por la cantidad de testimonios recogidos de los que nadie ha dado cuenta, aunque puedan ser copias de impresos-- ... (p. 7)

En el momento de redactar este trabajo no tengo aún noticias de la publicación de este índice.

[26] Véase una buena descripción bibliográfica de las ediciones conjuntas de Boscán y Garcilaso en W. I. Knapp, ed., Las obras de Boscán repartidas en tres libros (Madrid: Librería de M. Murillo, 1875), pp. 479-525. Véase también la bibliografía, ya con las obra de Garcilaso separada de la de Boscán, de Keniston, ed., Works, 313-441. Me sirvo de la bibliografía incluida por A. Gallego Morell en Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara, edición, introducción, notas cronología, bibliografía e índices de autores citados por A. Gallego Morell, 2ª ed. revisada y aumentada (Madrid: Gredos, 1972), pp. 75-83, donde se puede encontrar noticia detallada de las ediciones. La bibliografía más reciente es la de María Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 503-514; el mayor interés de esta bibliografía, que en lo que toca a las ediciones antiguas no añade elementos novedosos respecto a Keniston y Gallego Morell, reside en recoger las últimas ediciones modernas a partir de la de Rivers. José Simón Díaz, Bibliografía de la literatura hispánica, (Madrid: CSIC,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Instituto Miguel de Cervantes, 1961) t. VI: pp. 622-634 y t. X (1972): pp. 553-579.

[27] Véase infra, cap. II.

[28] Knapp (Boscán, p. 484) cree que se imprimió en Barcelona.

[29] Knapp (Boscán, p. 493) conjetura que esta edición se imprimió en Roma.

[30] En la portada se dice "empremido por Lázaro de Ocaña, vezino de Lisbona". Véase Keniston, ed., Works, p. 316. Gallego Morell reseña otra edición (León de Francia: Juan Frellon, 1547) entre las ediciones de Antonio de Salamanca en 1547 y París de 1549; aparte de ésta, Simón Díaz, Bibliografía, vol. VI, p. 626 registra otra edición con el mismo lugar de impresión e impresor, pero fechada en 1546, pero no trae la que Keniston fecha en 1549 (nº 8). Rosso Gallo (Garcilaso, p. 504) sigue a Gallego Morell, aunque por errata se atribuye a esa edición la fecha de 1457.

[31] Gallego Morell y Rosso Gallo proponen la fecha de 1550.

[32] Tanto esta edición como la que sigue tienen portada y foliación separadas para las obras de Garcilaso; por ello, Keniston las reseña primero entre las ediciones conjuntas de Boscán y Garcilaso (Works, pp. 324-325, nº 21 y 22), y luego en la sección dedicada a las obras del toledano en solitario (Works, pp. 371-372, eds. nº 9 y 8). Gallego Morell registra tres ediciones de Anvers y 1597, dos de Martín Nucio y una de Pedro Bellero (Coment., p. 78, eds. nº 29, 30 y 31); y las dos últimas señala la peculiaridad de la nueva portada para las obras de Garcilaso. Rosso Gallo reseña cuatro ediciones de Anvers y 1597, dos de Nucio y dos de Bellero (Garcilaso, p. 507-508). Me parece más adecuado reseñar sólo dos ediciones, anotando su peculiaridad, puesto que si se considera separadamente la obra de Garcilaso, en puridad no habría que registrar las dos ediciones que, eliminando las composiciones de Garcilaso, sólo contendrían las de Boscán.

[33] Véase Elias L. Rivers, "Garcilaso divorciado de Boscán", Homenaje a Rodríguez Moñino, vol. II (Madrid: Castalia, 1966), pp. 121-129.

[34] Cito por Keniston, ed., Works, p. 340.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[35] Cito por Gallego Morell, ed., Coment., B-243, p. 301.

[36] Francisco Sánchez de las Brozas, ed., Obras del excelente poeta Garcilasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Maestro Francisco Sánchez Cathedrático de Rhetórica en Salamanca. Dirigidas al muy illustre señor Licenciado Don Diego López de Çúñiga y Sotomayor. Con privilegio. En Salamanca por Pedro Lasso. 1577, f. 8r. En el ejemplar de B74 de la Biblioteca Nacional de Madrid falta esta sección de "Al lector", que en B77 empieza en el f. 6r.

Al transcribir textos antiguos respetaré de ahora en adelante la grafía original con estas excepciones: resuelvo las abreviaturas, no mantengo el uso de s alta, y regularizo el uso de i/j y u/v --en ambos casos la primera con valor vocálico, y consonántico la segunda--; modernizo el uso de las mayúsculas, la puntuación y la separación de palabras, y empleo tildes y diéresis según las normas actuales. Sin embargo, me atendré a la grafía original en cuanto sea posible (véase infra, cap. II, n. 8) al mencionar variantes o transcribir versos donde interese dejar constancia de la grafía con que aparecen en los textos.

[37] Macrí, "Recensión", p. 323.

[38] Véase infra, cap. II, pp. 112 y 119-120.

[39] Véase infra, cap. II, pp. 133-136.

[40] Véase Keniston, ed., Works, pp 370-371.

[41] Gallego Morell, ed., Coment., H-51, p. 332; p. 108 en el original de las Anotaciones: F. de Herrera, ed., Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera al Ilustríssimo y Ecelentíssimo Señor Don Antonio de Guzmán, Marqués de Ayamonte, Governador del Estado de Milán, i Capitán General de Italia. Con licencia de los SS. del Consejo Real. En Sevilla por Alonso de la Barrera. Año de 1580; existe una ed. facsímil con prólogo de A. Gallego Morell (Madrid: C.S.I.C, 1973). Sobre el pasaje citado véase Rivers, "Gl. divorciado", pp. 127-128. Para la relación de H con ediciones anteriores y las variantes que introdujo véase Beatriz Elena Entenza de Solare, "Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso", Filología, XI (1965), pp. 65-98; a sus conclusiones nos referiremos en el cap. II.

[42] Véase Antonio Vilanova, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", en Guillermo Díaz Plaja, ed., Historia general de las literaturas hispánicas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(Barcelona: Barna, 1953) v. II, pp. 565-692. Véase también: Gallego Morell, ed., Coment., pp. 32-51; la "Introducción" a Fernando de Herrera, Poesía castellana original completa, ed. de Cristóbal Cuevas (Madrid: Cátedra, 1985), pp. 59-68; Manuel A. Vázquez, Poesía y poética de Fernando de Herrera (Madrid: Narcea, 1983).

[43] El texto se encuentra en el ms. 17.553 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Fue publicado por J. M. Asensio, ed., Controversia sobre sus Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas (Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870). Véase Macrí, "Revisión crítica de la Controversia herreriana", Revista de Filología Española, 42 (1958-59), pp. 211-227; también Gallego Morell, ed., Coment., pp. 44-51; Antonio Alatorre, "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas", Modern Languages Notes, 78 (1963), pp. 126-151.

[44] Keniston señala (Works, pp. XVI, 413-15 y 421-422) que la ed. de Herrera es seguida por dos en el siglo XIX: una de Madrid por Repullés sin año (¿1817?), con el prólogo de Azara, y otra de Madrid (1860) por Sánchez.

[45] Véase Keniston, ed., Works, pp. 387-393. Tamayo se basó en algunos de sus comentarios en los de D. Juan de Fonseca y Figueroa; véase Francisca Moya del Baño, "Los comentarios de J. de Fonseca a Garcilaso", en V. García de la Concha, ed., Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983) (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986), pp. 201-234.

[46] Véase Keniston, ed., Works, pp. 404-406.

[47] Véase Keniston, ed., Works, pp. 393-402.

[48] Keniston, ed., Works, p. XV.

[49] Keniston, ed. Works. pp. XVII y 407-417.

[50] Keniston (Works, p. 413) apunta que es reimpresión de las primeras de Sancha.

[51] Véase supra, Introducción, pp. 1-3.

[52] Ruffinatto, ("Garcilaso", p. 31) se refiere, a propósito de la edición de Navarro, a la "herrerizzazione del materiale garcilasiano".

[53] Keniston, ed., Works, pp. XII-XIII.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[54] Véase Keniston, ed., Works, p. XIV.

[55] Véase Rivers, ed., Obras-64, p. IX, y Obras, p. 21.

[56] Rivers, ed., Obras-64, pp. IX-XI.

[57] Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa, ed. de E. L. Rivers (Madrid: Clásicos Castalia, 1969).

[58] Véase Ruffinatto, "Garcilaso", p. 34.

[59] Francisco Rico, reseña de la ed. cit. del Cancionero de Gallardo por J. M. Azáceta, en Romanistisches Jahrbuch, 15 (1964), pp. 371-376.

[60] Rico, "Gallardo", p. 375:

> Ga recoge también dos poemas de Garcilaso [...], que, pese a lo muy corrupto de su texto, por sus significativas variantes cabría interpretar como una primera versión y agudizan la urgencia de una edición realmente crítica del toledano (material manuscrito desde luego no falta).

[61] Macrí, "Recensión", p. 306.

[62] Macrí, "Recensión", p. 306.

[63] Keniston, ed., Works, p. XIV: "U is almost identical with N, and I have recorded its readings only when they differed from N".

[64] Macrí, "Recensión", p. 324.

[65] Gallego Morell, ed., Coment., B-17, p. 268.

[66] Macrí, "Recensión", p. 328.

[67] Macrí, "Recensión", p. 329.

[68] Macrí, "Recensión", pp. 328-329.

[69] Macrí, "Recensión", p. 329.

[70] Macrí, "Recensión", pp. 329-330.

[71] Rivers, "Gl. divorciado", p. 122. La cita de Salamanca, 1569 está en el f. 3v y la dedicatoria se encabeza así:

> Al muy illustre señor don Sancho de Avila,
> Rector de la insigne universidad de Salamanca,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Simón Borgoñón librero, salud y perpetua felicidad.

Al fragmento citado por Rivers siguen estas líneas:

> ...que sale tan de nuevo como solo: la Poesía no quiere [sic] loársela yo a V.m., pues la entiende también [¿tan bien?], y quasi toda habla con la illustríssima casa de Toledo, lo qual me forçava a mí, quando no fuera su servidor, a dedicarle y offrecerle a V.m. como lo hago, compliendo (creo yo) lo que hiziera Garcilaso si fuera vivo.

[72] Rivers, "Gl. divorciado", p. 122.

[73] Cito por B77, f. 7v.

[74] Macrí, "Recensión", p. 325.

[75] Rivers, "Gl. divorciado", p. 125.

[76] Véase Ruffinatto, "Garcilaso", p. 35 y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 36.

[77] Blecua, Texto, p. 180.

[78] Blecua, Texto, p. 181.

[79] Antes había introducido algunos cambios respecto a la edición de 1964 en otra de bolsillo de 1972: Rivers, ed., Poesías castellanas completas, 2ª ed. (Madrid: Castalia, 1972).

[80] Rivers, ed., Obras, p. 21.

[81] Rivers, ed., Obras, p. 22.

[82] Rivers, ed., Obras, p. 22.

[83] Por referirnos solamente a los libros, se puede citar a Inés Azar, Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga segunda de Garcilaso (Amsterdam: John Benjamin, B.V., 1981); Darío O. Fernández-Morera, The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral (Londres: Tamesis, 1982); Anne Jessie Cruz, Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega (Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988); Antonio Gargano, Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso (Nápoles: Liguori, 1988); Joan Cammarata, Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983). Sharon Lou Ghertman en su Petrarch and Garcilaso. A Linguistic Aproach to Style (Londres: Tamesis,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1975) sigue la edición de Rivers de 1964. Antonio Prieto en Garcilaso de la Vega (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975) cita por la ed. de bolsillo de 1972, aunque menciona en nota elogiosamente la edición maior de 1974 (p. 15, n. 6). Como excepciones pueden señalarse Vittore Bocchetta, Sannazaro en Garcilaso (Madrid: Gredos, 1976) que parece seguir la de Navarro o Gallego Morell, las únicas modernas mencionadas en su Bibliografía; también Itziar Turrez Aguirrezábal, La lengua en el Siglo de Oro. La obra de Garcilaso de la Vega (Bilbao: Universidad de Deusto, 1987), que sigue la edición de Gallego Morell.

[84] Véase Rafael Lapesa, Garcilaso: Estudios completos , ed. cor. y aum. (Madrid: Istmo, 1985), pp. 9-10. Aunque en la portada interior de este volumen figura el título tradicional (La trayectoria poética de Garcilaso), en la cubierta trae el citado arriba, que indica la inclusión en el libro otros trabajos de Lapesa sobre Garcilaso. En lo sucesivo me referiré a esta obra como Estudios, reservando Trayectoria para la mención --cuando haya alguna diferencia significativa-- de la 2ª ed. cor. (Madrid: Revista de Occidente, 1968) del libro publicado por primera vez en 1948; citaré esta 2ª ed. por la reimpr. de 1985 (Madrid: Alianza, 1985).

[85] Garcilaso de la Vega, Poesías, selección, estudio y notas de J. M. Blecua (Zaragoza: Ebro, 1941). Manejo la 5ª edición, de 1958.

[86] Garcilaso de la Vega, Poesía castellana completa, 14ª ed., ed. de Consuelo Burell (Madrid: Cátedra, 1989).

[87] Garcilaso de la Vega, Obra poética, ed. de Jesús Toboso (Madrid: Clásicos Alce, 1978). Toboso dice (p. LXV) tener en cuenta, sobre la base de la edición de Navarro, las ediciones de Rivers y el libro de A. Blecua.

[88] Judith Georgette Kim, "Garcilaso de la Vega: an Edition with Commentary of Selected Sonnets", tesis doctoral, University of Wisconsin, 1974.

[89] Existe una edición de bolsillo de Gallego Morell: Garcilaso de la Vega, Obras completas, ed. de A. G. M. (Barcelona: Planeta, 1983).

[90] Garcilaso de la Vega, Obra completa, ed. de Alfonso I. Sotelo Salas (Madrid: Editora Nacional, 1976).

[91] Garcilaso de la Vega, Poesía, introd., comentario y notas de E. Palacios (Madrid: Editorial S.M., 1978).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[92] Garcilaso de la Vega, Poesía completa, ed. e introd. de Luis Jiménez Martos (Madrid: Editorial Magisterio Español, S. A., 1979).

[93] Garcilaso de la Vega, Cancionero (Poesías castellanas completas), ed. de Antonio Prieto (Barcelona: Ediciones B, 1988). Existe una edición anterior (Barcelona: Bruguera, 1982 [1984, 2ª ed.]).

[94] Garcilaso de la Vega, Poesías completas, Introd., ed. y notas de B. Gicovate, (Salamanca: Almar, 1978).

[95] Garcilaso de la Vega, Poesías completas, Introd. y notas de Germán Bleiberg (Madrid: Alianza Ed., 1980).

[96] Garcilaso de la Vega, Poesías completas, ed. de José E. Martínez Fernández (Tarragona: Tarraco, 1983).

[97] Garcilaso de la Vega, Obras completas, ed. de José Rico Verdú (Barcelona: Plaza & Janés, 1984). Rico Verdú advierte (p. 51) que sigue la princeps a través de la facsímil de 1936, teniendo en cuenta el estudio de Alberto Blecua y R74.

[98] Garcilaso de la Vega, Poesía completa, ed. de Juan Francisco Alcina (Madrid: Espasa-Calpe, 1989).

[99] Prieto, ed., Cancionero, p. 41.

[100] Ruffinatto, "Garcilaso", pp. 28-29.

[101] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 27:

> Quell'algunas del titolo che allude, probabilmente, ad una selezione o a tagli inferti nel corpus garcilasiano, forse per ragioni tipografiche.

[102] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 31.

[103] Véase Ruffinatto, "Garcilaso", pp. 34-35.

[104] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 25.

[105] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 44. Ruffinatto, pese a que su artículo se publica en 1982 no parece conocer la edición maior de Rivers, de 1974.

[106] Sobre las nociones de usus scribendi y lectio difficilior véase A. Blecua, Manual de crítica textual (Madrid: Castalia, 1983), pp. 123-124. En este excelente manual A. Blecua recoge (p. 333) el art. de Ruffinatto y su valoración de Mg como codex descriptus, sin pronun-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciarse sobre esta valoración.

[107] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 44.

[108] Véase infra, cap. II, p. 152, n. 95.

[109] Rosso Gallo, Garcilaso, p. 42. Cita la edición como R81, remitiendo, por tanto, a la reimpresión de 1981 y no a la primera edición de 1974. Rivers no advierte en 1981, sin embargo, que haya ningún tipo de diferencia entre esta segunda edición y la primera.

[110] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 8.

[111] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 330. Se trata del caso de égl.I.263.

[112] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 44.

[113] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 97-98.

[114] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 99. La cita incluida en el texto corresponde a D'Arco Silvio Avalle, Principî di critica testuale, 2ª ed. (Padua: Antenore, 1979), p. 111.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO II

ESTUDIO DE LAS FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS

En la línea Macrí--Blecua--Rivers(74) no se cuestiona que el texto de O ha de servir de base en la fijación del texto garcilasiano. Ahora bien, Blecua, con el antecedente de Macrí, establece dos tesis básicas, que se convirtieron en premisas de la vulgata de Rivers:

1.- La princeps presenta muchos errores indudables que es preciso corregir; entre ellos están las irregularidades métricas, pero también se incluyen otras lecciones de O rechazadas por el Brocense o Herrera.

2.- Hay fuentes manuscritas, incluyendo el perdido [M(B)] utilizado por el Brocense, que tienen la solvencia necesaria para que se admitan sus soluciones como enmiendas de las erratas de O.

La primera de ellas ha sido mantenida por Ruffinatto y Rosso Gallo en lo que respecta a las irregularidades métricas, aunque sus enmiendas sean otras; la revisión de Rosso Gallo sí reduce el número de los presuntos "errores indudables" de O, sobre todo en los casos que no atañen a la métrica. Si en esta primera premisa nuestra posición se separa de la de Blecua-Rivers(74) y Ruffinatto-Rosso Gallo, al replantear la segunda sí contamos con el valioso apoyo de éstos últimos. En efecto, como vimos en el primer capítulo, Ruffinatto cuestionó ya en 1981 la sol-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vencia atribuida por Blecua-Rivers a manuscritos y ediciones, excluida la princeps, basándose en el Soneto XIV; Rosso Gallo, por su parte, mantiene esta misma posición al considerar la totalidad de la obra de Garcilaso. Consecuentemente, en este capítulo nuestra conclusión fundamental no hará más que reafirmar una de las de Ruffinatto y Rosso Gallo, esto es: ediciones y manuscritos son descripti, se derivan en última instancia de O. De hecho, el estudio de las fuentes llevado a cabo por Rosso Gallo habría evitado este capítulo, en cierto modo auxiliar, si no fuera porque creemos que se puede precisar más la trayectoria del texto garcilasiano, arrojando nueva luz sobre algunas fuentes, y porque esta trayectoria mejor precisada permite acercarse a la evolución de los criterios métricos y poéticos.

En este capítulo no me ocupo --salvo alguna mención esporádica-- de variantes correspondientes a casos que considero problemáticos;[1] éstos se introducirán, con sus variantes, en los caps. III y VIII. El estudio llevado a cabo no es un análisis exhaustivo de ediciones y manuscritos; me he limitado, por un lado, a volver a cotejar las fuentes que me han parecido más relevantes de entre las colacionadas por Keniston y más tarde por Rosso Gallo; por otro, he cotejado un manuscrito y ciertas ediciones que no colacionaron ninguno de los dos; algunas de esas ediciones cambian significativamente la historia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

textual de la poesía garcilasiana en el XVI, poniendo de manifiesto con mayor claridad las deficiencias que se aprecian en fuentes que llegaron a tenerse por muy fiables, y se convirtieron en la base sobre la que se elaboró la vulgata de Rivers.

Desde el punto de vista puramente ecdótico no podemos hacer afirmaciones con seguridad absoluta, sino hablar de extrema probabilidad: encontrar en un soneto -- para Ruffinatto el XIV-- pruebas de la dependencia de las restantes fuentes respecto de la princeps, o el encontrarlas incluso en varias composiciones, en el caso de Rosso Gallo, no garantiza por completo que no exista ninguna posibilidad de que algún poema, pasaje, verso, sintagma o palabra provengan de una fuente fidedigna, independiente de la edición de Amorós. Para solventar estas fisuras habrá que añadir argumentos por vía positiva, planteando la existencia de una poética garcilasiana que contribuirá a poner de relieve la poca solvencia de las otras fuentes, lo que se conseguirá en la medida en que demostremos que existe una coherencia métrica y poética en la princeps de la que carecen los restantes testimonios, cuyas variantes pierden legitimidad no sólo por su pertenencia a esas fuentes, sino por alejarse de esa coherencia de la princeps.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1 La tradición impresa

Ya dijimos que Rosso Gallo se atiene en su cotejo a los criterios de Keniston, aunque enmienda algunos errores que éste cometió al cotejar, o bien resultaron de erratas de su edición. Por mi parte, he centrado la atención en las ediciones anteriores a las de Herrera de 1580-- aunque con referencias ocasionales a otras posteriores, como las de Tamayo y Azara-- en el convencimiento de que el texto de Garcilaso necesita indagaciones tan próximas como sea posible a la fecha de la princeps, y no tanto estudios sobre las lecturas realizadas en el XVII, XVIII o XIX, que, por más que puedan resultar interesantes, apenas clarifican, en mi opinión, aspectos textuales.

Limitándonos al siglo XVI, por tanto, se comprueba que Keniston, tras examinar todas las ediciones menos Lisboa-1543 y la furtiva de 1543 -- probablemente de Barcelona--, agrupa así las restantes:

Como O:
Medina del Campo-1544
[Roma]-1547
Barcelona-1554
Como N:
Paris-1548
León-1549
Anvers, s.d.
Valladolid-1553
Anvers-1554
Toledo, s.d.
Alcalá de Henares-1575
Anvers-1576
Como D:
Anvers-1569
Anvers-1597

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Como B,1577:
Salamanca-1581
Salamanca-1589

H es la última edición del siglo XVI con descendientes, pero éstos no pertenecen ya a ese siglo.[2] Hemos de entender que este esquema es también válido para Rosso Gallo, puesto que registra las variantes de las mismas ediciones antiguas que Keniston.

Por mi parte, he cotejado en su totalidad las siguientes ediciones, no tenidas en cuenta por Keniston ni por Rosso Gallo en sus aparatos críticos:[3]

Lisboa-1543	P
Medina del Campo-1544	C
[Roma]-1547	Q
Barcelona-1554	V
León-1549	E
Valladolid-1553	I
Toledo, s.d.	J[4]

Además, he vuelto a cotejar estas ediciones ya estudiadas por Keniston y Rosso Gallo:

Amberes-1544	N
Venecia-1553	U
Stella-1555	S
Amberes-1556	D
Salamanca-1569	F
Madrid-1570	G

Para las ediciones de los cuatro grandes editores, primero cotejadas por Keniston, y luego por Rivers y Rosso Gallo, compruebo todos los casos citados:

Salamanca-1574 (Broc.)	B74
Salamanca-1577 (Broc.)	B77[5]
Sevilla-1580 (Herr.)	H
Madrid-1612 (Tamayo)	T
Madrid-1765 (Azara)	A

En el siglo XX consideraré las tres más importantes desde

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el punto de vista textual:

Nueva York, 1925 (Ken.)	K
Madrid, 1964 (Rivers)	R64
Madrid, 1974 (Rivers)	R74

A éstas hay que añadir la muy reciente edición de Rosso Gallo:

Madrid, 1990	G90

En este capítulo no mencionaré el aparato crítico completo para cada lectura, sino lo pertinente en los casos tratados; en la parte dedicada a fuentes impresas, por ejemplo, no mencionaré manuscritos. Apenas me referiré a las variantes de las ediciones de nuestro siglo, que sí aparecerán en el capítulo siguiente.

&&&.II.1.1 Las ediciones que se derivan exclusivamente de la princeps

Keniston incluyó como descriptae de la princeps tres ediciones: C (Medina del Campo-1544), Q (Roma-1547) y V (Barcelona-1554); a estas tres se añade otra que no cotejó: P (Lisboa-1543).

Keniston estaba en lo cierto al decir que C (Medina del Campo-1544) y V (Barcelona-1554) son descriptae sobre la princeps.[6] Ahora bien, Keniston consideró Q (Roma-1547) como descripta a partir de O; sobre esto cabe albergar dudas, como veremos. En todo caso, ninguna de estas tres tiene el interés que despierta P, debido a que ésta es el primer eslabón de una larga línea editorial

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que llamaremos P-H y que llega desde P hasta las ediciones del Brocense y Herrera.

&&&.II.1.1.1 Medina del Campo-1544, C

Se trata de una edición que sigue a O incluso en su formato y su tipo de letra.[7] No hay en ella lecturas originales, y sí erratas añadidas. Por ejemplo[8]:

-- son.V.8:
tomando ya O
tomando va C
-- can.IV.82:
de mi como enemiga O
de mi como de enemiga C
-- ode.FG.17:
en las sublimes ruedas colocados O
en las sublimes ruedas colorados C
-- ele.I.104:
le engañara la esperança O
le engara la esperança C
-- égl.I.48:
atravessaua el fresco O
atravessaua el frescor C

Tiene también alguna propuesta nueva de enmienda, aunque equivocada, como:

-- can.IV.6:
moriere O S V
muriere C
morire P

Cabe señalar que C no contiene el Soneto XXIX. No fue seguida por otras ediciones. Su valor ecdótico, por tanto, es escaso.

&&&.II.1.1.2 Barcelona-1554, V

Esta edición tiene el interés de haber salido de las mismas prensas que la princeps, once años después. Esto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

permite plantearse si en esas prensas quedaría aún el manuscrito que siguieron los impresores de 1543, y si V lo seguiría total o parcialmente. En principio cabe señalar que V presenta algunos criterios ortográficos distintos de los de la princeps:

- -ix- por -x-: queixas por quexas, deixas por dexas.

- uso sistemático de la h para el auxiliar haber: vergüença he.

- -escer por -cer: pasciendo por paciendo.

Aparte de estas variantes ortográficas, corrige algunas erratas evidentes:

```
-* ode.FG.4:
viendo  O
viento   V
-- égl.II.1598:
biuio  O
biuo   V
-- égl.II.1809:
aquelles  O
aquellas   V
-- égl.III.23:
cnydados  O
cuydados   V
-- égl.III.54:
Salierod  O
Salieron  V
```

E incluso algunas que habían pasado inadvertidas a otras ediciones:

```
-- can.I.26:
terna  O NJ  U
tierna   V
-* son.XVII.2:
Viene O P
Vine a  V
-* son.XXIII.4:
tempestad sera  O P Nº J
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

```
tempestad serena   V
-* ele.II.53:
mas refuerça  O P
mas le refuerça  V
-- égl.II.888:
granado  O P
ganado  V
-- égl.II.1389:
fuera  O P
fiera  V
```

Al final de la Egloga II un par de correcciones vuelven a sorprender:

```
-* égl.II.1880:
cena y que  O P NJ
cena que   V
-* égl.II.1881:
Gualafrõ  O P NJ U  DK
Galafron  V
```

A ellas, y a otras de V, habremos de referirnos más adelante. Algunas variantes son llamativas:

```
-* égl.I.210:
Salid sin  O
Salid con  V
-- égl.II.101:
librado tengo  O
tengo librado  V
-- égl.II.310:
vencido al fin  O
vencido en fin  V
```

Hasta aquí llegan las esperanzas de que V hubiese vuelto a un presunto manuscrito aún en manos de Amorós; se comprueba con facilidad, sin embargo, que los casos verdaderamente difíciles quedan sin resolver. Estos son algunos ejemplos, con la lectura correcta y la edición que la introdujo:

```
-* ode.FG.45:
siempre  O  V
sierpe  F
-* ele.II.153:
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Puedo O V
Pudo N
-* ele.II.157:
Y como O V
Yo como F
-* égl.I.15:
cuydados enojos O V
cuydados enojosos N
-- égl.I.338:
manera suelto ya la rienda O V
manera suelto yo F
-* égl.II.231:
Lleuamosla juntos casi lleua O V
LLeuauamosla juntos casi llena N
-- égl.II.640:
Venid O V
Vivid N

Más aún, reitera muchas de las erratas mecánicas de O que en principio no eran difíciles de resolver. No resulta plausible pensar que estas erratas tan evidentes estaban en [M(O)] y fueron copiadas sin enmendar por los impresores, sino que éstos las añadieron al manuscrito. V, por tanto, no sólo no seguía un manuscrito, sino que en muchos pasajes copiaba de la princeps sin excesivo cuidado:

-- ode.FG.22:
beltad O V
beldad N
-- can.IV.6:
moriere O V
morire P
-* ode.FG.11:
cantando O V
cantado I
-- égl.I.202:
advenian O V
me adeuinan P
-- égl.I.329:
romo O V
ramo F
-- égl.II.1021:
acotado O V
açotado P

A las de O añade nuevas erratas:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.49:
canto acordado O
tanto acordado V
-- égl.I.286:
el triste O
al triste V
-- égl.II.817:
violaste nuestra compañia O
violaste la nuestra compañia V
-- égl.II.864:
que tu me cobres O
que tu me cubres V
-- égl.II.1158:
mi lengua en dulces modos O
mi lengua en dulces sonos V
-- égl.II.1485:
Mostraua tu figura O
Mostraua en figura V
-- égl.III.31:
lo menos de lo que'n O
lo menos que en V

Algunos son descuidos muy notables, como el paso de telas a de las, o el de sustitución por homoioteuton[10] de égl.II.119:

-- égl.III.101:
Luego sacando telas delicadas O
Luego saliendo de las delicadas V
-- égl.III.119:
Y texe cada nympha en su labrado
Quanto mostraron en sus tablas antes O
Y texe cada nympha en su labrado
Quanto mostraron en su labrado antes V

Todo indica, por tanto, que V se limitó a copiar la princeps, poniendo un grado variable de atención en corregir algunas de sus erratas, de forma que en ciertos pasajes enmienda errores que otras no vieron, pero en otros se le pasan erratas evidentes, y en ocasiones añade más errores, algunos de importancia.

Cabe hacer, pese a todo, una consideración final. Es posible que V siguiera O sencillamente porque era la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

edición más a mano, y porque quería sacar una nueva en poco tiempo, en vistas del éxito que estaban teniendo las obras de Boscán y Garcilaso. Sin embargo, cuando en 1554 se decide en los talleres de Amorós hacer una segunda edición, ya han salido P (1543), C (1544), N (1544), Q (1547), E (1549), I (1553), y muy probablemente J, como veremos; muchas de ellas anunciaban notables mejoras; es curioso que no se encuentren pruebas de que V consultase algunas de esas ediciones para mejorar su texto; incluso dejó tal cual algún verso con anomalías ostensibles. Podemos preguntarnos si la causa es el descuido de V, o si tal vez los editores de V sabían que once años antes en aquellos talleres se había seguido un manuscrito autógrafo de Garcilaso, y por esto se limitaron a seguir la edición que sabían más fiable, sin preocuparse de las espectaculares mejoras prometidas por otros editores.

&&&.II.1.2 Ediciones en relación estrecha, pero no exclusiva, con O

En este grupo se incluyen dos ediciones con una ajustada vinculación con la princeps, pero también relacionadas, en mayor o menor grado, con la línea P-H. Se trata de la edición de 1547 publicada presuntamente en Roma, y la de Estella, que vio la luz en 1555.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1.2.1 Roma(?)-1547, Q

Hay que decir en primer lugar que el interés de esta edición, que se cree publicada en Roma,[11] es limitado, por cuanto no fue seguida por ninguna otra de las cotejadas. Aparecen erratas que no se transmitieron:

-- son.XXV.14:
Dexandome con otros O
Dexando con otros Q
-- can.I.28:
Materia de dolor O
Mataria de dolor Q
-- ele.I.14:
de Pindo O
de findo Q
-- ele.I.31:
tendiendo O
teniendo Q

Keniston no acertó con esta edición supuestamente impresa en Roma en 1547, al establecer que podía considerarse descripta de O. Es cierto que Q contiene lecturas conjuntas con O, desde rasgos ortográficos hasta erratas mecánicas:

-- ele.I.66:
fueste O Q
fuiste P
-- ele.I.70:
leyan O P Q
lehian N
-- ode.FG.4:
viendo O C Q
viento P
-- ode.FG.22:
beltad O P Q V
beldad N
-- ele.I.159:
socoro O Q
socorro P
-- ele.I.258:
resueua O Q
resuena N
-- ele.I.280:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contine O P Q
contiene N
-- ele.II.53:
mas refuerça O P Q
mas le refuerça N
-- égl.I.137:
elmo O Q V
olmo P
-- égl.II.231:
Lleuamosla O P C Q
LLevavamosla N
-- égl.II.1498:
que de deciende O Q V
que deciende P

A veces enmienda, aunque sin dar con la lectura correcta, una errata de O:

-- ele.I.168:
buscada O P
buscaua Q
buscad N

Pero, a veces, Q lee con la línea P-H, es decir, con PN o N; en algunos casos se podría pensar que Q enmendó erratas mecánicas de O sin necesidad de cotejar ninguna otra edición:

-- epi.B.12:
liberted O
libertad P N Q
-- égl.I.71:
lumbe O
lumbre P N Q
-- égl.II.169:
dños O
daños P N Q
-- égl.II.737:
ardiende O
ardiendo P
ardiente N Q
-- égl.II.1337:
entro O
entero P N Q
-- égl.III.65:
masedumbre O
mansedumbre P N Q

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Otras lecturas eran menos evidentes y aún así Q enmienda bien:

```
-- ele.II.153:
Puedo  O P V
Pudo  N Q
```

En otros casos cabe suponer coincidencias en la ortografía:

```
-- son.II.8:
Un' espada  O
un espada  P
una espada  N Q
-- son.II.14:
el aspereza  O P
la aspereza  N Q
-- son.VI.5:
tal 'stoy  O
tal estoy  P N Q
-- son.X.1:
halladas  O P
falladas  N Q
```

Obsérvese que Q suele coincidir con N, pero no con P, la edición de Lisboa, 1543. Algo más sospechoso resulta esto:

```
-- son.XV.9:
ablandara  O  P
ablandaria  N  Q
-- son.XXI.11:
de parte a parte  O P
de parte en parte  N Q
-- son.XXI.12:
formo natura  O P
forma natura  N Q
-- son.XXV.1:
secutivo  O  P
esecutivo  N Q
```

Véase por ejemplo el Soneto XXIV, donde Q lee con N en

```
-- son.XXIV.2:
Tansillo  O P
Transillo  N  Q
```

pero lee con O, separándose de N, en:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.XXIV.8:
dificil Elicona O Q
dificil de Elicona N

En la Canción III tenemos:

-- can.III.28:
en mano O P V S
en manos de N
en mas de Q

Parece que el plural de manos hubiese dado lugar al mas de Q. Al principio de la misma composición, sin embargo, se da lo siguiente:

-- can.III.4:
escogido O Q
escondido P N

donde Q se decide por O y no por N.

Muy especialmente en los sonetos, Q es una edición bastante cuidadosa. En un caso ofrece una lectura que resolvería un posible hipermétrico:

-- son.XXV.2:
Como senti tus leyes tan rigurosas O
Como senti tus leys tan rigurosas Q

El mismo cuidado puede apreciarse cuando se percata--como lo hizo V-- de un error de O que no habían visto otras ediciones:

-- son.XXIII.4:
tempestad sera O PNJ
tempestad serena Q I V

En suma, se diría que, sobre todo al principio del libro IV de las obras de Garcilaso, y contra lo que pensaba Keniston, Q cotejó O con N --no con P, que es un año anterior-- o quizás en algún momento siguió a N sin cotejar con O, aunque en alguna de esas composiciones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

iniciales puso especial cuidado. A medida que avanza el libro IV va perdiéndose el rastro de N, y la edición de Roma pasa a depender exclusivamente de la princeps, aunque quedan pruebas de alguna consulta esporádica a N, salvo que todas sean coincidencias:

```
-- ele.I.141:
eras amado  O P
eres amado  N Q
-- égl.I.146:
todo materia  O P
toda materia  N Q
-- égl.III.145:
Diamene  O P
Diamante  N Q
```

Pero repetimos que las consultas de N por Q eran cada vez menos frecuentes. Es posible que consultase N cuando veía algún problema en O. Un buen ejemplo es éste:

```
-- égl.II.358:
señalales  O
señales  P
las finales  N
las sinales  Q
```

Q confunde la f de finales en N con una s alta, que es la que aparece en la primera posición de sinales.

&&&.II.1.2.2 Estella-1555, S

Keniston se dio cuenta de que esta edición contenía lecturas diferentes que no permitían agruparla directamente con las que, según su aparato crítico, descendían de N; también Rosso Gallo se refiere a sus lecciones singulares.[12]

En S se corrigen erratas de la princeps que ya

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estaban corregidas en la línea P-H:

```
-- ode.FG.4:
viendo  O
viento  PNJI S
-- égl.III.65:
masedumbre  O
mansedumbre  PNJI S
```

Puede suponerse que para estas enmiendas correctas S se sirvió de la línea P-H, puesto que también se encuentran ejemplos en que S recoge erratas que no salieron de O, sino de dicha línea editorial. Dentro de ella, se ve que la relación empieza con N y no con la edición de Lisboa:

```
-- son.XXIV.2:
Tansillo  O P
Transillo  NJI S
-- ode.FG.67:
Anaxarete y couarde  O P
Anaxarite y muy couarde  NJI S
-- ele.I.168:
buscada  O  P
buscad  NJI S
-- ele.II.111:
lleua  O P
llena  NJI S
-- égl.II.279:
mulchedumbre  O P
muchedumbre  NJI S
```

Frente a esta clara relación con ediciones posteriores a la <u>princeps</u>, en algún caso S, probablemente por descuido, o porque en esas líneas dejó de cotejar, acepta erratas de O que ya estaban corregidas en la línea P-H; es más fácil que esto ocurra en una composición muy larga, como la Egloga II:

```
-- can.IV.6:
moriere  O S
morire  PNJI
-- égl.I.15:
cuydados enojos.  O S
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuydados enojosos NJI
-- égl.II.231:
Lleuamosla juntos O S
LLevavamosla juntos NJI
-- égl.II.541:
llege O S
llegue PNJI
-- égl.II.640:
uenid sin mi O S
uiuid sin mi NJI

A veces aparecen lecciones correctas de O que no estaban ya en las primeras ediciones de la familia P-H, donde aparecían lecciones producto de erratas o de enmiendas innecesarias. Esto indica que S en esos versos volvió a la primera edición de Barcelona, posiblemente con una noción clara de su solvencia. Ejemplos de la conexión de S con la princeps son:

-- can.III.4 :
escogido O S
escondido PNJI
-- can.III.28:
en mano OP S
en manos de NJI
-- égl.I.148:
mi cuydado OP S
mi cuitado NJI
-- égl.II.184:
sano y lleno O S
llano y lleno PNJI

Los casos de can.II.4 y égl.II.184 muestran que S seguía O o alguna edición muy cercana a ella, no P.

En cuanto a las lecturas que se separan tanto de O como de N, Keniston, y después Rosso Gallo, pensaron que tenían su origen en el presunto editor de Estella. No era así en muchos casos: de la misma manera que Q cotejó la princeps con N, la edición de Estella, S, se llevó a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cabo cotejando esporádicamente, al lado de O, una edición de la misma rama editorial de N, la de Valladolid de 1553, que llamamos I, y que, como veremos, se separó de N a menudo:

```
-* son.I.11:
Si quisiere  O PNJ
Si ella quisiere  I S
-- son.IV.12:
Muerte, prisiones  O P
Muerto, prisiones  NJ
Muertes, prisiones  I S
-* son.VIII.5:
Encuentrase en el camino  O PNJ
encuentrase en camino  I S
-- son.XXVIII.6:
selvatiquez  O  PNJ
salvatiquez  IS
-- ode.FG.110:
triste miserable  O PNJ
triste y miserable  I S
-- ele.I.246:
te basta  O PNJ
te baste  I S
-- égl.II.127:
el cielo  O  PNJ
al cielo  I S
```

Más abajo nos referiremos a las consecuencias en la trayectoria editorial de que algunas de estas innovaciones, especialmente las que intentan corregir por criterios métricos --de las citadas, son.I.11 y son.VIII.5-- no procedan de S, sino de I.

&&&.II.1.3 La línea editorial P-H

Nos hemos ocupado hasta aquí de dos ediciones estrechamente relacionadas con la <u>princeps</u> (C y V) y de otras dos (Q y S) que, aunque mantuvieron contacto directo con O, están relacionadas, en diversa medida, con la familia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

editorial que empieza con la edición de Lisboa, y que denominamos P-H, limitándonos al siglo XVI, aunque podría haberse designado como P-A para señalar su largo influjo, desde la edición de Lisboa de 1543 hasta la de Azara en el siglo XVIII, por detenernos en el último de los grandes editores antiguos de Garcilaso. Es éste el grupo de ediciones que más nos interesa, ya que en él se integran, con características peculiares, las dos ediciones que más lecturas han aportado a la vulgata de Garcilaso: la del Brocense y la de Herrera.

&&&.II.1.3.1 Lisboa-1543, P

Las primeras enmiendas de las erratas mecánicas de O se encuentran en la edición de Lisboa,[13] que se terminó de imprimir, según el colofón, el dos de noviembre de 1543,[14] cuando no habían pasado aún seis meses de la aparición de la princeps, fechada en su colofón el 20 de marzo de ese año. Veamos algunos ejemplos:

-- son XXVIII.4:
caraçon O
coraçón P
-- can.II.22[15]:
engano O
engaño P
-- can.IV.6:
moriere O
morire P
-- égl.I.202:
advenian O
me adeuinan P
-- égl.II.113:
suño O
sueño P
-- égl.II.1544:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pensa O
Piensa P

No se puede considerar, sin embargo, que P fuese una edición cuidadosa; no podía serlo, si se piensa en la precipitación con que debió de componerse e imprimirse. Muchas de las numerosas erratas mecánicas de la princeps pasaron a la edición de Lisboa. Al hablar de S vimos los casos de ele.I.168, ele.II.111 y égl.II.279; se podrían añadir otros muchos, que fueron corregidos más tarde por N, la siguiente edición de la familia P-H:

-- son.XVII.2:
Viene O P
Vine N
-- ode.FG.22:
beltad O P
beldad N
-- can.IV.103:
enrredrada O P
enredada N
-- ele.II.53:
mas refuerça O P
mas le refuerça N
-- ele.II.111:
lleua O P
llena N
-- ele.II.133:
abracado O P
abraçado N
-- égl.II.771:
aliuia O P
alivio N

Ya dijimos que V, la edición impresa por Amorós once años más tarde que O, en principio hacía concebir esperanzas de que los impresores hubiesen vuelto a utilizar un manuscrito garcilasiano. El editor del siglo XX, al tratar del Garcilaso aparecido en Lisboa, no puede dejar de pensar en ese manuscrito que Sá de Miranda supuesta-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mente recibió de Garcilaso.[16] Como en el caso de V, las esperanzas de que P utilizase un manuscrito solvente parecen resultar infundadas: lo que encontramos es una reproducción de la princeps, sin rasgos que indiquen que se recurrió a manuscrito alguno para mejorar la edición. Se nos presenta la misma disyuntiva que con V: por un lado, se puede suponer que P sigue de cerca O por pura inercia, y por la precipitación de salir cuanto antes; por otro hay que pensar que los ambientes poéticos de la capital portuguesa habrían de tener noticias de que se estaba imprimiendo una edición de Garcilaso; en esa edición se piden disculpas por las deficiencias originadas por las circunstancias adversas de la impresión; sin embargo, no parece que nadie pidiese a Sá de Miranda el manuscrito que al parecer había recibido en 1537; nadie parece tener copias que utilizar en la enmienda; el mismo Sá podía haberse interesado en esa tarea. Acaso nada de esto ocurrió, por la premura con que quisieron sacar una nueva edición; pero tal vez Sá de Miranda y los componentes del ambiente poético lisboeta sabían que, pese a todo, Boscán tenía el mejor manuscrito posible de Garcilaso. Así, el interés de P, se reduce a que algunas de sus lecturas pasan a N, y tendrán una larga trayectoria.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1.3.2 Amberes-1544, N

N es la primera edición con un número muy considerable de enmiendas sobre O. En principio puede pensarse que esta edición tuviese delante la princeps. Por su fecha sólo la preceden tres ediciones, aparte de O: la furtiva de Barcelona -- que no se ha podido encontrar hasta el momento[17] --, P (Lisboa-1543) y C (Medina del Campo-1544), que lleva en su colofón la fecha del siete de agosto, frente al mes de diciembre que figura en N.[18]

No vemos relaciones especiales con C, por otra parte difíciles, dado que una y otra surgen en ciudades muy distantes y con sólo cuatro meses de diferencia, de agosto a diciembre de 1544.

En lo que toca a P, el asunto exige ser considerado con algún detenimiento. Existen muchas erratas de P que no están en N, lo que haría pensar en que, como parece lógico, dos ediciones separadas por algo más de un año no tienen relaciones entre sí. Además, resulta muy poco probable la hipótesis de que N diese con las lecciones de la princeps espontáneamente a partir de P. Algunos errores separativos de N y P son erratas evidentes de ésta última que podrían haber sido corregidas a partir de la misma edición lisboeta:

-- égl.I.56:
le dezia O N
la dezia P
-- égl.I.161:
paciente O N
patiente P

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.299:
convierta O N
cõvirta P
-- égl.I.301:
infelice O N
infilice P
-- égl.III.13:
mi alma O N
mi a alma P
-- égl.III.33:
tratar O N
tratrar P

Otras erratas de P, sin embargo, hubiesen sido más fácilmente transmisibles a N si ésta la hubiera seguido; es poco probable que en ellas N siguiera a P, enmendándola y volviendo a O: hay que pensar más bien que N copiaba de O directamente:

-- son.VI.11:
y en su medio O N
y en medio P
-- égl.I.319:
quedado O N
dado P
-- égl.I.358:
se partan O N
se apartan P
-- égl.III.26:
tornara O N
tornaua P
-- égl.III.78:
subido O N
subio P
-- égl.III.132:
ponçoñosa O N
ponçoña P
-- égl.III.231:
qual queda O N
qual quedaua P
-- égl.III.245:
y llama Elissa Elissa a boca llena O N
y llama Elissa a boca llena P
-- égl.III.314:
retama O N
remata P

Hay incluso algún caso donde P resuelve una errata

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mecánica de O, pero N no enmienda, lo que garantiza que en ese pasaje la edición de Amberes no siguió a la de Lisboa --ni siquiera la consultó--, sino a la princeps:

```
-- can.I.26:
terna parte  O N
tierna parte  P
-- égl.II.357:
on estoy  O
yo estoy  NJ U
no estoy  P I SF V BH R74
```

Frente a estos casos, que muestran la independencia de N respecto de P, hay otros en los que ambas ediciones leen juntas. Algunos se podrían explicar por coincidencias ortográficas, como lo es por ejemplo, el uso de h en el auxilar haber, y la tendencia a evitar la elisión con el apóstrofo; estos dos rasgos serán comunes a casi todas las ediciones, frente a la "rareza" ortográfica de O, que llevó a Keniston a adoptar la ortografía de N. Los ejemplos son muy numerosos; damos sólo dos muestras de cada caso, de los Sonetos I y II:

```
-- son.I.1:
mi 'stado  O
mi estado  P N
-- son.II.4:
m'es  O
me es  P NJI USF  B
-- son.I.7:
Mas e yo  O
Mas he yo  P N
-- son.II.9:
an sido  O
han sido  P N
```

En otros casos las coincidencias ortográficas no son tan obvias, y prueba de ello es que otras ediciones de las que siguieron a O leen con ella, no cambian:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- epi.70:
tenreys O S Q
teneis P
teneys N
-- epi.75:
Barletes O C
Varletes P N
-- epi.81:
Durall O C S
Dural P N

Hay, por fin, una serie de errores comunes que parecen indicar una relación entre ambas ediciones. En algún caso podría tratarse de una coincidencia casual:

-- égl.I.137:
entretexida O
entretexido P N
-- égl.III.20:
Y a mi pacencia O
Ya mi paciencia P N
-- égl.III.271
el cuerpo vano O
al cuerpo vano P N
-- égl.III.369:
Esto canto O
Esto tanto P N

Pero en otros lugares la relación entre P y N es innegable:

-- can.III.4:
escogido O
escondido P N
-- égl.I.74:
ua bolando O
va hablando P N
-- égl.II.117:
por la eburnea O
con la eburnea P N
-- égl.II.160:
Aunque el alma rehuya O
Aunque el mal rehuya P N

N es, sin embargo, edición mucho más cuidada que P, como puede probarse por el hecho de que en muchas ocasiones se han evitado las erratas que P había añadido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a la princeps. Por ejemplo, N lee con P en

-- égl.II.572:
Quiça tu que'n mi vida O
Quiça en que en mi vida P N

Pero no lo hace unos versos más abajo en

-- égl.II.576:
arrepentirte O N
arrepentirme P

También evita las siguientes erratas de P, y aun OP:

-- égl.II.628:
parad mientes O N
parad mientras P
-- égl.II.649:
toros coronava O N
coros coronaua P
-- égl.II.771:
aliuia O P
alivio N

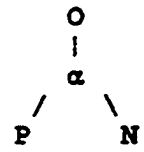
Pero en medio de los versos citados, N se equivoca con P en:

-- égl.II.667:
dispuesto O
dispuesta P N

Asumiendo, por tanto, que las fechas que aparecen en los colofones son auténticas, ha de admitirse que N tuvo acceso a P, y en algún momento la siguió. N (1544) sería entonces, con anterioridad a Q (1547) y S (1555), la primera edición que al reproducir la princeps cotejó con otras --en este caso P-- o que, sin cotejar propiamente, tuvo delante ambas ediciones, siguiendo en algunos pasajes O y en otros P, pero volviendo de ésta a la princeps cuando se percataba de que existía una errata en la edición de Lisboa. La otra posibilidad es que se dé

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un <u>stemma</u>



Según esto, α --¿quizás la edición clandestina de Barcelona?-- habría transmitido errores a P y N, pero ésta última no tendría por qué haber recogido todos los errores de P. Creemos, sin embargo, que resulta más probable la primera hipótesis --N siguió mayoritariamente a O, y consultó en ocasiones P--, pues parece muy extraño que tanto la edición de Lisboa como la de Amberes, salidas a la luz poco tiempo después que la <u>princeps</u>, no se basasen en ésta, sino en una edición furtiva, esto contando con que no existiese alguna edición que no ha llegado hasta nosotros.

&&&.II.1.3.2.1 Ediciones derivadas de N. Venecia-1553, U y Amberes-1556, D

Al ocuparnos de los casos métricos tendremos ocasión de ver, como ya percibió Keniston en su día, que existen dos ediciones que, pese a estar basadas en N, aportan de vez en cuando sus propias soluciones a versos problemáticos. Se trata de las ediciones de Venecia-1553 (U) y Amberes-1556 (D); esta última es mucho más innovadora que la veneciana. De ninguna de las dos se derivaron mecánicamente otras ediciones, aunque U fue utilizada alguna

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vez por F, y D especialmente por H. Véanse ahora algunos ejemplos de innovaciones. De U:

```
-- can.IV.79:
Mil es amargo, alguna vez sabroso  O P H
mal es amargo y alguna vez sabroso  NJIF
Mas es amargo y alguna vez sabroso  U
mil es amargo y alguna vez sabroso  S
mal es amargo, alguna vez sabroso  V D GB
-- égl.II.1514:
a los fines de Ungria O N
a los confines de Vngria  U
-* égl.III.129:
figurada alli la  O PNJVISDFGB74
estaua alli pintada la hermosa  U
figurada la  B77HTA
```

En este caso es la primera en introducir una variante que será después ampliamente aceptada:

```
-* ele.II.102:
postrimer  O P NJI S
postrimero  U FGBHTA
```

A veces F sigue una lectura introducida por U:

```
-* égl.I.271:
vencimiento y despojos  O PNJI  VS
vencimientos y despojos  D BHTA
vencimiento y de despojos  U  F
-* égl.II.299:
a lançar  O P J D V
alançar  PNI S
alcançar  UFG
al ansar  BHTA
```

Respecto a D, tendremos ocasión de ver algunas de sus lecturas innovadoras en el capítulo siguiente, así como su relación con H. En algún caso presenta relación con B:

```
-- égl.II.996:
La mano a que escapasse  O P IF S H
la mano aqui escapasse  NJ U
La mano y escapasse  D BTA
```

En una ocasión introduce por primera vez una enmienda

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

correcta, recibida por H más tarde, pero no por B:

```
-- égl.II.1787:
Acabaron  entrando  O P NJI V
Acabarà en entrando  FGBT
Acabaràn  entrando  D HA
```

Resulta muy importante señalar que D es una de las primeras ediciones donde se aprecia lo que podríamos llamar competencia métrica: quien estuvo encargado de D sabía componer endecasílabos correctos, y aplicó esta capacidad a sus enmiendas, a veces sin demasiado respeto por el texto del que parte. Veamos dos ejemplos del Soneto XV, cuyos dos primeros versos tenían en O una sílaba de más:

```
-* son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto  O
Si la quexa y lamento pudo tanto  D
-* son.XV.2:
Que reffrenaron el curso de los rios  O PNJ US
Que el curso reffrenaron  D
```

&&&.II.1.3.3 León-1549, E

No se equivocó Keniston al decir que E sigue a N. Ofrece pocas sorpresas. Quizás alguna puede ser el hecho de que en ocasiones se separe de N para volver a una lección correcta de la princeps; esa enmienda podría ser ope ingenii si no cotejó con O o alguna edición que no contenía la errata, o bien ope codicum si lo hizo. He aquí un par de ejemplos:

```
-- son.IX.14:
conciertan  O  E
concierten  N
-- son.XXVII.8:
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a romper esto O E
a romper este N

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la relación entre N y E pudo no ser directa, sino a través de una edición intermedia. De hecho, entre N y E se ha hecho mención de tres ediciones. Dos de ellas aparecen citadas por Simón Díaz, que remite a Brunet;[19] salen de la misma ciudad y el mismo impresor que E: León y Juan Frellon, pero con fechas distintas: 1546 y 1547. De estas dos, Knapp sólo recoge, también remitiendo a Brunet, la de 1447, diciendo que no ha podido verla;[20] esta misma edición, no reseñada por Keniston,[21] aparece recogida por Gallego Morell en su bibliografía.[22] La tercera edición de las mencionadas es la de París, 1548, que sí conoció Knapp,[23] pero cuyo paradero me es desconocido, como lo es para Simón Díaz. Según Knapp, la edición de París sigue muy de cerca a N; hay, pues, la posibilidad de que dicha edición pudiera colocarse entre N y E.

&&&.II.1.3.4 La edición sin año de Toledo, J

Knapp afirma que tanto esta edición de Toledo como la de París-1548 "son meras reimpresiones a plana y renglón sobre la 5ª [Amberes- 1544]".[24] Si en esto acierta, cuestión más discutible es su datación; sitúa J entre Amberes-1556 y Amberes-1569, y le atribuye como fecha posible 1558.[25] Keniston sigue a Knapp, colocando

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la edición de Toledo entre las dos de Amberes ya mencionadas, sin dar fecha aproximada.[26] Lo mismo hacen Gallego Morell y Rosso Gallo en sus bibliografías.[27] Tras nuestro cotejo podemos afirmar que J es posterior a N (1544), pero anterior a I (1553); su fecha ha de adelantarse al menos en 6 años a la de 1558 propuesta por Knapp. Iría, en la ordenación de las ediciones de Keniston, del puesto decimoséptimo al décimo, el anterior a I, cuando menos.

La relación entre E y J se presenta problemática; hay lecciones de J que no están en E; se pensaría que, si una siguió a otra, fue J a E, y no al contrario:

-- son.XIX.13:
dar del alma O N E
dar el alma J
-- can.IV.17:
mas el a mas descanso O N E
mas el mas descanso J
-- can.IV.93:
porque entiendo O N E
porque viendo J
-- can.IV.125:
que al alma O N E
que alma J
-- can.IV.135:
mas es en tanto O N E
mas en tanto J
-- ele.I.267:
y gozar O N E
a gozar J

Hay casos en que J tiene errores conjuntivos con E; alguno de ellos pudiera haberse cometido por separado en ambas ediciones, pero hay otros que indican inequívocamente la relación E-J:

-- son.VIII.11:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

s'encienden O
se encienden N
se encendien E J
-- son.XXI.14:
esserui O N
asserui E J
-- ele.I.80:
nuestra O N
nostra E J
-- ele.I.108:
natura O N
natural E J
-- égl.I.175:
como a menor O N
como an menor E J
-- égl.II.1500:
el veloz mouimiento O N
el velo y mouimiento E J
-- égl.II.1653:
y do fornicio O N
y todo fornicio E J
-- égl.III.202:
aspera estrecheza O N
aspera estrecha E J

Pero citamos más arriba dos casos donde E había evitado la errata de N, mientras J la mantiene:

-- son.IX.14:
conciertan O E
concierten N J
-- son.XXVII.8:
a romper esto O E
a romper este N J

En otro verso E comete una errata, pero J conserva la versión correcta de OPN:

-- can.III.19:
se condena O PN J
le condena E

Se podría pensar que J pudo darse cuenta del fallo y enmendar ope ingenii, o acudir a N, y que en los dos ejemplos de más arriba también seguía N sin la mediación de E. Pero parece más convincente la hipótesis de que E

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y J no tuvieran relación directa entre ellas, sino que siguiesen N a través de la edición de París-1548, que no hemos podido consultar. De esta manera tendríamos, si llamamos W a París-1548:

N
|
[W]

E J

Las erratas comunes de EJ se explican porque provienen de París-1548; sobre ésta E añade por una parte enmiendas y por otra alguna errata; nada de eso llega a J, que sólo conocería la edición de París, y no E. A ésta tampoco pueden llegar las erratas que surgen en J, aunque la edición de Toledo, cuya fecha desconocemos, fuese anterior. De esta forma podemos dejar E fuera de la línea P-H,[28] aunque gracias a su cotejo sabremos que algunas erratas no surgieron en J, sino en [W], la edición de París. Así, se pueden estrechar más los márgenes entre los que se publicó J, que corresponderían a los años 1548 ([W]) y 1553 (I).

&&&.II.1.3.5 Valladolid-1553, I

Llegamos ahora al punto más interesante de esta línea P-N-[W]-J-I que hemos descrito. Transcribamos a continuación el colofón de N:

> Estas obras de Juan Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega, además que hay muchas añadidas que hasta agora nunca fueron impressas,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> son también corregidas y emendadas de muchas faltas que por descuydo de los officiales en las impressiones se hallaron. De manera que van agora mejor corregidas, más complidas y en mejor orden que hasta agora han sido impressas.[29]

Exactamente en el mismo número de folio, 299r, J incluye idéntico colofón, lo que indica hasta qué punto N era seguida por W, y ésta por J; la única variante es que en hay muchas añadidas, J trae ay sin la h. El colofón de E presenta alguna diferencia más notable:

> Vega, ademas que hay muchas añadidas que
> hasta NJ
> Vega, y muchas otras nueuamente añadidas,
> que hasta E
> han sido impressas NJ
> han sido [om. impressas] E

Ello confirma lo visto arriba: J tuvo que seguir a N a través de una edición casi idéntica, que sería París-1548, la cual, según el testimonio de Knapp ya mencionado, seguía a N "a plana y renglón". Las variantes de E en el colofón no fueron conocidas por J. El mismo colofón, en idéntico número de folio que NJ, aparece en I, Valladolid, 1553. I, como J, tiene hay sin h y sólo otro cambio respecto a NJ:

> corregidas, mas complidas y en mejor or. NJ
> corregidas, y mas complidas y en mejor or. I

Ahora bien, el librero de I, Sebastián Martínez, puso debajo del colofón citado un añadido interesante:

> Esto que aqui se promete no es fabula, porque qualquiera curioso vera la diferencia que ay desta correcion a las otras.[30]

Es claro que temía la incredulidad de sus lectores al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

escribirlo, dado lo común de declarar en cualquier edición nueva de Boscán y Garcilaso que ésta salía muy corregida y mejorada. Knapp, sin considerar estas palabras, afirmó de I:

> Contenido como el de la 5ª Ed. [N, Amberes-1544], no obstante el ofrecimiento del colofón.[31]

Al parecer Keniston tampoco creyó lo que se afirma en el colofón, a pesar de los esfuerzos de Sebastián Martínez por dejar claro que no era "fábula" lo que escribía, que su edición era verdaderamente distinta. El añadido del colofón vallisoletano quedó como una baladronada de editor, y no ha llamado la atención, pese a su fácil acceso, por encontrarse publicado, como ya indicamos, por Knapp, Gallego Morell y María Rosso Gallo, en sus respectivas bibliografías.[32]

La edición de Valladolid no puede ser eliminada del cotejo por ser descripta de N, como hizo Keniston y ha hecho Rosso Gallo, ya que aporta enmiendas relevantes que no estaban en la edición de Amberes-1544. Habrá ocasión de ver estas innovaciones más adelante; unas son aciertos; otras, enmiendas innecesarias, que iban a tener sin embargo, una larga trayectoria; citemos ahora algunas de estas últimas:

```
-- son.I 11:
si quisiere  O PNJ UD V
Si ella quisiere  IFGBHTA  S
-- son.III.14:
este  O PNJ UD V
esto  IFGBHT  S
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

```
-- son.XXIX.8:
que de su propia vida congoxoso  O PNJ USD V
que de su propria muerte congoxoso  IFBHTA
-- ode.FG.115:
triste miserable  O PNJ UD V
triste y miserable  IFGBHTA  S
-- ele.I.246:
Te basta  O PNJ UD V
Te baste  IFGBHTA  S
-- egl.II.85:
alegre o sano  O PNJ UD V
alegre y sano IFGBHTA  S
```

Puede verse que las que se tenían por lecciones singulares de S no son innovaciones suyas, como pensaron Keniston y Rosso Gallo, sino que las toma de I, como ya dijimos. Pero I nos interesa, sobre todo, por situarse en una línea que desemboca en la edición del Brocense de 1574.

La edición de Valladolid introduce algunas de las primeras soluciones a los casos problemáticos métricos que se venían atribuyendo a ediciones posteriores, las cuales no hicieron sino recoger lo introducido por I. Puede utilizarse de nuevo los dos primeros versos del Soneto XV, que ya sirvieron para mostrar las innovaciones de D:

```
-* son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto  O PNJ US
lamentos pueden tanto  IFGBHTA
-* son.XV.2:
Que reffrenaron el curso de los rios  O PNJ US
que refrenan  IFG
```

Se trata, por tanto, de una edición relevante en la historia del texto garcilasiano, aunque ha permanecido en la sombra hasta ahora.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1.3.6 Salamanca-1569, F

Ya mencionamos que esta edición representa una nueva etapa en la línea editorial, puesto que por primera vez aparece Garcilaso separado de Boscán. Rosso Gallo cree que F "depende de S (Estella, 1555) con una contaminación con O, N y U".[33] A la relación entre F y U ya nos referimos al hablar de la edición de Venecia. En cuanto a la relación con O, puede apreciarse claramente en algunos casos:

```
-* égl.I.15:
cuydados enojos.  O  P S V
cuydados enojosos  U D NJI GBH
cuydadosos enojos  F
-- égl.I.74:
va volando  O S F  V
va hablando  P NIJ U D
-- égl.I.146:
a todo materia  O P S F  V
a toda materia  NJI D
```

En estos casos podría pensarse que F cotejaba con S, sin embargo, hay algún otro donde no se puede decir lo mismo:

```
-* égl.II.870:
nojoso  O  D F  V
matar enojoso  PNJI G US
matar penoso y  BHTA
```

En este verso se puede plantear la posibilidad de que F siga a D, como parece ocurrir en un caso como:

```
-- égl.II.867:
A condicion  O NEJI SH
O condicion  D F  BTA
```

Aquí pudiera tratarse de dos enmiendas coincidentes pero no relacionadas, aunque veremos otros casos con relación D-F en el capítulo siguiente.[34] Hay lugares, sin

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

embargo, donde F vuelve a la princeps sin que lo hagan S ni D, lo que implica que pudo tener acceso a O, con independencia de que también conociese S y D:

-- son.XXIV.3:
Tansillo OP F
Transillo NJI US D
-- ode.FG.67:
Anaxarete y couarde O P H
Anaxarite y muy couarde NJI U S
Anxareta y muy couarde D
Anaxarite y couarde FGB74H
Anaxarte y couarde B77
Anaxarte y te acovarde Tn
-- égl.II.1094:
a su natura O FGBH
o su natura PNJI S
à l'alma su natura D

Veremos abajo, sin embargo, que no siempre F cotejó con O, y transcribió erratas de la línea P-H que no estaban en la princeps.

En todo caso, el error de Keniston y Rosso Gallo consiste en pensar que F depende de S. Según el aparato crítico de ambos, considerando los seis casos citados arriba para I, la edición de Salamanca recibiría la innovación de S en son.I.11, son.III.14, ode.FG.115, ele.I.246 y égl.II.85, mientras que sería F la innovadora en son.XXIX.8; en realidad todas son innovaciones de I, que pasaron probablemente de forma independiente a S y F, y en el Soneto XXIX sólo a F, puesto que, como dijimos, S tiene en cuenta O con mucha más frecuencia que F.

Si F hubiese seguido a S, no se explicaría por qué necesita enmendar casos que en S no necesitaban enmienda:

-- son.VIII.11:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se encienden O S
se encendien JI
se encendian F
-- égl.II.548:
En aquesta O S H
En esta PNJI U
Y en esta F
Y en aquesta BT
Y con esta memoria D A

En égl.II.548 el verso era hipométrico desde P en la línea P-H, y F intenta solucionarlo, sin saber que O y S leían correctamente; en este verso F podía haber enmendado sobre P, N, E, J o I, pero en son.VIII.11 las posibilidades se reducen a J o I; de estas dos es evidente que la que sigue es la última, como se prueba en los seis casos citados arriba (son.I.11, son.III.14, etc.), donde J lee con la princeps. Lo mismo ocurre en:

-- égl.I.124:
en agenado O P V
enagenado NJ GBH USD
engañado I F

En otra ocasión, F lee con I en una enmienda a una lectura que en O y S estaba correcta y en J había una errata mecánica procedente de N:

-- égl.II.839:
clara te demuestro O P S H
clara te muestro NJ U
mientras yo con razõ clara te muestro D
clara yo te muestro I F BTA

Resulta claro, pues, que la edición mayoritariamente seguida por F, con independencia de otras contaminaciones, fue I, y no S, aunque es muy probable que conociese la edición de Estella.[35]

Por otra parte, la edición de Salamanca introduce

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

innovaciones que luego serán recogidas por el Brocense, directamente o a través de G:

```
-- can.II.28:
Por testigo  O PNEJI
Por testigos  FGBTA
-* son.VII.3:
Valgame agora jamas  O PNJI US V
valgame ahora jamas  D
agora nunca aver  FGBTA
```

Junto con D, es F la edición con más competencia métrica entre las anteriores a B74, como veremos en el capítulo siguiente.

&&&.II.1.3.7 Madrid-1570, G

Un año después de la edición de Salamanca de Garcilaso "divorciado" aparece ésta de Madrid, que recoge las enmiendas de F con no demasiados cambios. Es una edición con pocas innovaciones, pero sí bastante cuidadosa en la correción de erratas de F, como tendremos ocasión de ver. Al igual que D y F, tiene detrás a alguien que sabe versificar.

Lo más significativo de G es su capacidad para evitar algunas de las erratas de F, lo que hace pensar que en ocasiones volvió a cotejar con fuentes más cercanas a la princeps, si no con ésta misma:

```
-- son.VII.2:
lo que a por mi  O G
lo que por mi ha passado  F  T
-- son.XI.12:
Que o no podreys  O  G
Que no podreys  JI F
-- son.XXVII.3:
fue mas apretado  O G
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mas fue apretado I SF
-- son.XXIX.8:
que de su propia vida congoxoso O G
que de su propria muerte congoxoso IFBTHA
-- égl.I.224:
qu'el lugar O G
que lugar JIF
-- égl.II.211:
muy sin rumor O G
muy sin temor I F Bn

En alguna ocasión introduce una enmienda que luego seguirán los grandes editores antiguos:

-- can.III.6:
Quien como esto yo O PNJIF USDV
Quien como yo esto G BHTA

Macrí estableció una relación entre G y S, basada en la coincidencia de:

-- égl.II.1874:
Y vete tu con ellas O PNJIF B UD
& vete con ellas S G
I vete ya con ellas HT

El endecasílabo en S y G es hipométrico ("& vete con ellas poco a poco"). Hay posibilidades, sin embargo, de que se trate de un error poligenético: S no tiene aún el dominio de la versificación suficiente para percatarse en todos los casos de un endecasílabo hipométrico;[36] G, por el contrario, de haber copiado el verso de S, se hubiese dado cuenta de esto, y hubiese vuelto a O, como lo hace en otras ocasiones menos obvias con erratas de F.

La señalada por Macrí no es la única coincidencia entre S y G; se da otra en

-- égl.II.1526:
No ocupauan el suelo en tanto grado O
No ocupava S G BA

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Una vez más no puede haber seguridad de que G tomó la lección de S. Pudo haber una mala lectura coincidente al pensar que el sujeto del verbo ocupar era gente o suelo. Por otra parte, unos versos más abajo S cae en una errata introducida por I y seguida por F, pero que G evita:

-- égl.II.1609:
vieras O G
viera I F S

De hecho, hay otros casos donde S y F presentan una errata que no está en G, lo que indica que sus correcciones de F no se basaban en S:

-- son.XXVII.3:
mas apretado O G
mas fue apretado IF S
-- can.IV.173:
El triste O PN GBH U
él J
eñl I
en el triste F S
-- égl.II.377:
contigo a que O P GBH UD V
contigo a q˜ NJ
contigo aq˜ I
contigo aqui F Bn S
-- égl.II.1653:
y do fornicio O PN G H U V D
y todo fornicio J
y el fornicio IF BA S

Para evitar alguna de las erratas de F, la edición de Madrid pudo consultar alguna de las ediciones anteriores, no necesariamente S. Más bien se diría que G vuelve a O , o una fuente muy semejante:

-* égl.II.1039:
Contarte una O P G
contar te una V
Contare una NJIF US
Contarete una D BTA
I contare una H[37]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pese a la errata común de égl.II.1874, por tanto, es difícil probar una relación entre S y G.

Respecto a la relación entre G y B, veremos abajo[38] casos en que resulta evidente que Sánchez conocía la edición de Madrid y pudo tomar alguna de sus enmiendas acertadas, que eliminan erratas surgidas en la línea P-H. Es probable que el cotejo con G se produzca especialmente en B77, como prueba el hecho de que algunas erratas de B74, donde G leía correctamente, son corregidas en 1577.[39] Aun así, hay algún caso, como el de égl.II.1653 citado arriba, en que G trae la lección correcta y B yerra, lo que implica que en ese pasaje no cotejó con la edición de Madrid.[40]

&&&.II.1.3.8 La línea P-N-[W]-J-I-F-[G]-B-H. Enmiendas y erratas respecto de la princeps

Esta línea se puede trazar en dos sentidos: el de las enmiendas que mejoran el texto y el de las erratas que lo vician. Teniendo en cuenta estas dos tendencias, puede ser útil una revisión general de lo planteado hasta ahora en esta familia editorial:

P: Corrige algunas erratas de O, pero no se puede considerar que haya puesto esmero en mejorar la princeps; introduce erratas, algunas de las cuales tendrán una larga trayectoria.

N: Corrige muchas de las erratas mecánicas de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

princeps; es mucho más cuidadosa que P, a la que sigue en ocasiones, siendo así la primera edición que maneja dos anteriores, con anterioridad a Q y S, que también lo hicieron. N tiene como derivadas con soluciones propias a U y D; de la primera tomó alguna enmienda F, y de la segunda pasaron ciertas correcciones a B y H, muy especialmente a esta última.

J: Su base está en N, probablemente con la mediación de [W], que fue, por otro lado, la base para E.

I: Transmite el texto de J. Es la primera edición de la familia que enmienda con cierta libertad y cierto sentido, aunque no se puede considerar cuidadosa en la transmisión del texto, pues añadió bastantes erratas al recogerlas de J, por no cotejar con la princeps o alguna edición cercana a ésta.

F: El texto base que sigue es el de I, con independencia de que en algún caso consulte U, S, D o la princeps. Recoge las enmiendas innovadoras de I y muy pocas de U; añade un buen número de su propia cosecha, algunas acertadas. Es la segunda edición de la línea que se preocupa por enmendar a fondo el texto; tuvo más cuidado que I en no dejar pasar erratas que no provenían de la princeps, sino de P, N, J, o de la misma edición de Valladolid; aun así, deja pasar erratas ajenas a O.

G: Avanza poco respecto a F, pero evita alguna de sus erratas, y sirve de base a B para alguna de sus

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

enmiendas.

Este es el camino que conduce a los dos grandes editores, el Brocense y Herrera.

En la línea P-H puede introducirse en muchas ocasiones S, que sigue a I, aunque en bastantes casos vuelve a la princeps, como dijimos; también pueden influir esporádicamente en esta línea U y D con alguna de sus innovaciones. No obstante, ninguna de estas tres ediciones son seguidas sistemáticamente por otra de la familia P-H.[41]

Veamos ahora ejemplos, primero de enmiendas que mejoran O, y luego de erratas ausentes en la princeps que deturpan el texto.

&&&.II.1.3.8.1 Erratas de la princeps que la línea P-H va corrigiendo progresivamente

- Enmiendas incorporadas al texto por P:

```
-- can.IV.6:
moriere  O  S
morire   PNJIFGBHTA UD
-* ode.FG.4:
viendo  O
viento  PNJIFGBHTA USD
```

- Enmiendas introducidas por N:

```
-* son.XVII.2:
Viene O P
Vine  NJIFGBHTA USD V
-* ele.II.153:
Puedo  O P
Pudo  NJIFGBHTA US Q
-* égl.II.231:
Lleuamosla  O P S V
LLevavamosla  NJIFGBHTA UD TA
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- Enmiendas introducidas por J:

```
-- ele.I.174:
propriadad  O  PN E
propriedad  JIFGBHTA  US
```

- Enmiendas introducidas por I:

```
-* son.XXIII.4:
tempestad sera  O P NJ
tempestad serena    IFGBA  USD Q V
Enciende al coraçon i lo refrena  H
Enciende el coraçon i lo refrena    T
-- égl.II.316:
especia  O  PNJ   U
especie   IFGBHTA  SD QV
-* égl.II.369:
El tiene mi lengua  O PNJ U V
El tiene de mi lengua  IFGBHTA  S
El detiene a mi lengua el movimiento  D
```

I empieza a enmendar versos donde era más difícil localizar la errata. Para égl.II.316, Q en 1547 y V en 1554 llegaron a la lectura correcta fuera de la línea P-H; en égl.II.369 vemos cómo D aporta una solución independiente.

- Enmiendas introducidas por F:

A medida que vamos avanzando en la línea resulta más difícil encontrar enmiendas no problemáticas. Muchas de ellas afectan a los casos métricos que veremos en el capítulo III. Enmiendas indiscutiblemente acertadas de F son las siguientes:

```
-* ode.FG.45:
palestra como siempre ponçoñosa O PNJI USD V
palestra como sierpe  p. FGBHTA
-* ele.II.157:
Y como  O  PNJI US V
Yo como  FGBHTA D
```

Al llegar a las tres últimas ediciones de la línea tal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como la hemos planteado en el siglo XVI, G, B (en 1574 y 1577) y H, hemos de decir que, si exceptuamos los casos problemáticos, a los que se aplicaron enmiendas discutibles, la tarea del anónimo editor de Madrid --en pocos casos--, del Brocense y Herrera consiste más en depurar el texto de erratas ajenas a la princeps que en eliminar las que originalmente se encuentran en ésta. No obstante, se pueden anotar indiscutibles aciertos del Brocense para erratas de O:

-* égl.II.299:
a lançar O PNJI SD V
alcançar UFG
al ansar BHTA

Herrera efectúa esta enmienda, sin duda meritoria:

-* égl.III.303
Y al responder O NEJIFG USD V
Y a responder HTA

Respecto a Tamayo y Azara, saliendo ya del marco del siglo XVI en que nos centramos, es sabido que siguen muy de cerca los resultados del Brocense y Herrera; sus aportaciones son escasas en el terreno textual.[42]

&&&.II.1.3.8.2 Las erratas de la línea P-H que encuentran corrección en la misma línea

El otro aspecto destacable en la familia editorial que empieza con la edición de Lisboa está constituido por las erratas que se van añadiendo al texto garcilasiano, sin que estuvieran presentes en la princeps. Al hablar de erratas en los parágrafos que siguen me refiero tanto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a errores involuntarios como a enmiendas innecesarias que los editores introducen en O.

Algunas de ellas son evitadas por N en los pasajes donde parece seguir a P. Ya citamos la rectificación de égl.II.576 frente a la errata tomada de P en el v. 572, y las enmiendas de égl.II.628 y 649 frente al error conjuntivo con P en el v. 667.[43] Podemos añadir una corrección más de la edición de Lisboa en égl.II.555, si se considera que siete versos más arriba N no se había zafado de la errata de P:

-- égl.II.555:
el ansia O N
y el ansia P
-- égl.II.548:
En aquesta O
En esta P N

Por su parte, J evita alguna errata que nace en N y debía estar en la edición de París de 1548, pues está presente en E:

-- égl.III.168
madero O P J
madera NE

La edición de Valladolid, I, elimina algunas de las erratas que se habían añadido a O, aunque ya dijimos que tiende más a aportar enmiendas innovadoras que a cuidarse de las erratas que pueda recibir. En algún caso no vuelve a la princeps, sino que da otra solución:

-- son.IV.12:
Muerte O P
Muerto NJ EQ U
Muertes I S

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

También corrige erratas que surgieron en N:

```
-- son.XV.9:
ablandara  OP  I
ablandaria  NJ  U
-- égl.II.245:
Uino uno  OP  I
Uino vivo  NJ U
-- égl.III.160:
al pecho el odioso plomo  OP I
el pecho al odioso plomo  NJ UD
```

F es una edición más cuidada que I, y vuelve a las lecturas correctas de la princeps con más frecuencia que la edición de Valladolid:

```
-- son.XXI.12:
formo  OP  FGBH  SDV
forma  NJI  Q U
-- can.IV.93:
Torna a llorar OP FGBH SDV
Tornar a llorar NJI  U
-- égl.I.258:
Elisa vi a mi lado  OPN  FGBH SDV
Elisa via mi lado E Q
Elisa visa mi lado  JI
-- égl.I.275:
como a menor  OPN  FGBH SDV
como an menor  JI
```

En égl.I.258 vi a mi aparece en N con muy escasa separación entre palabras; esto motivó via en E, lo que, pasando por la edición de París, terminó en la errata visa de J, que I acepta sin intentar una enmienda, lo que indica hasta dónde llegaba a veces su descuido; sólo F vuelve a la lectura correcta de la princeps. Sin llegar a estos extremos, los dos ejemplos citados arriba de son.IX.12 (conciertan) y son.XXVII.8 (esto) dan buena muestra del superior cuidado de F:

```
-- son.IX.14:
conciertan  O P E IFGBH  S
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

concierten N J U
-- son.XXVII.8:
a romper esto O P E FGBH SD
a romper este NJI U

I es capaz de enmendar el caso del Soneto IX, pero no el del XXVII, cuya dificultad era casi insalvable si no se consultaba con la princeps, o bien S o D, cosa que F seguramente hizo.

Otras erratas, surgidas en diferentes ediciones de la línea P-H, fueron corregidas por G, que vuelve a la lectura correcta, ya presente en O:

-- ele.II.173:
El triste OPN GBHTA UD
él J
eñl I
en el triste S F
-- égl.I.224:
que el lugar O PN GBHTA USD
quel E Q
que lugar J I F
-- égl.I.411:
nuues O NEJ GBHTA USD
nunes I
nueves F

Llegamos así a B, que, como ediciones anteriores, volvió a la princeps evitando errores que no estaban en ella. Hay varios versos donde el Brocense se separa de F y vuelve a O, pero menciona en nota la lectura de F.[44] Es curioso que en tres de esos versos no es Sánchez el primero en separarse de F, sino G; ello podría indicar que B actuó en algunos casos siguiendo a G:

-- égl.I.124:
en agenado O P V
enagenado NJ GBHTA USD
engañado I F Bn
-- égl.II.211

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

muy sin rumor OP NJ GBHTA S V D
muy sin temor I F Bn
-- égl.II.377
contigo a que O P GBHTA U V D
contigo a q̃ NJ
contigo aq̃ I
contigo aqui F Bn S

&&&.II.1.3.8.3 Las erratas de P-H ajenas a la princeps que fueron aceptadas por el Brocense, Herrera o ambos

Hemos visto hasta ahora, por una parte, una progresiva corrección de las erratas de la princeps, que fueron disminuyendo en el paso de unas ediciones a otras en la línea P-H; por otra parte un proceso de deturpación del texto por erratas añadidas a la princeps, pero al mismo tiempo eliminadas por las últimas ediciones de la familia P-H. Nos queda ahora ver la parte más negativa, las erratas o innovaciones innecesarias que no eran de la princeps pero que, introducidas por ediciones anteriores a 1574, se mantuvieron en B, en H o en ambas, o causaron en ellas o en ediciones anteriores enmiendas gratuitas, por cuanto respondían a un error inexistente en la princeps. Dividiremos los casos en seis apartados. En los ejemplos que ofrezco no se incluyen las erratas que tienen su origen en B o H, ni las innovaciones introducidas sobre el texto de la princeps y no sobre erratas o cambios de la línea que empieza en P. Tampoco consideramos las enmiendas que intentan solucionar los problemas métricos y de otro tipo, que se tratarán en el capítulo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

siguiente y en la Segunda Parte.

Distingo los siguientes grupos:

A1) Erratas ajenas a O y previas a BH, pero mantenidas tanto por el Brocense como por Herrera.

A2) Enmiendas de BH que responden a una errata inexistente en O y suceden a otros intentos de enmienda.

B1) Erratas ajenas a O y previas a B, mantenidas por el Brocense (H vuelve a O).

- En B74
- En B74 y B77

B2) Enmiendas de B que responden a una errata inexistente en O, y siguen a otros intentos de enmienda.

C1) Erratas ajenas a O y previas a H, que Herrera mantiene.

C2) Enmiendas innecesarias de H que responden a una errata inexistente en O y suceden a varios intentos anteriores de enmienda.

A1) Erratas ajenas a O y previas a BH, pero mantenidas tanto por el Brocense --en sus dos primeras ediciones o sólo en 1574-- como por Herrera.

-* son.I.11:
si quisiere O PNJ UD V
si ella quisiere IFGBHTA S
-- son.III.14:
y si este lo es O PNJ A USD V
y si esto lo es IFGBHT
-- son.XXI.11:
de parte a parte O P B77TA V
de parte en parte NJIFB74 H USD
-- son.XXV.1:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

secutivo O PNJI S
executivo FGBA
essecutivo HT
-- son.XXIX.8:
Que de su propia vida congoxoso O PNJ G US
Que de su propia muerte c. IFBHT
-- can.III.28:
en mano O P S V
en manos de NJIFBHTA UD
-- ode.FG.110:
triste miserable O PNJ UD V
triste y miserable IFGBHTA S
-- ele.I.246:
te basta, sin mostrarte yo O PNJ UD V
te baste IFBHTA S
-- ele.I.170:
sin enojo O P V
Sin enojos NJ FGBHTA UD
sin ojos I S
-- égl.I.148:
mi cuydado O P S V
mi cuitado, fuiste NJIFGBHTA UD
-- égl.I.118:
Abreuar O P V
A bever NJIFGBHTA USD
-- égl.II.85:
del estado gozoso, alegre, o sano O PNJ UD V
alegre y sano IFGBHTA S
-- égl.II.987:
ladron, mas que's aquesto? es muy b. OPNJ UDV
ladron, mas que es esto? es muy bueno I
ladron, mas que es esto? m. b. S
ladron, mas que es aquesto? y es m. b. FGBHTA
-- égl.II.1067:
le tiñe, le ruina O PNJI B77A U
le tiñe y le ruina FG B74
lo tiñe lo arruina y lo profana D
lo tiñe i lo arruina H
le tiñe, le arruina T
-- égl.II.1311:
aquel anima O PNJ U V
aquella anima IFGBHTA SD
-- égl.II.1368-1369:
No dando a la terneza alguna puerta
Con el en una huerta entrada siendo O V
no dando a la terneza alguna puerta con el
En vna huerta entrada siendo P NE U
no dando a la terneza, alguna puerta
en vna huerta entrada siendo, (con el J
No dando a la terneza alguna puerta
Entrada en una huerta con el siendo IFGBHTA SD
-- égl.II.1466:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estava en lecho O PNJ UD V
estava en el lecho S
esta en el lecho IFGBHTA

En son.XXI.11 B volvió a la princeps sólo en 1577. El caso de égl.II.1368 es verdaderamente curioso; la errata surge cuando P pasa el con el que abre el v. 1369 al final del v. 1368; el error lo mantienen N y E; pero J, al no poder poner con el por falta de espacio en la línea 1368, lo baja e indica con un paréntesis, como era normal hacerlo, que esas palabras pertenecen al verso de arriba; cuando I ve la versión de J, no se percata de esto y entiende que con el es el final del v. 1369, e introduce una enmienda que dé lugar a un endecasílabo biensonante; obtiene uno que lo es, aunque está lejos del original de la princeps; después todas las ediciones, incluidos el Brocense y Herrera, lo siguen, sin tener en cuenta que la princeps leía correctamente, al margen de todas las vicisitudes editoriales.

También merece comentario égl.II.1076, donde se ve que no siempre una enmienda deteriora el texto, sino que más bien lo cambia; F optó por un verso más enfático a través del polisíndeton:[45]

le tiñe y le ruina y le profana

El verso no es peor; sencillamente, no es garcilasiano. Pero el Brocense lo siguió en 1574, aunque volvió a O en 1577. El polisíndeton también le gustó a Herrera, y lo recogió al tiempo que tomaba de D arruina por ruina;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tamayo, por último, toma el arruina de H, pero no acepta la conjunción, como había hecho Sánchez en 1577. Es un buen ejemplo de cómo se pretendía "mejorar" a Garcilaso, al margen de la fidelidad a su texto.

A2) Enmiendas de BH que responden a una errata inexistente en O y suceden a otros intentos de enmienda.

Ya nos referimos arriba a este caso:

```
-- égl.II.870:
nojoso  O  D F V
matar enojoso  PNJI G US
matar penoso y  BHTA
```

Ya P no aceptó el italianismo nojoso y, sin sentido aún del endecasílabo, escribió enojoso, con lo que el verso sobrepasaba las once sílabas ("O modo de matar enojoso y triste"). El error lo hereda J, e incluso I, pese a dominar en mayor grado el verso italianizante; D en 1556 vuelve al italianismo original, y más tarde F. B y H se atreven a sustituir nojoso por el más castellano penoso.

B1) Erratas ajenas a O mantenidas en B (H vuelve a O)

En B74:

```
-- égl.I.170:
abundo en mi majada  O PNJI G B77 HTA USD V
abunda mi majada  F  B74
-- égl.II.571:
humidos  O PNJ G B77 HTA  USD V
y humildes ojos  I F   B74
-- égl.II.677:
Y si mi amigo  O G B77 HTA  S V
Y si amigo   P NJI U D F  B74
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.1501:
pintado se via O P G B77 HTA SD V
pintado le via NJI U F B74
-- égl.II.1719:
sobraban O PN G B77 HTA UD V
sombrauan JIF B74 S
-- égl.II.1850:
que se crea O PNJ G B77 HTA USD V
que no crea I
que lo crea F B74

En B74 y B77:

-- can.II.28:
Por testigo O PNJI H USD V
Por testigos FGBTA
-- égl.II.184:
sano y lleno O S H V
llano y lleno PNJIFGBT UD
-- égl.II.350:
si ni O PNJ HT UD V
sino IFGBA S
-- égl.II.734:
fresco, y manso, y amoroso O PNJI H US V
fresco, manso y amoroso D FGBTA
-- égl.II.839:
clara te demuestro O P H S
clara te muestro NJ U
mientras yo con razo~ clara te muestro D
clara yo te muestro IFGBTA
-- égl.II.867:
A condicion O PNJI H S
O condicion D FGBTA
-- égl.II.927:
Pon fin ya a tu destierro O PNJI H USD V
Pon fin a tu destierro FGBTA
-- égl.II.1048:
en el altura O PNJI G H USD V
y en la altura F B74
y en altura B77
-- égl.II.1291:
Visto como presente O H S V
Vido PNJIFGBA UD
-- égl.II.1653:
y do fornicio O PN G H UD V
y todo fornicio EJ
y el fornicio IF BA S
-- égl.II.1877:
Que pues el hasta aqui no se ha movido O H V
Que pues hasta aqui no se ha mouido PNJI U S
Que pues hasta aqui ya no se ha movido D
Que pues que hasta FGB A

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.III.202:
aspera estrecheza O PN G H USD
aspera estrecha E J
aspera estrechura I F B
-- égl.III.312:
nos amuestre O PNJI H USD
nos demuestre FGBTA

Sólo en B77:

-- égl.I.315:
Aquella O PNJI B74 H USD V
Aquello que F G B77TA[46]

Podemos estudiar un par de ejemplos para ver cómo funciona el mecanismo. Veamos en primer lugar el caso de égl.II.1291[47]:

Baxaban, dél hablando, de dos cumbres
aquellas nueve lumbres de la vida
con ligera corrida, y con ellas,
qual luna con estrellas, el mancebo
intonso y ruvio Phebo; y en llegando,
por orden abraçando todas fueron
al niño, que tuvieron luengamente.
Visto como presente, d'otra parte
Mercurio estava, y Marte, cauto y fiero,
viendo el gran cavallero que 'ncogido
en el rezién nacido cuerpo estava.
(égl.II.1284-1294)

1291 Visto como presente O HT S V
Vido PNJIFGBA UD

En égl.II.1291 NFGB leen Vido como presente; Macrí leyó el párrafo "que tuvieron luengamente // visto como presente"; relacionando el v. 1291 con el anterior (tuvieron ...visto);[48] así lo habían hecho Herrera, Navarro y Keniston.[49] Rivers en 1964 y en 1974 lo leyó de forma correcta, en mi opinión, relacionando visto con el verso siguiente: "Visto como presente ... Mercurio estaba".[50] Lo que ahora interesa es que el Brocense

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recogió la errata que había surgido de N, tanto en B74 como en B77, sin tener en cuenta que esa errata no existía en la princeps.

Otro caso es el de égl.II.1653:

> Las tiendas do pereza y do fornicio
> con todo bruto vicio obrar solían...
> (égl.II.1253-1254)

> 1653 y do fornicio O PN G H UD V
> y todo fornicio E J
> y el fornicio I S F BA

La errata de J (todo por do), que por estar también en E hemos de pensar que tiene su origen en [W] (París-1548), convierte el verso en hipermétrico; I, cuyo editor, a diferencia de J, domina la composición del endecasílabo, resuelve el hipermétrico cambiando todo por el, pero sin volver a la lectura de la princeps; la innovación pasa de I a S y F. G se da cuenta del fallo y vuelve a la lectura auténtica; ello implica que la edición de Madrid tenía acceso a alguna edición anterior a W, porque de otra manera esta errata es difícil de evitar. B mantiene una lectura no garcilasiana, pese a que todo indica que hubo de conocer G, como hemos indicado arriba; se diría que el Brocense, al llegar a la larga Egloga II, dejó de prestar atención a G, y se limitó a seguir F sin más cotejo.

La mayor parte de los ejemplos citados en B1 corresponden a la Egloga II. Podrá decirse que ni el Brocense ni Herrera tuvieron manuscritos que incluyeran

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una larga composición de más de mil ochocientos versos. No obstante, los casos de erratas que llegan a B y H sin estar en O se encuentran también en otros lugares, como el Soneto XXI, la Canción III o la Egloga I, textos que sí pudieron encontrarse en manuscritos.

B2) Enmiendas de B que responden a una errata inexistente en O, y siguen a otros intentos de enmienda.

-- son.VI.7:
Y conozco el mejor, y el peor aprueuo O P H D V
Y conozco el mejor y lo peor a. NJ U
conozco lo mejor y lo peor a. I
y conozco lo mejor y lo peor a. S
veo lo mejor y lo peor aprueuo FG
Conozco lo mejor, lo peor apruevo BTA
-- can.IV.125:
que al alma mia O PN G H USD V
que alma mia JI
quel alma mia F B74
quel al alma mia B77
-* ele.I.240:
S'alegrava la tierra el mar y el cielo OPNJ UDV
alegrava la tierra, mar y cielo FGB[51]
-- égl.II.548:
En aquesta O H S Q
En esta PNJI U
Y con esta memoria D A
Y en esta FG
Y en aquesta BT
-- égl.II.951:
y aunque este esta ora loco O PNJ H US V
y aunque esta ora loco I FG
Y aunque esta agora loco BA
ahora loco D T

Se puede añadir este otro caso, donde B74 corrige el error de J transmitido hasta F, con una lección que no estaba en la princeps; sólo en 1577 Sánchez vuelve al texto de O, precedido por G:

-- égl.II.1318:
en cuerpo O PN GB77H USD V
que cuerpo JIF

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

De cuerpo B74

C1) Erratas ajenas a O y previas a H, que Herrera mantiene:

-- ele.I.240:
S'alegraua la tierra, el mar y el cielo OPNJUD
alegrava la tierra, el mar y el cielo IHTA S[52]
-- ele.II.131:
no se puede entregar al desengaño O PNJ BTA UD
a desengaño I FGH S
-- égl.II.1316:
viendo el viejo O PNJ FGBTA USD V
viendo al viejo I H

Como se ve, se trata de cambios muy leves. En estos casos se puede dudar si Herrera mantuvo lecciones anteriores sin consultar con O, o si por el contrario se trata de opciones tomadas conscientemente, corrigiendo las lecciones de O; más bien nos inclinaríamos por esto último.

C2) Enmiendas innecesarias de H que responden a una errata inexistente en O y suceden a varios intentos anteriores de enmienda.

Prácticamente no se encuentran casos en este apartado, salvo que nos refiramos a casos métricos problemáticos del tipo:

-- can.II.35:
No me den pena por lo que aora digo O PNJ U V
no me den pena por lo que agora digo I S
no me den pena por lo que ahora digo D F
No me den pena, no, por lo que digo BTA
No me den pena pues lo que digo H

&&&.II.1.3.9 La edición de Herrera tras el nuevo cotejo

El cotejo de Herrera resulta en principio de menos interés para nuestro estudio, pues no ofrece elementos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que puedan alterar nuestra visión de la tradición editorial. Sin embargo, creo que es necesario corregir algunas afirmaciones que se han hecho sobre las fuentes impresas utilizadas por el sevillano.

Entenza de Solare escribe:

> ...se puede suponer que [Herrera] trabajó sobre F; es posible que entre las otras ediciones que empleó se encontraran D, G y B, además de algunas hoy perdidas (o ejemplares corregidos de las existentes); probablemente no conocía O, o no la estimaba especialmente.[53]

Rosso Gallo, por su parte, se manifiesta de acuerdo con Entenza de Solare en lo que respecta a que Herrera probablemente no conoció la princeps; cree que sí tuvo acceso a alguna de las ediciones "cercanas" a O, como N, U o S.[54]

No parece correcto afirmar que Herrera "trabajó sobre F", pues es evidente que si la hubiese tenido como fuente principal en la misma medida en que B tuvo a FG, la edición de Herrera habría dejado pasar las erratas que se incluyen en los grupos B1 y B2: H lee con la princeps, separándose de F, en todas las lecturas de B1 y B2, menos en ele.II.240, donde también se separa de O. Cuando H lee con F, en la mayoría de los casos también trae B la misma lección, como puede verse en los grupos A1 y A2. Herrera, por tanto, no tuvo que seguir necesariamente en todos estos casos a F, sino más bien la edición de su gran rival, el Brocense. H lee con F y no con B cuando el Brocense innova; en estos casos Herrera no sigue lec-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciones singulares de F, sino la princeps, o las primeras ediciones de la línea P-H:

-* can.I.35:
siempre yr con un desseo O PNJIFG H USD V
siempre con un desseo BTA
-* ele.I.42:
quedara ya [blanco] parte entera O P[55] V
No quedara ya tu alma entera NJIFG H US
No quedará [sic] ya cierto tu alma entera D
No quedara ya toda tu alma entera B
No quedara tu alma toda entera TA
-- égl.III.96:
el verde O PNJI FG H SD V
al verde B

Se encuentra un caso en que H hace referencia en nota a una leccción singular de F; se trata de

-- égl.III.323:
Fauonio y Zephiro O B
Fauonio Zephiro F Hn

Ni siquiera en este caso la lectura de F puede desvincularse de B: F adelantaba tácitamente un comentario que introducirá el Brocense, quien recuerda que se trata de dos nombres de un solo viento, como también recordarán Herrera y Tamayo.[56] Es decir, Herrera no considera F con independencia de B, salvo en caso de innovación por parte de B.

El hecho de que Herrera no tuviera a F como fuente principal no implica que no conociera la edición de Garcilaso "divorciado". Un caso excepcional en este sentido es el ya citado en el grupo C1:

-- ele.II.131:
al desengaño O PNJ BTA UD V
a desengaño I S F H

Aunque no es imposible que se trate de una coincidencia,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la lectura común de F y H puede indicar que Herrera conocía F, lo que no quiere decir que la tuviera como base.

Que esta base sea, como estima Rosso Gallo, una de las ediciones "cercanas" como N, U o S, tampoco es exacto. En primer lugar, la noción de "cercanía" utilizada por Rosso Gallo es problemática, pues sabemos que ya N recibe erratas que no estaban en la princeps, y a su vez U se deriva de N; en cambio, es más propia esta "cercanía" en el caso de S, pues sigue estrechamente a O, excepto cuando acoge las innovaciones de I. Ahora bien, hay erratas de B cuya base estaba en N --reciba o no ésta la errata de P-- que a su vez la transmitió a U; en estos casos H se separa de NU. Se dan ejemplos, dentro de B1, en égl.II.184, 677, 1501, 839, 1291 y 1877; dentro de B2 en son.VI.7 y égl.II.548; si Herrera hubiese tenido como fuentes a N o U las habría seguido en estos lugares.

Finalmente, H no pudo tener como base principal a S. En ésta se introducen erratas que no estaban en la princeps en casos como son.VI.7, égl.II.350, 1653, 1719, 1877; en estas instancias H lee con O y no con S.

Resulta evidente que H consultó directamente la princeps, como antes lo había hecho S. Sin ninguna duda, Herrera coteja con O mucho más frecuentemente que el Brocense, y era mucho más consciente del valor de la princeps que Sánchez. Esto en lo que concierne a la transmisión correcta del texto; otro asunto son las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

innovaciones que el sevillano pudo introducir. Herrera, con independencia de los casos problemáticos a que hemos de referirnos más abajo, se acerca más a lecciones auténticas y deja pasar menos errores causados por la deturpación de la línea editorial. Hemos registrado sólo tres casos en el apartado C1 en que H mantiene lecciones que no estaban en O y que vienen de ediciones posteriores; en los tres es probable que Herrera decidiese conscientemente alejarse de la princeps.

En definitiva, y poniendo entre paréntesis las enmiendas de Herrera a los casos problemáticos métricos, H constituye una edición más esmerada que B74 y B77.

&&&.II.1.3.10 Las ediciones del Brocense a la luz del nuevo cotejo

Ya recordamos las dudas de Macrí sobre la actitud del Brocense como editor y su tratamiento de las ediciones previas a la suya.[57] Ahora, tras examinar las listas B1 y B2, pueden citarse estas palabras de Blecua:

> La edición de Sánchez es sin duda la más fidedigna de las ediciones antiguas [...] Sólo tiene un defecto la postura crítica del Brocense: que confía en exceso en su manuscrito --«el libro de mano» de Tomás de Vega-- y cree encontrar más errores de los debidos en el Garcilaso impreso.[58]

En B1 y B2 tenemos casos en que el Brocense dejó pasar erratas que no pertenecían a O, erratas que Herrera y algunas ediciones anteriores habían evitado. Si estas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

erratas se introdujeron por confiar "en exceso" en su manuscrito, la solvencia de éste y de la propia edición, queda en entredicho.

La confianza de Blecua y Rivers-74 en B y [M(B)] podría encontrar apoyo en la existencia de los sonetos añadidos por el Brocense, algunos de los cuales parecen indudablemente de Garcilaso,[59] aunque otro asunto sería identificar las posibles alteraciones con que nos hayan llegado, a la vista de las numerosas enmiendas del Brocense a los textos de O. Habría que reconocer, por tanto, que Sánchez sí tuvo algunos textos de Garcilaso, más o menos retocados por él mismo o por copistas anteriores. Sin embargo, Ruffinatto ha señalado acertadamente, en mi opinión, que nada asegura que esos sonetos se encontrasen en el "libro de mano";[60] es decir, admitir su autenticidad no constituye una garantía de solvencia para [M(B)].

En cualquier caso, y tras el cotejo de nuevas ediciones, pueden establecerse una serie de posibilidades:

1.- [M(B)] contenía todas las obras de Garcilaso, y el Brocense lo utilizó como fuente-base; en este caso, si los errores del Brocense en B1 y B2 dependen de su manuscrito, entonces [M(B)], y con él B, pueden descartarse sin más como fuentes solventes, puesto que recogen muchas erratas cuyo origen está en la tradición editorial.

Si el Brocense, por el contrario, no siguió su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

manuscrito en todos los casos, se añaden a la anterior dos alternativas:

2.- [M(B)] incluía todas las obras, pero no le mereció la suficiente confianza a Sánchez como para seguirlo en todos los casos (resultaría insólito que no lo hubiera seguido pese a creer que era el más solvente).

3.- [M(B)] no incluía todas las obras de Garcilaso, y no lo pudo seguir en algunas composiciones; entre ellas acaso la larga Egloga II.

Rosso Gallo no descarta por completo "la hipótesis de que [M(B)] era un manuscrito completo y no una simple selección antológica",[61] es decir, nuestra primera opción. Tras nuestro cotejo, si las opciones 1 o 2 fuesen ciertas, podríamos detener aquí nuestro análisis respecto a [M(B)], y considerarlo descriptus.

La más favorable para la solvencia de B es la opción 3, que en efecto creo la más probable. Aun partiendo de esta hipótesis, cabe señalar que hay bastantes lecciones de B que hacen dudar de la solvencia del "libro de mano" y los criterios de Sánchez como editor. Hemos de partir de las composiciones para las que el Brocense menciona explícitamente el "libro de mano" o términos semejantes; en ellas podemos estar seguros de que lo manejó. Estas son las referencias a lo que parece ser [M(B)] (cuando la mención está sólo en B74 o B77 lo indico entre corchetes):

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

son.VI: en un antiquísimo libro de mano se lee [B77]
son.VIII: En el de mano está
son.IX: tenía el de mano mejores lecciones
son.XIV: se enmendó del de mano
son.XX: En el de mano está
son.XXVII: Restituyóse agora por el de mano
can.II.9x-9: se restituyó también del de mano
can.II.62: Restituyóse del libro de mano [B74]
can.IV.17: En un antiguo hallé
égl.I.263: suplióse del de mano
égl.I.309: por un libro de mano [B77]
égl.I.353: se restituyó del de mano
égl.III.230: En un libro muy antiguo de mano dice [B77]
égl.III.374: se restituyó este verso del original de mano[62]

A estas menciones en las notas pueden añadirse dos más. Una es la del prólogo "Al lector",[63] donde se habla, entre los "exemplares" que utilizó, de "uno muy antiguo de mano que nos quiso communicar el señor Tomás de Vega". La segunda está en el inicio de las obras de Garcilaso, antecediendo al Soneto I:

> [obras] de nuevo corregidas y emendadas por un original de mano muy antiguo, y añadidas algunas obras suyas que nunca se han impresso.[64]

Algunos de los lugares mencionados resultan interesantes. De ellos nos ocupamos a continuación, dejando para más adelante la discusión de aquellos que constituyen casos problemáticos métricos (Sonetos IX, XIV y XXVII), o de otro tipo (Soneto XX, égl.III.230).

&&&.II.1.3.10.1 Son.VI.7

Estas son las variantes:

Y conozco el mejor, y el peor a. O P H DV
Y conozco el mejor y lo peor a. NJ U

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conozco lo mejor y lo peor a. I
y conozco lo mejor y lo peor a. S
veo lo mejor y lo peor aprueuo F
Conozco lo mejor, lo peor apruevo BTA

La nota del Brocense a este verso es la que sigue, en la edición de Gallego Morell:

> Conozco lo mejor. Es tomado de Ovidio en el lib.7, Metamorph.:
>
> Video meliora, proboque,
> Deteriora sequor,
>
> Petrarca en la canción última de la primera parte:
>
> Cerco del viver mio novo consiglio
> E veggio il meglio, et al peggior [m'appiglio
>
> En un antiquísimo libro de mano se lee: Y conozco el mejor, y el peor apruebo.[65]

Como bien señala Rivers, la última frase ("En un antiquísimo libro...") no aparece en B74, sino en B77.[66] El "antiquísimo libro de mano" da precisamente la versión de O; no podemos saber si este manuscrito es el famoso de Tomás de Vega; si lo es, ¿por qué no siguió Sánchez --ni siquiera mencionó-- esta fuente en B74? Si se trata de otro manuscrito, ¿por qué menciona la lección y no la sigue en 1577, siendo tan antigua?; y más concretamente aún, ¿por qué no se refiere explícitamente en el prólogo a este ejemplar tan valioso, que no era el de Tomás de Vega?. Son preguntas de difícil respuesta, pero que cuestionan seriamente la solvencia de B. En cambio, sabemos que, si la versión del Soneto VI de 1574 estuviera tomada de [M(B)], este manuscrito sería descritus por contener un verso no garcilasiano que se había ido forjando progresivamente en la línea editorial.[67]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Frente a esta situación, Herrera en el Soneto VI sigue la princeps sin ninguna vacilación.

&&&.II.1.3.10.2 El Soneto VIII

En el Soneto VIII se dan varios casos de interés. El primero es el del v. 4:

> De aquella vista pura y excellente
> salen espíritus vivos y encendidos
> y, siendo por mis ojos recebidos,
> me passan hasta donde el mal se siente;
>
> 4 No paran hasta BTA

El Brocense declara explícitamente que [M(B)] traía no paran. Rivers, e incluso Blecua, se deciden por la versión de la princeps. Según Blecua, en principio

> [l]a lectura de M(B) 'no paran' parece un error ortográfico evidente por 'me pasan', como corrobora el verso de Dante:
> e passan si che'l cor ciascun ritrova...[68]

Al mismo tiempo, aporta un pasaje de la traducción castellana del Cortesano donde se lee "naturalmente se van derechos al corazón y hasta allí no paran".[69] La coincidencia de esta frase con la versión de [M(B)] hace dudar a Blecua entre la lectura del manuscrito y la de O, aunque se decide por ésta alegando, como ya citamos arriba, que O suele ser un texto más solvente que [M(B)].

Rosso Gallo reduce aún más las posibilidades de que no paran sea garcilasiano, al señalar con acierto que este sintagma no está en el original italiano del Cortesano, con lo que, si la redacción del soneto es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

anterior a 1533, la variante podría ser ajena a Garcilaso, y proveniente de un buen conocedor de la traducción de Boscán.[70]

Veamos el último terceto de este mismo soneto

> mas no hallando fácil el camino
> que los suyos entrando derretían,
> rebientan por salir do no ay salida.

13 detenian BTA

Ya Rüffler señaló[71] que la variante que supuestamente trae [M(B)] en el v. 13 pone en cuestión la solvencia de este manuscrito, puesto que la proximidad entre el soneto y cierto pasaje del Cortesano[72] no permite dudar de que la versión correcta es derretían, como reconocen Blecua, Rivers y Rosso Gallo.[73] Frente a la posibilidad de errata involuntaria, puede sospecharse cierta voluntad de cambio en detenían por derretían; se diría que este último verbo no pareció suficientemente poético para estar además en posición tan notoria como la de palabra-rima.[74] A la luz de esta versión --detenían-- unánimemente rechazada cabe juzgar la variante anterior: ¿era me passan un error de los impresores de O por no paran, o más bien se trata de una enmienda voluntaria, y no de un "error ortográfico"? Parece legítimo apuntar la posibilidad de que ciertas variantes de [M(B)], a todas luces erróneas, no sean erratas involuntarias producidas en el proceso de copia, sino que respondan a una voluntad enmendadora.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1.3.10.3 Dos casos de la Canción IV (vv. 17 y 79)

El pasaje donde se halla el verso 17 es:

> Y para más despacio atormentarme,
> llévame alguna vez por entre flores,
> a do de mis tormentos y dolores
> descanso y dellos vengo a no acordarme;
> mas él a más descanso no me espera...
> (can.IV.13-17)

> 17 Mas el a mas descanso O PN US BH V
> Mas elamas descanso E
> mas el mas descanso JI
> Mas a mas descanso F Bn
> Mas para mas descanso Bn

He aquí la nota del Brocense:

> mas a más descanso no me espera En un antiguo halle: **Mas para más descanso no me espera.** Léase: **Mas él a más descanso no m'espera.**[75]

¿Se refiere con un antiguo al "libro de mano"? En el prólogo y en el inicio de las obras vimos que se utiliza, respectivamente, el pronombre indefinido (uno muy antiguo de mano) o el artículo indeterminado (un original de mano muy antiguo). En las notas, la alusión a [M(B)], supuestamente conocido por el lector, se hace normalmente como el de mano. Podíamos pensar entonces que con un antiguo pudiera no referirse a el libro de mano sino a otra fuente manuscrita, o incluso impresa; tenemos otros tres casos donde se utiliza un, incluyendo el mencionado del Soneto VI:

> son.VI en un antiquísimo libro de mano se lee
> égl.I.309 por un libro de mano
> égl.III.230 En un libro muy antiguo de mano dice

Curiosamente, los tres aparecen por primera vez en B77;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

¿era el mismo libro de mano que en B74? Si no lo era, es extraño que el Brocense, tan dado a exaltar el valor sus fuentes, no lo mencione en el prólogo "Al lector" de B77.

Un antiguo en can.IV.17, por tanto, puede ser el manuscrito de Tomás de Vargas --[M(B)]--, otro manuscrito, o un ejemplar impreso. Esto no será fácil de definir; lo que sí está muy claro es que no es antiguo en la trayectoria del texto garcilasiano. Rosso Gallo ya hizo referencia a esto, apuntando la posibilidad de que la versión dada como "antigua" por el Brocense intente solucionar la hipometría del verso tal como aparece en F,[76] con lo que el testimonio habría de datarse después de 1569, año de la edición del Garcilaso "divorciado". Sin que esto resulte por completo implosible, parece poco probable que el Brocense llame "antiguo" en 1574 a un testimonio posterior a 1569.

Nuestro cotejo aporta nuevos datos. La lectura "Mas para mas descanso no me espera" tiene su origen en una errata mecánica de J, quizá motivada porque en W, la edición de París, elamas aparecía todo unido, tal como aparece en E. La errata de J fue transmitida por I, una edición que aportó enmiendas innovadoras, pero que no se ocupaba de cotejar ni de evitar los errores de ediciones previas. El yerro de I fue enmendado de una parte por F y de otra por la fuente "antigua" a que se refiere Sánchez; esta fuente podría corregir sobre I, después de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1553, o sobre J, que hemos datado entre 1548 y 1553. De este modo la antigüedad máxima del testimonio no sería de cinco años --hipótesis de Rosso Gallo-- sino de veintiuno a veintiséis; por esto a Sánchez le pareció "antiguo".

En todo caso, si este "antiguo" es el libro de mano de don Tomás de Vega, estamos ante un manuscrito descriptus, derivado de la línea editorial; si el "antiguo" y el "libro de mano" son dos fuentes distintas. cabe la duda de si, al considerar o denominar "antiguo" al segundo, Sánchez no cometió el mismo error-- o exageraba de la misma manera-- que con el primero. Lo cierto es que al denominar con este adjetivo una fuente descripta, el Brocense demuestra que su idea de la historia textual de la obra garcilasiana no era muy exacta.

Véase a continuación el verso 79:

Mil es amargo, alguna vez sabroso O P H V
Mas es amargo y alguna vez sabroso U
mil es amargo y alguna vez sabroso S
mal es amargo y alguna vez sabroso NJI F
mal es amargo, alguna vez sabroso D GB V

Si el Brocense tenía "un antiguo" para can.IV.17 ya en 1574 es de suponer que ese manuscrito contendría toda la Canción IV, con lo que resulta difícil explicar que, si era un manuscrito solvente, no contuviese "mil es amargo", la versión original y correcta que N cambió, por errata involuntaria, o buscando enmendar una construcción que no entendía. Una vez más el Brocense se deja llevar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por una versión errónea que estaba en F, y que a su vez tenía su origen en N; sin embargo, a diferencia de lo que puede ocurrir en la Egloga II, quizá no contenida en [M(B)], en esta ocasión el fallo de Sánchez se produce en la Canción IV, de una extensión más asequible para estar contenida en [M(B)], fuese éste o no el "antiguo" a que se refiere. Si efectivamente la Canción IV se encontraba en [M(B)], se dan dos posibilidades: o bien este manuscrito traía la lección correcta, y Sánchez incomprensiblemente no lo sigue, o bien traía la elegida por B, con lo que [M(B)] sería descriptus sobre la línea editorial. Ahora bien, como ya ha señalado Rosso Gallo, que la Canción IV se halle en [M(B)] no pasa de ser una hipótesis no comprobable,[77] salvo que se llegase a encontrar la fuente utilizada por el Brocense.

&&&.II.1.3.10.4. Egl.I.309

Veamos el pasaje:

> ...la mala yerva al trigo ahoga, y nace
> en su lugar la infelice avena;
> la tierra, que de buena
> gana nos produzía
> flores con que solía
> quitar en solo vellas mil enojos,
> produze agora en cambio estos abrojos,
> ya de rigor d'espinas intratable;
> yo hago con mis ojos
> crecer, lloviendo, el fruto miserable.
> (égl.I.300-309)
>
> 309 Crecer lloviendo O PNJIFG USD BHT V
> Crecer llorando B77nTnA

Esta es la nota introducida por el Brocense en B77:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Crecer lloviendo. Enmendé: llorando, por un libro de mano.[78]

Pese a decir enmendé, Sánchez no enmienda en el texto, donde se lee lloviendo.[79] Puede que sea un descuido de los impresores, pero lo importante no es que el propio Sánchez no siga su libro de mano, sino que no lo hagan los editores modernos, reconociendo una vez más que el libro de mano se equivoca, y no por tener una errata mecánica o involuntaria, sino en lo que parece ser una enmienda basada en el texto de O, es decir, una corrección que intenta limar la extrañeza de que el personaje poeta haga crecer los frutos "lloviendo" y no "llorando"; debe notarse, sin embargo, que en el mundo natural predominante de la estancia, las lágrimas pueden contemplarse como lluvia con la que los frutos crecen. La lección de ese libro de mano por el que se inclina Sánchez resulta facilior respecto a la princeps, y pone en duda la solvencia de ese manuscrito, sea [M(B)] u otro.[80]

&&&.II.1.3.10.5 Cuatro casos de la Canción II. (vv. 28, 29, 61 y 5)

&&&.II.1.3.10.5.1 Can.II.28 y 29

Para la Canción II Sánchez menciona en la edición de 1574 a [M(B)] en dos ocasiones. Ello indica que esta composición se hallaba en dicho manuscrito. Por ello resulta especialmente interesante considerar algunas de estas lecciones de B. Los dos primeros casos de interés

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se hallan en el pasaje siguiente:

> Los árboles presento,
> entre las duras peñas,
> por testigo de quanto os é encubierto;
> de lo que entre ellas cuento
> podrán dar buenas señas...
> (can.II.26-30)

28 Por testigos **FBTA**
29 ellos **BTA**

Rivers admite que "no son necesarias las enmiendas del Brocense".[81] En realidad la del v. 28 tiene su origen en F, la edición a la que Sánchez se refiere como "otros" cuando se aparta de sus lecturas, y que no cita cuando coincide con ellas, como en esta ocasión. El cambio de ellas por ellos era también innecesario, ya que el antecedente puede ser peñas. De nuevo dos posibilidades:

1.- B seguía [M(B)]. Si es así, cabe plantearse por qué, si [M(B)] es tan fiable, presenta una enmienda innecesaria.

2.- [M(B)] traía la lectura de O, pero Sánchez enmendó por su cuenta, o recogió la enmienda de F. En este caso, hay que preguntarse --con poca esperanza de obtener una respuesta clara, pero en ningún caso favorable a la solvencia de B-- por qué se separa el Brocense de las lecturas de un manuscrito tan antiguo y solvente.

&&&.II.1.3.10.5.2 Can.II.61

De este verso, junto con can.II.34 --v. 35 en su cómputo--, se ocupa Blecua en una nota al final de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

páginas que dedica a la Canción II; cree que ambas variantes "pueden ser debidas a lecturas primitivas del poeta"; si bien para can.II.35 también considera la posibilidad de que la lectura de B sea corrección del propio Sánchez.[82]

De can.II.35, por implicar problemas métricos, nos ocupamos más abajo. Veamos ahora el caso de can.II.62:

> mas vuestros desengaños
> vencen mi desvarío
> y apocan mis defensas,
> sin yo poder dar otras recompensas,
> sino que siendo vuestro más que mío
> quise perderme assí,[83]
> por vengarme de vos, señora, en mí.
> (can.II.58-64)

61 Sin yo poder dar otras
[recompensas O PNJIFG USD V
No hallo que os e hecho otras ofensas BTA
I no halle que os e hecho otras ofensas Tn

La lección de B, que estaba en [M(B)], como veremos, se diferencia demasiado de O para ser una variante surgida de errores. Es decir, que, o bien se trata de una "lectura primitiva" de Garcilaso, como estima Blecua, o de una innovación ajena al poeta.

Rivers estima que la lección de O es superior, y relega al aparato crítico la variante de B.[84] Por su parte, Rosso Gallo, tras establecer su principio general de que la congruencia métrica no es prueba de que la lección del libro de mano sea variante de autor, plantea la posibilidad de que en [M(B)] se diera

> una reelaboración activa por parte del copista, destinada, por lo demás, a eliminar las coinci-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> dencias fónicas demasiado acentuadas; así, en este caso, es posible que la homofonía poDeR DaR, tal vez poco grata al copista, haya estimulado la intervención innovadora.[85]

Junto con la hipótesis de la innovación por parte del copista, Rosso Gallo propone como menos probable una segunda por la cual el propio Garcilaso habría intensificado la aliteración de la primera redacción --la de [M(B)]-- en una reelaboración subsecuente, que correspondería al texto de O. En todo caso, esta investigadora cree, con Rivers, que una edición crítica ha de relegar la versión de B al aparato de variantes.[86]

En lo que toca a la autenticidad de la lección de [M(B)], resulta muy interesante comparar las notas del Brocense en B74 y B77, cuya divergencia han señalado Rivers y Rosso Gallo, aunque, en mi opinión, sin calibrarla suficientemente. Esta es la de 1574:

> No hallo que os he hecho otras ofensas. Restituyóse del libro de mano.[87]

En B77 la nota se transforma:

> No hallo que os he hecho otras ofensas. Otros leen: Sin yo poder dar otras recompensas, y parece mejor letra.[88]

Sánchez mantiene en el texto la versión de [M(B)], pero al incluir la de "otros", y considerarla mejor, elimina la mención del libro de mano. Ello implica un reconocimiento implícito de que, frente a [M(B)], había encontrado en otras fuentes una lección mejor, lo que equivale a admitir que su manuscrito no siempre era

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

solvente. Incluso hallando mejores lecciones, si Sánchez estaba tan seguro de la autenticidad irrebatible de su antiguo manuscrito, ¿por qué silenció en B77 la proveniencia de esa lectura, que podía haber sido, como se inclina a pensar Blecua, una variante de autor? Todo da pie a pensar que el mismo Brocense llegó a considerar que el manuscrito contenía una innovación innecesaria y decidió desvincular [M(B)] de esa variante para no comprometer el prestigio de su fuente.

En cuanto a las razones del cambio en el "libro de mano", creo que más que fónicas --hipótesis de Rosso Gallo-- pueden ser sintácticas; se produce además en el paso de O a [M(B)] un apreciable cambio en el sentido del verso. Se diría que el copista-enmendador de [M(B)] quiso evitar la combinación de <u>sin + pronombre personal sujeto + infinitivo</u>:

sin yo poder dar otras recompensas

Quizás más que la combinación del infinitivo con un pronombre personal como sujeto, extrañó la anteposición de ese pronombre, cuando solía ir pospuesto al infinitivo en este tipo de oraciones;[89] Garcilaso nos ofrece otro ejemplo de esta construcción, esta vez con el orden habitual:

-- can.IV.44:
y sin ver yo quién dentro me incitava

En lo que toca al sentido de ambos versos, en O se plantea que, frente a los desvaríos de la dama, el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

personaje poeta[90] ofrece como "recompensa" el perderse, vengándose con ello de la dama en sí mismo y "recompensando" así sus "desengaños". En B se dice, parafraseando: "no os he hecho más ofensa que el querer perderme"; este querer perderse el personaje poeta a sí mismo difícilmente puede entenderse como ofensa a una dama que no sólo no le presta atención; sino que llega a "holgarse con su daño".[91] Aun más que en el sentido, sin embargo, la deficiencia de la lección de B se muestra en que la introducción de no hallo que... etc. rompe la frase que se desarrollaba a partir de mas vuestros desengaños (v. 59). La preposición sin combinada con el infinitivo en sin yo poder... equivale a una suerte de proposición subordinada temporal; parafraseando, tendríamos ".. apocan mis defensas, mientras [en tanto que] yo no puedo dar otras recompensas sino que...." La intensidad del pasaje depende precisamente de la longitud del periodo, y de la falta de interrupción desde el v. 59 al 65, ya que el verso que empieza con sin se subordina al conjunto. La introducción de no hallo... en el v. 62 exige una pausa mayor que interrumpe la continuidad sintáctica y perturba el sentido poético del conjunto; por eso a partir de la variante de [M(B)] surgió otra que intentaba solucionar esta deficiencia conectando el verso a través de la conjunción copulativa i no hallé..., donde se busca recuperar la intensidad perdida con el polisín-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

deton ("y apocan...// y no hallé..."); sin embargo, como bien señala Blecua,[92] resulta evidente que esta variante es bastante posterior, y de cualquier forma no garcilasiana, puesto que no aspira la h.[93]

No cabe duda, en conclusión, de que la versión de O para can.II.62 es superior, como estimaron el Brocense en 1577, Herrera y, en el siglo XX, Rivers y Rosso Gallo. Hay muchas posibilidades de que el verso sea una innovación ope ingenii de [M(B)], que se presenta de nuevo como una fuente con variantes que no son debidas a errores fortuitos, sino a enmiendas voluntarias del copista.

&&&.II.1.3.10.5.3 Can.II.5

Hemos dejado para el final este caso, porque en él ocurre exactamente lo mismo que en can.II.62, en lo que respecta a la diferencia entre 1574 y 1577:

```
-- can.II.5:
mis quexas de una en una  O  B77
mis quexas una a una  B74
```

En 1577, como prueba la nota sobre can.II.62, el Brocense conoce la versión de O; en este caso la introduce en el texto, descartando la que tuvo que ser de [M(B)] y que refleja un cambio innecesario.

&&&.II.1.3.10.6 El caso de ele.II.149

A los casos mencionados, para los que Sánchez remite al "libro de mano", podríamos sumar algún otro,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde hay posibilidades de que la lección mencionada pertenezca a [M(B)]. Véase ele.II.149:

> la misma a quien tú vas eterna fama
> [en tus bivos escritos procurando]

Esta es la nota de Sánchez:

> la misma a quien tu das eterna fama. Leo vas, juntándolo con lo de abajo: vas procurando.[94]

No se ha encontrado das en ninguna edición; podría pensarse que esa lección pertenece a [M(B)]. Lo evidente es que cambiar vas por das es una lectio facilior que surge de no ver la relación entre vas y procurando, muy alejados en la frase; el verso aislado (das ...fama) sigue teniendo sentido, pero no en el contexto total. A este tipo de errata trivializadora nos referiremos más adelante al hablar de Mg. En el caso de que Sánchez la hubiera tomado de [M(B)], constituiría una prueba más de que este manuscrito es posterior a la princeps.

&&&.II.1.3.11 B74 y B77 en la opinión de los editores modernos

Las mejores ediciones del siglo XX, las de Keniston y Rivers, y más recientemente la de Rosso Gallo, no han ayudado a situar B74 y B77 correctamente, porque consideran la tradición editorial de modo fragmentario, a pesar de que K y G90 son, en lo que respecta al aparato de variantes, más completas que R64 o R74. Esta última, que ha sido durante un cuarto de siglo la edición más utili-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

zada por los estudiosos de diversos aspectos de la poesía de Garcilaso, ofrece un panorama muy limitado de la tradición editorial. En este sentido ya hemos señalado que la edición de Rosso Gallo viene a mejorar la de Rivers, puesto que vuelve a poner a disposición de los especialistas un aparato de variantes mucho más completo; sin embargo para las fuentes impresas es, con algunas mejoras,[95] el mismo que ofreció Keniston en 1925.

Tomemos como ejemplo ele.I.170. R74 presenta el texto y las variantes siguientes:

sin enojo se passa, moradores
---
170 Sin enojos BHTA

El lector, incluso el especialista, puede pensar que el Brocense, poseedor de un manuscrito fiable, introdujo esa enmienda que, aunque rechazada por Rivers, merece atención. Keniston muestra con más exactitud la pequeña historia de la enmienda; no se trata de una lección que B pudo tomar de [M(B)], sino de una errata con origen en N:

170 Sin enojos NDFGBHTAC[96]

Rosso Gallo a su vez mejora a Keniston, pues añade una variante de S que el norteamericano no reseñó:

170. enojos NDFGBHTAC, ojos S[97]

Al cotejar otras ediciones vemos que a F no llega la variante directamente desde N, sino que la edición de Salamanca había vuelto a N --no a O--, quizás con la ayuda de D, después de que surgiera una errata en I que se trans-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mitió a S:

-- ele.I.170:
sin enojo O
Sin enojos NJ D U FG BHTA
sin ojos I S

Veamos un ejemplo más, el v. 202 de la Egloga III, una composición para la que el Brocense cita explícitamente su "libro de mano"[98] lo que indica que [M(B)] contenía esa composición. La edición de Rivers ofrece estas variantes de fuentes impresas:

-- égl.III.202:
que en aspera estrecheza reduzido O
aspera estrechura B

Si seguimos a Keniston, el panorama es algo más completo, porque nos muestra que estrechura ya estaba en F:

-- égl.III.202:
que en aspera estrecheza reduzido O
aspera estrechura F B

Rosso Gallo, por su parte, presenta para este verso un aparato idéntico al de Keniston. Teniendo en cuenta que Rivers establecía en 1966 que el Brocense estaba detrás de F,[99] hasta aquí todo sigue favoreciendo la creencia de que el cambio pudo estar en el "libro de mano", que el Brocense ya poseería al trabajar en la edición de F. Según eso, estrechura pudo ser garcilasiano, frente a estrecheza, pues tendríamos cambios significativos que entran con el Brocense, sea en F (1569), sea en B (1574), con un lustro de diferencia; el Brocense podía tener su libro de mano cinco años antes de su edición anotada.

Sin embargo, al cotejar I cambia el cariz de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuestión:

> -- égl.III.202:
> que en áspera estrecheza reduzido O
> aspera estrechura I F B

Si tenemos en cuenta que I sale en Valladolid en 1553, estrechura se documenta más de veinte años antes de la edición del Brocense. Cabe preguntarse si ya I tenía acaso algún manuscrito con la enmienda de O. Al cotejar J --la edición de Toledo sin año, pero que hay que situar antes de 1553-- y E, vemos que I muy probablemente no contaba con ningún manuscrito para este verso, pues no hizo más que enmendar como pudo una errata que estaba en J, sin consultar con ninguna edición anterior, que le hubiera dado la lección correcta:

> -- égl.III.202:
> que en áspera estrecheza reduzido O PN G USD
> que en áspera estrecha reduzido E J
> aspera estrechura I F B

La presencia de la errata en E hace suponer que tanto ésta como J transmitían por separado el error de una edición anterior, y posterior a N, acaso la de París de 1548. I había resuelto la errata de J porque ya era capaz, en 1553, de percibir un verso defectuoso y construir un endecasílabo correcto; pero su visión del stemma editorial es muy pobre: da la impresión de que eligió como base una edición un tanto al azar, o con una lógica muy elemental: quería llevar a cabo la edición de un poeta nacido en Toledo, y acaso pensó que un libro impreso en esta misma ciudad habría de reflejar mejor que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ningún otro los poemas de ese autor. Sobre este criterio, o algún otro no más meditado, se configura I, que a su vez es la base de F, más cuidadosa pero con un punto de partida muy problemático. El Brocense toma el verso de F, tal vez sin cotejar con G, que traía la versión auténtica. La lección áspera estrechura de B, que en principio parecía equipolente con la de O, no es más que el último peldaño de una cadena corrupta. ¿Consultó el Brocense la princeps para égl.III.202? Es posible que no, pero si lo hizo, y encontró estrecheza, no estaba en condiciones de saber que entre estrecheza y estrechura no había una opción estilística, sino una sencilla errata. ¿Consultó su "libro de mano" para este verso? Es lo esperable; si lo hizo, un caso como este sólo nos deja dos alternativas, ninguna de ellas favorable a la edición del Brocense:

- [M(B)] tiene estrecheza, como O: el Brocense no tiene la suficiente confianza en su manuscrito y opta por la lección errónea.

- [M(B)] lee estrechura: el "libro de mano" es descriptus de la tradición editorial, y ha recogido una lectura originada en un error ajeno a la princeps.

Es conveniente recordar que, mientras el Brocense está inmerso en estas vicisitudes editoriales, Herrera, al margen de todas ellas, edita para este verso la versión de O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.1.3.12 La tradición editorial tras el cotejo de otras ediciones.

Tras el cotejo de ediciones no suficientemente consideradas hasta ahora cambia de forma notable la percepción de la trayectoria editorial reflejada por Rosso Gallo, y anteriormente por Keniston, que sirvió de base a Macrí y a Blecua. Hay ediciones que aportan poco a esta trayectoria: C, la edición de Medina del Campo-1544, es una copia, sin descencencia, de O. V, la edición de Amorós de 1554, añade pocos elementos significativos, salvo el hecho de desestimar por completo ediciones que venían prometiendo mejoras; Q, contra lo que creía Keniston y asume Rosso Gallo, no se basa exclusivamente en O, sino que tuvo acceso a N o una edición muy semejante. Las características de U y D, derivadas de N con tendencia a la innovación, ya las había fijado Keniston. Lo más interesante del nuevo cotejo, sin embargo, es que precisa con mayor claridad las relaciones que se dan en la familia editorial P-H.

Mientras Keniston y Rosso Gallo planteaban la secuencia ONFGBH, con posibles contaminaciones de U, S o D, podemos plantear ahora O[P]N[W]JIF[G]BH, línea con la que a su vez se relacionan estrechamente U y D, de forma esporádica Q, y S al recibir lecciones de I. Por su parte, N está contaminada con lecturas de P, salvo que exista una edición anterior de la que ambas derivan;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pasan de P a N erratas que tendrán cierta trayectoria en la línea; al cotejar E, la edición de León, se ve que el paso de N a J se dio muy probablemente a través de [W], París-1548, que no hemos podido consultar; el parecido entre N y [W] hubo de ser grande, ya que en N y J es idéntica la distribución de versos por folio. J fue seguida por I, una edición cuya peculiaridad les pasó inadvertida a Keniston y Rosso Gallo: presenta una notable cantidad de innovaciones que fueron recogidas por F. A partir de la edición de Garcilaso "divorciado" la trayectoria estaba bien definida desde Keniston, aunque la relación entre F y B74 cambia radicalmente al tener en cuenta que muchas innovaciones de F son en realidad de I. La consideración de ésta también arroja luz sobre S, una edición que no es innovadora a partir de O, como se pensaba, sino que siguió la princeps cotejando en ocasiones con I.

En la visión anterior de la trayectoria editorial del texto, era difícil negar la solvencia a ciertas innovaciones de F o de S. En el primer caso porque se planteaba un posible bloque F-B, detrás del cual podía suponerse a Sánchez y la existencia de un manuscrito solvente; en el caso de S, porque su proximidad a O hacía pensar que acaso conoció un manuscrito valioso y por tanto cercano a la princeps, del que pudo extraer sus innovaciones. La cuestión varía sustancialmente al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

encontrar que las lecciones atribuidas a S o F provienen de I: se reducen al mínimo las posibilidades de que esas innovaciones tengan su origen en un manuscrito solvente, pues sabemos que I seguía muy de cerca J, una edición poco cuidada que arrastraba bastantes versos corruptos de la línea editorial; sobre el texto de J el editor de I, con cierta competencia métrica, se da a enmendar los versos que considera erróneos. Si I hubiese utilizado algún manuscrito solvente no habría dejado pasar tantas lecciones corruptas como dejó, ni habría enmendado versos que en O estaban correctos, pero que llegaron al editor de Valladolid con erratas de la línea P-H.

Al llegar al Brocense y Herrera se ha de decir que si la aportación de las Anotaciones supera con mucho la de las notas del Brocense, en el aspecto ecdótico la intervención de Herrera no tiene la relevancia de la de Sánchez. Aparte de su mayor atención a la princeps, Herrera coincide en la mayoría de las ocasiones con las lecciones de B, esto es, las sigue, al menos en la cronología que nos ha llegado, y si no tenemos en cuenta la sentida reivindicación de prioridad que hace el sevillano.[100] Mientras nuevas investigaciones no prueben o desmientan esta reivindicación, es el Brocense el gran enmendador del texto garcilasiano, quien esgrime su antiguo manuscrito como legitimación de su derecho a la enmienda, y quien, de hecho, introdujo muchas de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lecciones que han formado parte de lo que durante siglos se ha considerado Garcilaso.

Pues bien, en esta sección dedicada a la tradición editorial se han probado, a mi entender, dos puntos que no permiten atribuir a B otra autoridad que la que puede concederle el ingenio y la erudición del Brocense para enmendar la princeps en algunos casos errados.

1) Enmienda y deturpación progresiva en la línea P-H, de la que B es un eslabón.

En vez de encontrarnos con mejoras radicales a partir de la intervención del Brocense, sea en 1569 (F) o 1574 (B74), lo que hallamos es una progresiva mejora a partir de P, por la que se empiezan a corregir gradualmente las erratas de O; si exceptuamos todas aquellas que han sido descartadas por los editores del XX como claramente inferiores, y ponemos en cuestión las enmiendas a los casos métricos y algunos otros, como hemos de hacer en los capítulos que siguen, resulta que la aportación del Brocense a la mejora del texto de Garcilaso queda reducida a un número muy limitado de enmiendas, aunque algunas ciertamente brillantes; junto con esta mejora progresiva, cabe destacar una segunda progresión negativa por acumulación de erratas procedentes de la línea P-H, ajenas a O; la misma línea en sus ramas bajas corrige buena parte de estas erratas, pero ni el Brocense ni Herrera, aquél menos que éste, fueron capaces de corregir

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

erratas que en O no existían.

2) Los criterios del Brocense están lejos de ser los óptimos para acercarse al texto más fiel posible al original.

No deja de ser sorprendente que, mientras Sánchez, al elaborar B74, se jacta de la posesión de un libro de mano "muy antiguo", no persiga el mismo criterio de antigüedad al elegir la edición en que base la suya: sigue en casi todo una edición reciente, la de Salamanca-1569, con aportaciones de G (Madrid-1570), con lo que ello significa de aceptar lecturas corruptas ajenas a la princeps. Cabe preguntarse hasta qué punto es atinado el juicio del Brocense al calificar su manuscrito como antiguo y fiable, cuando sus criterios para seleccionar la ediciones pueden considerarse bastante dudosos, ya que eligió como base una edición muy reciente, con mejoras sobre otras anteriores, ciertamente, pero también con lecturas corruptas. Se ha visto en el caso concreto de can.IV.17 que los criterios del Brocense fallaron al considerar antigua una fuente, impresa o manuscrita, que contiene una lección cuyo origen está en una errata previa de la línea editorial. En este sentido se ha de señalar que otras ediciones parten de una idea mucho más ajustada de dónde estaba la fuente primaria del texto de Garcilaso; cuando N se da a la impresión de las obras, tiene presente tanto O como P, aunque no con regularidad;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Q, por su parte, sigue prioritariamente O, pero también consulta con N en alguna ocasión; S, la edición de Estella, sigue la princeps, pero coteja con frecuencia una edición innovadora como I; el mismo Herrera, finalmente, con independencia de sus innovaciones, tiene muy presente la princeps, junto ediciones como D, F, B74 y B77; en los cuatro casos citados los editores, conocidos o anónimos, se percataron de que, por muchos errores que contuviera, no se podía dejar de tener en cuenta una edición que había salido de las manos de un amigo muy cercano a Garcilaso. El Brocense, por el contrario, se limita a F como base fundamental, con su manuscrito y sus consultas con G; si consultó la princeps, lo hizo de manera muy esporádica, más en 1577 que en 1574, a veces guiado por lecciones de G. Por otra parte, la actitud del Brocense hacia F es, como ya notó Macrí, particularmente ambigua, pues por una parte se apunta logros que ya estaban en F, pero por otra al referirse a lecturas de esa edición habla de "otros".

En suma, la línea editorial en su conjunto no presenta sino una serie de enmiendas ope ingenii que parten directa o indirectamente de la princeps. B74 y B77 -- y con ellas [M(B)]--, las fuentes que más confianza habían merecido, no nos ofrecen, al margen del excelente trabajo de anotación del Brocense, más que sospechas de que nos encontramos, no ante un texto con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aportaciones valiosas para corregir la princeps, provenientes de un manuscrito con solvencia, sino ante un grado más en el proceso simultáneo de enmienda y corrupción de O que empieza con la edición de Lisboa. De hecho, si se observan las actitudes de los distintos editores se apreciará que, contra lo que en principio sería lógico, las primeras ediciones son mucho más respetuosas con la princeps que las más tardías; las primeras enmiendas con cierta libertad empiezan a partir de 1550, con ediciones como I o D, y en menor medida, U; la primera mención de un manuscrito antiguo aparece nada menos que en 1574, cuando podía considerarse "antiguo" un manuscrito copiado veinte años antes, pero ciertamente posterior a O.

&&&.II.2 La tradición manuscrita

Como quedó dicho en el cap. I, no consideraré los manuscritos que no contienen textos incluidos en O. Tampoco cito los perdidos, pues del más importante de ellos, [M(B)], me he ocupado en la sección anterior. Tenemos, por tanto:

1. Mb: Sonetos XIV y XXXVIII.

2. Mg: Coplas I, II, VI, VII, VIII; Sonetos I, II, V, X, XI, XIV, XVII, XXVII, XXXVII, XXXIX, XL; Canción I; Eglogas I y III (vv.1-312).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

3. Mp: Copla III; Sonetos I, V, VI y XXIX; Canción II; Ode ad Florem Gnidi; Eglogas I (vv.57-210) y III.

4. Ma: Sonetos I y X.

5. Mz: Sonetos II, V, X, XIII, XXIX, XXXVII.

6. Me: Soneto VI

7. Ml: Sonetos I, VI, X, XVII y XXV

8. Mt: Sonetos XXVII, XXXVII, y Egloga I (vv. 57-70; 141-168; 183-188)

Recordemos que Blecua concluye que

> las lecturas de Ma, Mb, Mg y M(B) no son tan incorrectas como se venía suponiendo, y que estos manuscritos deben tenerse en cuenta en algunos momentos.[101]

Esta postura fue rebatida por Ruffinatto; según él, Mg es descriptus sobre Mb, y éste lo es sobre M[(B)], que a su vez depende de la princeps. En cuanto a Rosso Gallo, estima que

> es probable que Me descienda de O, Mp de N y todos los otros de B74 o B77; Mz además deriva de H. Es más difícil determinar el modelo de Ma, a causa del gran número de variantes singulares y de la ausencia de errores significativos comunes; sin embargo, las características de sus lecciones no justifican la hipótesis de que este códice se sitúe en otra rama de descendencia, independiente de la princeps; al contrario, éstas son indicio de una transcripción poco cuidadosa, tal vez efectuada de memoria. Ninguno de los testimonios manuscritos, por lo tanto, nos ofrece elementos útiles para la restitutio textus.[102]

En esta sección se confirmarán las tesis de Ruffinatto y Rosso Gallo tanto para los manuscritos estudiados por ambos como para Mt, no considerado por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ellos. Sobre sus tesis introduciré ciertas modificaciones, algunas de ellas como consecuencia del cotejo de nuevas ediciones en la tradición editorial.

De **Mb** me encargaré al tratar del Soneto XIV, en el cap. VIII. Me referiré a continuación, por orden inverso de importancia, a **Me**, **Mt**, **Ml**, **Mp**, **Mz**, **Ma** y, finalmente, **Mg**. En el aparato crítico para cada caso sitúo por norma las siglas de los manuscritos a continuación de las de las ediciones.

&&&.II.2.1 **Me** (Biblioteca Pública de Evora CXIV/ 2-2)

No he podido consultar este manuscrito manejado por Keniston, aunque su interés no parece relevante.[103] En él se encuentra el Soneto VI y un texto que se atribuye a Garcilaso ("Garcilaso. Quando en solitaria selva humbrosa"), transcrito por Keniston en el Apéndice VI de su edición; sobre este texto escribe: "Not Garcilaso; the last lines are a pastiche from Églogas I and II".[104]

Según Keniston, **Me** presenta sólo una variante en son.VI.14 ("me hazen descuydar de mi remedio"):

me hazen O
me haze Mp Me

Rosso Gallo tampoco ha podido consultar el manuscrito, y se basa en Keniston.[105] Estima que **Me** podría provenir de **O** directamente, o de **D**, sobre todo porque coincide con la princeps en el v. 7, con independencia de las lecturas de otras fuentes.[106]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.2.2 Mt (B. N. de Madrid; MS. 617)

Como ya dijimos, este manuscrito cuenta con una reciente edición y no ha sido considerado por los editores o estudiosos de asuntos textuales en Garcilaso. De las composiciones incluidas en la princeps contiene el Soneto XXVII y algunos versos de la Egloga I (vv. 57-60, 141-160 y 183-188); a partir del v. 160 incorpora los vv. 183-188 como si se tratase de una única estancia. Su relevancia es muy escasa. Aparte de esto, tiene el Soneto XXXVII.

Transcribo a continuación el aparato negativo de variantes correspondientes a los versos de la Egloga I que aparecen en Mt:

59 mas helada O
y mas helada Mt
141 d'aqui O
de qui Mt
145 o que de oy mas O
o que de si mas Mt
148 mi cuydado O
mi cuitado, fuiste NJIFGBHTA UD Mg Mt
151 que'l O
que el PNJIFGBHTA USD Mg
ql Mt
188 Y no viera de ti este O
Y no viera yo este triste Mg
aportamiento O
apartamiento PNJIFGBH USD V Mg Mt[107]

Si por las variantes del v. 148 Mt podría relacionarse con Mg, en el v. 188 se descarta esta conexión.

En el Soneto XXVII Mt se separa definitivamente de la princeps y de Mg, que presentaban rima aguda en cuatro versos, y muestra una clara relación con B, puesto que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como dicha edición presenta final llano en esos cuatro versos. Transcribimos a continuación el texto del soneto con el aparato negativo de variantes, donde introducimos las que Blecua aporta al cotejar otros tres testimonios (Hº, Fl, Mº),[108] así como las de una versión atribuida a Mendoza que Rosso Gallo transcribe del ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid (M).[109] Incluyo también las que presenta el texto editado por Díez Fernández, procedente de la Biblioteca de don Bartolomé March(Mº)[110]:

Soneto XXVII

Amor, amor un ábito vestí
el qual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho quando estuvo sobre mí.
Después acá de lo que consentí,
tal arrepentimiento m'á tomado,
que pruevo alguna vez, de congoxado,
a romper esto en que yo me metí;
mas ¿quién podrá deste ábito librarse,
teniendo tan contraria su natura
que con el á venido a conformarse?
Si alguna parte queda, por ventura,
de mi razón, por mí no osa mostrarse,
que en tal contradición no está segura.

1 Amor un abito a vestido en mi Mg
un abito he vestido BTA Cº M Mt
A. a. me ha un hábito vestido Hº Fl Mº
2 Del paño de tu tienda bien cortado M Mt
[Cº BTA
del paño de su tienda bien cortado Hº Fl
[Mº
3 Al vestir le halle ancho y holgado BTA M
[Cº Hº Fl
Al vestir lo halle ancho y olgado Mº Mt
mas fue apretado IF S
4 Pero despues estrecho y desabrido BTA
Poco d. estrecho lo he sentido Hº Cº
[Fl[111]
pero d. estrecho lo e sentido M Mt

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

5 Despues aca de averlo consentido BTA
tanto que da auello en mí sufrido M
Es tanto que de auello en mí sufrido Mt
tanto, que ya de habello en mí sufrido Hº
[Cº Fl
tal que ya de habello en mi sufrido Mº
6 me ha tomado PNJIFG US D V
8 Arromper O
aromper P
A romper V
A romper este NJI U
A romper deste paño este vestido BTA M Mt
[Hº Cº Fl Mº
A romper este paño Tn
A romper de tu paño Tn
10 si a tanto sobre mi que sirue y dura M Hº
[Cº Fl Mº
si a tanto sobre que sirue y dura Mt
11 que por la gran costumbre, mi natura Hº
Con el a venido a conformarse Mg
ha venido PNJI USF
11-13 que por larga costumbre mi natura
a venido con él a comformarse
Y si parte me queda por uentura M Mt Mº
13 n'osa D
14 de mi razon por mi no osa mostrarse M Mt
[Cº
de mi razon por mi no osa quexarse Hº Fl
[Mº

Es evidente el parecido de Cº, Hº, Fl, Mº, M y Mt; por el v. 5 daría la impresión de que M es posterior a Cº, Hº, Fl y Mº (o al menos a uno de ellos), que presentan un endecasílabo regular, mientras en M parece que ya de ha pasado a da; Mt podría ser posterior a M, y haber enmendado de ingenio la hipometría de éste ultimo en el v. 5, donde Mº presenta una variante singular que da lugar a otro verso falto de una sílaba. En el v. 10 Mt también se mostraría posterior al menos a una de las otras fuentes, Cº, Hº, Fl, Mº y M que leen igual.

El apparatus criticus del soneto nos sirve para ver

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cinco modalidades de variante, partiendo de las hipótesis que hemos planteado:

1.- v.5 ya de > da
2.- v.5 tanto que > tal que
3.- v.5 tanto que da avello en mi sufrido >
> es tanto que de avello en mi sufrido
4.- v.11 larga costumbre <> la gran costumbre
5.- v.14 quexarse <> mostrarse

La primera es involuntaria, plantea problemas de sentido en el verso, y hace pensar que da es palabra agramatical en ese contexto, donde no es pertinente la tercera persona del presente de dar. La segunda pudiera ser involuntaria, pero también cabe la voluntad de cambio que desestima la medida versal. La tercera surge por una incorrección métrica de la fuente, que se intenta solucionar de ingenio. En la cuarta y la quinta se plantean más dudas sobre cuál es la primera versión y cuál la segunda; la diferencia entre las dos es que si en la cuarta podría aún sospecharse remotamente un error involuntario, no parece lo mismo en la quinta, donde es prácticamente seguro que hay un cambio deliberado. Este panorama muestra que no siempre se puede operar por el principio del error mecánico. En estas circunstancias resulta difícil establecer una relación de dependencia, ya que no se trata tanto de errores como de intervenciones voluntarias de los distintos copistas; así, Rosso Gallo propone una derivación O -> M -> M(B)-B, pero nada impediría que [M(B)]-B precediesen a M y Mt.

En conclusión, todo indica que Mt es una fuente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

descripta de B.

&&&.II.2.3 Ml (B.N. de Madrid, MS. 6001)

Esta fuente no aparece recogida en R74, pero sí por las ediciones de Labandeira y Rosso Gallo. Del Soneto I nos ocuparemos más adelante. En el Soneto VI se encuentra sólo una variante de interés, no consignada por Labandeira, pero sí por Rosso Gallo:

-* son.VI.7:
Y conozco el mejor, y el peor aprueuo O PH VD Me]
Y conozco el mejor y lo peor apprueuo NJ U
conozco lo mejor y lo peor aprueuo I
y conozco lo mejor y lo peor aprueuo S Mp
veo lo mejor y lo peor aprueuo F
Conozco lo mejor, lo peor apruevo BTA Ml

Como se ve, Ml lee con BTA. En el Soneto X, Rosso Gallo registra otra variante que Labandeira omite:

-- son.X.6:
Oras, que'n tanto bien por vos me via OPNJI [UD V
Oras por vos quen tanto bien me via Mg
Horas que con vos en tanto bien me biera Ma
Oras por vos en quien tanto bien me via Mz
Horas en tanto BHTA Ml

De nuevo Ml lee con B. En el Soneto XVII, Labandeira anota las dos variantes significativas de Ml; en la primera no sigue la errata de O, que estaba corregida en la línea P-H a partir de N; en la segunda confirma su relación con B:

-- son.XVII.2:
Viene O P
Vine a NJIFGBHTA USD V Mg
bine Ml
-* son.XVII.12:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

'sto yo d'arte O V Mg
esto yo de arte PNJI US
estoy yo de arte D
estoi de arte M1
estoy de arte FGBHTA Mg

Para el Soneto XXV, por último:

-- son.XXV.1:
secutivo O P V
esecutiuo NI US D
esecutino J
executivo BA M1
essecutivo F HTK
-* son.XXV.2:
leyes tan rigurosas O PNJ US
tus leyes rigurosas M1 I D FG BHTA
-- son.XXV.5:
jazen O NJIF SD V
yazen M1 U BHTA
-- son.XXV.7:
cenizas O
ceniza M1
-- son.XXV.10:
se vierten O
se vieren I
se bieren M1

Lo más sorprendente es la lección común de M1 e I en el v. 10. Creo probable que se trate de un error poligenético, una mera coincidencia en la errata, pues M1 tiene lecturas de B que no tiene I (son.VI.7, son.X.6, son.XVII.12); M1, por tanto, tuvo que conocer B, salvo que fuese anterior, y B evitase erratas como las de son.XX.7 y 10. Por otra parte, en los cinco sonetos en cuestión no hay una sola variante de B que no esté en M1. Se puede concluir con Rosso Gallo que M1 deriva de la tradición editorial.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.2.4. Mp (B. N. de París, MS. Esp. 307)

Contiene los siguientes textos: Copla III; Sonetos I, V, VI, XXIX; Canciones II y V; Eglogas I (vv.57-210) y III.

En el cotejo de Mp realizado por Keniston y después por Rivers faltan algunas variantes de interés, que sí anota Rosso Gallo, quien establece que

> [e]l examen de las variantes revela claramente la dependencia de Mp de los primeros testimonios editoriales, en particular de N y S.[112]

En efecto, lo que más nos interesa, el hecho de que Mp deriva de la línea editorial posterior a O, queda sobradamente probado en Rosso Gallo. Reafirmamos esta tesis; sin embargo, el cotejo de nuevas ediciones cambia la relación de este manuscrito con las otras fuentes.

En primer lugar, Mp conserva erratas indudables de O; si hubiera sido una fuente independiente y previa a la <u>princeps</u> no las tendría:

> -* ode.FG.11:
> cantando O P NJ US V Mp
> cantado IFGBH TA D
> -* ode.FG.45:
> siempre O PNJI US V D Mp
> sierpe FGBHTA[113]

Estos casos separan, como estableció Rosso Gallo, a Mp de ediciones tardías como F (1569) --en ode.FG.45--, e incluso I (1553) -- en el v. 11. Ahora bien, en la misma composición se ve claramente que Mp se deriva de la línea editorial posterior a O:

> -- ode.FG.67:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Anaxarete y couarde O P H
Anaxarite y muy couarde NJI U S
Anaxarte y muy couarde Mp
Anxareta y muy couarde D[114]
Anaxarite y couarde F B K
Anaxarte y te acovarde Tn

Para la Ode Rosso Gallo considera que se pudo derivar de NUS. En nuestro cotejo se debe añadir J --no P, que no yerra, ni I, dado que en ode.FG.11 Mp no conoce su enmienda acertada.

En la Egloga I pone de relieve tres coincidencias significativas:

-- égl.I.118:
Abreuar O P
abrebar Mg
A bever NJIFGBHTA USD V Mp
-- égl.I.156:
no pensado O PNJIFGBHTA SD V
no pensando U Mp
-- égl.I.174:
Tytero O PNJIFGBHTA UD V
tytere S
titere Mp

Cree Rosso Gallo que la coincidencia con U en el v. 156 puede ser casual, y que en la Egloga I Mp se derivaría de S; no considera la posibilidad, no descartable, sin embargo, de que en égl.I.174 se dé otra coincidencia, y se haya trivializado independientemente el término difficilior Tytero.[115] La Egloga I presenta también casos en que Mp se separa de ediciones que, a partir de F, impusieron lecturas distintas de las de la princeps:

-- égl.I.172:
te via agradada O PNJI USD V Mp
ya te vi agradada Mg
te vi agradada FGBHTA
-- égl.I.210:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Salid sin O PNJI G USD Mp
Salir sin F BH Mg
Salid sin O
Salid con V

Otras dos lecturas de la Egloga III vuelven a probar que Mp se deriva de N, o de J, en nuestro cotejo:

-- égl.III.121:
de aquellas O P IF S
de aquella NJ U Mp
-- égl.III.369:
Esto canto O IS
Esto tanto PNJ UD
Es tanto Mp

Es curiosa la alternancia que se produce en las relaciones Mp-NJ y Mp-S. Hay una serie de casos donde Mp no sigue a S, y sí a NJ. Ello ocurre en los dos citados arriba, así como en égl.III.81 y 374[116]:

-- egl.III.81:
Aviendo ya contemplado O PNJ U V Mp
Aviendo contemplado IFGBHTA SD Mg
-- égl.III.374:
Iuntas s'arrojaron por el agua OPNJI V Mp
Iuntas se echaron en el agua a nado U
Iuntas se arrojaron por el vado S F
juntas en medio l'agua se han echado D
Juntas se arrojan por el agua a nado BTA
Todas juntas se arrojan por el vado H

Hay, además, casos donde Mp sigue a OS, pero no a N:

-- égl.I.74:
va volando OS Mp
va hablando PNJI U D
-- égl.I.148:
mi cuydado O P S V Mp
mi cuitado, fuiste Mg Mt NJI F BHTAK UD

En estos casos podría pensarse que siguió directamente la princeps, pero no es así en otras variantes:

-* son.I.11:
si quisiere O Mg
Si ella quisiere IFBHTA S Mp

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Y se tanbien que sabra querello Ma
-* son.VI.7:
Y conozco el mejor, y el peor aprueuo OPHVD Me
Y conozco el mejor y lo peor apprueuo NJU
conozco lo mejor y lo peor aprueuo I
y conozco lo mejor y lo peor aprueuo S Mp
veo lo mejor y lo peor aprueuo F
Conozco lo mejor, lo peor apruevo BTA Ml

Más arriba nos referimos a égl.III.202, donde vimos que la lectura de B dependía en última instancia de una errata mecánica que J pudo recibir de [W], puesto que también está en E; si introducimos los manuscritos en el aparato crítico, el resultado es interesante:

-- égl.III.202:
que en áspera estrecheza reduzido ON G SD Mg
aspera estrechura IFB Mp
aspera estrecha EJ

Vemos que Mp cae, junto a IFB, en una lectura que partía de una errata ausente en N y en S. Rosso Gallo estima que para la Egloga III Mp siguió a N; si lo hubiera hecho, no habría habido necesidad de cambiar estrecheza por estrechura. Lo más probable es que Mp siga un texto como el de J, donde áspera estrecha exigía una enmienda; a partir de aquí puede dudarse si Mp introdujo por su cuenta estrechura, o bien lo tomó de otra fuente. En principio no parecería probable que Mp tomase la variante de I, dado que en otros lugares leen independientemente.[117] Según esto, Mp vendría a coincidir en la solución dada por I, salvo que, específicamente para solucionar este caso, consultase la edición de Valladolid-1553, que pudo conocer si, como parece, siguió

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en ocasiones a S, publicada en 1555. Este tipo de consulta parcial o esporádica, no es única en la historia textual garcilasiana: muy probablemente se da en N con respecto a P; en Q, la edición de Roma, sobre N, y en la misma S respecto de I, circunstancias no señaladas por Keniston ni por Rosso Gallo. En todo caso, es interesante constatar que Mp no está lejos de I en dos aspectos: primeramente porque sigue a S, que a su vez utiliza en ocasiones a I; en segundo lugar, por su decisión de seguir el texto de J, quizás pensando que una edición publicada en la ciudad natal de Garcilaso podría ser más fiable que otras; un tercer aspecto común se daría en el caso de que hubiera consultado con I en égl.III.202.

Puede que Mp cotejara I en algún caso que le resultase especialmente difícil, pero es más probable que Mp tuviese una actitud enmendadora que en algunos casos dio lugar a que se adelantase a otras ediciones. Rosso Gallo no trata un caso donde Mp lee con F, aunque sí aparece en su aparato crítico:

> -* ode.FG.35:
> amorado O PNJI US V
> do ha morado D
> amarrado FBHTAKR Mp

El gran número de lecturas independientes de F y Mp lleva a considerar como más sólida la posibilidad de que Mp se adelantase a una enmienda que se introdujo en la línea editorial con F. Un caso más puede ser el de égl.III.96, donde se da incluso coincidencia con B. Ambas en su afán

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de enmendar cayeron en el mismo error:

> el agua clara con lascivo juego
> nadando dividieron y cortaron
> hasta que'l blanco pie tocó mojado,
> saliendo del arena, el verde prado
> (égl.III.93-96)

96 (Saliendo..) el verde O PNJIFG H USD V
al verde B
Sacaron del arena al verde prado Mp

Se trata de un caso típico de sintaxis compleja no comprendida por el Brocense, ni por el copista de Mp; la frase parentética saliendo del arena no les permitió ver que al verde prado no era circunstancial, sino complemento directo de tocó.

Creemos, pues, que lo establecido por Rosso Gallo -- Mp se deriva de las primeras ediciones posteriores a O, especialmente N y S-- debe matizarse. En lugar de N este manuscrito pudo seguir a J, la edición de Toledo; en ello demostraría un criterio semejante al de I, una edición claramente innovadora con la que coincide en égl.II.202. Este manuscrito probablemente innovó sobre J y S, dando lugar a lecturas en las que coincidió con las ediciones posteriores mencionadas, a partir de la de Valladolid. Junto con la proximidad de Mp a los criterios de I, cabe señalar su apoyo en S, una edición muy consciente del valor de la princeps y de las innovaciones de I; ello puede indicar que Mp no es una simple copia de una fuente cualquiera, sino que quien lo llevó a cabo utilizó más de una edición --con bastante

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

seguridad J y S, y acaso en alguna ocasión I-- y estaba al tanto de las últimas "mejoras" que se venían introduciendo en el texto de Garcilaso. Esto nos puede llevar a pensar que algunos manuscritos se compusieron en ambientes no lejanos a los de las ediciones más preocupadas por "mejorar" la poesía de Garcilaso: a partir de una cierta época pudieron darse actividades enmendadoras interrelacionadas entre manuscritos y ediciones. Pero unos y otros tenían como base última la princeps de Barcelona.

&&&.II.2.5. Mz (B.N. de Madrid, MS. 17689)

Contiene los Sonetos II, X, XIII, y XXIX, una versión del V --con notables diferencias respecto del de O-- y, fuera de nuestro campo de estudio, el XXXVII.

Este es el texto que figura en Mz para el Soneto V:

> Sellado está en mi alma vuestro jesto
> y en ella vuestro amor sellar deseo,
> pues vos me amastes tanto, según veo,
> que no podré igualaros cierto en esto.
> De vos toda belleza y bien onesto
> recibe ell alma mía y todo arreo
> y mucho más, que yo no entiendo, creo,
> tiniendo biva fe por presupuesto.
> Por vos naçí, por vos tento la vida
> por ábito del alma mía os quiero
> .....
> y en sola vuestra fe y bondad espero
> gozar de vuestra paz no mereçida
> en vos é de biuir y por vos muero.[118]

Blecua estima que el manuscrito en cuestión está compilado hacia 1565 por un toledano; cree que los textos tienen lecciones pertenecientes a la transmisión manuscrita, no editorial; el lugar de compilación habría

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

permitido el acceso del compilador a textos de una tradición manuscrita arcaica. Duda si el soneto es una versión a lo divino o no; admite que el tono "lleva a pensar en un soneto a Jesús en la cruz", y que el texto está situado entre dos poemas sacros; sin embargo, tiene demasiadas modificaciones, según Blecua, para tratarse de una versión a lo divino; el Soneto V en O, argumenta, se acercaba ya a la expresión teológica[119] y no necesitaba de tantos cambios, como no los necesitó el correspondiente soneto de Sebastián de Córdoba. Estaríamos, por tanto, ante una redacción primitiva del autor.

Creo que el texto está entre poemas religiosos[120] precisamente porque se trata de un poema de Garcilaso vertido a lo divino, aunque es cierto que esto no aparece de forma explícita. El tono religioso que percibe el mismo Blecua puede deberse a expresiones como "en sola vuestra fe y bondad espero", "gozar de vuestra paz no merecida [por un pecador]" o "en vos é de biuir", aunque la prueba más clara de que se trata de un soneto a lo divino son, en mi opinión, los versos 3-4:

> pues vos me amastes tanto, según veo,
> que no podré igualaros cierto en esto.

En primer lugar, es insólita en Garcilaso la afirmación, referida a la amada, "vos me amastes tanto"; en segundo lugar, se plantea una relación

> pasado --> me amastes
> futuro --> no podré igualaros [...] en esto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que no se corresponde con el amor del mundo poético cancioneril entre dama y caballero, sino con el de Cristo por los humanos: tanto cuando está en la cruz como cuando ya no vive en la Tierra (de ahí el pretérito); a este amor ha de corresponder con posterioridad el creyente.[121] También está fuera del sistema amoroso cancioneril un verso como "gozar de vuestra paz no merecida"; el término paz se encuentra sólo en una ocasión en Garcilaso,

> ¡O bienaventurado, que sin ira,
> sin odio, en paz estás, sin amor ciego,
> con quien acá se muere y se sospira...
> (ele.I.289-291)

La paz se opone precisamente al "amor ciego" que está en la base de todo el Soneto V, y especialmente de versos como "En esto 'stoy y estaré siempre puesto" o "Yo no nascí sino para quereros".

Añádase que verbos como sellar (que aparece en infinitivo y participio en el texto de Mz) o sustantivos como arreo no se registran ni una sola vez en O.[122] En conclusión, creo que no puede sostenerse la segunda opción de Blecua: "de ser un texto garcilasiano, se trataría de una versión primitiva".[123] Más bien hay que pensar, con Rosso Gallo,[124] que nos encontramos ante una versión a lo divino de Garcilaso.

Lo que sí es seguro para Blecua es que el texto pertenece a la transmisión manuscrita, por una coincidencia con Mg:

-- son.V.8:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tomando ya la fe por presupuesto O
teniendo ya la fe por presupuesto Mg
tiniendo biva fe por presupuesto Mz

Obsérvese que la expresión común es "tener" fe y no "tomar" fe; como bien señala Rosso Gallo, el uso de "tener" en este contexto puede tratarse de una innovación que ambos manuscritos introdujeron independientemente.[125] No es imposible, por otro lado, que en Mg, y más aún en un soneto a lo divino como el de Mz, funcionase el sistema conceptual religioso para evitar la expresión "tomar la fe por presupuesto", dado que en una simplificación del verso alguien podría entender que la fe "se toma", noción no muy respetuosa del dogma católico, según el cual la fe le es dada al creyente, quien en todo caso la "tiene", pero no la "toma".

Con independencia del caso anterior, y volviendo al encuadramiento de Mz en la tradición manuscrita, Rosso Gallo ha probado adecuadamente la dependencia de Mz respecto a Mg utilizando el Soneto XXXVII.[126] La cuestión es saber si Mg transmite o no un texto fidedigno, independiente de la princeps.

El Soneto XXIX no fue mencionado por Blecua en este manuscrito, y tampoco por Rivers o Labandeira; Rosso Gallo sí se refiere a él, y destaca su lectura más interesante:

-- son.XXIX.8:
que de su propia vida congoxoso O PNJ USD V
que de su propria muerte congoxoso IFBHTA Mz

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Mz cae en el mismo tipo de lectio facilior que se había difundido a partir de I. Como bien aclara Rivers en nota ad locum, el sentido de O es que el amante está más preocupado por la amada que por su propia vida. Se trata de un lugar problemático que da lugar a enmiendas innecesarias, y demuestra la dependencia de Mz respecto a O, esté o no la línea P-H por medio.

Comparemos lo visto en el Soneto XXIX con los problemas que plantean las variantes del texto del Soneto XIII:

-* son.XIII.7:
Los blandos pies O PNJI G H USD V Mz
Los blancos pies F BA

Rosso Gallo, a la vista de su cotejo de la tradición editorial --que es básicamente el de Keniston-- estima que Mz pudo contar con una fuente manuscrita, que podría ser Mg, y otra impresa, que podría ser H, que, como Mz lee blandos pies y de su muerte congoxoso; esto explicaría también que Mz separe, como había hecho Herrera, el Soneto XXXVII de los atribuidos a Garcilaso, y lo ponga entre dos de Boscán. En nuestro cotejo puede verse que Mz pudo también poseer una edición muy anterior, I, que leía ya en 1553 de la misma forma que H en los dos casos citados, y que tampoco incluía el Soneto XXXVII. Existe otra prueba de que Mz pudo consultar I, y no H: si las fuentes con que contaba Mz eran Mg y H, en el soneto XIII, que no figura en Mg, Mz hubiese leído "el árbol",

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como hacía H, y no "este árbol":

-- son.XIII.11:
este arbol O I Mz
El arbol H

Para el Soneto II, la única variante presente en Mz es la del v. 8:

-- son.II.8:
vn 'spada O
una espada NJIF T USD Mg
un espada P BH V Mz
la espada TnA

Rosso Gallo cree que también en este soneto Mz pudo seguir a Mg, pero corrigiendo los dos errores que éste presenta con la ayuda de H. Los dos errores pudieron corregirse también con I.

En cuanto al Soneto X, éste es el texto con las variantes:

¡O dulces prendas por mi mal halladas
dulces y alegres quando Dios quería,
juntas estáys en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!
¡Quién me dixera, quando las passadas
oras que'n tanto bien por vos me vía,
que me avíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?
Pues en una ora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
lleváme junto el mal que me dexastes;
si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque desseastes
verme morir entre memorias tristes.

2 mientras dios Ma
4 Y en ella con mi muerte Mz
5 dixera a mi que las Mz
cuando en las passadas HT
6 Oras por vos quen t. b. me via Mg
Horas que con vos en t. b. me biera Ma[127]
Oras por vos en quien t. b. me via Mz
Oras que en NJI S
Horas que en U D FG

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

horas, qu' en V
Horas en tanto BHTA Ml
7 me avian de Mz
hauiades V
habiais A
9 ora sola me Mg
Y pues solo en solo en un punto me Ma
pues junto en un ora me Mz
una hora U V F B
un'hora D
un hora A
11 Levadme Mg
Llevadme Mz
Llebad tanbien el mal Ma

Blecua, en su intento de revalorización de los manuscritos, viene a desembocar en una situación muy compleja. Después de considerar las variantes de los vv. 6 y 9, escribe:

> La situación que se nos presenta es, pues, complicadísima. Para publicar O en la edición crítica tendremos que admitir que éste representa un texto definitivo, corregido por el autor, o bien O es la primera y única redacción, con lo que negamos la existencia de una versión primitiva. En los dos casos [vv. 6 y 9], Mz representaría una versión enmendada por un copista, de lo contrario habría que considerar este texto como la redacción definitiva, ya que demuestra ser posterior a O.[128]

Mz es, pues, con seguridad, posterior a O, bien como reelaboración de un copista, bien como redacción definitiva. A propósito del v. 9, Blecua estima que "resulta difícil también explicar las variantes de Ma y Mg"; por otra parte observa que la versión de O para los versos 9-10,

> Pues en un ora junto me llevastes
> todo el bien que por términos me distes,

presenta gran parecido con égl.II.336 ("junto todo mi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bien perdí en un ora"}. En suma, para Blecua:

> La relación expresiva es grande, lo que nos lleva a pensar que la lección de O es garcilasiana y no de copista. Así, O debe de ser la redacción definitiva --si hubo dos o más-- o la primera y única existente.[129]

Si O es versión definitiva, Mz no puede serlo, siendo posterior a O, como establece Blecua; si O es redacción primera y única, Mz no es garcilasiana. En conclusión, se confirma que Mz es una versión donde un copista introdujo ciertas variantes.

Comparemos la versión de O con la de Mz para los vv. 6 y 7:

> Quién me dixera quando las passadas
> oras que'n tanto bien por vos me vía,
> que me aviades de ser en algún día (O)
>
> Quién me dixera a mí que las passadas
> oras por vos en quien tanto bien me vía,
> me avian de ser en algún día (Mz)

Es evidente, en primer lugar, que la lectura del manuscrito supone el conocimiento previo de O, pues lo que Mz intenta es simplificar la complejidad sintáctica de la princeps,[130] sin conseguir un resultado aceptable, como es obvio, lo que impide pensar que ese intento lo llevase a cabo el propio Garcilaso. En Mz el v. 6 resulta hipermétrico, con un insólito esquema acentual 1-4-7-9-11; el v. 7 es hipométrico, salvo que se produzcan en un solo verso dos fenómenos que nunca se dan unidos en Garcilaso: hiato entre átonas y pronunciación bisilábica de /í.a/ en interior de verso ("me ¦ avían"). También

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

resulta hipométrico el v. 9, "pues junto en un ora me llevastes", salvo que supongamos hiato en "junto ¦ en"; un tipo de hiato que no se produce en Garcilaso con la distribución que presenta este verso, donde más bien se aprecia un posible intento de evitar una sinalefa violenta --"una_ora"--, tendencia propia de algunos editores de O.[131]

Es claro, por tanto, que estos versos presentan en Mz anomalías evidentes que de ninguna manera pueden achacarse a Garcilaso: más bien presuponen la existencia del texto de O, y dejan ver una impericia que resulta más probable en una fecha cercana a 1553 (I) que en una posterior a 1580 (H).

Se puede afirmar, en consecuencia, que Mz es posterior a O, puesto que sólo de esta manera se explican intentos de "solucionar" lectiones difficiliores de la princeps como las de son.XXIX.8 y son.X.6-7, aparte de que Mz cuenta con una versión a lo divino de Garcilaso, por lo que lógicamente hemos de suponer que ese manuscrito ha de datarse con posterioridad a O. La voluntad de "mejorar" o contrahacer a lo religioso el texto que se recibe nos indica de nuevo, como en el caso de Mt, que existe una voluntad de enmienda que no tiene nada que ver con las erratas involuntarias que pueda cometer un copista.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.2.6. Ma (B. N. de Madrid, MS. 3993)

Se trata del llamado Cancionero de Gallardo, y contiene los Sonetos I y X. De las dos variantes más significativas que presenta para el Soneto I se tratará en el cap. VIII. El Soneto X, cuyas variantes transcribimos arriba, nos permite pasar de Mz a Ma.

Aparte de las variantes de los vv. 6 y 9, donde cada manuscrito presenta una lectura, Ma añade las del v. 2 (mientras por quando) y v.11 (Llebad tanbien el mal por lleuame junto el mal). Blecua concluye sobre este soneto:

> Ante esta situación, lo único que puede hacer el editor es publicar el texto de O, como hacen K y R, e intentar explicar si es posible, el problema de las variantes en los tres manuscritos, que no pueden desecharse sin un minucioso análisis.[132]

Cuando Rivers lo edita en 1974, escribe:

> Si con Blecua [...] tomamos en cuenta las variantes de Ma, Mg y Mz, vemos que es muy complicada la transmisión manuscrita del texto; pero Blecua nos lleva a la conclusión de que la primera edición representa la redacción definitiva, quizá única, de Garcilaso.[133]

Consecuentemente, Rivers publica la versión de O sin admitir ni una sola lección de los manuscritos.

Para explicar el "problema de las variantes", esto es, la razón de cambios que no corresponden al autor, y que tampoco surgen de lugares problemáticos de la princeps, es preciso recurrir una vez más a la figura de un copista que enmienda voluntariamente. Rosso Gallo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entiende que se trata de

> una copia poco fiel al original, que tal vez efectuó de memoria un transcriptor inclinado a la innovación y con escasa familiaridad con las estructuras métricas y rítmicas del endecasílabo de ascendencia petrarquista.[134]

Sin ser imposible que las variantes se deban a las imprecisiones de una transcripción memorística, creo más probable que se trate sin más de una inclinación a innovar del copista, de manera que nos encontremos ante una notable tendencia a la innovación donde la voluntad de cambio puede llevar a lecciones donde falla no sólo la métrica, sino la sintaxis o el sentido.

&&&.II.2.7 Mg (B. N. de Madrid, MS. 17969)

El manuscrito que más crédito mereció por parte de Blecua es Mg, conocido como "Lastanosa-Gayangos"; de ahí que Rivers lo tuviese muy en cuenta en algunos loci critici.

Ya dijimos que Ruffinatto estableció, basándose en el Soneto XIV, que este manuscrito era descriptus de Mb, que a su vez lo era de [M(B)], el libro de mano del Brocense. Rosso Gallo, por su parte, estudia el manuscrito diviéndolo en las tres partes en que se agrupan las obras de Garcilaso incluidas en él.[135] Esta distribución en grupos de composiciones reflejaría la existencia de modelos distintos para cada uno. En el primer grupo, el Soneto XXXVII le sirve para señalar que Mg es el texto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del que desciende Mz;[136] por lo demás, estima que los textos de ese grupo no presentan innovaciones significativas respecto a la princeps; en los otros dos grupos,

> Mg muestra una relevante tendencia a la innovación y, además, algunos errores significativos evidencian sus vínculos con B. Considerando el usus scribendi de Garcilaso, las lecciones singulares del manuscrito que ha llegado hasta nosotros se revelan, sin duda, inferiores a las de la princeps y, por tanto, se califican simplemente como reflejo de una activa reelaboración efectuada por el copista.[137]

En cuanto a la relación de Mg con B, Rosso Gallo considera la posibilidad de que el manuscrito se derive de las ediciones del Brocense, con contaminación de O, aunque no excluye que exista un testimonio intermedio, perdido hoy. En cualquier caso sería evidente la prioridad de la princeps.[138]

Creo que Ruffinatto y Rosso Gallo están en lo cierto en el punto fundamental, la dependencia de Mg respecto de la princeps. Hay, sin embargo, aspectos relevantes que no se han señalado.

Más que de derivación de B con contaminación de O se podría invertir el planteamiento, y hablar de derivación de O --o una edición muy cercana a ella-- con contaminación de B. Es precisamente la proximidad a la princeps lo que hace que Mg se presente en apariencia como un manuscrito solvente, puesto que, basándose en los aparatos críticos de Keniston y Rosso Gallo, no se hallan en él lecciones erróneas motivadas por erratas evidentes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de fuentes anteriores; del tipo que hemos visto al hablar de [M(B)], B y H en los grupos A1, A2, B1, B2, C1 y C2, o de manuscritos como Mp.

Para encontrar presuntos errores de Mg relacionados con ediciones, Ruffinatto y Rosso Gallo han de remitir a casos donde O presenta peculiaridades métricas, o donde cabe la discusión entre lecciones que a primera vista parecen equipolentes. Uno de los más claros es el de *égl.III.230 ("estava entre las yervas degollada"), donde Mg lee con B77 ygualada, frente al degollada de O. Se puede demostrar que la lección de B77 y Mg supone la existencia previa de la lección de O, sin embargo, no se trata de un caso exento de discusión, como prueba la amplia bibliografía que ha suscitado.[139] Algo semejante ocurre con casos métricos que trataremos mas abajo.

Es cierto que Mg presenta claras relaciones con B, como señala Rosso Gallo, en los Sonetos XIV y XVII, la Canción I y las Eglogas I y III; contiene además textos que se imprimieron por primera vez en B74 (Coplas II y VI) y B77 (Soneto XXXVII). Junto con ello, Rosso Gallo se refiere al hecho de que Mg se separa en ocasiones de B y mantiene la lección de la princeps. Cabe señalar, no obstante, que, si nos centramos en las composiciones contenidas en O, mientras las lecciones en que Mg coincide con B resultan cuando menos discutibles --del tipo ygualada por degollada en égl.III.230--, y de hecho

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

han sido apoyadas por Blecua-Rivers(74),[140] los casos en que Mg lee con O son erratas evidentes de B y los testimonios coincidentes con B. Esto demuestra el buen criterio de Mg para separarse de las ediciones del Brocense cuando éstas caen en yerros indudables, lo que ocurre especialmente en algunos casos de las Eglogas I y III.

Mg tenía una noción muy clara de que la mejor edición de Garcilaso era la <u>princeps</u> de Garcilaso, o alguna muy próxima a ella. Esto lo separa de B, y de ediciones innovadoras como I o D, y lo acerca a otras como S --cuya innovación procede de I, pero con una sólida base en la <u>princeps</u>--, y sobre todo a H. Mg y H se asemejan en que son fuentes que introducen numerosas innovaciones, pero casi siempre sobre la base de O, con la que leen en ocasiones en que B se mantiene con ediciones de la línea P-H:

-- égl.I.170:
abundo en mi majada O NJI GB77H USD V Mg
abunda mi majada F B74
-- égl.I.315:
Aquella O PNJI B74 H USD V Mg
Aquello que F G B77TA
-- égl.III.20:
paciencia en mil maneras O PNJI B74 H USD V Mg
paciencia mil maneras B77
-- égl.III.91:
Y en mirando de fuera O PNJIFG B74 H USD V Mg
Y en saliendo a fuera B77
-- égl.III.98:
Escurriendo O PNJIFG B74 H USD V
Y escorriendo Mg
Escurrieron B77TA
-- égl.III.202:
que en áspera estrecheza O PN GH USD Mg

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aspera estrechura IFB Mp
aspera estrecha EJ
-- égl.III.312:
amuestre O PNJI H US Mg
demuestre FGBTA[141]

Se trata de casos claves, donde sin una especial atención al texto de O resultaba muy fácil seguir la lección errónea; en ellos Mg demuestra su certera noción del valor de las lecturas de la princeps, siguiese esta misma edición o alguna muy semejante.

La proximidad entre Mg y O llega más allá de la que se da entre la princeps y la edición de Herrera:

-- égl.I.118:
Abreuar O P C V
abrebar Mg
A bever NJIFBHTA USD Mp
-- égl.I.148:
mi cuydado O P S C V Mg
mi cuitado, fuiste NJIFGBHTA UD

Ni siquiera en casos como éstos, donde incluso Herrera se dejó llevar por la tradición editorial posterior a O, Mg admite una lección contenida en otras fuentes, y ajena a O.

Otro caso muy significativo no tenido en cuenta por Rosso Gallo al hablar de Mg es el ya mencionado de égl.III.303:

-- égl.III.303:
Y al responder O PNJIFGB USD V
Y a responder HTA Mg

Se trata de una brillante enmienda que H y Mg comparten; resulta difícil afirmar a cuál de las dos fuentes corresponde la prioridad, o si llegaron a la solución por vías

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

independientes. La primera hipótesis, la de la relación Mg>H o viceversa, cuenta con el apoyo de la común estimación de ambas fuentes por las lecturas de la princeps, frente a los descuidos de B. En el segundo caso, caben dos posibilidades: o bien el copista de Mg poseía una notable competencia poética y enmendó ope ingenii, o bien este manuscrito refleja un texto fidedigno e independiente de la princeps, y ajeno a alguna de sus erratas más difíciles. Esta hipótesis, y la circunstancia mencionada arriba de la proximidad de Mg a O en lecturas donde la tradición editorial se equivocaba, son las razones que explican la atribución de una notable solvencia a Mg por Blecua-Rivers(74). Un estudio más atento del manuscrito reduce notablemente esta posibilidad, como han señalado Ruffinatto y Rosso Gallo, y podemos confirmar desde otras perspectivas y con nuevos datos.

El panorama de relaciones de Mg con otras fuentes se completa teniendo en cuenta el cotejo de ediciones no consideradas por Keniston y Rosso Gallo. Antes de esto, nos acercaremos a las características de Mg a través del estudio de sus múltiples variantes.

&&&.II.2.7.1 Las variantes de Mg

En Mg encontramos variantes de todo tipo; a veces lee correctamente donde en O hay erratas mecánicas; no falta alguna lectura correcta cuando en la princeps hay

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

erratas más difíciles de percibir; pero también se halla cierto descuido y, sobre todo, una inclinación muy notable a enmendar.

Como enmiendas de erratas mecánicas de O podríamos señalar, dando primero la versión de la princeps:

-- can.I.26:
Duelenme en mas sentible y terna parte
tierna P IFGBHTA SD V Mg
-- son.XVII.2:
Viene a parar en tanta desventura
Vine a NJIFGBHTA USD V Mg
-- égl.I.6:
De pacer olvidacas
oluidadas PNJIFGBHTA USD V Mg
-- égl.I.71:
El sol tiende los rayos de su lumbe
lumbre PNJIFGBHTA USD V Mg Mp
-- égl.I.93:
esta falsa perjnra
perjura PNJIFGBHTA USD V Mg Mp
-- égl.I.98:
Salid sin duelo lagrinas corriendo
lagrimas PNJIFGBHTA USD V Mg Mp
-- égl.I.112:
Salid sin duelo logrimas corriendo
lagrimas PNJIFGBHTA USD V Mg Mp
-- égl.I.137:
Y mi parra en otro elmo entretexida
olmo PNJIFGBHTA USD Mg Mp
-- égl.III.23:
Poniendo en su lugar cnydados vanos
cuydados PNJIFGBHTA USD V Mg
-- égl.III.54:
Salierod juntas, a cantar me offrezco
Salieron PNJIFGBHTA USD V Mg Mp
-- égl.III.65:
Con tanta masedumbre el cristalino
mansedumbre PNJIFGBHTA USD V Mg Mp

Como se ve, las lecturas correctas también aparecen en la línea P-H a partir de P. Como errata más compleja bien resuelta por Mg, coincidiendo con H, está la ya mencionada de égl.III.303 (a responder por al responder).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Junto con aciertos de este tipo, lo más llamativo de Mg es la gran cantidad de variantes que presenta respecto a O. Curiosamente, si Blecua habla de más de doscientas erratas seguras en los 4151 versos de la primera edición, en los 421 versos de la Egloga I hay más de 60 variantes de Mg no aceptadas por Rivers, un editor que en principio comparte la opinión favorable de Blecua sobre este manuscrito. En proporción, las "erratas" de Mg en la égl.I triplican las de O. Sin embargo, no se trata de las erratas mecánicas que veremos en la princeps, donde aparecen muchas palabras con claros errores (logrimas, adad, mauera etc.). En Mg aparecen pocas equivocaciones de este tipo; más bien se trata de palabras correctamente transcritas, pero distintas de las de la princeps. Voy a agrupar a continuación en siete grupos las variantes de este manuscrito frente a la primera edición.

1) No falta algún caso donde efectivamente hay alguna palabra que se reconoce enseguida como anómala, o bien una clara omisión involuntaria:

-- égl.III.264:
Por el humido reyno de Neptuno
septuno Mg
-- can.I.3:
Y sequedad d'aquella arena ardiente
d'aquella ardiente Mg [om. arena]

2) Hay otros fallos que podrían atribuirse a falta de cuidado en la transcripción. Sin embargo, ninguno de los errores da lugar a una palabra morfológicamente anómala; por el contrario, el verso puede leerse con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sentido, pero con un sentido algo cambiado:

-- Son.II.2:
Do se que e de morir tan apretado
adonde se que de morir Mg
-- son.XXVII.11:
Que con el a venido a conformarse
Con el a venido a conformarse Mg
-- can.I.12:
Alla os yria a buscar como perdido
os yra a Mg
-- can.I.16:
La fuerça de en quien ha d'essecutarse
de quien Mg
-- can.I.19:
Y se conuierta ado piense saluarse
convierta do Mg
-- can.I.26:
Duelenme en mas sentible y t[i]erna parte
Dueleme Mg
-- can.I.38:
Mostrandoos de mi muerte las señales
Mostrando de Mg
-- égl.I.5:
Estauan muy atentas, los amores
atentos Mg
-- égl.I.21:
Espera, que en tornando
que tornando Mg
-- egl.I.25:
Por la infinita innumerable suma
y innumerable Mg
-- égl.I.32:
Que's deuda general no solo mia
no sola mia Mg
-- égl.I.58:
Y al encendido fuego en que me quemo
fuego que Mg
-- égl.I.77:
Qual con el sol presente
Qual por el sol Mg
-- égl.I.96:
Si en pago del amor yo estoy muriendo
amor estoy muriendo Mg
-- égl.I.190:
Buscan en el estio
Buscan el estio Mg
-- égl.I.205:
Dexan el sossegado
Dexava Mg
-- égl.I.240:
Arboles que os estais mirando en ellas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

questays mirando Mg
-- égl.I.261:
Antes de tiempo dada
Antes del tiempo Mg
-- égl.I.268:
Que lleuauan tras[s]i, como colgada
Que lleuan Mg
-- égl.I.275:
Como a menor tesoro
como menor Mg
-- égl.I.305:
Quitar en solo vellas mil enojos
el solo Mg
-- égl.I.307:
Ya de rigor d'espinas intratable
Y de rigor espinas Mg
-- égl.I.377:
Inexorable diosa demandauas
Y inexorable Mg
-- égl.I.398:
Que se apresure el tiempo en que este velo
Que te apresure Mg
-- égl.III.27:
Nunca diran jamas que me remueue
se remueve Mg
-- égl.III.69:
Peynando sus cabellos d'oro fino
su cabello Mg
-- égl.III.119:
Quanto mostraron en sus tablas antes
mostrauan Mg
-- égl.III.127:
Donde el Amor mouio con tanta gracia
Donde amor Mg
-- égl.III.161:
Mas a la fin los braços le crecian
Mas al fin Mg
-- égl.III.199:
La figuro en la parte donde'l baña
Le figuro en la parte donde baña Mg
-- égl.III.213:
D'alli con agradable mansedumbre
E alli Mg
-- égl.III.219:
Salir de la espessura, y que venian
espessura que venian Mg
-- égl.III.228:
Antes del tiempo y casi en flor cortada
tiempo casi Mg
-- égl.III.240:
Que hablauan ansi por parte della
Que hablaua Mg

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.III.241:
Elissa soy, en cuyo nombre suena
con cuyo nombre Mg
-- égl.III.249:
En fin, en esta tela artificiosa
con esta Mg
-- égl.III.281:
En las templadas ondas ya metidos
hondas ya metidas Mg
-- égl.III.292:
Por aquel verde soto caminando
Para aquel Mg
-- égl.III.312:
Que'l cielo nos amuestre su luzero
te amuestre Mg

En algunos casos se omite la conjunción y, alguna preposición u otra palabra; otros se basan en la sustitución de preposiciones, cambio de formas verbales, del singular por el plural, de pronombres átonos, etc.

3) Como en el grupo anterior, se da el cambio de un término, quizás por descuido, de manera que el verso se lee sin grandes problemas, pero su sentido, y ésta es la diferencia con el grupo 2, se aleja en mayor medida del de O:

-- son.II.11:
Dieron mal fruto dellas, y mi suerte
mas fruto Mg
-- son.V.12:
Quanto tengo confiesso yo deueros
ya deueros Mg
-- can.I.8:
O caso de fortuna desastrada
Acaso de Mg
-- can.I.10:
Y supiesse que allá vuestra dureza
que aquella vuestra Mg
-- can.I.15:
Acabe ya, pues es tan acabada
pues destar acabada Mg
-- can.I.33:
Para que yo pensasse
penasse Mg

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- egl.I.1:
El dulce lamentar de dos pastores
de los pastores Mg
-- égl.I.40:
Poco a poco, arrimada a tus loores
a tus olores Mg
-- égl.I.42:
Escucha tu el cantar de mis pastores
de dos pastores Mg
-- égl.I.230:
Con la pessada boz retumba y suena
pasada Mg
-- égl.I.306:
Produze agora en cambio estos abrojos
en cambio desto abrojos Mg
-- égl.I.344:
Ay muerte arrebatada
arrebatado Mg
-- égl.I.399:
Rompa del cuerpo y verme libre pueda
Romper del cuerpo Mg
-- égl.I.418:
Ambos como de sueño y acabando
y acusando Mg
-- égl.III.94:
Nadando diuidieron y cortaron
Mandando diuidieron Mg
-- égl.III.139:
Al triste reyno de la escura gente
al triste Reyno y a la escura gente Mg
-- égl.III.157:
Que, porque'lla templasse el mouimiento
Que por ella Mg
-- égl.III.220:
Todas a la ribera pressurosas
Todas las riberas Mg
-- égl.III.221:
En el semblante tristes, y trayan
triste que traian Mg
-- égl.III.258:
No solo entre las seluas se contasse
se cantasse Mg
-- égl.III.279:
Quando las nymphas, la labor dexando
de labor alçando Mg

Para mostrar las características de este grupo, veamos sólo un ejemplo, precisamente uno de los que en apariencia no cambia tanto el sentido:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.399:
rompa del cuerpo y verme libre pueda
Romper del cuerpo Mg

En principio parece que el cambio es mínimo y podría estar con el grupo 2; sin embargo éste es el pasaje:

> ¿por qué de mí te olvidas y no pides
> que se apresure el tiempo en que este velo
> rompa del cuerpo y verme libre pueda,
> y en la tercera rueda,
> contigo mano a mano,
> busquemos otro llano...
> (egl.I.397-402)

Al cambiar rompa por romper se pierde el sentido del periodo ("¿por qué [...] no pides que se apresure el tiempo en que [yo] rompa el velo del cuerpo....?") y se integra el infinitivo en el v. 399 ("pueda verme libre y romper del cuerpo") quebrando la organización sintáctica del pasaje, y dejando interrumpida la frase en "este velo...". En Mg se crea un verso aislado aparentemente brillante, con el verbo modal en última posición ("romper del cuerpo y verme libre pueda"), pero ese verso no se integra en el amplio período sintáctico tan característico de Garcilaso.[142]

En los grupos 1, 2 y 3 aumentan progresivamente las dudas sobre la posibilidad de que las lecturas de Mg se deban al poco cuidado del copista; todo apunta a una creciente intencionalidad en el cambio, tendencia que se agudiza en los casos que siguen.

4) En este grupo se incluyen casos en que algunas palabras de un verso aparecen con un orden distinto al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que tienen en O:

-- son.V.2:
Y quanto yo escriuir de vos desseo
yo de vos escrivir desseo Mg
-- son.X.6:
Oras que'n tanto bien por vos me via
Oras por vos quen tanto bien me via Mg
-- égl.I.52:
Se quexava tan dulce y blandamente
blanda y dulcemente Mg
-- égl.I.413:
No vieran que era ya passado el dia
no vieran ya que era passado el dia Mg
-- égl.III.185:
Adonis este se mostraua que'ra
Adonis se mostraua este que era Mg
-- égl.III.296:
Haziendo su trabajo menos graue
Y el trabajo haziendo menos graue Mg

5) Casos en que hay varios cambios en un pasaje, y éste se organiza de manera diferente al de la princeps:

-- égl.I.361-362:
Los enxugo del llanto, y de consuno
Casi los passo y cuento vno a vno O
...
los enxugo del llanto uno a uno
casi los passo y cuento de consuno Mg
-- égl.III.10-11:
Aqueste officio solamente'n vida,
Mas con la lengua muerta y fria en la boca O
...
aqueste officio solamente en un dia
Que con la lengua muerta y fría en la boca Mg

-- égl.III.241-245:
Elissa soy, en cuyo nombre suena
Y se lamenta el monte cauernoso
[...]
Y llama "Elissa"; "Elissa" a boca llena O

Elissa soy con cuyo nombre suena
no solamente el monte cauernoso
[...]
mas aun Elisa, Elisa a boca llena Mg

6) Casos de cambio de un término por un sinónimo o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

equivalente.

-- son.V.8:
Tomando ya la fe por presupuesto
Teniendo ya Mg
-- égl.I.226:
Y sospirando en el postrero acento
Y sospiros en Mg
-- égl.I.228:
Queriendo el monte al graue sentimiento
al fiero sentimiento Mg
-- égl.I.262:
A los agudos filos de la muerte
hilos Mg
-- égl.I.285:
Que auia de ver, con largo apartamiento
con luengo Mg
-- égl.I.350:
Sentir si ya del todo
Sentido si del todo Mg
-- égl.I.376:
Me parece que oygo, que a la cruda
Me parece que escucho que Mg
-- égl.I.384:
A los votos y lagrimas no dieras
A las vozes Mg
-- égl.I.395:
Con inmortales pies pisas y mides
passeando mides Mg
-- égl.I.412:
Al tramontar del sol bordadas d'oro
orladas de oro Mg
-- égl.III.82:
Atentamente aquel lugar sombrio
lugar umbrío Mg
-- égl.III.236:
Que del funesto y triste caso auia
Que del siniestro y triste Mg
-- égl.III.263:
Y ansi se publicasse de vno en vno
se supiesse Mg

7) Este último grupo contiene casos donde no parece probable que los errores sean accidentales; la separación entre casos de este grupo y de los del 3) es problemática, pues alguno de los ejemplos de esta sección podría engrosar el grupo 3), de la misma forma que del grupo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tercero podrían pasarse variantes a la lista que sigue. En cualquier caso las enmiendas de Mg sólo se explican aquí por pura voluntad de cambio:

-- égl.I.385:
Por no ver hecha tierra tal belleza
tu belleza Mg
-- égl.I.407:
Sin miedo y sobresalto de perderte
de la muerte Mg
-- égl.III.141:
Y como, despues desto, el impaciente
desto muy paciente Mg
-- égl.III.153:
Daphne, con el cabello suelto al viento
el cuchillo suelto Mg
-- son.XVII.6:
La noche clara para mi es escura
La clara luz para mi Mg
-- égl.I.153:
Salid fuera sin duelo
Salid fuerte Mg
-- égl.I.319:
Noche de tu partir en que e quedado
partir, y yo e quedado Mg
-- égl.I.324:
Qual suele'l ruiseñor con triste canto
con dulce canto Mg
-- égl.III.222:
Cestillos blancos de purpureas rosas,
de purpuras y rosas Mg
-- égl.III.268:
Claras las luzes, de las sombras vanas
Muy claramente de las sombras vanas Mg

Puede verse cómo funciona el grupo 5 contrastando los dos pasajes correspondientes al último ejemplo. Esta es la versión de O:

Elissa soy, en cuyo nombre suena
y se lamenta el monte cavernoso,
testigo del dolor y grave pena
en que por mí se aflige Nemoroso
y llama "Elissa"; "Elissa" a boca llena
responde el Tajo, y lleva pressuroso
al mar de Lusitania el nombre mío,
donde será escuchado, yo lo fío.
(égl.III.241-248)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esta la ofrecida por Mg:

> Elissa soy, con cuyo nombre suena
> no solamente el monte cavernoso,
> testigo del dolor y grave pena
> en que por mí se aflige Nemoroso
> más aun "Elisa"; "Elisa" a boca llena
> responde el Tajo, y lleva pressuroso
> al mar de Lusitania el nombre mío,
> donde será escuchado, yo lo fío.

En el paso del primer texto al segundo se pierde el periodo de sujeto más tres verbos (V+V+S+V), que parafraseando da lugar a "el monte suena y se lamenta... y llama", con un uso muy brillante, aunque distanciado, del polisíndeton, que en dos ocasiones coincide con el principio de un verso; también se pierde la espectacular bipartición del verso 245; donde los dos "Elisa", que parecen una reiteración, en realidad forman parte de dos oraciones diferentes cuyos elementos se hallan en quiasmo:

llama "Elisa"
"Elisa" [...] // responde

En suma, no es posible que la lectura de Mg sea de Garcilaso, como certifica Rivers con su rechazo de los cambios citados. De todas formas, este último ejemplo nos sirve para constatar algo importante: quien estuvo detrás de estas alteraciones del texto tenía intuición poética y dominio técnico suficiente para elaborar endecasílabos normales, e incluso reordenar sintácticamente --con cierta deficiencia-- algún pasaje.

Veamos ahora el ejemplo de égl.III.10-11.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.III.9-12:
Y aun no se me figura que me toca
aqueste officio, solamente'n vida:
mas con la lengua muerta, y fría en la boca
pienso mover la boz a ti devida... (O)

Y aun no se me figura que me toca
aqueste officio solamente en un día
que con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la boz a ti devida... (Mg)

En el paso del primer texto al segundo la lección en un día (v. 10) hace que el verso se convierta en un hipermétrico con un esquema acentual insólito en Garcilaso;[143] además, al escribir un día se pierde la oposición "en vida" / "lengua muerta". En consecuencia, no se puede pensar en estas lecciones como garcilasianas.

Baste citar a continuación un par de ejemplos de cada uno de los grupos siguientes. En el grupo 6 tenemos:

-- égl.I.349-351:
No me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo
primero no me quitan el sentido... (O)

no me podrán quitar el dolorido
sentido si del todo
primero no me quitan el sentido... (Mg)

-- égl.I.394-395:
Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies pisas y mides... (O)

Divina Elisa, pues agora el cielo
con inmortales pies passeando mides... (Mg)

El problema del primer caso es común en las versiones de Mg: el verso tiene sentido aislado, e incluso en relación con la línea precedente, pero no en el contexto total, donde, según Mg, se repite inexplicablemente sentido. En el segundo caso se ha querido eliminar un ictus antirrít-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mico en 7ª que es quizás el más expresivo del verso; gracias a su posición, la línea termina en tres palabras acentuadas en la primera sílaba, y se producen dos parejas fónicas entre esos tres ictus, por un lado la reiteración de /p/ en sílaba tónica (pies - pisas), por otro la reiteración de /i/ tónica en primera sílaba (pisas - mides).

Del grupo 7 pueden citarse:

-- égl.I.405-407:
...donde descansar y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de perderte? (O)

...donde descansar y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin miedo y sobresalto de la muerte? (Mg)

-- égl.III.140-143:
...y la muger perdida recobrava;
y cómo, después desto, él, impaciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tyrano... (O)

...y la muger perdida recobrava;
y cómo, después desto muy paciente
por mirarla de nuevo, la tornava
a perder otra vez, y del tyrano... (Mg)

Huelga todo comentario sobre la superioridad de de perderte sobre de la muerte, y de él, impaciente sobre muy paciente, en los respectivos contextos. Y, por otro lado, no parece razonable pensar que las lecciones de Mg son "primeras versiones" de un Garcilaso que sólo en una segunda redacción llegaría a líneas excelentes como las de égl.I.349-351 y 394-395; más bien cabe suponer que se dan enmiendas que no hacen sino deteriorar versos que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

eran, de entrada, magníficos, de forma que la tendencia a la enmienda no podía más que estropearlos.

Creo que no cabe duda de que nos encontramos ante un manuscrito donde se da un fenómeno muy peculiar de cambio por el cambio mismo, con independencia muchas veces de la métrica y del sentido; el resultado es un texto de Garcilaso deliberadamente contrahecho, con infinidad de variantes desechables. En Mg se da un curioso juego de la enmienda, que es todo lo contrario a la fiel transmisión de un texto.

&&&.II.2.7.2 Mg y el texto de Boscán

Las sospechas de que nos encontramos con una especie de refundición se acrecienta si comparamos el tipo de variante que se da en Mg respecto a la obra de Garcilaso con el que se da en las poesías de Boscán incluidas en el manuscrito. No es éste lugar para un estudio completo de las variantes en la obra del barcelonés, pero sí podemos tomar como muestra las que aparecen en algunas de las composiciones de Boscán que se encuentran en Mg, empezando con la canción XLVII, que abre el manuscrito. En principio pudiera decirse que cuanto más extenso es el poema, más frecuentemente se encuentran cambios en Mg. Hay fenómenos muy significativos. Por ejemplo, Garcilaso pudo decidir en una "segunda redacción" cambiar el orden de dos palabras en la frase; tendríamos así:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.52:
Se quexava tan dulce y blandamente
blanda y dulcemente Mg

Lo interesante es que Boscán hubiese hecho algo muy semejante (utilizo "Bs" para Boscán y "Gl" para Garcilaso):

-- Bs. XLVII.209:
Sera tan presto y fuerte que se vala O
sera tan fuerte y presto que se vala Mg

Otro ejemplo. en Garcilaso:

-- égl.I.413:
No vieran que era ya passado el dia O
no vieran ya que era passado el dia Mg

En Boscán:

-- XLVII.127:
Temprano aun era para otros dolores O
era aun Mg

Para cambios de tiempo verbal que no afectan al metro (tres de ellos de pretérito a imperfecto):

-- Bs. XLVII.254:
Al cabo me vi tal, tan sin partido O
me via tal Mg
-- Bs. XLVII.255:
Que anduue leuantado, de caydo O
que andaba Mg
-- Gl. égl.III.119:
Quanto mostraron en sus tablas antes O
mostrauan Mg
-- Gl. can.I.12:
Alla os yria a buscar como perdido O
os yra a Mg

Vimos arriba casos de cambios de una palabra por un sinónimo. No faltan en Mg cambios semejantes en Boscán:

-- Bs. XLVII.223:
Y tornarse la cura mas mortal O
y hazerse la cura mas mortal Mg

Otro tipo de variante muy característica de Mg para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Garcilaso es el cambio de un término por otro con algún parecido fónico o gráfico con el de O:

-- Bs. XLVII.217:
Que'n valelle mil tragos passe amargos O
que'n vella mil tragos passe amargos Mg
-- Bs. XLVII.413:
La noche spanta y luego hiere'l dia O
viene el dia Mg
-- Bs. XLVII.343:
[No hallo cosa buena]
De dond'asir, por mas que me rebueluo O
[no hallo cosa buena]
donde salir, por mas que me rebueluo Mg

En todos los ejemplos se aprecia que la lectura de Mg es inferior a la de O, y en algún caso no es difícil mostrar que es posterior. Por ejemplo en XLVII.413 el uso de hiere actúa conjuntamente con spanta; el valor poético del verso reside en las parejas spanta / hiere , noche / día; no tiene sentido que Boscán destruya este esquema si Mg representa una segunda redacción; pero tampoco es concebible que Mg contenga la primera redacción y O la definitiva, pues el verso funciona como conjunto que resulta muy difícil imaginar elaborado en grados. El caso de 342-343 es de los típicos en Mg donde el sentido se mantiene en el verso aislado pero resulta incoherente en el pasaje: lo normal es cosa de donde asir, y no cosa donde salir. Otro ejemplo:

-- Bs.LIII.88:
De tiuiezas, d'oluidos, de mudanças O
de tristeza, doluidos, de mudanças Mg

Aisladamente ambos versos son posibles: las versiones de Mg suelen obedecer a cierta lógica y es esto lo que lleva

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a dar una apariencia de fiabilidad a Mg en muchos casos. No obstante, en su contexto está claro que la de O es una versión superior:

-- LIII.85-89:
Mis sentidos malsanos
hazen torres de viento de temores
de mil competidores,
de tiviezas, d'olvidos, de mudanças
de tristes esperanças.

Otra práctica habitual de Mg es omitir palabras de algunos versos. Esto podía entenderse como una errata involuntaria, pero lo significativo es que en muchas ocasiones la omisión permite que el sentido del verso se mantenga:

-- Bs. LI.10:
Y oy sienta mas lo que ayer mas senti O
que ayer senti Mg
-- Bs. LII.15:
[Mas despues veo que tanto gozar]
No es de las cosas que pueden durar O
es de las cosas Mg [om. no]
-- Gl. son.XXVII.11:
Que con el a venido a conformarse O
Con el a venido a conformarse Mg

Quizás los casos que despiertan más sospechas son aquellos donde el cambio es a todas luces innecesario, e incluso perjudica al ritmo del endecasílabo. No parece probable que Boscán realizase este cambio de <u>donde</u> por <u>adonde</u>:

LII.17:
[Yo pienso si alla arriua]
Donde stá el mouedor de las estrellas O
Adonde esta Mg

Pero es curioso ver que en Garcilaso encontramos algo muy parecido:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- Son.II.2:
Do se que e de morir tan apretado O
adonde se que de morir Mg

He aquí un caso donde en Mg aparece un sintagma modificado:

-- Gl. égl.III.222:
Cestillos blancos de purpureas rosas O
de purpuras y rosas Mg

Mg destruye el quiasmo entre dos sintagmas de sustantivo y adjetivo; el cambio estropea el verso, pero puede incluirse entre las modificaciones introducidas por el activo copista de Mg, como demuestra este otro cambio en el texto de Boscán:

-- Bs. XLVII.346:
Que ufaneza tamaña O
Que ufana estrañeza Mg

En suma, todo indica que nos encontramos con un copista muy particular, que entra en una especie de juego del cambio. Es el momento de volver al "problema de las variantes" al que se refería Blecua a propósito de las del son.X en Ma, Mz y Mg. Ruffinatto, estudiando el Soneto XIV, había concluido que las enmiendas de ingenio de los manuscritos podían surgir de las "anomalie metrico-sintattiche di O", y así se convertían en "errori di secondo grado generati dalle corruttele di O".[144] En el Soneto X nos encontramos con que los manuscritos enmiendan sin que haya ningún tipo de anomalía. La situación "complicadísima" a que se refieren Blecua y Rivers para el Soneto X surge de que esas variantes no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pueden entenderse dentro del ámbito de la transmisión mecánica de textos, sino en otra dinámica de la transmisión, donde no se excluyen transformaciones voluntarias por parte de los copistas. El propio Blecua ha descrito muy adecuadamente, al hablar de la transmisión manuscrita en el XVI y XVII, algo muy parecido a lo que pudo pasar con Garcilaso:

> Al no tratarse siempre de amanuenses profesionales, el copista ocasional puede prestar poca atención al modelo; o, al revés, demasiada atención, porque al ser aficionado a los versos puede corregir todos aquellos lugares que en su opinión se hallen corruptos.[145]

Hay que recordar que en Mz aparece el Soneto V rodeado de otros religiosos, y muy probablemente "contrahecho" a lo divino. En Mt el soneto XXXVII, atribuido a Garcilaso, viene seguido de una glosa. Hay que relacionar esta actividad de los contrafacta con la de la transformación de los textos. Nos encontraríamos, pues, ante un caso cercano al de la refundición; de nuevo las palabras de Blecua nos sitúan perfectamente en el contexto adecuado:

> La refundición es fenómeno igualmente frecuente en una sociedad habituada a las glosas, a los contrafacta, a la traducción-imitación, y que todavía siente la obra literaria como un bien común que puede modificarse al cambiar las circunstancias de tiempo y lugar.[146]

En el caso de los textos de Garcilaso, este ambiente favorable a la refundición se incrementa por el hecho de que la princeps y todas las ediciones que la siguen animan a esos cambios con sus continuas promesas de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mejoras. Es posible, por otra parte, que las enmiendas que se hacían en manuscritos y ediciones proviniesen de ambientes poéticos no muy distantes.

&&&.II.2.7.3 Mg y sus relaciones con otras fuentes

El cotejo de nuevas ediciones puede arrojar alguna luz sobre las relaciones de Mg con otras fuentes, aparte de B. En una ocasión Mg lee con un error que, en la línea editorial, tiene su origen en J, la edición de Toledo:

-- son.XI.12:
Que o no podreys O
Que no podreys JIFA Mg

Podría tratarse de una errata recibida por Mg de la línea editorial, pero también puede pensarse en un error poligenético, ya que la conjunción disyuntiva en ese contexto resulta lectio difficilior.

Las coincidencias más significativas se dan con P, la temprana edición de Lisboa-1543. En un caso la lección común de Mg y P fue introducida más tarde por I en la línea editorial que lleva a B:

-- égl.III.72:
de sombras lleno O NJ UD
de sombra lleno P IFGBHTA S Mg

Hay otros, sin embargo, donde el error es evidente:

-- can.I.12:
os yria a O
os yra a P Mg
-- égl.I.141:
que no s'esperara O
Que no sespera Mg

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que no se espera P
-- égl.III.147:
pintando O
pintado P T Mg

Se dan muchos casos, sin embargo, donde P falla y no es seguido por Mg:

-- can.I.1:
desierta O Mg
de cierta P
-- égl.I.319:
partir en que e quedado O
partir en que he dado P
partir y yo e quedado Mg
-- égl.I.358:
se partan O Mg
se apartan P
-- égl.III.26:
tornara O Mg
tornaua P
-- égl.III.78:
subido O Mg
subio P
-- égl.III.132:
ponçoñosa O Mg
ponçoña P
-- égl.III.231:
qual queda O Mg
qual quedaua P
-- égl.III.245:
Mas aun Elisa, Elisa a boca llena O Mg
y llama Elissa a boca llena P
-- égl.III.314:
retama O Mg
remata P

A éstos se puede añadir otro en que P mantiene una errata de O, pero Mg la evita:

-- son.XVII.2:
Viene O P
Vine N Mg

Ante esta situación, hay dos posibilidades:

1) Mg es independiente de P. En el caso de égl.III. 72 no hay error involuntario, sino intento de enmienda de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Mg, y los otros tres errores comunes son tres coincidencias.

2) Mg siguió a P, y fue capaz de evitar la mayor parte de sus fallos por cotejo con otras ediciones, o por conjetura. En este caso, Mg sería descriptus de la línea editorial.

No se puede descartar ninguna de las dos. En favor de la primera hipótesis estaría el hecho de que los tres versos presentaban cierta dificultad, y ello pudo causar la lectura de Tamayo en égl.III.147.

En favor de la segunda puede decirse que tres errores comunes, cuatro si contamos égl.III.72, son demasiados para que se deban a la casualidad. En segundo lugar, de haber seguido Mg a P, ello se conjugaría con las lecturas en que el manuscrito sigue a la princeps separándose de las erratas evidentes de B o de BH, puesto que en todos esos casos P lee con O, incluso en égl.I.118 y 148, donde la errata comienza tempranamente, pero con N y no con P.[147] Por otra parte, suponiendo la segunda hipótesis, todas las lecciones en que Mg evita la errata de P, dicha errata es perceptible con facilidad. Acaso el lugar más difícil sea égl.III.26 (tornaua por tornará); ésta es la versión de P:

> Pero por más que'n mí su fuerça prueve,
> no tornará mi coraçón mudable;
> nunca dirán jamás que me remueve
> (égl.III.25-27)

Aun así, no era tan difícil ver que la sintaxis exigía un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

futuro, como dirán en el v. 27, y no un imperfecto.

Frente a esto, los casos en que Mg presenta un error común con P pudieron pasarle inadvertidos al copista, pues no perjudican tanto al sentido como los anteriores y resulta más difícil localizarlos. Sólo uno de ellos afecta al metro, ya que da lugar a un hipométrico, al cambiar esperará por espera:

> ¿Qué no se espera de aquí adelante,
> por difícil que sea y por incierto,
> o que discordia no será juntada?
> (égl.I.141-143)

No obstante, se dan otros casos en que Mg no tiene en cuenta el criterio métrico al enmendar.[148]

Otro de los errores comunes de P con Mg se da en can.I.12:

> [Si]...
> me fuéssedes llevada,
> y supiesse que allá vuestra dureza
> estava en su crüeza,
> allá os yría a buscar como perdido,
> hasta moriros a los pies tendido.
> (can.I.9-13)

En el paso de yría a yrá se produce una confusión entre la 1ª y 3ª persona, que queda en cierto modo disuelta tras una larga prótesis de once versos; la omisión de la i del condicional se ve favorecida fónicamente por la reducción del grupo /ía/ a una sílaba.

En égl.III.147 la errata común consiste en la sustitución de pintando por pintado. Este es el pasaje:

> Diámene no menos artificio
> mostrava en la lavor que avía texido,
> pintando a Apollo en el robusto officio

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la silvestre caça embevecido
(égl.III.145-148)

Se ve con claridad el mecanismo de la errata: en la lectura interior la preposición a se pierde, fundida con la a de Apollo y favorecida por la existencia de sinalefa:

pintado_a_Apollo

La distancia entre mostrava y pintando hace que se pierda su relación sintáctica y favorece el paso del gerundio al participio; "mostrava [no menos artificio] pintando a Apollo" se convierte en una construcción de participio absoluto : "mostrava [no menos artificio] en la lavor [...], [donde estaba] pintado (a) Apollo".

En conclusión, Mg pudo seguir la edición de Lisboa-1544 corrigiendo sus errores --puesto que eran fácilmente detectables-- por conjetura o cotejando con otras fuentes, sin embargo no enmendó algunas erratas por ser más difíciles de percibir. Existen, pues, posibilidades de que Mg sea descriptus de la línea editorial.

Se podría proponer una tercera hipótesis por la que se llegaría a esta misma conclusión. Al tratar de las relaciones entre P y N, nos referimos a la posibilidad de que existiese una edición intermedia entre ellas dos y la princeps, de forma que sus errores comunes surgiesen de esa edición, y se explicasen los casos en que los errores de P no pasaron a N. También pudo Mg seguir esa edición --ya sugerimos la furtiva de Barcelona que no hemos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

podido encontrar-- que tendría los errores comunes de Mg y P, pero ninguno o no todos de los que el manuscrito de Gayangos no comparte con la edición de Lisboa. El cotejo de nuevas ediciones suma, pues, una duda más a las que se planteaban sobre la solvencia de Mg.

Lo "peligroso" de Mg para un editor moderno, y esto ya lo advirtió Ruffinatto, es esa coherencia con la que muchas veces enmienda, lo que podríamos llamar una coherencia aislada: el verso se lee con sentido, pero cambiado, y se ve con más o menos dificultad su falla al leerlo en el conjunto. Por ejemplo, un verso como "que por ella templasse el movimiento" parece correcto si se considera aislado, pero salta a la vista su deficiencia si se lee en su contexto:

> que Apollo en la pintura parecía
> que, por ella templasse el movimiento,
> con menos ligereza la seguía
> (égl.III.156-58)

El sentido no aparece perfecto sino en O: "que por que'lla templasse...".

Es preciso unir esta aparente coherencia a otros dos factores: la habilidad de Mg para evitar erratas obvias en que habían caído B o BH, o para solucionar alguna errata difícil de O (égl.III.303), por un lado, y por otro la existencia de lugares problemáticos en O, de no fácil solución. La conjunción de estas tres circunstancias explica que Mg pudiera tomarse como una de las fuentes de "soluciones" para las supuestas deficiencias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la princeps.

Frente a esto, hay factores que cuestionan la solvencia de Mg, aparte de los expuestos por Ruffinatto y Rosso Gallo, referidos muchos de ellos a casos que veremos desde otra perspectiva en los dos capítulos que siguen, donde opondremos algunas variantes de Mg al sistema métrico y poético de la princeps. Estos factores son:

- La posible relación con H, apreciable tanto en el valor dado a la princeps como en el caso de égl.III.303.

- La inclinación a la enmienda inmotivada y la refundición por parte de un copista con cierta competencia poética; inclinación presente tanto en los textos de Garcilaso como en los de Boscán, con coincidencias muy significativas entre ambos. No existe en Mg, por tanto, una mentalidad de mejora del texto dentro de la fidelidad al original: la adopción de cualquier variante de Mg implica el riesgo de introducir una lección aceptable, incluso brillante en algún caso, pero no garcilasiana.

- La posible derivación de Mg respecto a P.

Hay que reconocer que persisten muchas incógnitas sobre Mg, pero con los datos que tenemos se podría aventurar la hipótesis de que detrás de este manuscrito hay un aficionado a la poesía que, con posterioridad a B74, B77 y H, se dio a la tarea de copiar los textos de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Boscán y Garcilaso, teniendo en cuenta las ediciones citadas, además de una mucho más antigua, que no sería la princeps, sino la de Lisboa de 1543. En esa tarea de copia, el aficionado, con cierta competencia poética, se propuso introducir de su cosecha numerosas lecciones que "mejorasen" el texto, planteando así una tercera vía frente a las ediciones del Brocense y Herrera. El copista sabía -- ¿lo había aprendido quizá en círculos cercanos a Herrera?-- que no debía perder de vista su edición antigua, de forma que no se equivocó donde lo había hecho Sánchez e incluso en alguna ocasión el sevillano, pero estaba más atento a las lecciones del primero que del segundo, de manera que no sólo las sigue en ciertos lugares, sino que cuando alguna vez enmendó el Brocense, este cambio le impulsó a introducir otra lección:

-- égl.I.263:
Mas convenible suerte O
Mas convenible fuera aquesta suerte B
Fuera mas convenible aquesta suerte Mg

A veces el afán de cambio, estimulado por la enmienda de B, lleva a una nueva lección sin demasiado sentido:

-- can.I.50:
me tiene en la tristeza O
me tiene en la la estrecheza B
me tiene en la destreza Mg

&&&.II.3 El caso paradigmático de égl.II.299

En este verso se halla una de las erratas de O de más ardua resolución, que le pasó inadvertido incluso a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

F, y dio lugar a un gran acierto del Brocense:

> No aprovechava a lançar la cautela,
> Ni ser siempre sagaz discubridora
> De noturnos engaños con su vela;
> (égl.II.299-301)

-- egl.II.299:
a lançar O J D V
alançar PN I S
alcançar UFG
al ansar BHTAKR

Se trata de un caso típico en O de errata difícil. Pero esta dificultad no implica grandes cambios, como sustitución de una palabra por otra o alteración de su orden. El cajista unió la l de al a ansar y cambió la s por ç, desembocando en una lectio facilior. Hay que llegar a la edición del Brocense para encontrar ánsar. Resulta muy significativo citar lo que Sánchez escribe en la nota a este verso:

> No aprovechaba alcançar. Enmendé: al ánsar la cautela. Y las Musas me sean adversas si no lo enmendé de ingenio, sin ayuda ni aviso de otra cosa. Después lo hallé en Sannazaro en la citada Prosa 8 [...][149]

Encontramos en la nota dos aspectos paradigmáticos. En primer lugar, Sánchez cita el texto de F (alcançar) y no el de O, lo que una vez más indica que no tenía en cuenta la edición más fiable. En segundo lugar, nos encontramos con que un acierto tan brillante como éste no se debe a la consulta de ningún manuscrito antiguo, sino a la sagacidad del editor, como él mismo se encarga de resaltar.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.II.3.1 Conclusión

Analizando la tradición editorial y la manuscrita se llega a la conclusión básica a la que llegó Ruffinatto analizando el Soneto XIV, y Rosso Gallo en el estudio preliminar de su edición. Aparte de la princeps no contamos con fuentes que ofrezcan la solvencia necesaria. Hasta ahora, la necesidad de encontrar soluciones válidas para las que se creían erratas múltiples de la princeps había hecho que se pasase por alto toda una serie de hechos que no nos permiten permiten otorgar más fiabilidad a estas fuentes que la derivada de la sabiduría y el ingenio de esos editores o copistas para aportar soluciones a casos problemáticos. Estas soluciones en algún caso pueden ser acertadas, pero se trata siempre de enmiendas de ingenio. El trabajo de Blecua llevó a Rivers a afirmar en alguna ocasión, en concreto al enmendar O en égl.III.7:

> ...siendo fuentes de igual autoridad, la coincidencia de Mg y B y la rareza del ritmo de O nos inclinan a rechazar esta lectura [de O].[150]

Parece razonable ahora concluir que, el mero hecho de pertenecer a B o Mg, sin otras razones de más peso, no confiere autoridad a una lección para ser introducida en el texto de Garcilaso, por más que en O exista una errata indudable. En ningún caso B y Mg son fuentes de igual autoridad que la princeps.

Los nuevos datos y aportaciones incorporados en este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

capítulo respecto a lo planteado por Ruffinatto y Rosso Gallo confirman su tesis fundamental sobre la dependencia respecto a O de las restantes fuentes, y ayudan a precisar la historia del texto garcilasiano y su proceso de transformación a lo largo del siglo XVI.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Sin embargo, sí aparecen casos de cierta relevancia sobre los que vuelvo más adelante por una u otra razón. Marcaré en este capítulo dichos casos con un asterisco, por ej.: -* égl.III.303.

[2] Véase supra, cap. I, p. 30.

[3] Ya dijimos (supra, cap. I, p. 52) que la investigadora italiana dice haber cotejado Medina del Campo-1544, Roma(?)-1547, León-1549, Valladolid-1553, Coimbra-1600 y Nápoles-1604. Se ha de ver que al cotejar alguna de estas ediciones ha de cambiarse el stemma concebido por Keniston, que Rosso Gallo no modifica.

[4] Respeto las siglas de Keniston (como hizo Rivers con B H T A) y las dos más importantes añadidas por Rivers (K para la edición de Keniston y R para la suya propia de 1964); para las ediciones que Keniston no cotejó intento no emplear siglas que él utilizó para otras que yo no cotejo. Sólo hay que advertir que designo como C a Medina del Campo-1544 (Keniston llamó C a la edición de Castro-1854) y como E a León-1549 (Keniston usa E para la edición de Navarro-1911). No hay problema con Rosso Gallo respecto a las siglas de las ediciones, pues sólo utiliza las empleadas por Keniston. Respecto a los manuscritos seguiré el mismo criterio de atenerme cuanto sea posible a las siglas adoptadas anteriormente por los editores, para facilitar futuros trabajos. Una excepción mínima es el caso del ms. 6001 de la Biblioteca Nacional de Madrid, introducido por primera vez por Labandeira, con un sistema de siglas diverso al de Keniston y Rivers, y al que yo venía denominando Ml en mi investigación; al salir, muy avanzado mi trabajo, la edición de Rosso Gallo --que lo denomina Mm-- no cambié mi sigla, pues se trata de un manuscrito de escasa importancia.

[5] Cuando, B74 y B77 leen igual utilizaré como sigla simplemente B, como han hecho en estos casos Keniston, Rivers y Rosso Gallo.

[6] Keniston, ed., Works, p. XV.

[7] Para estos aspectos me remito a los trabajos bibliográficos, ya citados, de Knapp (Boscán, pp. 479-525) y Keniston (Works, pp. 307-441). Para el caso concreto de C, véase Knapp, ed., Boscán, pp. 487-490.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[8] Al transcribir variantes respeto la grafía original excepto --por razones tipográficas-- la s alta. Sin embargo, no registro diferencias que considere irrelevantes, por ej. del tipo m'ha/me ha, hallaré/hallaren, salvo que en algún caso sea pertinente su reseña.

[9] En el ejemplar de N que cotejo (B. N. de Madrid, R/13515) la errata aparece corregida a mano.

[10] Véase Blecua, Manual, pp. 25-26.

[11] Véase Knapp, ed., Boscán, p. 493.

[12] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 11.

[13] Véase la detallada descripción de Knapp, ed., Boscán, pp. 485-486. Existe también un artículo de Jorge Peixoto. "A edição de Lisboa de 1543 das Obras de Boscán e Garcilaso", Boletim Internacional de Bibliografia Luso-brasileira (Lisboa), I (1960), pp. 377-386. En este trabajo, aparte de un estudio sobre la edición, se pueden ver fotocopias de la portada y de las tablas.

[14] "Acabáronse de imprimir las obras de Boscan y Garcilasso de la Vega: en Lisboa en casa de Luis Rodríguez, librero del rey nosso señor a dos días de Noueimbre [sic]. M.D. xliii" (f. 264r de la edición). Puede leerse en Gallego Morell, ed., Coment., p. 75, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 503.

[15] En la Canción II cito el número de verso a partir del texto de O; si se tiene en cuenta que R74 y G90 consideran la existencia de un verso más --que llamo "8b"-- a partir del v. 8, habrá que sumar una unidad al número de verso citado de la Canción II para encontrarlo en las mencionadas ediciones.

[16] Véase Keniston, ed., Works, p. 307.

[17] Knapp comunica (Boscán, p. 484) que "el Sr. D. Ricardo de Heredia posee el único ejemplar de que tenemos noticia"; ninguno de los editores del siglo XX parece haberla localizado.

[18] Véase Gallego Morell, ed., Coment., p. 75; también Keniston, ed., Works, pp. 314-315, y Knapp, ed. Boscán, pp. 488-490.

[19] Simón Díaz, Bibliografía, vol. VI, p. 626.

[20] Knapp, ed., Boscán, p. 491.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[21] Pasa directamente de N (1544) a Q (1547), y después a París-1548 (Works, pp. 315-316).

[22] Gallego Morell, ed., Coment., p. 76. Gallego Morell incluye el tamaño (12ª) y el número de folios (290), pero no el colofón ni la portada.

[23] Knapp, ed., Boscán, pp. 494-495.

[24] Knapp, ed., Boscán, p. 491.

[25] Knapp, ed., Boscán, p. 512.

[26] Keniston, ed., Works, pp. 321-322.

[27] Gallego Morell, ed., Coment., p. 77; Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 506.

[28] Se ve claramente en los casos citados de los Sonetos IX y XXVII; la enmienda de E no pasó a la línea editorial, y tuvieron que ser I primero y F luego las que corrigiesen.

```
-- son.IX.14:
conciertan  O  E  I
concierten  N J  U
-- son.XXVII.8:
a romper esto  O E  F
a romper este  NJI U
```

[29] El colofón está en el f. 299r.

[30] El añadido está en el mismo f. 299r, debajo del resto del colofón, separado por un espacio en blanco.

[31] Knapp, ed., Boscán, p. 501. En su descripción de I, Knapp incluye, por supuesto, el colofón completo.

[32] Véase Knapp, Boscán, p. 501; Gallego Morell, ed., Coment., p. 76; Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 505.

[33] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 12.

[34] Véanse en el cap. III, por ejemplo, los casos de son.IV.2 y son.VIII.5.

[35] Véase en el cap. III el caso de égl.III.374.

[36] Véanse, por ejemplo, estas erratas, que dan lugar a hipométricos, y que S recibió de I, sin darse cuenta de la sílaba que faltaba:

```
-- ele.I.129:
indicio dando del bivir futuro  O FG
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del bien futuro I S
-- ele.I.170:
sin enojo se passa, moradores O FG
sin ojos se passa I S

[37] Macrí ("Recensión", p. 313) deduce del aparato crítico de K que U y S leen con O, y por eso piensa que "G tuvo que tener en cuenta a U o S"; en realidad estas dos siguen a N.

[38] Véase infra, pp. 119-120.

[39] Véase infra, pp. 124-125.

[40] Véanse además infra, pp. 125-126 y 128, los casos de égl.II.1048 y égl.III.202 en B1, y can.IV.125 en B2.

[41] Por esta razón, en el aparato crítico de los versos citados, cuando USD coincidan con la línea PNJIFGBH situaré las siglas de esas tres ediciones al final, sin atenerme, por tanto, al orden cronológico, según el cual U (1553) se situaría con I (1553) después de J, mientras S (1555) y D (1556) estarían entre I y F. En cuanto a ediciones como C, V o Q, aún menos relacionadas con la línea P-H, irán tras ésta y tras USD, en su caso; solo mencionaré C y Q, que suelen coincidir con la princeps, cuando aporten alguna lección muy significativa, o establezcan una relación relevante con otras ediciones. De la misma forma, sólo menciono E cuando sirve para saber que una errata no surgió en J, sino probablemente en la edición de París-1548. Sólo sitúo una edición de USD o CQV antes de la familia P-H cuando introduce una lección con anterioridad a la primera de dicha familia.

Incluiré las siglas de Tamayo y Azara al final de la línea P-H cuando sus lecturas coincidan con las de esta línea o alguna de las ediciones que la componen.

[42] Véase Rivers, ed., Obras, p. 20 y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 27-31. Azara pudo conocer Mg o algún manuscrito semejante, como ya notó Blecua (Texto, p. 117) a propósito de égl.I.188 (infra, cap. VII, p. 1249 y ss.) donde Rivers editó la lección de A, que a su vez parece derivarse de la de Mg.

[43] Véase supra, p. 95.

[44] Gallego Morell, ed., Coment.; respectivamente, B-108, p. 282; B-146, p. 289 y B-153, p. 289. Esto dice el Brocense en las tres notas correspondientes:

B-108.- El curso engañado. Bien puede estar assí: pero yo leo enagenado; y lo uno y lo otro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se refiere al mismo Salicio, que enajenado, o engañado de sí, seguía la corriente del agua.
B-146.- Muy sin temor con paso. Enmendé: muy sin rumor, aunque no está esta palabra en Sannazaro.
B-153.- Contigo aquí entre tanto. Enmendé: Contigo a que entre tanto.

[45] No creo probable que introdujese la conjunción creyendo que el verso era hipométrico, al no aplicar la diéresis en rüina.

[46] El Brocense había introducido una nota en 1577 diciendo:

Aquella que la noche. Yo emendé aquello que. (Gallego Morell, ed., Coment., B-126, p. 284).

[47] Al citar versos o pasajes de Garcilaso transcribo siguiendo el texto de la princeps, con las normas ya definidas (supra, cap. I., n. 36). Distingo con una tilde las formas á y é (verbo haber) de la preposición a y la conjunción e; sigo con ello a Rivers. Me separo de R74, y coincido con G90, al acentuar el grupo vocálico formado por /í/ tónica más una vocal fuerte, aunque su pronunciación sea monosilábica por exigencias métricas. Por ejemplo, transcribiré "En esto el claro viejo río se vía", donde Rivers edita rio. Véase infra, cap. VI, n. 23.

[48] Macrí, "Recensión", p. 309. "Parece raro que el Brocense no se enterase del auxiliar tuvieron".

[49] Así figuran los versos en cuestión en O, si mantenemos la puntuación original:

Por orden abraçando, todas fueron
Al niño, que tuvieron luengamente.
Visto como presente. d'otra parte
Mercurio, estava, y Marte, cauto, y fiero:

No es común una detención tan grande en medio de un verso en Garcilaso. El punto que sigue a presente no responde a mayúscula en d'otra; no hay muchos casos que demuestren que a un posible punto en mitad de verso, según los hábitos ortográficos de O, tenga que seguirle mayúscula, sin embargo, véase este ejemplo:

Tomole por la mano. O admirable
Caso, y cierto espantable, que'n saliendo
(égl.II.1806-1807)

Acaso el punto que sigue a presente es una errata en lugar de los dos puntos, que sí son más comunes en interior de verso; véanse por ejemplo cuatro casos del f. CCXI de la princeps, correspondientes a la Egloga II:

769: Quiero llegar alla: quiça sí ella ama,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

781: Una obra sola: quiso la natura
786: Misma no basta: y ella lo confiessa.
792: Si despierta: tenella: y no soltalla.

[50] Véase Rivers, ed., Obras, p. 382. También lee así Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 392.

[51] El cambio de s'alegraua por alegraua depende del verso anterior, un caso métrico al que volveremos en el cap. III; pero la omisión del artículo ante mar no venía exigida por la enmienda del verso precedente.

[52] Así como la enmienda del verso anterior, ele.II. 239, por el Brocense (en el grupo B2), exigía el paso de s'alegraua a alegraua, no ocurre lo mismo en H, donde el cambio es gratuito.

[53] Entenza de Solare, "Herrera", p. 98.

[54] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 24-25.

[55] En el ejemplar de P -- perteneciente a la Biblioteca de la Universidad de Gotinga (Göttingen) -- cuya fotocopia manejo, aparecen tachadas las palabras ya, parte y entera, y sobre el verso se ve escrito a mano tu alma toda entera, con lo que el verso que se pretende establecer es "quedara tu alma toda entera".

[56] Véase Gallego Morell, ed., Coment., B-251, p. 302; H-830, pp. 587-589, y T-166, pp. 658-659. El asunto lo recoge Rivers (Obras, pp. 451-452) en n. ad locum.

[57] Véase supra, cap. I, pp. 37-38.

[58] Blecua, Texto, p. 3.

[59] Para las cuestiones de autoría véanse los comentarios de Rivers (Obras, p. 144 y ss.) a cada uno de estos sonetos, donde recoge las opiniones de los editores antiguos, Keniston, Lapesa y otros investigadores. Véase también Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 459 y ss., esp. pp. 492-493.

[60] Véase supra, cap. I, p. 48.

[61] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 60.

[62] Cito los folios del original y la edición de Gallego Morell, Coment.. La foliación se refiere siempre a B74, salvo que anote antes B77.
-- son.VI, B77, f. 92v; B-8, p. 267
-- son.VIII, f. 101r; B-10, p. 267

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.IX , f. 101r; B-11, p. 267
-- son.XIV, f. 101v; B-16, p. 268
-- son XX, f. 104r B-22, p. 269
-- son XXVII, f. 106v; B-29, p. 271
-- can.II.9-10, f. 106v; B-34, p. 272
-- can.II.62, f. 107r [falta en B77 y G.Morell]
-- can.IV.17, f. 107r; B-36, p. 273
-- égl.I.263, f. 117r; B-119, p. 284
-- égl.I.308, B77, f. 113r B-124, p. 284
-- égl.I.353, f. 118r; B-128, p. 285
-- égl.III.230, B77, f. 146v; B-244, p. 301
-- égl.III.374, f. 138v; B-259, p. 303

[63] Véase supra, cap. I, pp. 27-28.

[64] B74, f. 13r.

[65] Gallego Morell, ed., Coment., B-8, p. 267.

[66] Véase Rivers, ed., Obras, p. 81, nota ad locum. En B74 la nota del Brocense está en el f.100v; en B77 se encuentra en el f. 92r.

[67] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 136) estima que Sánchez conocía ambas lecturas y se decidió por la no coincidente con O, aunque en nota apunta la hipótesis, en mi opinión más probable, de que a Sánchez le pasase inadvertida la lección original en 1574.

[68] Blecua, Texto, p. 38. Sigo la manera de citar de Blecua.

[69] Véase Blecua, Texto, p. 38. Cita por Castiglione, El cortesano, trad. de J. Boscán, estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo (Madrid: CSIC, 1942), p. 299.

[70] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 145-146.

[71] Rüffler, "Frage", p. 222. Blecua (Texto, p. 37) y Rivers (Obras, p. 89) también consideran inferior esta lectura de [M(B)]. Rivers recoge la ya citada opinión de Rüffler.

[72] Se trata de Cortegiano, IV, LXV, p. 444:

> perche lo influsso di quella bellezza, quando presente, dona mirabil diletto all'amante e riscaldandogli il core risveglia e liquefà alcune virtú sopite e congelate nell'anima.

Boscán tradujo derrite (Cortesano, ed. cit., p. 387).

[73] Blecua, Texto, p. 37; Rivers, ed., Obras, p. 89; Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 154.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[74] Un criterio parecido pudo funcionar para enmendar innecesariamente la princeps en algún otro caso, como éste en que, a partir de N, se rechaza el verbo abrevar (recojo sólo la tradición editorial):

-- égl.I.118:
Abreuar OP
A bever NJIFBHTA USD V

Ni siquiera ediciones como S o H, que tenían O presente, se animaron a volver a la versión original. Rivers reconoce, al admitir abrevar en su edición, que no hay razón para cambiar O.

[75] Gallego Morell, ed., Coment., B-36, p. 273.

[76] Sólo un hiato entre la octava y novena posición, insólito en Garcilaso (véase supra, cap. VII, p. 1124 y ss.), permitiría llegar a las once sílabas.

[77] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 267.

[78] Gallego Morell, ed., Coment., B-124, p. 284.

[79] Rivers lo registra correctamente (Obras, p. 292), pero Blecua da llorando como lectura de B, cuando en realidad no llega a introducirla en el texto. (Blecua, Texto, p. 128). El mismo error comete Rosso Gallo (Garcilaso, p. 313).

[80] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 336) cree que se trata de otra fuente, no del libro de mano de Tomás de Vega. Apoya adecuadamente la legitimidad de lloviendo aplicado en el campo semántico humano con textos de Petrarca, Sannazaro y Tansillo (n. 49).

[81] Rivers, ed., Obras, p. 179.

[82] Véase Blecua, Texto, p. 106, n. 3.

[83] R74 no sitúa una coma al final de este verso. Me parece necesaria, y coincido en ello con el criterio de Rosso Gallo (Garcilaso, p. 247).

[84] Rivers, ed., Obras, p. 180.

[85] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 254. En nota, la autora conecta la supresión de la homofonía por el "libro de mano" con las variantes que [M(B)] presenta en el Soneto IX (pp. 158-161). A este soneto nos referiremos en el cap. VI.

[86] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 255.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[87] B74, f. 107r; n. 33. Este texto no aparece recogido por Gallego Morell en Coment., pues transcribe las notas de B77.

[88] Gallego Morell, ed., Coment., B-35, p. 272. En B77, f. 99r, n. 33.

[89] Sobre la construcción en la prosa áurea véase Keniston, The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century (Chicago: The University of Chicago, [1938]) § 5.41, p. 51. En todos los ejemplos ofrecidos por Keniston el sujeto está pospuesto al infinitivo. Véase Ibidem 37.981, p. 550:

> The subject of the infinitive in an infinitive-clause regularly follows the infinitive.

Da un ejemplo de Santa Teresa, precisamente con sin: sin quererlo yo.

Esta norma ha llegado al siglo XX; así, en el Esbozo de una nueva gramática de la lengua española, 5ª reimpr. (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), se lee:

> Es muy poco frecuente la colocación del sujeto delante del infinitivo [...] No es rara, sin embargo, la frase coloquial Sin yo saberlo al lado de Sin saberlo yo. (p. 486, n. 2).

[90] Para la justificación del concepto "personaje poeta" véase infra, cap. IV, p. 446 y ss., esp. p. 459.

[91] Véase can.II.22-25:

> ...que, viéndoos holgar siempre con mi daño,
> me quexo a vos como si en la verdad
> vuestra condición fuerte
> tuviesse alguna cuenta con mi muerte.

[92] Blecua, Texto, p. 106.

[93] Me parece poco probable la hipótesis, apuntada por Rosso Gallo (Garcilaso, p. 254) de que la lección de B se derive de la registrada por Tamayo en nota. Se basa en que este editor dice haber encontrado esa variante en todos los manuscritos que conoce (Gallego M., ed., Coment., T-47, p. 612); Tn coincidiría entonces con [M(B)], y el Brocense habría pasado de "y no hallé..." a "No hallo que...". Resulta muy dudosa la solvencia y antigüedad de los manuscritos con que Tamayo cuenta en 1622, como han afirmado todos los editores. Más bien creo que la variante de Tn intenta resolver los problemas sintácticos y semánticos que planteaba la de [M(B)], a costa de introducir un rasgo fónico no garcilasiano --la h<F muda- pero corriente en los años en que escribe Tamayo.

[94] Gallego Morell, ed., Coment., B-88, p. 280.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[95] No falta tampoco algún error de Keniston que Rosso Gallo no llega a corregir, ni algunos otros yerros, de la propia editora italiana. Entre los primeros puede citarse (no menciono variantes de manuscritos):

-- son.III.14:
esto ISFGBHT

- Ni K ni G90 anotan que la variante está también en S, que la tomó de I.

-- égl.II.549:
como si aquesta O
como si esta fuera B74

- Tanto K como R64, R74 y G90 no registran la variante de B74.

-- égl.II.996:
La mano a que escapasse O P IF H S
la mano aqui escapasse NJ U
La mano y escapasse D BTA

- Ninguna de las dos ediciones registran la variante que se da en N y U, aparte de en J, que no cotejaron.

-- égl.II.1084:
en el altura O PNJI USD V
y en la altura F B74
y en altura B77

- No anotan que la lección de B74 ya estaba en F

-- égl.II.1094:
a su natura O
o su natura PNJI S
à l'alma su natura D

- Ni K ni G90 dan cuenta de la variante que empieza en P y llega hasta IS; K no anota la lección de D, y G90 la registra sin anotar que su natura no va precedida de la preposición a.

-- égl.II.1719:
sobrauan O PN HB77 UD V
sombrauan JI S F B74

- K, R74 y G90 no registran que la errata de J llega a B74.

Errores de Rosso Gallo son los siguientes:

-- égl.II.548:
En aquesta O H S V
En esta PNJI U
Y en esta FG
Y en aquesta BT
Y con esta memoria D A

- G90 no anota que la conjunción copulativa está también en B.

-- égl.III.204:
y con miedo O PNJ S V
corriendo ya ceñido Mp
y con ruydo Mg BHTA U D
corriendo) comouido I F

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- G90 no incluye S entre las ediciones que leen con la princeps.
-- égl.III.323
Quando Fauonio y Zephiro O
Cuando Favonio Zephiro F Hn
- No señala que a esta variante se refiere H en nota.

[96] Keniston, ed., Works, p. 234.

[97] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 282.

[98] Véase Gallego Morell, Coment., B-244, p. 301 y B-259, p. 303.

[99] Véase Rivers, "Gl. divorciado", p. 125.

[100] Véase supra, cap. I, p. 29.

[101] Blecua, Texto, p. 180.

[102] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 97.

[103] Véase Keniston, ed., Works, p. 309. Rivers no incluye este manuscrito en su Bibliografía.

[104] Keniston, ed., Works, p. 448.

[105] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 42.

[106] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 96. Para el caso de son.VI.7, véase supra, pp. 136-138.

[107] Aparte de estas variantes hay cuatro versos donde faltan las últimas letras de la palabra rima: gen[te] (v. 160); menospreci[o] (v. 183); aborreçibl[e] (v. 184); preçi[o] v. 187.

[108] Véase Blecua, Texto, pp. 81-83. Se trata de los siguientes textos:
- W. Knapp, Obras poéticas de don Diego Hurtado de Mendoza (Madrid: CLERC, 1877) (H°);
- Cancionero general (Zaragoza, 1554) (C°)
- Flores de varia poesía (México, 1577) (Fl)

[109] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 223-224. Llamamos M a este texto, siguiendo G90.

[110] Véase Diego Hurtado de Mendoza, Poesía completa, ed., introd. y notas de José Ignacio Díez Fernández (Barcelona: Planeta, 1989), pp. 347-48. Véase la p. 516 para otras fuentes manuscritas o impresas donde aparece

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el soneto; Díez Fernández estima que no se puede descartar por completo que Mendoza sea el autor de este texto. La edición citada no recoge las variantes de los textos, que sí aparecen en el extenso trabajo de Díez Fernández que sirve de base a su edición: "Estudio y edición de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (Notas para una edición crítica)", tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1989. Sin embargo, para el texto que nos ocupa Díez Fernández no incluye variantes (véase "Estudio", p. 897).

[111] Poco trae Blecua, pero Rosso Gallo transcribe las variantes de éste como pero después para H°, C° y Fl.

[112] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 86.

[113] En algún caso se diría que conserva erratas de O que no recibió directamente, sin la mediación de ninguna otra fuente:

-- égl.III.23:
cnydados O
cnidados Mp
cuydados Mg PNJI F US

Si bien un error tan fácilmente enmendable puede perfectamente ser poligenético.

[114] Anxareta trae D, y no Anaxarte, como registra Keniston (Works, p. 232). Rosso Gallo no señala esta variante (Garcilaso, p. 271).

[115] Para el término títere véase J. Corominas y J.A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, 6 vols. (Madrid: Gredos, 1980-1990); según Corominas, es palabra de origen incierto, documentada a partir de 1560. En este caso, la propia palabra tal vez podría servir para una datación aproximativa del texto. Nótese que S, donde aparece, se publica en 1555.

[116] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 84) también incluye égl.III.204, pero comete el mismo error que Keniston, como ya señalamos (supra, n. 95), puesto que S traía y con miedo como OPNJ:

204 y con miedo O PNJ S V
corriendo ya ceñido Mp
y con ruydo U D BHTA Mg
corriendo) comouido I F

[117] Véanse supra, pp. 171-173, los casos de ode.FG. 11, égl.I.74, 148, 156, 174 y, en la misma Egloga III, los vv. 81, 121, 369.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[118] Blecua, Texto, pp. 30-31; el texto está en Mz, f. 77r y 77v.

[119] Cita a Lapesa, Trayectoria, p. 67 (en la ed. que manejamos corresponde a Estudios, p. 62) y A. Lumsden, "Two Edges of the Bible and the Christian Liturgy in Garcilaso de la Vega", Bulletin of Hispanic Studies, XXIX (1952), p. 148.

[120] Está precedido por uno que empieza "A Dios da bozes qualquier mal sintiendo" (f. 77r) y termina con "Amén"; lo sigue otro que se inicia con el verso "O alma mía criada para amar" (f. 77v).

[121] Rosso Gallo, desde otro punto de vista, pone de relieve lo insólito, en las composiciones amorosas de la época, de la inferioridad del amor del amante frente al de la amada. (Garcilaso, pp. 86 y 129-133).

[122] Puede haber palabras que aparezcan una sola vez en Garcilaso; sin embargo, cuando ya hay elementos para dudar de la autoría, la aparición de más de una palabra ajena al corpus garcilasiano se convierte en una prueba de que el texto es ajeno al autor. Véase infra, cap. III, pp. 289-290.

[123] Blecua, Texto, p. 33.

[124] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 86 y 129-133.

[125] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 130.

[126] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 485-487.

[127] Rivers registra para este verso la variante de Ma con via y no biera (Obras, p. 94). Más abajo en el v. 9, no incluye la variante Y pues, con añadido de la conjunción. Rosso Gallo coteja correctamente en ambos casos (Garcilaso, p. 163).

[128] Blecua, Texto, p. 48.

[129] Blecua, Texto, p. 49.

[130] De esta opinión es también Rosso Gallo (Garcilaso, p. 164).

[131] Para el posible caso de hiato en "pues junto ¦ en", hay que señalar que éste es posible con la segunda vocal en 4ª, pero no se da con ictus en 2ª (véase infra, cap. VII, p. 1206 y ss). Para la supresión de sinalefa violenta, véase infra, cap. VII, p. 1240 y ss.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[132] Blecua, Texto, p. 49.

[133] Rivers, ed., Obras, p. 92.

[134] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 93.

[135] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 72 y ss. El primer grupo comprende los Sonetos I, V, X y XXVII, aparte de los sonetos "O celos de amor terrible freno" y "El mal en mí á hecho su cimiento". El grupo II contiene los Sonetos II, XXXVII, XI, XVII y XIV, las Coplas II y VI y la Canción I, junto con coplas inéditas de muy dudosa atribución; el grupo III tiene las Eglogas I y III.

[136] Véase supra, pp. 181-182, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 76 y 484-487. Junto con Mz, Rosso Gallo demuestra también con este soneto que de Mg también dependen Mc y Mn, dos fuentes que no incluimos en nuestro estudio, por no contener textos presentes en O.

[137] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 82.

[138] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 82.

[139] Véase infra, cap. VIII, p. 1354 y ss.

[140] Sólo en el caso de égl.I.352 la lectura común de Mg y B es relegada al aparato de variantes por Rivers:

tengo una parte aquí de tus cabellos O
una parte guardé de tus cabellos Mg B

Blecua (Texto, p. 145) estima que Mg y B presentan una redacción primitiva de Garcilaso, que en la segunda, la de O según Blecua, quiso evitar la reiteración "guardé de".

[141] Rosso Gallo (Garcilaso, pp. 80-81) se refiere a estos casos, excepto a los de égl.I.315, égl.III.202, y el de égl.I.148, que citamos abajo. Menciona además el de égl.I.253, un verso problemático que no incluimos aquí y trataremos en el cap. VIII:

-- égl.I.253:
Y en este triste valle O
Y en este mismo valle B Mg

[142] Véase infra, cap. VIII, p. 1459 y ss.

[143] Véase infra, cap. VI, esp. pp. 917-919.

[144] Ruffinatto, "Garcilaso", pp. 43-44.

[145] Blecua, Manual, p. 207.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[146] Blecua, Manual, p. 211.

[147] Véase supra, p. 191. Obsérvese que en égl.I.118 P es la única edición entre las de la línea P-H y las relacionadas con ésta --no lo están C y V--, que mantiene la lección de O; incluso una edición como S, a menudo fiel a O, sigue la errata que principia en N.

[148] Véase, por ejemplo:

-- son.XXVII.11:
Que con el a venido a conformarse
con el a venido a conformarse Mg
-- égl.I.190:
Buscan en el estio mis ouejas el frio
Buscan el estio Mg
-- égl.I.240:
Arboles que os estais mirando en ellas
questays mirando Mg
-- égl.I.268:
Que lleuauan tras si, como colgada
Que lleuan Mg
-- égl.III.127:
Donde el amor mouio con tanta gracia
Donde amor Mg

Se podría decir que son erratas involuntarias, pero no se puede afirmar lo mismo en casos como los siguientes, donde el cambio también produce hipometría:

-- égl.I.226:
Y sospirando en el postrero acento
Y sospiros en Mg
-- égl.III.263:
Y ansi se publicasse de vno en vno
se supiesse Mg

[149] Gallego Morell, ed., Coment., B-148, p. 289.

[150] Rivers, ed., Obras, p. 419, n. 7. El subrayado es mío.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO III

ERRATAS INDUDABLES DE LA princeps Y ENMIENDAS PARA LOS CASOS PROBLEMATICOS METRICOS

En este capítulo voy a presentar una serie de casos que pueden ordenarse en dos grandes grupos. Uno incluye erratas indudables de la princeps, y sus características. En el segundo se presentarán los que denomino casos problemáticos métricos, junto con las enmiendas que los distintos editores antiguos y modernos han introducido para solucionarlos. Al estudiar este último grupo sólo tendré en cuenta los criterios métricos para agrupar los casos en cuatro secciones, según la anomalía métrica que se les ha atribuido en cada caso; una vez agrupados, analizaré las posibles razones, al margen de las métricas, que existen para realizar las respectivas enmiendas. Por último, compararé los casos del primer grupo con los del segundo. Mi objetivo es probar que existen diferencias fundamentales entre las erratas consideradas indudables y las que se le suponen a la princeps en los casos problemáticos métricos.

&&&.III.1 Las erratas indudables de la princeps

Agruparé las erratas en los cuatro tipos de errores fundamentales: adición, omisión, alteración del orden y sustitución.[1] Para distinguir estas erratas de las de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los casos de métrica uno de los aspectos que interesa estudiar es el de la cuantificación de la entidad de los errores, es decir, determinar a cuántas letras o palabras afectan. Las erratas que hemos de estudiar en este apartado afectan normalmente a un grafema, y en algunas ocasiones a dos o más de dos. Ello permite tomar como unidad máxima el grafema, lo que facilita, dentro de lo posible, llevar a cabo la cuantificación de la entidad de los errores a que hacía referencia. Así, en una errata como siempre por sierpe, en lugar de hablar de la sustitución de una palabra por una lectio facilior, nos referiremos a un error provocado por adición de un grafema (m) más alteración en el orden de dos (pr por rp). Para calibrar la entidad de las erratas con la mayor precisión posible creo necesario, aparte de tomar como unidad el grafema y no la palabra, considerar el espacio en blanco[2] como equivalente a un grafema. De esta forma, en una errata como entro por entero (égl.II.1337) considero implicado un grafema, mientras en trasi por tras si (égl.I.268) estimo que hay omisión de dos. Si se considerase sólo los grafemas en sentido estricto, ambas erratas serían cuantitativamente semejantes, cuando es claro que la segunda tiene más entidad que la primera.

En cada uno de los cuatro apartados generales de esta clasificación por el tipo de error cometido, separaré los casos según el número de grafemas implicados.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En las erratas por sustitución estableceré subgrupos en función del tipo de fonemas o grafemas a los que afecta la errata. Por último, separaré los errores según la dificultad que históricamente presentó su corrección. Dentro de cada una de las cuatro secciones distinguiré dos grupos de erratas: por una parte, hay una serie de errores mecánicos que resultan evidentes y que fueron enmendados por las primeras ediciones que siguieron a O; por otra parte, existen erratas cuya corrección precisaba más atención y sapiencia. Esto último suele producirse cuando el error no dio una palabra agramatical, y el pasaje resulta en apariencia correcto, o al menos el error es menos flagrante y pasa inadvertido en una lectura poco atenta. Este tipo de problemas ya no lo podían solucionar P o N, y hay que esperar a la edición de Valladolid-1553, I, a D, F, B, H o incluso a alguna de nuestro siglo para el descubrimiento de esas erratas. Veamos ahora los casos de ele.II.157, égl.III.303 y ode.FG.45 como ejemplo de estas erratas de difícil resolución.

Este es el pasaje donde se encuentra ele.II.157 (el subrayado es mío):

> Tú, que en la patria, entre quien bien te
> [quiere,
> la deleytosa playa estás mirando,
> y oyendo el son del mar que en ella hiere,
> y sin impedimiento contemplando
> la misma a quien tú vas eterna fama
> en tus bivos escritos procurando,
> alégrate, que más hermosa llama

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que aquella que'l troyano encendimiento
pu(e)do causar, el coraçon t'inflama;
  no tienes que temer el movimiento
de la fortuna con soplar contrario,
que el puro resplandor serena el viento.
  Y[o], como conduzido mercenario,
voy do fortuna a mi pesar m'embía,
si no a morir, que aquéste's voluntario;
(ele.II.145-159)

157 Y como O PNJI US V
Yo como D FGBHTA KRG90

El yo del v. 157 se corresponde con el tú del 145; el y de la princeps parecía establecer una continuidad con algo anterior, cuando en realidad hay una contraposición que necesita del énfasis de los pronombres. El editor de D, y más tarde el de F, acaso siguiendo a D, vieron este error, que no era evidente. La errata pertenece a las habituales de O, por omisión de un solo grafema.

He aquí ahora el caso de égl.III.303:

Thyrreno destos dos el uno era,
Alzino el otro, entrambos estimados
y sobre quantos pacen la ribera
del Tajo con sus vacas enseñados;
mancebos de una edad, d'una manera,
a cantar juntamente aparejados
y a(l) responder, aquesto van diziendo,
cantando el uno y el otro respondiendo:
(égl.III.297-304)

303 Y al responder O PNJIFG B USD V
y a responder HTA Mg KRG90

El periodo sintáctico no dejó ver a la mayoría de los editores otra pequeña errata. Los impresores de O habían organizado la sintaxis de manera más simple, partiendo la oración: "el uno era Thyrreno, el otro Alzino, mancebos, juntamente aparejados a cantar; y al responder, aquesto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

van diciendo...". La frase no se detenía tras aparejados, tal como podía pensarse en una lectura no muy atenta. La pausa tras aparejados contaba con el apoyo de la pausa de final de verso; incluso la puntuación de O trae una especie de punto tras esa palabra (recuérdese además que todos los versos de la princeps empiezan con mayúscula). Sin embargo, esa pausa dañaba sutilmente el sentido, pues nos quedaba "al responder aquesto van diciendo", como si lo único que hiciesen ambos mancebos fuese responder, cuando en el último verso queda claro que se trata de cantar y responder, dos infinitivos unidos por juntamente y la conjunción copulativa, de forma muy semejante al famoso principio de la Egloga I ("Salicio juntamente y Nemoroso..."), pero esta vez con aparejados intercalado, lo que no permite ver tan claramente la construcción. Comparemos los dos pasajes:

> El dulce lamentar de dos pastores,
> Salicio juntamente y Nemoroso
> é de cantar, sus quexas imitando
> ------
> a cantar juntamente aparejados
> y a(l) responder, aquesto van diziendo,
> cantando el uno y el otro respondiendo:

Ni siquiera el Brocense se dio cuenta del error; ya comentamos que el hecho de que sí lo hiciera Mg, junto con H en la línea editorial, podría ser una prueba, bien de la relación Mg-H, bien de la gran competencia poética de la persona que esta detrás de Mg.

Obsérvese la perfección, la peculiar simetría de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estos versos, que son la introducción al canto amebeo:

> Thyrreno destos dos el uno(A1) era,
> Alzino el otro (A2), entrambos estimados
> [...]
> a cantar(B1) juntamente aparejados
> y a responder(B2), aquesto van diziendo,
> cantando(C1) el uno y el otro respondiendo(C2):

El uno y otro de los dos primeros versos se recogen en el verso final; a cantar y a responder reaparecen con sus respectivos gerundios que abren y cierran el verso final de la octava.[3] El error era esta vez por adición de un sólo grafema.

Un caso en que la errata surge de una palabra poco común se da en ode.FG.45:

> por ti, con diestra mano
> no rebuelve la espada presurosa,
> y en el dudoso llano
> huye la polvorosa
> palestra como siempre ponçoñosa;
> (ode.FG.41-45)

45 siempre O PNJI USD V
sierpe FGBHTA KRG90

Según O, la palestra "siempre" es ponçoñosa. F vio lo que no había visto un editor cuidadoso e inteligente como el de N, ni siquiera los de I o D, que se percataron de algunas erratas difíciles. Se daba el paso de una lectio difficilior a otra facilior, por alteración de dos grafemas (de -rp- a -pr-) y la adición de otro (m).

En conclusión, la existencia de este tipo de erratas indiscutibles pero de difícil detección, aconseja que, en cada uno de los cuatro apartados, queden separadas de las erratas obvias y fácilmente localizables. Englobaré

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

éstas, dentro de cada apartado, en lo que denomino "serie A", frente a la "serie B" con que señalaré los errores que tendieron a pasar inadvertidos y cuyas enmiendas plantearon mayor dificultad.

En las erratas evidentes doy sólo la versión errónea de O seguida de la correcta, para la que consigno sólo la primera edición de la línea P-H --suelen ser P o N -- que la introdujo; no tengo en cuenta enmiendas que no dieron con la solución pertinente. Para las erratas de solución más problemática anoto todas las fuentes antiguas[4] que enmendaron, incluyendo las enmiendas incorrectas (la corrección acertada va siempre en último lugar); sólo recojo las variantes[5] de las ediciones modernas[6] cuando las fuentes antiguas no llegaron a una solución satisfactoria.

&&&.III.1.1 Erratas de O por adición (serie A)

He aquí las erratas por adición de la princeps cuya enmienda resultó obvia.

- Por adición de un grafema:

-- can.IV.6: moriere
morire P
-- ele.I.152: Lllorando
Llorando P
- ele.I.168: buscada
buscad N
-- égl.II.279: mulchedumbre
muchedumbre N
-- égl.II.351: deshecha
desecha N[7]
-- égl.II.591: jāmas
jamas N

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.826: camilia
Camila P
-- égl.II.854: vall
val de P
-- égl.II.888: granado
ganado N
-- égl.II.1518: mulchidumbre
muchedumbre N
-- égl.II.1598: biuio
biuo P
-- égl.II.1779: mirrallas
mirallas P
-- égl.II.1868: ya dellos
ya de los P
-- égl.III.74: d'aquell
de aquel P
-- égl.III.82: atentamiente
atentamente N

- Por adición de dos grafemas:

-- can.IV.103: enrredrada
enredada N
-- égl.II.358: señalales
señales P[8]
-- égl.II.1360: mañana
maña P

- Por adición de más de dos grafemas[9]:

-- égl.II.1498: que de deciende
que deciende P

&&&.III.1.1.1 Erratas de O por adición (serie B)

Estos son los errores de O que pueden considerarse más difíciles de detectar:

- Por adición de un grafema:

-- ode.FG.11: cantando
cantado IFGBHTA D
-- ele.II.153: Puedo
Pudo NJIFGBHTA USD Q
-- égl.I.226: aciento
asiento NJI Q
acento FGBHA Mg[10]
-- égl.II.278: s'ajuntauan
se ayuntavan V D

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

s'ayuntava H
se ajuntava IFG B S
-- égl.II.1881: Gualafron
Galafron ISFGBHTA V
-- égl.III.177: se veia herido
se via herido IFGBHTA US Mg
-- égl.III.201: se veia
se via IFGBHTA U V MgMp
-- égl.III.303: Y al responder
Y a responder HTA Mg

- Por adición de más de dos grafemas:

-- égl.III.129: figurada alli la hermosa
estaua alli pintada la hermosa U
figurada la hermosa B77HAT Mg
-- égl.III.136: De la su hermosa
de su hermosa H
De la hermosa IFGBTA MgMp
-- égl.III.176: con su venablo en la mano
Con un venablo en mano Mg
Con su venablo en mano D FGBHTA

Sólo uno de estos once casos, el de puedo por pudo de ele.II.153, fue resuelto satisfactoriamente por N, aunque ediciones como P, C o V no vieron el error; los restantes fueron enmendados por ediciones más tardías. En los casos por adición de un grafema hay cinco enmiendas introducidas por I, una por F, y otra por H (égl.III. 303). U, muy probablemente con independencia de I --ambas en 1553-- enmienda los dos casos de veía, para lo que se precisaba tener un sentido claro del endecasílabo, aparte de reparar en que se aspiraba la h en égl.III.177.

Entre los de más de dos grafemas se incluyen tres de los cuatro donde se sospecha que la adición pudo deberse a Boscán, por no considerar aspirada la h;[11] dos de estos cuatro (égl.III.136 y 177) fueron enmendados por I; otro (égl.III.176) lo enmienda D, que, como en ele.II.157, se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

adelanta a F; un cuarto fue enmendado por B77 (égl.III. 129).

&&&.III.1.2 Erratas de O por omisión (serie A)

- Por omisión de un grafema:

-- can.I.26: terna
tierna P
- ele.I.159: socoro
socorro P
-- ele.I.280: contine
contiene N
-- egl.I.71: lumbe
lumbre P
égl.I.385: ver echa
ver hecha P
-- egl.II.23: conuertisse
convertiesse P
-- égl.II.113: suño
sueño P
-- égl.II.169: dños
daños P
-- égl.II.280: socorer
socorrer P
-- egl.II.424: llege
llegue I^{12}
-- égl.II.518: pastors
pastores P
-- égl.II.541: llege
Llegue P
-- égl.II.686: se deribo
derribo P
-- égl.II.860: Drecho
Derecho P
-- égl.II.988: duño
dueño P
-- égl.II.1071: Leuole
Llevole N
-- égl.II.1284: ablando
hablando P
-- égl.II.1337: entro
entero P
-- égl.II.1469: s'sfuerça
se 'sfuerça H^{13}
-- égl.II.1512: arogancia
arrogancia N
-- égl.II.1544: Pensa
Piensa P

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.1558: trs
tras P
-- égl.II.1617: esprimera
esprimiera N
-- égl.II.1637: despuma
d'espuma U
-- égl.II.1644: gruesso
gruessos I
-- égl.II.1717: aquelos
aquellos P
-- égl.II.1778: tencubren
t'encubren H[14]
-- égl.II.1828: destarme
d'estarme H
-- égl.III.65: masedumbre
mansedumbre N

- Por omisión de dos grafemas:

-- égl.I.268: trasi
tras si N

Entre los errores habituales en este apartado está el de r por rr y l por ll, la pérdida de una vocal en un diptongo y la omisión del apóstrofo.

&&&.III.1.2.1 Erratas por omisión (serie B)

- Por omisión de un grafema:

-- son.XVII.2: viene
Vine NJIFGBHTA USDV Mg
-- ele.II.157: Y como
Yo como D FGBHTA
-- égl.II.1700: y repuestos
ya repuestos BHTA

- Por omisión de dos grafemas:

-- son.XXIII.4: sera
tempestad serena Q IFGBA USD V[15]
-- égl.I.15: cuidados enojos
cuydados enojosos NJI BHTA UD Mg
-- égl.II.231: Lleuamos la juntos
LLevavamosla juntos NJIFGBHTA U
-- égl.II.1473: Trayendo la memoria
Trayendo a la memoria BHTA
-- égl.II.1592: y vn vestido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y d'un vestido HTA

- Por omisión de dos o más grafemas:

-- ele.II.53: mas refuerça
mas aun le esfuerça BA
mas le refuerça NJIFG US[16]
-- égl.II.369: El tiene mi lengua
El detiene a mi lengua el movimiento D
El tiene de mi lengua IFGBHTA S
-- égl.II.1422: Por que difficultosa
Que por difficultosa FGBHTA
Porque en difficultosa R74
Porque'n difficultosa G90

N resolvió bien las erratas de son.XVII.2, ele.II. 53, égl.I.15 y égl.II.231. I introduce dos enmiendas, égl.II.369 y son.XXIII.4 (aunque ésta la había introducido Q, fuera de la línea P-H); D, seguida de F, soluciona el caso de ele.II.157; B se encarga de resolver los errores de égl.II.1473 y 1700; H, en una enmienda brillante, mejora égl.II.1592;[17] otra errata de la Egloga II, el v. 1422, tuvo que aguardar una solución en el siglo XX, en un notable acierto de Rivers. Rosso Gallo sigue a Rivers, pero empleando la elisión inversa y el apóstrofo; tanto que en como que'n aparecen en O;[18] en el primer caso la errata supone la omisión de tres grafemas --si contamos el espacio en blanco-- y en el segundo de dos. Si consideramos que en O son más frecuentes las erratas de menor entidad, acaso resulte más probable que el error parta de que'n.

&&&.III.1.3 Erratas de O por alteración (serie A)

- Por alteración entre dos grafemas:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.357: ...on estoy
no estoy PI

- Por alteración entre más de dos grafemas:

-- égl.I.202: ...m'advenian;
me adeuinan P

Egl.II.357 es uno de los casos en que N enmienda incorrectamente, al no recoger la enmienda que P había introducido con acierto; sólo I vuelve a la versión correcta que estaba en P.

&&&.III.1.3.1 Erratas de O por alteración (serie B)

-- égl.II.1857-1858:
En que hagamos...
SAL. Luego...

SAL. En que hagamos...
Luego... D F BHTA

Este es el único caso que presentaba una solución dificultosa. Los impresores introdujeron un verso más abajo de lo debido la indicación SAL que precedía a la intervención de Salicio; D se dio cuenta de ello, seguido por F, el Brocense y Herrera. Blecua estimó atinadamente que la enmienda era correcta, y Rivers cambió su criterio de 1964 en la edición de 1974; Rosso Gallo sigue a R74.[19]

&&&.III.1.4 Erratas de O por sustitución (serie A)

- Sustitución de una vocal por otra.

-- ele.I.66: fueste
fuiste P
-- ele.I.80: adad
edad N

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ele.I.144: humedice
humedece P
-- ele.I.174: propriadad
propriedad J
-- ele.II.64: esperzido
esparzido P
-- epi.B.12: liberted
libertad P
-- égl.I.112: logrimas
lagrimas P
-- égl.I.137: elmo
olmo P
-- égl.I.188: aportamiento
apartamiento P
-- égl.I.227: prufunda
profunda N
-- égl.I.329: romo
ramo N
-- égl.II.82: mengoando
menguando P
-- égl.II.98: aste
este N
-- égl.II.316: especia
especie I
-- égl.II.334: entrestecida
entristecida N
-- égl.II.450: pestor
pastor P
-- égl.II.481: toceda
tocada P
-- égl.II.771: aliuia
aliuio N
-- égl.II.816: dasgracia
desgracia P
-- égl.II.841: rozones
razones P
-- égl.II.916: asta'lla
esta alla P
-- égl.II.971: juntamos
nos juntemos N
-- égl.II.1231: vieres
lo vieras N
-- égl.II.1389: fuera
fiera N
-- égl.II.1725: otros
otras P
-- égl.II.1735: assu
assi I
-- égl.II.1779: contrasten
contrastan I U
-- égl.II.1809: aquelles
aquellas N

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- Sustitución de una consonante por otra o por vocal, o de vocal por consonante:

```
-- ode.FG.4:  viendo
viento  P
-- ode.FG.22:  beltad
beldad  N
-- égl.I.6:  olvidacas
oluidadas   P
-- égl.I.98:  lágrinas
lagrimas   P
-- égl.II.100:  cançado
cansado  P
-- égl.II.123: afligo
aflijo  P
-- égl.II.331: jusgara
juzgara  P
-- égl.II.729:  csta
esta  N
-- égl.II.737: ardiende
ardiente  N
-- égl.II.990:  carme
carne  P
-- égl.II.1360:  excrcicio
exercicio  P
-- égl.II.1363:  mo(o
moço  P
-- égl.II.1396:  mueuas
nueuas  P
-- égl.II.1400:  com
con   P
-- égl.II.1548:  elte
este  P
-- égl.III.54:  Salierod
Salieron   P
```

- Sustitución de ç por c o viceversa:

```
-- son.XXIII.1:  acucena
açucena  P
-- ele.II.133:  abracado
abraçado  N
-- égl.II.1021:  acotado
açotado  P
-- égl.II.1342:  dulcura
dulçura  J
```

- Sustitución de ñ por n:

```
-- can.II.21:  engano
engaño P
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.233: otono
otoño J

- Sustitución de u por n o viceversa:

-- can.IV.54: vergnença
verguença P
-- ele.I.43: mauera
manera P
-- ele.I.79: desueutura
desuentura P
-- ele.I.258: resueua
resuena P
-- ele.II.111: lleua
llena N
-- epi.B.5: bnscar
buscar P
-- égl.I.93: perjnra
perjura P
-- égl.II.231: lleua
llena P
-- égl.II.1163: qne
Que P
-- égl.II.1637: lleua
llena P
-- égl.III.23: cnydados
cuydados P

- Sustitución de dos grafemas:

-- égl.II.636: campaña
çampoña I
-- égl.II.1160: campaña
çampoña N

&&&.III.1.4.1 Erratas por sustitución (serie B)

- Sustitución de una vocal por otra vocal:

-- égl.I.338: manera suelto ya la rienda
manera suelto yo la rienda FGB
-- égl.II.484: dixo
dexo IFGBHTA S
-- égl.II.1717: delicadas
delicados FGBHTA
-- égl.II.1718: preñadas
preñados FGBHTA
-- égl.II.1787: Acabaron
Acabarà en entrando FGBT
Acabaràn entrando D HA

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- Sustitución de ç por c o viceversa:

-- égl.II.1519: la abarçaua
la abraçaua **PNJIFGBHTA USD**
la abarcava **KR**

- Sustitución de dos grafemas:

-- égl.II.640: venid
Vivid **NJIFGBHTA UD**

&&&.III.1.5 Erratas por combinación de dos tipos de errores

Como dijimos arriba, hay una serie de erratas donde se podría hablar de sustitución de una palabra por otra, si bien, tomando como unidad el grafema, pueden entenderse como la confluencia de dos de los cuatro tipos de errores. Son las siguientes:

1.- Adición + sustitución

-- égl.II.199: Ya mas
Jamas **IFGBHTA USD**
-- égl.II.582: niñyes
niñez **NJIFGBHTA USD**
-- égl.II.588: deflicultoso
dificultoso **NJIFGBHTA USD V**
-- égl.II.1717 Que aque[l]los braços
de aquellos braços **D BHTA**

2.- Alteración + adición

-- ode.FG.45: siempre
sierpe **FGBHTA**

3.- Sustitución + alteración

-- égl.II.299: a lançar
al ansar **BHTA**

Exceptuando la segunda y tercera del grupo 1, resueltas sin problemas por N, las cuatro restantes resultaron

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

erratas problemáticas, de resolución tardía.

&&&.III.1.6 Posibles rasgos gráficos peculiares de la princeps

Junto con las erratas vistas hasta ahora es preciso considerar una serie de casos que también se han considerado erratas y que más bien pueden entenderse como rasgos ortográficos de la princeps que se repiten con una cierta regularidad. Pueden señalarse dos grandes grupos, uno en torno al apóstrofo y otro donde se produce la asimilación de vocales.

&&&.III.1.6.1 Apóstrofo

a) Apóstrofo no implica necesariamente sinalefa.

La regla general es que el apóstrofo se dé en conexión con la sinalefa. En los cinco primeros versos del Libro IV de la princeps hallamos tres ejemplos[20]:

> Qvando me paro a contemplar mi 'stado,
> Y a ver los passos por do m'ha traydo:
> Hallo, segun por do anduue perdido:
> Que a mayor mal pudiera auer llegado:
> Mas cuando del camino 'sto olvidado,
> (son.I.1-5)

Como se ve, la vocal elidida puede ser tanto la primera (m'ha) como la segunda (mi 'stado). Esto no impide, sin embargo, que encontremos una serie de excepciones, cuyo número puede llevar a un editor a plantearse si este rasgo ha de ser regularizado o por el contrario se ha de mantener como peculiaridad gráfica. Quizás el caso más

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

claro sea de apóstrofo en conexión con h aspirada:

a.1) Con h aspirada:

-- son.XXI.11:
Todo s'halla en vos de parte a parte
-- can.III.35:
Aqui me a d'hallar
-- égl.I.157:
Y d'hazer juntar lo differente
-- égl.II.462:
D'hazelle mi caso manifesto
-- égl.II.660:
Desde a gran rato m'halle tendido
-- égl.II.661:
Que assi s'halla siempre aquel que yerra
-- égl.II.925:
O cuerpo, e t'hallado y no lo creo
-- égl.II.1056:
Allí s'halla lo que se dessea
-- égl.II.1099:
De Tormes l'halle solo, cantando

Se podría pensar que los cajistas modificaron la grafía del manuscrito; si así fue, no lo hicieron en todos los casos, pues contamos con versos donde no hay apóstrofo ante h aspirada. Estos son algunos:

-- can.III.38:
Me halla y me a hallado
---can.IV.100:
Gran espacio se halla lexos della
-- can.IV.110:
Y en tal punto me hallo
-- can.IV.151:
Sin que de mi en el mundo se hablasse
-- epi.B.20:
Tan dulce y agradable que me haze
-- égl.I.357:
Nunca mis ojos de llorar se hartan
-- égl.II.86:
Que como si de nuevo le hallasse
-- égl.II.111:
Se hallo al duelo me conto algun poco
-- égl.II.359:
No es bien que tu te hagas tan esquivo
-- égl.II.966:
Antes nunca te hartas de mirarme
-- égl.II.1061:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nunca se harta d'escuchar su canto
-- égl.II.1543:
Quien mas cerca se halla del grã hombre
-- égl.II.1814:
Hasta que'n la ribera se hallaron
-- égl.III.33:
En tanto, no te offenda ni te harte
-- égl.III.116:
Que se halla en las conchas del pescado
-- égl.III.149:
Mudar presto le haze el exercicio
-- égl.III.171:
Yva de hayas vna gran montaña
-- égl.III.359:
Do quier que sauzes de oy mas se hallarẽ

Se deba a Garcilaso o a los cajistas esta grafía alternante para un mismo fenómeno, los casos de monosílabo con la vocal elidida ante h aspirada dejan claro que el apóstrofo no siempre implica sinalefa en O. A partir de estos versos se entienden mejor estos otros, ya citados, con hiato ante la segunda vocal tónica, a pesar del apóstrofo, que a un lector del XX le sugiere sinalefa inevitable:

a.2) apóstrofo ante vocal acentuada o en hiato

-- son.XIII.5:
D'aspera corteza se cubrian
-- son.XVII.12:
Mas inficion d'aire en solo vn dia

Junto con estos dos casos, con hiato en "d' ¦ áspera' y "d' ¦ aire", habrá que plantear si lo mismo ocurre en

-- égl.II.1225:
Este qu'en al[ç]alle fue dichosa
-- égl.III.374:
Iuntas s'arrojaron por el agua

En ellos el hiato estaría en "qu' ¦ en" y "s' ¦ arrojaron".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Los casos de son.XIII.5 y son.XVII.12 se producen como excepción dentro de un gran número de versos donde d' implica sinalefa. He aquí algunos de estos últimos --de principio a fin del Libro IV-- con la preposición de con vocal tónica (con átona se encuentran muchos más ejemplos):

-- son.XXIX.10:
Y a las ondas habló d'esta manera
-- can.II.5:
Mis quejas d'vna en vna
-- can.II.2:
D'agua corriente y clara
-- can.IV.26:
D'otros graves peligros me guardaron
-- can.IV.54:
D'vna verg[ũ]ença libre y generosa
-- ele.I.90:
Y d'otros la hazienda despendida!
-- ele.I.153:
Con las cabeças d'oro despeynadas
-- égl.I.107:
Y quan d'otra manera
-- égl.I.412:
Al tramontar del Sol bordadas d'oro
-- égl.II.20:
O claros ojos, o cabellos d'oro
-- égl.III.181:
Con el cabello d'oro desparzido

&&&.III.1.6.2 Vocales asimiladas o unidas

Un segundo caso de fenómeno gráfico que se aprecia en O es el de la preposición a unida a la palabra siguiente, o fundida con la a con que termina la palabra precedente o con que comienza el término que sigue. Del primer caso tenemos los siguientes ejemplos:

a) la preposición a se une a la palabra que sigue

-- son.XIX.10:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Arrazonar con vos, o dulce amigo
-- son.XXVI.8:
Arromper esto en que yo me meti
-- can.IV.20:
Torna asseguir el aspero camino

Obsérvese que en los tres casos la fusión se produce en combinación de la preposición con un infinitivo. Pasemos al segundo caso:

b) La preposición a se asimila con otra a

b1) se asimila a la a final de la palabra anterior o la preposición que sigue a un término que comienza con a.

Tenemos dos ejemplos

-- ele.I.287:
D'alla riba t'esta, Fernando, mira,
-- égl.II.1356:
Asi les convenia todos ellos

Para el caso de ele.I.287 hay una razón etimológica que apoya la aparición de riba (<ripa)[21]

b2) Asimilación con a inicial de la palabra posterior

Tenemos cinco ejemplos, todos ellos en las églogas:

-- égl.I.118:
Abreuar en el Tajo mi ganado[22]
-- égl.II.654:
Que ya me iua arrojar de do te cuento
-- égl.II.768:
Vna nympha llegar aquella fuente.
-- égl.II.810:
A la que aborrecerme a mi se 'sfuerça
-- égl.II.860:
Derecho ve primero aquellas hayas

Naturalmente, junto a estos casos existen otros donde la grafía está más cerca de la actual:

-- égl.II.12:
Venga mi coraçon a atormentarse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.295:
Del bien hecho empeçaua a arrepentirse
-- égl.II.576:
Vernas a arrepentirte y lastimarte
-- égl.II.1071:
Llevole a aquella parte el buen aguero
-- égl.II.1187:
D'aquel piadoso officio a aqueste junto
-- égl.II.1427:
El nombre era conforme a aquesta fama
-- égl.II.1492:
El Duque a aquella parte endereçado
-- égl.II.1624:
Corriente, bien jurara, a aquellas oras
-- égl.III.147:
Pintando a Apollo en el robusto officio
-- égl.III.151:
Que hizo a Apollo consumirse en lloro[23]

En el primer grupo tenemos tres casos (égl.I.118, égl.II.654 y 810) donde aparece a̲ fusionada con un infinitivo que comienza con esa misma vocal; junto a ellos tenemos en el segundo grupo otros tres ejemplos donde en las mismas circunstancias, ante un infinitivo que empieza con a, la preposición no se asimila (égl.II.12, 295 y 576). Por otra parte, frente a dos casos con a̲ asimilada ante el demostrativo (égl.II.768 y 860), encontramos cinco ocurrencias de a no asimilada ante demostrativos (égl.II.1071, 1187, 1427, 1492 y 1624). Como se ve, ambas modalidades gráficas coexisten.

Acaso por lo que más nos interesa este fenómeno es por otro posible caso de asimilación gráfica de vocales que se da en un verso al que hemos de referirnos más abajo, pues se encuentra entre los presuntos hipométricos, y ha dado lugar a varias enmiendas. Esta vez no se trata de a̲ sino de e̲:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

c) Un probable caso de e asimilada

-- égl.II.1039:
Contarte vna 'straña, y nueua cosa

En realidad tendríamos la perífrasis verbal contarte é, donde se habría asimilado el verbo auxiliar. Junto a este caso tenemos otro muy semejante donde no se produce la asimilación:

-- égl.II.1765:
Dexarte e en la ribera do 'star sueles

Sobre el "ensolver" vocales escribió Juan de Valdés en su Diálogo de la lengua lo que sigue:

> V.[aldés]: [...]Agora solamente os quiero dezir que huyendo yo, quanto me es posible, de la coiunción de muchas vocales, quando la necessidad forçosamente las trae procuro ensolverlas, y assí escrivo desta manera: En achaque de trama stâcá nuestrâma, donde, poniendo todas las vocales, avía de scrivir está acá y nuestra ama; y de la misma manera: Ninguno no diga: destâgua no beveré por de esta agua.
> C.[oriolano]: Esso avéis vos tomado del griego, y aun del italiano.
> V.: La pronunciación ni la he tomado del uno ni del otro; la escritura sí, pero, ¿no os parece a vos que es prudencia saberse hombre aprovechar de lo que oye, vee y estudia, siendo aquél el verdadero fruto del trabajo?
> C.: No solamente tengo eso por prudencia, pero ternía el contrario por iñorancia.[24]

La representación gráfica, pues, es novedosa, y puede tener influencia del griego o el italiano, pero se acerca a una pronunciación propia del castellano ("la pronunciación no la he tomado del uno ni del otro"); y véase cómo la "innovación" gráfica que presenta Valdés termina considerándose "prudencia" en labios de Coriolano; es un buen ejemplo de la actitud que hemos de ver en aquellos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

años del primer tercio del XVI, donde se da la disposición a mantener lo propio castellano, pero sin dudar en adoptar rasgos de otras lenguas cuando convienen a la propia. La tendencia a acercar pronunciación y escritura pudo dar lugar a la asimilación de vocales en O; el caso de e es semejante al de a, aunque éste cuenta con más ejemplos; Valdés habla de vocales sin especificar cuáles de ellas, aunque sus ejemplos son de a.

Es posible que los rasgos gráficos señalados deban achacarse exclusivamente a un cajista poco cuidadoso; pero tal vez reflejen en alguna medida una flexibilidad normativa de la que hablaremos en el cap. IV como uno de los componentes del periodo histórico en que vivió Garcilaso. En el caso del apóstrofo ante h aspirada puede tratarse de una convención; tanto el apóstrofo ante hiato como la asimilación de vocales idénticas en posición contigua son rasgos excepcionales dentro de una mayoría de casos que siguen las reglas comunes. En todos los casos, la reiteración de estos rasgos peculiares no permiten considerarlos sin más entre las erratas indudables. El editor moderno tendrá que considerar, sin embargo, hasta qué punto mantiene estas peculiaridades en el texto. Para ello habrá de tener en cuenta otras características de la princeps que irán apareciendo en los capítulos sucesivos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.1.7 El tipo de errata predominante en la princeps

Dejando al margen los casos citados en el parágrafo anterior, donde puede plantearse que se trate de rasgos ortográficos propios de la princeps, cabe plantearse cuáles son los posibles mecanismos que explican las erratas de O. Podemos encontrar varias modalidades.

Hay algún caso donde se puede apreciar que el fallo puede surgir cuando el transcriptor se deja llevar por un entendimiendo erróneo de la sintaxis. Así, por ejemplo:

> rompía con gritos ella y convocava
> de las cornejas el superno buelo;
> en un solo momento s'ajuntavan
> una gran mu(l)chedumbre presurosa
> (égl.II.276-279)

Se diría que el plural las cornejas ha dado lugar a la tercera persona de plural en s'ajuntavan, que no concuerda con muchedumbre y además rompe la rima.

Incluso hay alguna ocasión donde se puede sospechar que hubo un elemental razonamiento que llevó a una errata medianamente compleja:

> [d]e aque[l]los braços hecho delicadas;
> de lágrimas preñadas relumbravan
> los ojos que sobravan al sol claro
> (égl.II.1717-19)

En lágrimas preñadas el período sintáctico ha dado pie a acordar preñadas con lágrimas en lugar de con ojos; la rima y el sentido aconsejan, parafraseando: "los ojos relumbraban preñados de lágrimas". Parecería que al escribir lágrimas preñadas los transcriptores volvieron

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

atrás para convertir el original delicados en femenino.

Sin embargo, los casos citados son excepcionales, puesto que la gran mayoría son fallos del tipo ...vergnença por verguença, rozones por razones, o salierod por salieron, etc., y certifican que los impresores transcribían en muchas ocasiones sin volver atrás, es decir, los cajistas de O no suelen "pensar", sencillamente componen. Por esto no parece en principio probable que se encuentren cambios más o menos "razonados" o voluntarios.

A este respecto resulta muy interesante comparar las variantes que vimos en Mg^{25} con las erratas seguras de O. En el manuscrito de Gayangos apenas se encontraban fallos mecánicos que diesen lugar a palabras agramaticales, el tipo de error que hemos visto repetidamente en O. Por el contrario, se hallaban múltiples ejemplos de variantes que daban lugar a pensar que había existido una voluntad de cambio, de reelaboración de un texto poético.

En suma, hay que tener en cuenta que hemos presentado en esta sección 150 erratas que se distribuyen de la siguiente forma (indico con "A", como he venido haciendo, las erratas evidentes y con "B" las de difícil detección):

1. Adición (A)	
- de un grafema	15
- de dos grafemas	3
- de más de dos	1
- Adición (B)	
- de un grafema	8

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- de más de dos grafemas 3
2. Omisión (A)
- de un grafema 29
- de más de dos grafemas 1
- Omisión (B)
- de un grafema 3
- de dos grafemas 5
- de más de dos grafemas 3
3. Alteración del orden (A)
- entre dos graf. (del tipo ba por ab) 1
- entre más de dos grafemas 1
- Alteración (B)
- de más de dos grafemas 1
4. Sustitución (A)
- de un grafema por otro
- de una vocal por otra 28
- de cons. por vocal (o vic.)
o de cons. por consonante 16
- de c por ç o vic. 4
- de n por ñ 2
- de u por n o vic. 11
- sust. de dos grafemas 2
- Sustitución (B)
- de un grafema por otro
- de una vocal por otra 5
- de c por ç o vic. 1
- Sustitución de dos grafemas 1
5. Por dos tipos de errores
- adic + sust. 4
- alter. + adic. 1
- sust. + alt. 1

Distinguiendo sólo por el tipo de error y el grado de dificultad en la resolución de la errata tendríamos

adición	30	
fáciles		19
difíciles		11
omisión	41	
fáciles		30
difíciles		11
alteración	3	
fáciles		2
difíciles		1
sustitución	70	
fáciles		63
difíciles		7
dos tipos de error	6	
fáciles		2
difíciles		4

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Admitiendo que los límites para considerar una errata como de fácil o difícil enmienda no son del todo definidos, tendríamos, de 150 erratas seguras, 116 de fácil solución y 34 más problemáticas. Por el número de grafemas complicados en el error tendríamos esta distribución:

De un grafema:	121
De dos grafemas:	15
De más de dos:	14

De esta forma, el prototipo de errata en O es la de fácil solución y de un solo grafema. Concretando algo más, se ve que las erratas por sustitución son más del doble que las de adición, y superan con mucho a las de omisión. Ello indicaría que los impresores de O, más que a omitir o a añadir tienen una tendencia mecánica a cambiar, especialmente un solo grafema por otro.

Al lado de las erratas evidentes no podemos desestimar las 34 cuya enmienda resultó más complicada; curiosamente, la mitad de ellas, diecisiete, implican un grafema. La existencia en la princeps de este tipo de errata mínima pero difícil de detectar nos advierte sobre la posibilidad de que persista en O sin corregir alguno de estos errores minúsculos, pero a veces con consecuencias notables en el texto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2 Las enmiendas de los casos problemáticos métricos

Como ya adelanté en la Introducción, en la segunda parte de este trabajo voy a ocuparme de una serie de versos problemáticos que vienen considerándose erróneos por criterios métricos. Los tipos de anomalías contempladas son cuatro: irregularidades estróficas, hipermetrías, rima anómala e hipometría. Antes de tratar propiamente de estos asuntos métricos, voy a presentar los casos en cuestión, junto con las enmiendas que se han propuesto. Ello servirá para comparar las erratas seguras vistas arriba con otra serie de erratas que se le han supuesto a la princeps.

Si en el capítulo anterior y lo que va de éste me limité casi exclusivamente a dar las variantes de las ediciones antiguas, ahora incluiré de modo sistemático las más interesantes de nuestro siglo: la de Keniston, las de Rivers en 1964 y 1974,[26] y últimamente la de Rosso Gallo de 1990. Hago referencias esporádicas a otras ediciones o estudios cuando sea útil tener en cuenta su aportación. Para los casos que siguen, anoto tanto las fuentes que leen con O como las que ofrecen soluciones distintas.

Antes de tratar los casos en cuestión, y dado que en ellos vamos a ocuparnos de las justificaciones que se ofrecen para introducir las distintas enmiendas, será

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

preciso considerar previamente uno de los tipos de justificación a que recurre Rosso Gallo para decidirse entre una u otra variante: el factor fónico.

&&&.III.2.1 La recurrencia fónica como prueba de autenticidad

Rosso Gallo estima que, teniendo en cuenta la funcionalidad de las figuras fónicas en la poesía petrarquista,

> [e]ntre dos variantes aparentemente adiáforas, sin duda tiene más probabilidad de ser auténtica la que se inserta en el contexto fónico.[27]

Sin negar el indudable valor de las relaciones fónicas en un texto, resulta muy arriesgado apoyarse en esas relaciones para defender una lección frente a otra, o para demostrar la autenticidad de un término. La razón de ese riesgo reside en que el recurso de la reiteración (aliteraciones, asonancias, consonancias, etc.) no es el único que opera dentro de las relaciones fónicas en la poesía del siglo XVI, ni en la de época alguna. Tan operativas en un texto pueden ser las relaciones por semejanza como por diferenciación o contraste. Por otra parte, es posible que, frente a la inserción fónica de una lección en su contexto, la lección alternativa presente otra modalidad de inserción, de modo que basándose en el solo criterio fónico resulta muy problemático decidir entre dos variantes. Rosso Gallo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tras presentar la importancia del criterio fónico, ofrece como ejemplo la disyuntiva entre la lección detendreys de O frente a deternéys de Mg en el Soneto XI, cuyos tercetos son éstos:

> dexad un rato la labor, alçando
> vuestras rubias cabeças a mirarme,
> y no os detendréys mucho según ando:
> que o no podréys de lástima escucharme,
> o convertido en agua aquí llorando,
> podréys allá d'espacio consolarme.
> (son.IX.9-14)

El argumento que se esgrime es que detendreys es preferible, puesto que rima internamente con podréys en el verso siguiente. La lección de Mg, no obstante, entabla otro tipo de relaciones, menos intensas que la rima interna consonante, pero más numerosas, puesto que la /r/ en posición implosiva ante una nasal alveolar seguida de /e/, deterneys se vincula con una de las rimas de los tercetos (miraRME, escuchaRME, consolaRME) donde /r/ va seguida de otra nasal, labial esta vez, y también de /e/. Una y otra lección, pues, entablan relaciones diversas, luego habrá que establecer, en primer lugar, una lección auténtica por otros criterios. En este caso, debe prevalecer el criterio general: O prueba en muchísimas ocasiones que es un texto más solvente que Mg; o bien plantear honestamente la dificultad de optar entre una u otra lección. Una vez establecida la probable versión auténtica pueden estudiarse sus características fónicas, pero difícilmente éstas pueden servir para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

decidir la autenticidad.

He aquí otro caso con sus variantes:

son.XXVI.3 ¡ O quánto s'acabó en solo un día!

quanto s'acabo en O V R64 G90
se acabo PNJIFB USD
cuanto bien s'acaba en HA
en un solo dia T
quánto bien s'acaba en R74

Estos son los cuartetos del Soneto XXVI:

Echado está por tierra el fundamento
que mi bivir cansado sostenía;
¡o quánto s'acabó en solo un día!;
¡o quántas esperanças lleva el viento!;
¡o quán ocioso está mi pensamiento
quando se ocupa en bien de cosa mía!
A mi esperança, assí como a baldía,
mil vezes la castiga mi tormento.
(son.XXVI.1-8)

Antes de referirse a la cuestión fónica es preciso considerar las dos variantes de forma general. Blecua apoya la variante de Herrera. Cree que se debe mantener el presente que se da en los cuartetos. Por otra parte, a propósito del primer cuarteto afirma:

> Los versos 1-2 expresan la situación espiritual del poeta en el momento de escribir el poema [..] Los versos 3-4 son dos exclamaciones angustiadas, producto de esta situación espiritual. Es extraño que el poeta no guarde una correlación perfecta entre ambas exclamaciones:
> ¡O quánto s'acabó en solo un día!
> ¡O quántas esperanças lleva el viento!
> Esperanzas no mantiene correlato alguno con el verso anterior, recurso que proporcionaría una mayor armonía al cuarteto.[28]

En opinión de Blecua, la enmienda de Herrera hace corresponder el bien que introduce en el v. 3, con la esperanza del v. 4, y a su vez con los mismos términos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que aparecen en el segundo cuarteto, en los vv. 6 y 7 respectivamente:

> ¡O quánto bien (A)(1) s'acaba en solo un día!
> ¡O quántas esperanças(A)(2) lleva el viento!
> ¡O quán ocioso está mi pensamiento
> quando se ocupa en bien(1) de cosa mía!
> A mi esperança (2), assí como a baldía,

En suma:

> El soneto, con la corrección herreriana [...] mantiene una armonía formal muy de acuerdo con el sistema estético de Garcilaso, armonía que O, en parte, destruye.[29]

Con independencia del problema métrico, que trataremos más abajo, es cierto que la versión de Herrera por una parte mantiene el presente dominante en los cuartetos, y por otra establece una relación del par bien - esperanza entre el primero y el segundo.

Sin embargo, Rosso Gallo se opone, acertadamente en mi opinión, a estos planteamientos, y estima que

> las razones que Blecua alega en favor de la variante de H no se encuadran en el sistema originario, sino que se sitúan enteramente en el sistema herreriano.[30]

Cree que en el primer cuarteto se da una sucesión temporal

presente --> pasado --> presente

puesto que aparece primero un presente (echado está), después una referencia al pasado en imperfecto (sostenía) para pasar luego a un pretérito indefinido que expresa una circunstancia concreta (s'acabó), y terminar con un presente generalizador (lleva). Así, pues:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> La estructura del cuarteto, por tanto, no privilegia la perfecta simetría formal o la correlación lexical y sintáctica, sino que sigue un movimiento conceptual que va de lo particular a lo general, de la interioridad a la exterioridad.[31]

Efectivamente, el cuarteto no se basa en la simetría o la correlación perfecta, es decir, la reiteración de un tiempo verbal dominante, el presente; tampoco se da la reiteración simétrica de dos términos de peso: se repite esperança, pero no bien.

Lo dicho a propósito de lo morfosintáctico y lo semántico puede trasladarse a lo fónico. En el verso introducido por Herrera hay dos cambios fundamentales que encajan bien en la configuración fónica de los cuartetos: acaba presenta una /a/ tónica, en lugar de la /o/ tónica de acabó, y junto a esto se introduce bien. Veamos las vinculaciones de estos rasgos, limitándonos a los dos cuartetos. La /a/ tónica de acaba reitera una serie de sílabas tónicas con esa misma vocal (echAdo, estA, cansAdo, quAnto, quAntas, esperAnças, quAn, estA, quAndo, esperAnça). Por otra parte, bien se integra con parecida perfección en el cuarteto, tanto por su [b] fricativa (bivir, acaBa, lleVa, Biento, Bien (v. 6), Baldía, Veces) como por la /n/ implosiva, o por reiteración de los grupos -IEN o -EN (fundamENto, caNsado, sostENía, quáNto, EN, uN, quáNtas, esperaNças, vIENto, pENsamIENto, quaNdo, bIEN, esperaNça, tormENto) Las relaciones podrían extenderse al resto del soneto. En O, donde tenemos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quánto s'acabó, no existen todas estas relaciones, salvo las de la [b] fricativa de acabó; la /o/ tónica se relaciona con sólo, cosa y ocioso. En conclusión, si las reiteraciones fónicas fuesen una prueba de autenticidad, la versión de Herrera sería muy superior a la de Garcilaso. Sin embargo, en el aspecto fónico se impone la misma falta de simetría y reiteración que vimos en los niveles morfosintáctico y semántico. La variatio, o incluso la ruptura en cualquiera de estos tres niveles es tan operativa como la reiteración, que parece ser el único rasgo que Rosso Gallo tiene en cuenta.

Pongamos un último ejemplo:

> Aquesto todo agora ya s'encierra,
> por desventura mía,
> en la fría, desierta y dura tierra.
> (égl.I.279-281)

En el v. 281, Mg lee en la escura, desierta.... Es cierto que el fría de O consuena con mía y, más arriba, con la otra palabra-rima, sostenía. El fonema /f/ no presenta relaciones, y /r/, neutralizada la oposición entre la vibrante múltiple y la simple en ese contexto,[32] presenta vínculos semejantes a los de /r/ en escura. Frente a estas relaciones, escura se enlaza en rima interna con desventura y dura, y además la sílaba es-, con /s/ implosiva, se conecta con aquESto y dESventura. Así pues, escura presenta una vinculación fónica más intensa que fría, y sin embargo creo que Rosso Gallo juzga con acierto que la lectura auténtica es ésta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

última, por razones que tendremos ocasión de exponer. La investigadora italiana argumenta que la introducción de escura da lugar a "un efecto fónico excesivamente marcado y monótono, sin duda inferior al texto de O".[33] No obstante, el efecto fónico en esos versos no es más intenso que el producido en otros lugares del corpus. Basten como ejemplo los versos siguientes, cuyas reiteraciones fónicas han sido puestas de relieve por la misma Rosso Gallo[34]:

> a PARte que de Miedo no Me Muevo,
> y si a MuDARMe a DAR un Passo Pruevo
> (son.VI.2-3)

Aparte de la relación en rima muevo-pruevo tenemos cuatro palabras que empiezan por /m/-- cinco si contamos el enclítico me--; en tres ocasiones se reitera la secuencia fónica -AR, y en dos DAR (pARte, muDARme, DAR); hay, por último, tres palabras que se inician con /p/ (Parte, Passo, Pruevo).

Hemos visto un caso (son.XI.11) donde cada lección establecía vínculos fónicos diferentes, y había que recurrir a otros criterios para decidir. En los dos casos siguientes (son.XXVI.3 y égl.I.281), de haber seguido el criterio de la recurrencia fónica como prueba de autenticidad, hubiésemos considerado auténticas lecciones que Rosso Gallo con buen criterio no tiene por tales; en ellos Garcilaso limitó la recurrencia fónica, mientras que ciertos editores o copistas la intensifi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

caron. Junto con ello, el caso del Soneto VI prueba que la intensidad de estas relaciones pudo ser mucha en algunos textos, sin duda garcilasianos.

Cuando Rosso Gallo afirma que entre dos variantes "tiene más probabilidad de ser auténtica la que se inserta en el contexto fónico", hay que puntualizar que esa inserción implica una gama de posibilidades en el manejo de la materia fónica que va mucho más allá de la simple recurrencia de sonidos; tan valiosa puede ser la reiteración como la ruptura o ausencia de reiteración. Es indudable que las relaciones fónicas son parte fundamental en un texto, pero, dadas las múltiples variedades de relación, resulta muy difícil que estas recurrencias puedan probar la autenticidad de una lectura frente a otra.

En muchos de los casos que siguen, Rosso Gallo recurrirá a las relaciones fónicas como prueba de autenticidad, y creo que resulta sumamente arriesgado plantear en estos términos la opción del texto "auténtico". Que un vocablo contenga fonemas que aparecen repetidamente en su contexto no prueba nada en lo que toca a la autenticidad, porque hay muchísimas palabras o sintagmas auténticos que no entablan esas relaciones. Otra cosa es que cualquier aliteración o figura fónica pueda estudiarse como parte fundamental de un texto, sin que ello afecte a la legitimidad de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lección.

Veamos a continuación los casos problemáticos y sus enmiendas agrupados según la anomalía métrica que se les supone.

&&&.III.2.2 Irregularidades estróficas

Entiendo por irregularidad estrófica no sólo el hecho de que en algunas estancias falte o sobre algún verso; también incluyo en este grupo lugares donde la medida del verso no corresponde a la exigida por el esquema de la estancia, ya sea por cambio de endecasílabo a heptasílabo, ya por la introducción de versos que no responden a ninguna de estas dos medidas, claramente hipométricos respecto a los endecasílabos que se esperan en esas posiciones.

Los casos que analizaremos pertenecen a estrofas de la Egloga I (vv. 267-281 y 253-266) y de las Canciones II (vv. 1-12) y III (vv. 53-65)

&&&.III.2.2.1 Egl.I.267-281. (vv. 279-281)

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevavan tras[s]í, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimiento y despojos,
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro,
¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
de la columna que'l dorado techo
con presunción graciosa sostenía?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra.

277-278 ¿Do la coluna qu' el dorado techo
sostenia? Todo esto ya se cierra, Hn

Do estan? do la columna que algun dia
Con presumpcion su gloria sostenia Tn

279 sombra i ceniza hecho, Hn
en ceniza deshecho Hn

La estancia en O tiene un verso más de los que le corresponden -- quince en lugar de los catorce habituales--, y se plantean cambios en el esquema estrófico que veremos más abajo.

El Brocense calló en este pasaje, sin intentar la enmienda. Herrera, en su afán de regularización, ofrece una versión en nota, pero no se atreve a corregir el texto. Estas son sus palabras:

> En esta estanza sobra un verso; porque siendo todas de 14, ésta es de 15; y si en algún modo se permitía enmienda en obra ajena, aquí era lícita, por ser falta del cuidado en el número de los versos, pero ¿quién ha de poner la mano en obras de un escritor tan alabado y recibido en la común opinión? Basta apuntar este error, y quede así solamente notado para que no lo siga alguno; y no será pequeño trabajo quitar un verso, sin que se conozca falta en el concepto; aunque ha muchos años que quise enmendalla, sin mudar consonancia ni pensamiento, y dije así:
>
> ¿adónde están? ¿Adónde el blanco pecho?
> ¿Dó la coluna que el dorado techo
> sostenía? Todo esto ya se cierra,
> sombra y ceniza hecho,
> (o si esto es mejor: en ceniza deshecho),
> en la fría, desierta y dura tierra.[35]

Tamayo siguió a Herrera en el advertir sin enmendar. aunque también ofrece otra versión que presenta como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

propuesta por el Licenciado Luis Tribaldos de Toledo.

Esta es su nota:

> ...en la Stanz. 20 sobra un verso: vicio que es más fácil de tolerar que las enmiendas que se pueden hacer, porque justificadamente culpa nuestro Marcial a quien en libro ajeno es ingenioso. Con todo, no dejaré de añadir lo que me advirtió el L. Luis Tribaldos de Toledo, cuyo juicio es siempre para mí venerando por la integridad de su doctrina y ánimo, porque constituía así esta Stanz.:
>
> Los cabellos que vían
> con gran desprecio el oro
> como a menor tesoro
> ¿dó están? ¿do la columna que algún día
> con presunción su gloria sostenía?
> aquesto todo, etc.
>
> Porque así se guarda el artificio de la Stanz. y el número de los versos, y se quita la superfluidad , y aquel blanco pecho que tiene algo de lascivo, y se refiere la gloria a los cabellos sobre el cuellos con mayor encarecimiento que el dorado techo, que, fuera de ser repetición, baja mucho lo que antes se había exagerado.[36]

Los editores antiguos, por tanto, propusieron posibles soluciones en nota sin llegar a modificar el texto. En el siglo XX, Blecua no se ocupó de este caso. Rivers se limita a remitir a la opinión de Herrera y Tamayo.[37] Trato la opinión de Rosso Gallo al estudiar el caso siguiente, muy cercano al citado.

&&&.III.2.2.2 Egl.I.253-266 (v. 263)

> ...y en este triste valle, donde agora
> me entristezco y me canso en el reposo,
> estuve ya, contento y descansado.
> ¡O bien caduco, vano y pressuroso!
> Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,
> que, despertando, a Elissa vi a mi lado.
> ¡O miserable hado!
> ¡O tela delicada,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!,
más convenible suerte
a los cansados años de mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
pues que no la á quebrantado tu partida.

263 Mas conuenible suerte O PNJIFG H USDV
[KR64 G90
Fuera mas conuenible aquesta suerte Mg
Mas conuenible fuera aquesta suerte BTA R74

En el v. 263 aparece un heptasílabo donde el esquema de la estancia exige un endecasílabo.

El Brocense completa diciendo: "este verso estaba falto, suplióse del de mano"[38]. Herrera, por su parte, no enmienda, y se limita a manifestar:

> Verso falto; porque conforme a la disposición de la estanza debe ser endecasílabo, y de este error nació el de la siguiente.[39]

Acaso lo más interesante de la nota de Herrera sea la conexión con la irregularidad estrófica de la estancia siguiente, de la que acabamos de ocuparnos.

Sobre égl.I.263, Rivers[40] remite a Blecua, quien afirma:

> El manuscrito de B --M(B)-- era muy cercano a Mg, pero si suponemos, como parece seguro, que en O existe una errata, lógicamente B es más cercano a O que a Mg, puesto que B invierte el orden de Mg, y resulta más fácil de explicar el error de O partiendo de M(B) que de Mg, cuyo verso comienza con la palabra olvidada, mientras que al estar situado fuera en el medio del verso, el copista o el cajista de O pudo equivocarse con más facilidad. Así, la correción debe efectuarse con B y no con Mg.[41]

En efecto, la lección de [M(B)] es más cercana a la de O; ahora bien, suponiendo que égl.I.263 surja en O como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

errata a partir de la lección de B74, cabe pensar cómo se explica Mg. No es posible suponer que estemos ante una redacción primitiva, sino más bien ante un cambio sobre la versión de [M(B)] o B. Esto prueba nuevamente lo planteado en el capítulo anterior: a veces las enmiendas de B impulsaban a Mg a proponer una nueva enmienda, más o menos cercana a B. El manuscrito de Gayangos se presenta así, una vez más, como descriptus sobre O y contaminado por B, bien por recibir sus lecciones o por proponer nuevas soluciones donde Sánchez introdujo una enmienda.

Rosso Gallo se muestra de acuerdo con Herrera y Tamayo y, en nuestro siglo, cita el siguiente pasaje de Lapesa, donde se considera el verso una licencia de autor, conectando, como ya lo había hecho Herrera, la irregularidad del v. 263 con la de la estrofa siguiente:

> El apasionado fluir del verso no se ajusta siempre a los cauces de la estrofa: en la estancia anterior el comentario "mas convenible suerte / a los cansados años de mi vida" ha sustituido con un denso heptasílabo un endecasílabo del paradigma; ahora el torrente de arrebatadas interrogaciones añade un endecasílabo más.[42]

En palabras de Rosso Gallo, "la instancia conceptual predomina sobre la regularidad métrica".[43] Lo que con toda razón percibe es que

> el sintagma más convenible suerte, en función apositiva con respecto a muerte, resulta del todo funcional en el plano lógico y sintáctico.[44]

Además, destaca que la enmienda de B despierta sospechas,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al utilizar aquesta referido a muerte, cuando el uso de este/ aquel se corresponde con presente / pasado;[45] más adelante, al referirse a la muerte de Elisa, se hablará de aquella noche tenebrosa (v. 367), aquel duro trance (v. 371) y aquel paso (v. 378). Se podría decir, no obstante, que aquesta suerte puede referirse a la muerte en general, y no necesariamente a la de la amada.

Por otra parte, el argumento en favor de la lección de O no parece muy sólido, pues no basta con afirmar, como hace Rosso Gallo, que las enmiendas de B y Mg son "simples intentos de imponer una congruencia que el original no poseía": queda por explicar por qué el original carecía de esa congruencia, al margen del fácil recurso a la "licencia" de autor.

&&&.III.2.2.3 Can.II.1-12 (vv. 7-9)

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparziendo
mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do pereçen.
Puesto que'llas mereçen
ser de vos escuchadas,
he lástima que van perdidas
por donde suelen ir las remediadas;
a mí se an de tornar,
adonde para siempre avrán d'estar.

-- can.II.7:
Puesto que'llas mereçen O[46] V R G90*[47]
Puesto que ellas mereçen PNJIF US D H
Puesto qu'ellas merecen H
Pues todas no mereçen B74
Puesto que no mereçen B77 TA
-- can.II.(9x)[48]-9

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

he lastima que van perdidas O PNJIFG USV KRG90*

Sin ser de vos oydas
he lastima que assi vayan perdidas Mp

Pues son tan bien vertidas:
he lastima que ansina van perdidas D

Ni sola un ora oidas
he lastima de ver que van perdidas BT

Pues son tan bien vertidas
E lastima que todas van perdidas H

I aun no mal recebidas
E lastima que ahora van perdidas Tn

que van tambien perdidas Tn

Puesto que bien vertidas
Es lástima de ver que van perdidas Tn

Ni solo un hora oidas
He lastima de ver que van perdidas A

Respecto al esquema estrófico de la Canción II, en esta estancia falta un verso y otro es notablemente hipométrico. Ediciones que enmendaron abundantemente, como I y F, no modifican los versos de O. Las enmiendas empiezan con D, Anvers-1556, que por primera vez completa el verso 9 y añade otro a continuación.

A la enmienda de D en 1556 sigue la del Brocense en 1574. Esta es su nota:

> Pues todas no merecen
> ser de vos escuchadas,
> ni sola un hora oídas.
> He lástima de ver que van, etc.
> Esta letra se restituyó también del de mano: en los demás faltaba un verso, y el otro estaba falto.[49]

En la edición de 1577, la nota es exactamente la misma,[50] con la diferencia de que el primer verso se ha convertido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

--también en el texto-- en "Puesto que no merecen".

Herrera, por su parte, comenta:

> Pues son. Este verso hallé en un códice antiguo; en los demás está falto. Si es de G.L. o añadido de otro, no importa hacer examen; que aunque pudiera ser mejor, porque nunca dijo G. L. cosa semejante, así conviene con la contextura de la canción y suple el defecto de ella.[51]

El verso que Herrera dice proveniente de un "códice antiguo" ya estaba en D, lo que nos hace pensar que, o bien D, 24 años antes que Herrera y a muchas leguas de Sevilla, siguió el mismo códice --o una copia[52]--, o lo que Herrera consulta no es el "códice antiguo" --que parece una réplica del "libro de mano muy antiguo" del Brocense-- sino la propia edición de Amberes-1556; quizás consultase ambas fuentes, porque lo que sí es seguro es que conoció D, si consideramos la nota siguiente:

> He lástima. Algunos tienen así este verso:
> he lástima, que asina van perdidas,
> que algún ignorante le debió ayuntar aquella voz, usada en la hez de la plebe. Otros, que se acercaron mejor dicen:
> he lástima, que van también perdidas,
> Porque los demás tienen:
> he lástima, que van perdidas
> no considerando que este verso consta de 11 sílabas, y no de 7.
> Yo pienso que estará mejor de la suerte primera, porque si G. L. lo dijera de alguno de estos modos, de aquel lo debía decir.[53]

"He lastima que asina van perdidas" es el verso tal como lo tiene el editor de D; el mismo "ignorante" que "ayuntó" aquella palabra "usada en la hez de la plebe", había coincidido con el Herrera en el verso anterior, el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del "códice antiguo".

Tamayo recoge las lecturas del Brocense y Herrera en nota y añade nuevas versiones del verso en litigio y el supuestamente perdido. Termina diciendo:

> Entre los atrevimientos de tantos, será el mío, si no más verdadero, más verosímil, por leer así:
> [...]
> al viento, que las lleva do parecen:
> puesto que no merecen
> ser de vos escuchadas,
> puesto que bien vertidas,
> es lástima de ver que van perdidas
> [...][54]

Sigue al Brocense en el verso es lástima..., y aporta una nueva opción en el añadido, y cambia perecen por parecen.

Ya en el siglo XX, Keniston, dentro de su actitud de confianza en la princeps, escribió en nota, refiriéndose a la versión de O:

> It is, however, quite possible that the reading as it stands is the form in which Garcilaso wrote it.[55]

Blecua se ocupó de este caso,[56] dando de entrada la irregularidad estrófica de O como no garcilasiana.[57] Recoge las otras variantes y los comentarios del Brocense, Herrera y Tamayo, y opta por la lectura del primero, tras descartar las variantes de Mp, D, H y T.[58] Para su elección de la lectura del Brocense, Blecua se apoya en que de [M(B)] "sabemos positivamente que posee buenas lecturas", y pone como ejemplo las variantes del Soneto XIV. En suma:

> Creo que se debe aceptar, sin reparos, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> lección de B del verso que faltaba en O ("ni sola un hora oy'das"), porque confiesa haber utilizado M(B) --y hay que creerle-- y acierta en la corrección del verso 9, lo que prueba que no miente.[59]

Se inclina por la versión de 1577, aunque cree que un editor de Garcilaso puede optar por "B74 o B77, el que crea más conveniente".[60]

Rivers adopta la lectura de B74:

> La lectura de B77 hay que entenderla con la probabilidad de que puesto que signifique "aunque" (como era corriente entonces) en vez de "porque". Pero en Garcilaso no se encuentra en ningún otro verso la conjunción "puesto que". En cambio, "pues" es muy corriente en Garcilaso. Por esto, y por el sentido, aceptamos la lectura de B74 en vez de la de B77; en ésta es probable que el Brocense cambiara el texto de su manuscrito.[61]

Rosso Gallo presenta la hipótesis de que los editores sucesivos, hasta S, considerasen la irregularidad como una licencia de autor; recoge además la opinión de Keniston, para quien O podía reflejar el texto original. Por otra parte, nota que la estancia no parece falta de sentido.[62] Estudia después las enmiendas del Brocense, poniendo de relieve los problemas que presentan para ser consideradas lecciones auténticas. Cree que todas las soluciones son el fruto de conjeturas. Estima, no obstante, que hubo de existir un error en O, que sería probablemente un salto por homoioteleuton:

> He lástima que...
> ...que van perdidas[63]

En estas condiciones, y aunque presenta entre paréntesis

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una posible versión,[64] reconoce que cualquier enmienda no deja de ser una conjetura con pocas garantías de acercarse al original. No cabe, pues, sino la crux desperationis ante un lugar cuya problematicidad supera los recursos del editor.

Tras dar cuenta de las distintas posturas de los editores hay que notar una serie de aspectos. En primer lugar, como está implícito en la opinión de Keniston y declara explícitamente Rosso Gallo, el sentido de O no presenta deficiencias, contra la opinión de Blecua, seguida por Rivers:

> ...el sentido de O, aun sin admitir corrección alguna, tampoco permanece claro; existe una contradicción entre la adversativa inicial afirmativa y la queja del verso 10: «Aunque ellas merecen ser de vos escuchadas...he lástima de ver que van perdidas».[65]

Si parafraseamos, en los versos donde se supone una errata se dice: "Puesto que [aunque] ellas [mis quejas] merecen ser oídas por vos, he lástima [me pesa admitir, deciros] que se han perdido [por eso tengo lástima de que no las podáis oír aunque lo merecen] por el mismo camino por el que suelen ir las quejas remediadas [si bien las mías no lo son]". Lo que llevó a pensar que algo no "permanece claro" es, en mi opinión, que se da una inversión del orden habitual entre la frase principal y la subordinada; si ponemos al final la concesiva inicial --mejor que "adversativa"--, queda aún más patente que no existe contradicción alguna: "he lástima que van per-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

didas, aunque [a pesar de que] ellas merecen ser de vos escuchadas, escuchadas por vos".

Detengámonos a continuación en la versión que ha contado con más apoyo, hasta Rosso Gallo. Para el verso incompleto, Blecua cree que la lección de B se veía ratificada por la existencia de un verso similar en Boscán, circunstancia ya señalada por Lapesa[66]:

> Oyo llamar de lexos mis gemidos,
> y é lastima de ver que van perdidos.
> (can.I.59-60)

Frente a esto, Rosso Gallo plantea la hipótesis de que

> la enmienda sea obra de un experto conocedor de la poesía de la época, que se dio cuenta de la coincidencia lexemática entre el verso de Boscán y el de Garcilaso.[67]

Ciertamente, no se puede descartar que el proceso fuese justamente el inverso al propuesto por Blecua, y no se tratase de una coincidencia entre Garcilaso y Boscán, sino de que el copista de [M(B)], o bien un editor con la memoria prodigiosa del Brocense -- demostrada en su capacidad para traer textos clásicos o italianos relacionables con los de Garcilaso -- recordasen el verso de Boscán a la hora de completar el del toledano.

En lo que toca al v. 7, Blecua reconoce que la enmienda de B77 sobre el texto de B74 "complica la situación", y ha de suponer que, o Sánchez leyó incorrectamente [M(B)] en 1574, o en B77 hay un arreglo posterior. En todo caso, dice, en ambas lecturas es seguro "Pues...no merecen". Rosso Gallo pone de relieve

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que estos cambios hacen sospechosas a las variantes, pues es difícil "justificar las dos intervenciones sucesivas de B en un verso que no resulta anómalo".[68] En efecto, no hay razones para que Sánchez no lea bien [M(B)] en 1574 y sí tres años después, o para que retoque en 1577 la lectura de su antiguo manuscrito.

Creo que el cambio de B77 respecto a B74 en el v. 7 se debe precisamente al añadido del heptasílabo "ni sola un hora oýdas". El editor de D y Herrera, que no introdujeron ese verso sino "pues son tan bien vertidas", no necesitaron enmendar el v. 7; sencillamente añadieron un verso de valor causal que no cambia el sentido original, y sólo busca completar el esquema regular de la estancia.

Los problemas de sentido no los tiene O sino B74, y por eso Sánchez revisó el texto en 1577. En 1574 el Brocense edita:

> Pues todas no mereçen
> ser de vos escuchadas,
> ni sola un hora oídas,
> he lástima de ver que van perdidas
> por donde suelen ir las remediadas;

Lo que se nos dice es que el personaje poeta tiene lástima o pesar al ver que sus quejas se pierden, ya que (pues) no merecen ser escuchadas; lo lógico parecería que el poeta sufra por la pérdida de unas quejas que sí merecen ser escuchadas; esto es, como dice la primera edición y mantuvieron D y H: "aunque, [dado que] merecen vuestra atención, [he lástima de que] van perdidas"; se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pierde lo que merece ser escuchado, y es ésa la causa de la lástima; esta pena pierde su razón de ser si lo perdido no merece la atención de la dama. Por otra parte, en los múltiples casos de todo en cualquiera de sus formas, no encontramos en O ningún ejemplo de todas no + verbo ..., donde lo usual sería no todas + verbo o bien ninguna + verbo.

Creo que en 1577 el Brocense se dio cuenta de estas deficiencias, restituyó puesto que con su valor concesivo y eliminó ese todas seguido de negación.

> Puesto que no mereçen
> ser de vos escuchadas,
> ni sola un hora oídas,
> he lástima de ver que van perdidas
> por donde suelen ir las remediadas;

Así se mejoraba el sentido respecto a B74, ya que ahora, parafraseando, tendríamos "aunque [mis quejas] no merecen ser escuchadas [aun así] he lástima de ver que se pierden".

Respecto a la objeción que lleva a Rivers a decidirse por la opción inferior de las dos del Brocense, es cierto que puesto que sólo se halla una vez en Garcilaso, pero eso no prueba que no sea lección garcilasiana. Hay otros términos en las mismas circunstancias. La aparición de un hápax en un corpus textual no es razón, por sí sola, para poner en duda su legitimidad; por dar un par de ejemplos, no hay razones para dudar de la autenticidad de la única ocurrencia de flecha en Garcilaso frente a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dos de saetas, ni la única de ruda frente a muchas de fuerte o áspera.[69] Otra cosa es cuando a esa aparición única se suman otros factores que también aparecen como anómalos en el texto, o cuando el hápax no está en el texto que se considera más fiable, y se introduce tomándolo de otra fuente o por conjetura; en estos casos su pertinencia habrá de demostrarse cuidadosamente.[70]

En el pasaje que nos ocupa, el sentido, la medida y el ritmo de "puesto qu'ellas merecen" no ofrece ningún problema. El verdadero origen de la cuestión está en el empeño por corregir a toda costa la irregularidad estrófica; el problema surge cuando el ni de "ni sola un ora oídas", un verso que no está en O e intenta regularizar la estrofa, exige una negación previa, y cuando ese no exigido desde fuera de la princeps significa una sílaba más en un verso e implica su modificación. De esta forma "Puesto qu'ellas merecen" pasa a ser "puesto qu'ellas no merecen", donde sobra una sílaba; para restársela cabe escribir

pues ellas no merecen > pues todas no merecen

A este resultado se llega en B74, por el Brocense o por el copista de [M(B)]. Me inclino a pensar que la lectura estaba en el libro de mano y Sánchez la reprodujo en 1574 sin reflexionar demasiado sobre ella. Sánchez se da cuenta en 1577 de que la cadena de cambios motivada por la introducción de un verso ha dado lugar a un sentido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

defectuoso, y decide enmendar de nuevo, volviendo al puesto que original, pero conservando el no;[71] la transformación es incluso más fácil:

puesto qu'ellas merecen > puesto que no merecen

Si procedemos en sentido contrario, considerando auténtica alguna de las dos soluciones que del Brocense, tendríamos el siguiente paso:

pues todas no merecen> puesto qu'ellas merecen

Los impresores de Barcelona habrían cambiado pues por puesto que, añadido ellas y suprimido una negación. O estos dos últimos cambios si el paso fue

puesto que no merecen > puesto qu'ellas merecen

Son demasiados fallos acumulados. Estos son los tipos de errata que O no comete, por muchos fallos mecánicos que se puedan encontrar en sus páginas.

Todo indica que las lecciones de [M(B)] o B se derivan por conjetura del texto de O, en un intento de regularizarlo, y no que el texto de la princeps resulte de una acumulación de errores sobre alguna de las versiones aportadas por las restantes fuentes, incluidas las hasta ahora más valoradas del Brocense. Se trata, pues, de una prueba más de que [M(B)], citado expresamente para esta canción, no era tan fiable como parece, y de que nos encontramos sencillamente ante una enmienda ope ingenii.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.2.4 Can.III.53-65 (v. 63)

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no ay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas,
si en tierra tan agena,
en la desierta arena,
fueren d'alguno en fin halladas,
entiérrelas siquiera
porque su error s'acabe en tu ribera.

63 Fueren d'alguno en fin halladas O PNJI USV [R64 G90*
Fueren d'alguno en fin por tiẽpo halladas D
De alguno fueren a la fin halladas FGBT R74
Fueren d'alguno acaso en fin halladas HA

El verso 63 está falto de dos sílabas en O. Como se ve, la primera edición en darse cuenta de esta anomalía fue de nuevo D, que corrigió añadiendo por tiempo, sin percatarse de que la h aspirada en Garcilaso impide la sinalefa en tiempo | halladas, con lo que el verso rebasa la medida regular.

Respecto a H, ya en el caso anterior vimos que Herrera tenía delante D, o una edición o manuscrito muy próximo; el sevillano se inclinó por añadir acaso para llegar a las once sílabas, sin cambiar nada más; lo mismo que había hecho D añadiendo por tiempo. La enmienda es claramente de ingenio.

Rivers acepta la enmienda de B, por tener una supuesta base manuscrita.[72] La solución del Brocense ya estaba en F, la edición a la que a veces se refiere como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"otros". En 1574 corrige sin mencionar la proveniencia de la enmienda aplicada, lo que, contra la opinión de Rivers, no nos permite estar seguros de que la lección estuviese en [M(B)], como ha notado Rosso Gallo.[73]

Herrera, por su parte, señala:

> Así suplí la falta de este verso, añadiendo aquella dicción acaso por estar menos mal que de las demás maneras que se ha enmendado. Y casi nunca G. L. dijo a la fin, para que trocando las voces conste de aquella manera el verso; antes siempre escribió al fin, y en fin, sino en una o dos partes.[74]

Con ese "suplí" Herrera explicita que se trata de una enmienda conjetural. Es claro que critica la enmienda del Brocense, donde se añadía a la fin. La observación de Herrera es acertada: frente a diecisiete casos de en fin y trece de al fin contamos sólo con dos de a la fin, ambos pertenecientes a las últimas obras de nuestro autor, las Eglogas II y III[75]:

> -- égl.II.1455:
> mas a la fin llegados a los muros
> -- égl.III.161:
> mas a la fin los braços le crecían

Como se ve, en ambos casos van a principio de verso, precedidos por la conjunción adversativa mas, en lo que podría ser una expresión hecha de la última época de Garcilaso.

Si partimos de la base de que la versión de O para can.III.63 ha surgido por errata a partir de la que hoy se considera auténtica, la de B, --la de H se deriva sin duda de una conjetura-- hay que suponer que se dio este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

paso:

1 De alguno fueren a la fin halladas
2 Fueren d'alguno en fin halladas

Por fallo de los impresores o defecto en la transmisión se habría transformado a la fin en en fin y, lo que resulta mucho más extraño, cambiado el orden de d'alguno fueren. Como bien ha señalado Rosso Gallo, resulta sospechosa esta enmienda que supone tal acumulación de errores del transcriptor.[76] Más bien parece todo lo contrario; el verso de Garcilaso se ha pasado a endecasílabo con un cambio de orden que impide una sinalefa y la añadidura de una sílaba en a la fin:

Fueren d'alguno en fin halladas	9
De alguno fueren en fin halladas	9+1
De alguno fueren a la fin halladas	9+1+1

Rosso Gallo estima que nos encontramos ante

> una laguna, imputable casi seguramente al transcriptor (a no ser que queramos pensar en una licencia de autor) [...] las ediciones posteriores al año de 1556 ofrecen una serie de variantes que restablecen la regularidad métrica, pero sin ningún apoyo que confirme su autenticidad.[77]

En el texto recurre a la crux desperationis, pero no deja de proponer dos nuevas hipótesis de enmienda. En una añade al verso el adverbio allí, y en la otra el pronombre ellas. Creo que en ambos casos las adiciones son perfectamente prescindibles, y que además no terminan de encajar perfectamente en el texto. En el caso de allí se ha de reconocer que este adverbio no falta en Garcilaso como "relleno" métrico, más o menos preciso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para el sentido.[78] Sin embargo, en este caso resulta especialmente superfluo y en extremo reiterativo, al existir antes dos complementos circunstanciales de lugar:

si en tierra tan agena,
en la desierta arena,
fueren d'alguno en fin [allí] halladas**,

Además, la aliteración final ALLI hALLAdas, con los fonemas /a/ +/l/ seguidos de una vocal tónica resulta insólita en Garcilaso, y me atrevería a decir que cacofónica.

Respecto a ellas, parece dar lugar a confusión, cuando el mismo pronombre se emplea tres versos más arriba, pero no referido a las razones sino a las aguas:

vayan fuera d'aquí sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas,
si en tierra tan agena,
en la desierta arena,
fueren d'alguno en fin [ellas] halladas,

Sin duda Rosso Gallo actúa con prudencia al no introducir estas propuestas en el texto, donde, como queda dicho, recurre a la crux desperationis. Vuelve a referirse en este caso, para descartarla, a la noción de "licencia", sin apreciar en esta ocasión que, una vez más, el sentido de O es perfecto: "si en tierra tan ajena, en la desierta arena, [mis razones] fueren d'alguno en fin halladas, entiérrelas siquiera...". El verso añadido o los completados hasta las 11 sílabas vienen exigidos en ambos casos, pues, por la estructura estrófica y no por el sentido.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.3 Versos hipermétricos

Hay una serie de casos en O que han sido objeto de diversas enmiendas, al entender los distintos editores que presentan una sílaba en exceso. Estos son los 23 versos mencionados por Keniston:[79]

-- son.IV.2:
mas tan cansada d'averse levantado
-- son.IV.7:
esfuerça con la miseria de tu estado
-- son.IV.12:
muerte, prisiones no pueden, ni embaraços
-- son VII.3:
válgame agora jamás aver provado
-- son.VII.9:
Yo avía jurado de nunca más meterme
-- son.VIII.5:
encuéntra[n]se en el camino fácilmente[80]
-- son.IX.7:
he perdido quanto bien de vos espero
-- son.IX.8:
y ansí ando con lo que siento differente
-- son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
-- son.XV.2:
Que reffrenaron el curso de los ríos
-- son.XX.7:
porque son duros y tienen fundamientos
-- son.XXV.2:
cómo sentí tus leyes tan rigurosas
-- ele.I.239:
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena
-- égl.I.266:
pues que no la á quebrantado tu partida
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre pueda verte
-- égl.II.352:
A lo menos aprovecha yo te digo
-- égl.II.989:
Como si yo fuesse un leño sin sentido
-- égl.II.1213
Quanto el fiero Faderique de Toledo
-- égl.III.81:
Aviendo ya contemplado una gran pieça
-- égl.III.294:
Recogido le llevavan al[egr]ando[81]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
-- égl.III.354:
El álamo y el laurel y el mirtho callen

No estará de más ver casos de O donde el hipérmétrico surge de una errata evidente u otras razones. Compárese cualquiera de los versos citados arriba con estos versos hipermétricos:

-- égl.II.358:
que aun traygo las señalales de las llagas,
señales I SFGBH
-- égl.II.1498:
El remo que de deciende en fuerça suma
que deciende NJIFGBH USD

Estos dos sí son, sin duda alguna, hipermétricos causados por errata; en el primero tenemos una palabra agramatical; en el segundo una presunta preposición que destruye el sentido del verso; éste es el tipo de errata común en O.

Junto con hipermétricos por erratas evidentes, con una palabra incorrecta morfológicamente o una adición incoherente, tenemos cuatro versos en la obra de Garcilaso que resultarían hipermétricos si mantenemos la aspiración de la h proveniente de F latina, como es regla general su poesía.[82] Todos están en la Egloga III:

-- égl.III.129:
Estava figurada alli la hermosa
-- égl.III.136:
de la su hermosa carne despidiendo
-- égl.III.176:
con su venablo en la mano, que hermoso
-- égl.III.177:
tras esto el puerco alli se veya herido

Sin embargo, hay fundadas sospechas sobre la intervención

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en estos versos de una mano ajena a Garcilaso. Ya Keniston detectó posibles retoques que pudo efectuar Boscán -- quien admitía con facilidad h<F sin aspirar[83] --, aunque al editar el texto mantuvo sin modificaciones la lectura de O, que Rivers y Rosso Gallo sí corrigieron.[84] Keniston notó que, aparte de ésta del v. 136, la construcción artículo + posesivo sólo se da una vez en Garcilaso, y siguiendo muy probablemente el pasaje de Sannazaro que imita.[85] Para el v. 177 señaló que la forma veya sólo se da en rima, y éste es el único caso en interior de verso.

En los otros dos versos las posibles anomalías son menos evidentes. En égl.III.129 no parece posible que se introdujese ninguna modificación antes del ictus en 6ª (estava figurada) pues restar de alguna forma una sílaba allí significa poner ese acento fundamental en 5ª, cosa muy poco probable. Las sospechas recaen en allí, adverbio del que ya hablamos como posible "relleno" métrico dentro de ciertos límites. Creo, no obstante, que no cabe justificar la presencia de allí bajo este supuesto. En mi opinión, el comienzo de la estancia que se inicia con el v. 129 se corresponde con el inicio de la octava siguiente (vv. 137-144). Comparemos los tres primeros versos de cada una:

> Estava figurada la hermosa
> Eurídice, en el blanco pie mordida
> de la pequeña sierpe ponçoñosa,
> (égl.III.129-131)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Figurado se vía estensamente
el osado marido que baxava
al triste reyno de la escura gente
(égl.III.137-144)

Obsérvese que respecto a estava figurada se produce inversión en Figurado se vía, y que en los primeros versos hay un encabalgamiento (adjetivo//sustantivo; verbo //objeto directo) que lleva a la aparición, en el principio del verso segundo de cada estrofa, del respectivo personaje central: Eurídice y el osado marido; tras el segundo verso de la estrofa se vuelve a dar otro encabalgamiento suave. Creo que allí no contribuye en nada a esa correspondencia de las dos octavas. Incluso diríamos que su presencia rompe el ritmo pausado que se busca en los primeros versos de cada una. Ese ritmo se aprecia en la excepcional pronunciación bisilábica del grupo /í.a/ en interior de verso, cuando la pronunciación habitual es la monosílaba;[86] existe otro ejemplo semejante; estos son los dos versos:

-- égl.III.137:
Figurado se vía estensamente
-- égl.III.123:
tenía figurada la ribera

Se diría que en ambos casos la inmovilidad de la pintura tiene su trasunto métrico en ese ritmo detenido por la pronunciación en dos sílabas del grupo /í.a/ donde la norma sería una más apresurada pronunciación en una sílaba. Semejante es el ritmo de "Estava figurada la hermosa". Al introducir allí se rompe con la necesidad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de dos sinalefas que lo aceleran:

Estava figurada_allí la_hermosa

Respecto a égl.III.176, ("con su venablo en la mano, que hermoso") existen cuatro ejemplos de en mano, frente a uno, aparte del v. 176, de en la mano:

-- can.III.27:
y en mano de quien puede
-- can.IV.58:
de ver mi reino en mano de quien cuento
-- ele.II.107:
mi amado y dulce fruto en mano agena
-- égl.II.719:
y estará presto en manos de Gravina

-- égl.II.914:
de laurel coronado, y en la mano

Esto en principio no eliminaría la posibilidad de que en el v. 176 se leyese en la mano. Más relevante resulta el hecho de que la introducción del artículo tenga como consecuencia que el ictus se desplace a la 7ª posición,[87] en un esquema 4-7-10, muy poco frecuente en la Egloga III.[88]

Volviendo al conjunto de versos de égl.III.129, 136 176 y 177, llama la atención que la h<F deje de aspirarse en cuatro versos en un fragmento de cincuenta; no parece imposible que alguien, acaso Boscán, decidiera corregir ese pasaje.[89] Hay además una cierta lógica en la posibilidad de que, si Boscán tuvo intención de revisar la obra de Garcilaso, empezase a hacerlo por su última obra, la Egloga III, que el barcelonés pudo no conocer en vida de su amigo, y de la que acaso pensó que necesitaba esos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

retoques por haber muerto Garcilaso tal vez sin tiempo para rematarla o pulirla, una opinión que albergó Keniston y en algún caso ha sostenido Rosso Gallo.[90]

Veamos ahora los versos con sus variantes:

-- égl.III.129:
Estaua figurada alli la hermosa OPNJIFGB74 SDVK
estaua alli pintada la hermosa U
figurada la B77HTA Mg R G90
-- égl.III.136:
De la su hermosa carne despidiendo O PNJ USD KV
De la hermosa IFGBTA Mg Mp R74
de su hermosa H R64G90
-- égl.III.176:
con su venablo en la mano, que hermoso O PNJI [USV K
Con un venablo en mano Mg
Con su venablo en mano D FGBHTA R G90
-- égl.III.177:
tras esto el puerco alli se veya herido O [PNJ[91] V D K
se via herido IFGBHTA US Mg R G90

Como se ve, Rivers y Rosso Gallo coinciden en la enmienda en todos los casos menos en égl.III.136, donde la investigadora italiana opta por la solución de Herrera --seguida por Rivers en 1964--, argumentando que la /s/ de su se integra mejor en el contexto fónico del pasaje. En este caso, la /a/ del artículo la encaja en el contexto fónico a través de su relación con vocales tónicas como en Anima o cArne, frente a ninguna relación de /u/ en su. En todo caso, ya hemos puesto en cuestión que los criterios fónicos sirvan para decidir entre dos lecciones. Sí parece más relevante la coherencia que el uso del artículo en la hermosa carne presenta dentro de la octava, donde se habla de el blanco pie y el ánima,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuando nada impedía haber utilizado el posesivo en esos casos. Además, Blecua[92] ha relacionado el pasaje con otro muy semejante de la Egloga II donde también aparece el artículo:

> que el alma abandonava ya la humana
> carne, solté la rienda al triste llanto
> (égl.II.561-562)

Creo, pues, que resulta mucho más probable que la lección auténtica en égl.III.136 sea la hermosa carne.

Hemos visto que en égl.III.177, al no aspirar la h de herido, se cambió probablemente via (monosílabo) por veya. Es posible que el enmendador quisiera mantener la coherencia en el uso de veya un poco más abajo, en el primer verso en que aparece esta forma verbal con posterioridad a égl.III.177, y volviese a cambiar la forma bisílaba por la trisílaba, con lo que resulta un hipermétrico. Este es el verso con sus variantes:

> -- égl.III.201:
> Pintado el caudaloso rio se veya O PNJ SD K
> se via IFGBHTA U V[93] MgMp R G90

En suma, y de manera general, confrontando los hipermétricos enumerados con el estudio de las erratas indudables que hemos llevado a cabo en la princeps puede decirse que:

1) Tenemos en O auténticos hipermétricos por errata, donde es indudable el error mecánico.

2) Tenemos también cuatro --o quizá cinco-- hipermétricos por retoque de mano ajena a Garcilaso, y resulta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

demostrable esta intervención.

3) Resulta muy difícil añadir una sílaba por error sin que se note en la morfología, sintaxis o sentido del verso aislado o en el pasaje donde se encuentra.

Es preciso recordar que entre las erratas obvias por adición hay sólo tres casos en que se añaden dos grafemas, y uno donde se añaden tres, frente a quince donde la adición es de uno solo. Más significativo aún resulta el hecho de que en las erratas por adición de difícil enmienda, las que pueden dar lugar a hipermétricos de sentido correcto como los que veremos, todos los casos se daban por adición de un solo grafema, si exceptuamos los cuatro casos de probable intervención voluntaria y ajena al autor. Si se mantuviera esta tendencia, debería admitirse que no resulta probable que en la princeps haya erratas por adición de dos o más grafemas, o incluso de palabras completas.

Pasemos ahora a considerar separadamente cada uno de los versos con las enmiendas de los editores antiguos y modernos.

&&&.III.2.3.1 Son.IV.2

Mas tan cansada d'averse levantado

Mas tan cansada O PNJI USV K R64^{94} G90*
Mas cansada D FGBTA R74
Tan cansada H
d'auer leuantado G90n

Este es el cuarteto en cuestión:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Un rato se levanta mi esperança,
mas tan cansada d'averse levantado[95]
torna a caer, que dexa, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfiança.
(son.IV.1-4)

Entre los editores modernos, Keniston y Rivers en 1964 mantuvieron el texto de O. La mayor parte de los editores, sin embargo, ha suprimido mas o tan para llegar a las once sílabas; una mera paráfrasis demuestra que ni uno ni otro vocablo son tan superfluos como se ha creído:

se levanta, mas torna a caer tan cansada, que deja libre el lugar, etc.

El mas adversativo va con torna a caer, opuesto a se levanta; tan va en correlación con que dexa, en una construcción consecutiva.

Blecua[96] cree que no existen pruebas suficientes para corregir la hipermetría de O, aunque entiende que puede ser acertada la enmienda que se inicia con D y fue seguida por B. Rivers, finalmente, introduce dicha enmienda en su edición.[97] No nos consta que D contase con ningún manuscrito; sí sabemos que su editor tenía competencia métrica, por lo que puede pensarse que la lección se debe a una mera conjetura.

Los problemas para eliminar tan se revelan en que, aunque puede mantenerse el que del v. 3, el Brocense (seguido por T y A) lo eliminó --como último resto de la consecutiva que empezaba con tan--, sustituyéndolo por y.

Rosso Gallo marca el verso de O con crux desperationis, al no decidirse entre las dos enmiendas tradi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cionales, pues aprecia que tanto la presencia de tan como la de mas tienen sus razones.[98] Cree que Garcilaso pudo dudar entre ambos términos, y anotar uno de ellos al margen, de forma que un transcriptor utilizó los dos.

Por razones rítmicas estima que el error puede estar en el segundo hemistiquio[99] y no el primero, pues la supresión de tan o mas desplazaría el primer ictus de 4ª a 3ª posición, y sería el único en 3ª del soneto. Puede replicarse que ese mismo criterio desautorizaría el ictus en 7ª que presenta el v. 2 y que, según su esquema acentual, es el único en esa posición.

La enmienda propuesta en el segundo miembro del verso consiste en que el pronombre reflexivo se quedaría sobreentendido (d'aver levantado) al estar en el v. 1. No ofrece, sin embargo, ningún tipo de ejemplo donde ocurra esto. En Garcilaso no existe ningún caso semejante en que se elida un pronombre reflexivo en un verbo que, utilizado como tal --el opuesto de caer--, siempre lleva pronombre.[100]

&&&.III.2.3.2 Son.IV.7

esfuerça con la miseria de tu estado

Esfuerça con la O PNJI US K R64[101]
con miseria D
Esfuerça en la FGBHTA R74
esfuerça a la G90

Es claro que en el verso no hay ningún problema de sentido. El uso de esforçar + con se ajusta perfecta-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mente al sentido del verso, como certifica Rosso Gallo con un ejemplo de Juan del Encina.[102] Los cambios tienen una motivación únicamente métrica.

Blecua y Rivers apoyan esfuerça en la miseria.[103] Rosso Gallo nota que en todos los ejemplos dados por Blecua, como el que ella aporta de Cetina, aparece esforzarse como reflexivo. Blecua da dos ejemplos de confusión entre con y en entre O y Mg,[104] pero una vez comprobado que en Mg hay sobre todo innovaciones voluntarias esos dos ejemplos no ofrecen garantías de que sean confusiones accidentales y no innovaciones introducidas conscientemente, entre las múltiples que presenta Mg.

Rosso Gallo defiende esfuerça a la miseria, y justifica el paso a>con --no explicable por similitud gráfica-- suponiendo que el transcriptor

> hallándose con una lectio difficilior, modifica el verso introduciendo la construcción que le resulta más familiar.[105]

Sin embargo, es muy cuestionable la opción de Rosso Gallo. En esforzar a otro, el ejemplo que aporta de Nebrija, a no es una preposición regida por el verbo, sino por el complemento directo de persona; de hecho, el ejemplo que cita de Lope de Vega carece ya de la preposición a ("le fue forzoso al alma esforzar mi natural flaqueza"), como carecen de ella otros versos de Garcilaso donde esforçar aparece como verbo transitivo:

> -- ele.II.57:
> su braço abiva y su valor esfuerça

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.XIX.9:
como pudo 'sforçó su boz cansada
-- égl.II.734-736:
¡Ay viento fresco y manso y amoroso,
almo, dulce, sabroso!, esfuerça, esfuerça
tu soplo, y esta fuerça tan caliente...[106]

El ejemplo más significativo que cita Rosso Gallo es éste de Boscán:

Mas tan crudo acidente,
¿por qué no se resiste?
¿Por qué mi sufrimiento
no esfuerça al sentimiento?
(XLVIII.163-166)

En él, el uso de la preposición puede deberse no tanto a que vaya regida por el verbo, sino a dos causas: o bien el poeta personaliza el sentimiento y utiliza a como si se tratase de un complemento directo de persona, o bien hay una errata mecánica en O, de las muchas que existen, y se ha escrito al por el, error facilitado por la sinalefa en que tendería a asimilarse el fonema vocálico /e/ con la /a/ de esfuerça.[107] La primera posibilidad cobra fuerza si se tienen en cuenta las personalizaciones que se dan en esa misma canción de Boscán, unos versos más arriba:

Por doquiera m'alcança
amor con su vitoria
[...]
que allí me representa la memoria
mi bien a cada instante
[...]
(XLVIII.150-151 y 154-155)

Por otra parte, lo que tenemos en esforçar a otro (Nebrija), esfuerça al sentimiento (Boscán) y esforçar mi natural flagueza (Lope) es un verbo transitivo con un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

complemento directo, cuando en son.IV.7 aparece un verso intransitivo como el que se da en este otro verso garcilasiano:

> -- son.XXIX.3
> esforçó el viento, y fuesse 'mbraveciendo[108]

Por último, también en el nivel semántico presenta problemas la propuesta de Rosso Gallo. Esforçar como verso transitivo significa en Boscán, como establece la propia investigadora, "infundir valor, fortalecer, temperar"; a esforçar con le atribuye el significado de "dominar, vencer, resistir a"; sin embargo, no existe equivalencia, al menos sintáctica, entre esforçar con y los tres verbos citados, pues éstos necesitan de un complemento directo, o un suplemento[109] con la preposición a en el caso de resistir; esforçar, por el contrario, no precisa de complemento alguno, como demuestra el ejemplo citado de son.XXIX.3.[110] En el caso de son.IV.7 se podía haber escrito "esfuerça [...], que tras fortuna suele haber bonança", sin que la frase pierda su coherencia sintáctica y semántica. Rosso Gallo señala que

> el verbo esforçar puede tener el mismo significado cuando se usa transitivamente (con o sin preposición a), como en el ejemplo de Lope de Vega, citado en el Diccionario de Autoridades (esforçar mi natural flaqueza, "dominar, vencer mi innata debilidad").[111]

Sin embargo, nada impide que el significado en Lope de Vega sea, como en el resto de esforçar transitivo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

'fortalecer', para tomar el verbo etimológicamente más cercano: "fortalece mi natural flaqueza"; en cualquier caso no es viable en el ejemplo de Lope prescindir del complemento directo natural flaqueza, como lo es en son.IV.7 prescindir de con la miseria de tu estado.

En suma, la propuesta de Rosso Gallo, presenta muchos más problemas que la enmienda tradicional, esfuerça en. Por otra parte esta enmienda (en por con) puede ser un mero intento de solucionar el problema métrico, procurando no estropear el sentido, perfecto en O.

&&&.III.2.3.3 Son.IV.12

muerte, prisiones no pueden, ni embaraços

Muerto NJ U
Muertes I S
prisiones no O NJI US V K R64[112]
prision no FGBHTA R74 G90
muerte, prisiones, pueden D

Estos son los tercetos donde aparece el verso:

Yo mesmo emprenderé a fuerça de braços
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espesso;
muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
quitarme de yr a veros como quiera,
desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso.
(son.IV.9-14)

Tanto Rivers como Rosso Gallo suponen una errata por adición de dos grafemas por el paso de prisión al plural, con lo que el verso resulta hipermétrico. Se podría pensar que el plural de pueden llevó a escribir un plural

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para prisión; esto pudo darse si prisión se incluía con pueden en la pericopa memorizada como paso previo al dictado interior y a la transcripción, aunque también pudo incluirse con la palabra previa, muerte, con lo que este singular podría haber llevado a otro singular (prisión), y entonces prisiones sería lectio difficilior.

Blecua estima que no hay pruebas para enmendar la lección de O, como no las había en el v. 2 ("mas tan cansada d'averse levantado").[113] Por su parte, Rosso Gallo considera que el plural en prisiones es superfluo.[114] Sin embargo, funciona con el mismo valor intensificador que mil en mil inconvenientes (v.11), así como en consonancia con los plurales de inconvenientes y embaraços.[115]

En suma, exclusivamente por razones métricas se encuentra justificación a la enmienda; desde el punto de vista semántico no sólo no hay razones para suprimir el plural de prisiones, sino que existen argumentos para mantenerlo.

&&&.III.2.3.4 Son VII.3

válgame agora jamás aver provado

Valgame agora jamas O NJI US V R64
valgame ahora jamas D
agora nunca aver FGBTA
agora aver jamas provado H G90
válgame ora jamás R74

Rivers decide separarse del Brocense porque éste no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dice utilizar su libro de mano en la enmienda.[116] Rosso Gallo estudia las tres variantes distintas que se ofrecen.[117] A la del Brocense opone que altera las relaciones fónicas del soneto y a la de Rivers que cambia el esquema rítmico del verso; opta por la de Herrera que, en su opinión, respeta la configuración rítmica y fónica del verso, así como el principio de economía textual.

Se podría replicar, sin embargo, que no hay que mantener necesariamente el esquema rítmico de un verso que se considera anómalo, siempre que el resultado que salga de la enmienda ofrezca otro esquema posible en el autor, como ocurre con la enmienda de Rivers. Por otra parte, ésta última se atiene más al principio de economía textual que la elegida por Rosso Gallo: es más fácil suponer en el cajista un error del tipo ora>agora que agora aver jamás > agora jamas aver.

&&&.III.2.3.5 Son.VII.9

Yo avía jurado de nunca más meterme

jurado de nunca O PNJI US V R
jurado nunca D FGBHTA R74 G90

La enmienda unánime de los editores ha consistido en suprimir la preposición de. Un infinitivo dependiente de jurar podía introducirse directamente, o a través de la preposición de, pues ambos usos son posibles en la época.[118] Sin embargo, no hay en Garcilaso ningún otro ejemplo en que un infinitivo dependiente de jurar se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

introduzca sin preposición, y sí contamos, como ha señalado Rosso Gallo,[119] con un pasaje en que la preposición de aparece con jurar en dos ocasiones precediendo a un infinitivo:

> Yo juro por la ley sincera y pura
> del amistad pasada de sentarme
> y de 'scuchar tus quexas muy segura.
> (égl.II.844-846)

No es imposible que el cajista insertase dos grafemas y un espacio en blanco, llevado por la costumbre de jurar + de + infinitivo. Hay que tener presente, sin embargo, que erratas de esta entidad son muy poco comunes en O. Además, no tenemos pruebas de que Garcilaso admitiese la construcción sin de, y sí de lo contrario. Nuevamente, la hipermetría es la única razón que lleva a la enmienda.

&&&.III.2.3.6 Son.VIII.5

encuéntra[n]se en el camino fácilmente

Encuentrase en el O P U V K
Encuentrase en camino I S
Encuentranse en camino D FG A
Entranse en el camino BT R74
Encuentrans' al camino H
Encuentranse el camino Tn
Penetran el camino Tn
Encuentrase el R64 G90

Creo que el sentido de O es perfecto si tenemos en cuenta una errata mecánica de las que suele cometer: falta en encuéntrase la n de la 3ª persona del plural. No obstante se han dado múltiples enmiendas. La primera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no viene de S, como se creía hasta ahora, sino, una vez más, de I. La edición de Amberes-1556 introduce otra solución, donde por primera vez se da el cambio a la 3ª persona del plural; la siguiente enmienda es la del Brocense, que mantiene el plural pero sustituye encontrar por entrar; Herrera, propone una cuarta cambiando la preposición en por a. R64 suprime toda preposición haciendo transitivo el verbo, al que mantiene en singular; Rosso Gallo sigue esta opción.

El paso a la tercera persona del plural, en lugar del singular encuéntrase, se justifica, en mi opinión, porque todo el soneto se construye en torno a la descripción de las acciones de los espíritus vitales, un sustantivo en plural, y el v. 5 describe una más de esas acciones. Todos los editores antiguos, Blecua y Rivers en 1974, están de acuerdo en que el verbo, cualquiera que fuese --encontrarse, entrarse, penetrar...-- debía estar en 3ª del plural.

Rosso Gallo señala que la lectura de Herrera parece apoyada por un pasaje de la traducción del Cortesano[120]:

> la forma de todo el cuerpo siendo hermosa y bien compuesta, combida y trae a sí al que de lexos la mira, hasta hazelle llegar a estar cerca; luego allí en estando junto, los ojos salen y arremeten y hazen todo el hecho, dañando y trastornando quanto topan. En especial quando por derecho camino embían sus rayos a los ojos de la persona amada, en tiempo que ella también haga lo mismo. Porque entonces los espíritus de entrambos se topan y se encuentran, y en este dulce encuentro el uno toma la calidad del otro...[121]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sin embargo, Rosso Gallo vuelve a la lección de R64 creyendo que no es igual el planteamiento del soneto de Garcilaso al de un fragmento del Cortegiano, pues mientras en éste se encuentran los espíritus "de entrambos" como explicita la traducción de Boscán, en el soneto se refieren sólo a los espíritus de la dama y

> tan sólo en el verso siguiente el pronombre posesivo míos introduce la correspondencia «espíritus de la dama»-«espíritus del poeta».[122]

Para defender encontrar como verbo transitivo, sinónimo de hallar, Rosso Gallo ha de recurrir a un texto catalán de Ausias March, pues no existen ejemplos con esta acepción no sólo en el corpus de Garcilaso, sino ni siquiera en la literatura castellana de aquel tiempo, donde encontrar significaba , 'enfrentarse a', 'encontrarse o chocar con'.[123]

En cuanto a la no correspondencia entre el Soneto VIII y el texto del Cortegiano, cabe señalar que, al decir "encuéntranse en el camino fácilmente // por do los míos [...] salen", "encuéntranse" indica tanto, en una primera instancia, el encontrarse de los espíritus de la dama entre sí, como, en un momento inmediato, el encuentro con los del amante. El encuentro de unos y otros se da por supuesto cuando se dice que acuden a esa unión "de tal calor movidos" (los espíritus eran "bivos y encendidos") y "llamados d'aquel bien que 'stá presente". Además, el propio significado del verbo encontrar en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

siglo XVI implica la confrontación de dos elementos, que en este caso serían dos conjuntos, los espíritus vitales de la amada y los del amante. El texto en sí mismo deja entender esto, pero la interpretación se afianza si pensamos en que sin duda Garcilaso buscaba que un lector competente conectase su texto con el de Castiglione, o con la traducción de Boscán, en el marco de la práctica culta de la imitatio. En este sentido, lo único que hace Herrera con su enmienda del v. 6 --"[encuentrase] con los míos que de tal calor movidos..."-- es hacer explícito lo que Garcilaso había dejado a la competencia del lector.

En cuanto a las enmiendas del Brocense, vimos en el cap. II las de los vv. 4 y 11 --la del v. 9 es considerada indiferente por el mismo Blecua[124]-- para poner de manifiesto la dudosa solvencia del "libro de mano". La del v. 5, defendida por Blecua y aceptada por R74, ha sido rechazada por Rosso Gallo, señalando que no puede probarse que la lección éntranse se encontraba en el [M(B)], cosa que el Brocense sólo afirma inequívocamente para la enmienda del v. 4 --no paran por me passan--; para el v. 5 dice yo leo,[125] y ello es para Rosso Gallo "indicio de una operación conjetural, análoga a la de otros editores".[126] A estas objeciones podemos añadir que una supuesta errata entranse> encuentrase supone la adición de cuatro grafemas (-cuen-) y la omisión de la n del plural, y este tipo de errata es sumamente inhabitual

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en O.

Pese a todo, creo que queda sin rebatir en Rosso Gallo la parte más sólida de la defensa de Blecua, su apoyo en el sistema de correspondencias binarias entre diversos términos de los cuartetos con otros de los tercetos.[127]

Este es el soneto, donde introduzco la enmienda de B para el v. 5:

> De aquella vista pura y excellente
> salen espíritus vivos y encendidos,
> y siendo por mis ojos recebidos,
> me passan hasta donde el mal se siente;
> [éntranse] en el camino fácilmente
> por do los míos, de tal calor movidos,
> salen fuera de sí como perdidos,
> llamados de aquel bien que 'stá presente.
> Ausente, en la memoria la imagino;
> mis espíritus, pensando que la vían,
> se mueven y se encienden sin medida,
> mas no hallando fácil el camino
> que los suyos entrando derretían,
> rebientan por salir do no ay salida

El sistema de oposiciones según Blecua es

presencia	---	ausencia
(realidad-cuartetos	---	(irrealidad-tercetos)
vista	---	memoria, imaginación
calor	---	ausencia de calor
no entrar-salir	---	no entrar-no salir
salir como perdidos	---	reventar

Interesa sobre todo el par "no entrar-salir ---no entrar-no salir". En efecto, tendríamos:

v. 2 salen [sus espíritus]
v. 5 éntranse [sus esp.]
v. 7 salen [mis esp.]
v. 13 entrando [derretían] [sus esp.]
v. 14 [rebientan por] salir [mis esp.]

Pero, frente a estas relaciones y la distribución

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

defendida por Blecua, acaso no sea imposible otra. En ella hay que partir de que en el proceso amoroso "en presencia" de la amada hay un momento central y culminante, tal como muestra el texto de Castiglione citado arriba; ese suceso es el encuentro de los espíritus de la amada con los del amante. Volvamos al pasaje del Cortegiano, ahora en la versión original:

> e se la forma di tutto 'l corpo è bella e ben composta, tira a sé ed alletta chi da lontan la mira, fin a tanto che s'accosti; e sùbito che è vicino, gli occhi saettano ed affaturano come venefici; e massimamente quando per drita linea mandano i raggi suoi neggli occhi della cosa amata in tempo que essi facciano il medesimo; perchè i spirti s'incontrano e in quel dolce intoppo l'un piglia la qualità dell'altro.[128]

Unas líneas más arriba Castiglione se refiere con otras palabras a este momento fundamental:

> perché que' vivi spirti che escono per gli occhi, per esser generati presso al core, entrando ancor negli occhi, dove sono indrizzati come saetta al segno, naturalmente penetrano al core come a sua stanza ed ivi si confondono con quegli altri spirti e, con quella sottilissima natura di sangue che hanno seco, infettano il sangue vicino al core, dove son pervenuti, e lo riscaldano e fannolo a sé simile ed atto a ricevera la impression di quella imagine que seco hanno portata...[129]

Se podría argüir que el párrafo subrayado apoya la lección de B:

> penetrano(A1) al core come a sua stanza(B1)
> ----
> éntranse(A2) en el camino fácilmente(B2)

Pero creo que más bien es ésta la correspondencia:

> (A1) penetrano al core come a sua stanza
> (B1) ed ivi si confondono con quegli altri

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[spirti

(A2)me passan hasta donde el mal se siente;
(B2)encuéntranse en el camino fácilmente

El come a sua stanza se ha desplazado en Garcilaso como fácilmente de A1 a B2.

La importancia de ese encuentro de dos seres a través de sus espíritus vitales, o de éstos y el corazón, es también patente en el texto de Dante que se ha venido señalando como una de las fuentes del Soneto VIII:

> De li occhi suoi, come ch'ella li mova,
> escono spirti d'amore inflammati,
> che feron li occhi a qual che allor la guati,
> e passan si che 'l cor ciascun ritrova:
> voi le vedete Amor pinto nel viso,
> là 've non pote alcun mirarla fiso[130]

En Dante son los espíritus de la dama los que encuentran el corazón.

La centralidad de este encuentro es la que se expresaría en la disposición de los cuartetos del Soneto VIII, que es donde se desarrolla el proceso "en presencia"; en estos cuartetos el verbo encuéntranse ocuparía la posición central, pues se halla precisamente tras el final del primer cuarteto y en el inicio del segundo; se constituye así en una suerte de eje de esos ocho versos; a los lados de este eje está la descripción de los dos ámbitos que vienen a reunirse en él; primero el de la amada --que denomino "A"-- y luego el del amante --"B"--; en cada de ellos hay una referencia al otro:

> salen [sus] espíritus[A]
> siendo [recebidos] por mis ojos [B]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

me passan [A]
---------- encuéntranse [A] + [B]
movidos [B]
[salen] [B]
llamados d'aquel bien [A] que está presente

Encuéntranse, por tanto, es eje central de los dos ámbitos, y término imprescindible que expresa su combinación.

Junto con éste, hay otro argumento que en mi opinión apoya la lección de O desde el punto de vista de la disposición global del soneto. Tanto en los cuartetos como en los tercetos se presenta un proceso lineal: el personaje amante-poeta va describiendo los pasos sucesivos de una progresión. Puede verse en primer lugar la de los tercetos, que no presentan problemas textuales graves:

1.- la imagino
2.- mis espíritus [pensando] se mueven y se encienden
3.- no hallando fácil el camino...
4.- rebientan por salir...

En los cuartetos se produce otra serie de momentos sucesivos:

1.- salen [sus espíritus]
2.- [siendo recebidos] me passan
3.- encuéntranse
4.- salen [mis esp.]

Sin embargo, esta progresión se detendría cuando tras decir "me passan hasta donde el mal se siente" --es decir, hasta el corazón--, se reiterase "éntranse en el camino"; los espíritus han salido de la amada, han sido recibidos por los ojos del amante y han trazado un camino

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que va hasta el corazón; a continuación no "se entran" en el camino, porque ya han entrado, ya han pasado hasta el corazón; más bien "se encuentran" en ese camino que previamente han recorrido, lo llenan; se encuentran primero entre sí e inmediatamente con los del amante, que salen "llamados d'aquel bien que está presente", presente a través de los espíritus; se produce así el momento crucial del proceso expresado en los cuartetos.

Acaso la intuición poética de Herrera percibió tanto la importancia de ese encuéntranse como el "proceso narrativo" lineal que se daba en el soneto, y se limitó a enmendar la hipermetría sin cambiar el verbo, y a plantear explícitamente ["encuéntranse al camino [...] con los míos que..."] lo que Garcilaso dejaba a la competencia de su lector. Se podría decir que la única motivación de Herrera era separarse de su rival, el Brocense, pero hay que recordar que en muchas ocasiones el sevillano enmienda de la misma manera que Sánchez, cuando podía haber optado por otra solución, incluida la de no enmendar.[131]

El hecho del encuentro de los espíritus de la amada y el amante era la clave de los cuartetos, como lo era en el pasaje del Cortegiano y Garcilaso no podía dejar de referirse a él con el verbo --encuéntranse-- que utiliza Castiglione --s'incontrano-- , y después Boscán en su traducción --se topan y se encuentran--, y en la misma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

persona, 3ª del plural, que lo emplean ambos. El lector ideal de Garcilaso habría de conocer ese texto, vertido ahora en el ámbito poético. Desde este punto de vista resulta sumamente problemático admitir tanto el verbo en singular --y con una acepción diversa-- de R64 y G90 como el éntranse de B y R74.

En conclusión, si ante la propuesta de R64 y G90 surgen serias objeciones, tampoco resulta tan evidente la tesis central de Blecua para el v. 5, que la "arquitectura interna" del soneto exija la lección éntranse; más bien hay que plantearse si no es sobre todo la hipermetría de ese verso la razón fundamental del cambio.

&&&.III.2.3.7 Son.IX.7

he perdido quanto bien de vos espero

He perdido O P U V R64
Yo pierdo quanto bien de vos espero IFGH S R74
Yo pierdo quanto bien viendoos espero BTA
perderé quanto bien de vos espero D
me pierdo quanto bien de vos espero G90

Las enmiendas de los hipermétricos de este Soneto IX, los vv. 7 y 8 -- este último tratado en el parágrafo siguiente--, se enmarcan dentro de una serie de cambios que han recibido apoyo variable entre los editores y estudiosos modernos. Por esto será conveniente tener en cuenta el soneto en su conjunto antes de ocuparse directamente de los hipermétricos en cuestión. Este es el texto íntegro de O, con las variantes de las restantes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ediciones (excluimos las de los vv. 7 y 8, que aparecen bajo los respectivos epígrafes):

> Señora mía, si yo de vos ausente
> en esta vida turo y no me muero,
> paréceme que offendo a lo que os quiero
> y al bien de que gozava en ser presente;
> tras éste luego siento otro acidente,
> que's ver que si de vida desespero,
> he perdido quanto bien de vos espero,
> y ansí ando con lo que siento differente.
> En esta differencia mis sentidos
> están, en vuestra ausencia, y en porfía;
> no sé ya qué hazerme en mal tamaño;
> nunca entre sí los veo sino reñidos;
> de tal arte pelean noche y día
> que sólo se conciertan en mi daño.
>
> 1 si de vos yo ausente **HA**
> 6 Y es ver **BT**
> 10 ausencia en grã porfia **D**
> Combaten con tan aspera porfia **BTA**
> 11 Que no se que hazerme **BTA**
> 14 concierten **NJ U**

Estas variantes, más las de los vv. 7 y 8, dan lugar a que el texto de B presente notables diferencias respecto al de la princeps. El Brocense se refiere en nota a su "libro de mano"

> En el Soneto IX tenía el de mano mejores lecciones, y ansí las hice imprimir. Son cuatro enmiendas, que cada uno podrá ver cotejándolas.[132]

Blecua, dentro de su línea general de estimación de [M(B)], considera que los textos de O y B pueden reflejar dos fases de la redacción del texto por Garcilaso, dado que no existían motivos en O para cambiar nada en los versos 9-11:

> ¿Por qué este copista hipotético iba a enmendar los versos 9 al 11 si eran perfectos en la medida y en el sentido en O?[133]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esta pregunta encuentra una probable respuesta si nos remitimos a la actividad de enmienda voluntaria, refundición o reelaboración de textos que hemos probado en el capítulo anterior, especialmente en los manuscritos.

Tal como ocurriera en el Soneto X, Blecua define la situación como "muy compleja".[134] Por un lado reconoce que "O suele presentar siempre situaciones finales en la transmisión", que es un "texto solvente" y que

> la construcción sintáctica de O, más simple, con un sistema de yuxtaposiciones, revela una madurez expresiva de que carece el texto de B, que utiliza la consecutiva, y esta construcción, como es sabido, es una de las más frecuentes en la poesía del siglo XV, y en general de la poesía cancioneril.[135]

Por otro lado, cree que B ha de ser una redacción posterior a O, ante todo porque no tendría sentido que Garcilaso hiciese de los endecasílabos de B los hipermétricos de O.

Al descartar la hipótesis de la enmienda voluntaria por parte de los copistas, Blecua llega a una contradicción, puesto que, suponiendo que fuese inverosímil que Garcilaso pasase de los endecasílabos de B (vv. 7 y 8) a los hipermétricos de O, tampoco resulta explicable que pase de la construcción sintáctica de O, más acabada y madura, como el mismo Blecua reconoce, a la consecutiva de B.

Pruebas de la anterioridad del texto de O serían la repetición de siento en los vv. 5 y 8, evitada en B, así

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como la rima interna entre differencia y ausencia, ambos desaciertos indudables, según Blecua. Rivers no sigue a Blecua en ninguno de los dos casos. Al primero volveremos al tratar de son.IX.8; respecto al segundo, Rivers arguye que aún más cacofónico resulta el bien viéndoos del v. 7 introducido por B.[136] La posición de esa rima interna, que coincide con el ictus en 6ª, denota la intencionalidad artística de intensificar las resonancias de la materia fónica, un rasgo que actúa en perfecta coherencia con la reiteración de siento, así como con otras repeticiones, recurso muy utilizado en el Soneto IX. Por limitarnos al terceto donde se encuentra la rima interna, tenemos:

> EN(1) esta differENcia mis sENtidos
> están, EN vuestra ausENcia, y EN porfía;
> no sé ya qué hazerME EN MAL taMAño;

La rima interna se expande en eco por el terceto en virtud de la reiteración de EN; el terceto termina con una sonora aliteración basada en /m/ y en la reiteración final de /m/ y /a/ (hazerME en MAL taMAño).

A propósito de la supuesta doble redacción y de los recursos aliterativos, cabe señalar el acierto de Rosso Gallo al apreciar que la aliteración empleada en B con bien viéndoos constituye una prueba en contra de la hipótesis de que en efecto hubiese una doble redacción en el paso de O a [M(B)], de forma que en el segundo texto se intentasen reducir las relaciones fónicas iterativas:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el cambio de bien de vos por bien viendoos impide la hipótesis de la suavización de las reiteraciones fónicas en el paso de O a B.

Sobre ese sintagma de B, bien viéndoos, resulta interesante el hecho de que, mientras no es aceptado por Rivers, Rosso Gallo sí le atribuye cierto valor, pues estima que se inserta bien en el contexto, no sólo en las relaciones fónicas con bien (BIEN-VIENdoos) ya señaladas, sino además, en el plano semántico, con ver en el v. 6.[137] Se apoya también en las relaciones del Soneto IX con el texto del Cortegiano ya citado a propósito del Soneto VIII:

> En el texto de Castiglione, la relación consecuencial «ausencia»-«pérdida del bien» está asociada a la privación que sufren los ojos del amante y, en efecto, es evidente la relevancia del sema «vista», que brota de los lexemas bellezza, occhi, splendore. En el soneto de Garcilaso, según la lección de O, esta isotopía sémica desaparece, mientras que queda plenamente activada por la variante de M(B).[138]

La variante se trata, en mi opinión, de una enmienda gratuita más, dentro de un soneto especialmente modificado por el copista-refundidor de [M(B)]. Para comprobarlo basta examinar con algún detenimiento el v. 7 en B, relacionándolo con el Soneto IX en su conjunto, y comparándolo con el v. 4 del mismo soneto.

En primer lugar, hay que decir que el gerundio no puede equivaler a un subjuntivo que se refiera al futuro ("el bien que espero [alcanzar] cuando os vea"); "quanto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bien viendoos espero" ha de interpretarse con el valor de presente y en este caso de simultaneidad que tiene el gerundio, esto es, "el bien que espero cuando os veo, al veros, mientras os veo".[139] Siendo esto así, obsérvese que, en el primer cuarteto, el no morir en ausencia de la dama hace que el personaje amante tema "ofender" a su amor ("offendo a lo que os quiero"), pues el sentimiento de que es capaz no es lo bastante fuerte como para llevarle a morir cuando ella falta; en el segundo cuarteto, según la versión de B, si el amante renuncia a la vida pierde cuanto bien espera de la amada, viéndola; es decir, cuando ve a la amada espera un bien. Este concepto es ajeno al sistema amoroso neoplatónico que Garcilaso asume en el Soneto IX: cuando el amante ve a la amada no espera un bien, goza un bien ("el bien de que gozava en ser presente"). También sería "ofender" al amor olvidarse del bien que se disfruta con la contemplación de la amada, y esperar otro bien de ella. Creo que en el contexto de este soneto resulta muy poco probable interpretar que al ver a la amada se espera otra ventura --¿carnal?-- más allá de la contemplación, puesto que de lo que se trata es precisamente de poner de manifiesto la calidad del amor que se siente.

Herrera se dio cuenta de lo gratuito de ésta y otras enmiendas del Brocense para el Soneto IX, y se limitó a enmendar las hipermetrías. No se puede sostener, en mi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

opinión, el supuesto de que la lección viéndoos de B o [M(B)] tenga su origen en una corrección en el margen del manuscrito autógrafo. En todo caso, Rosso Gallo, con una prudencia encomiable, opta por seguir el texto de O, al no poder verificar esta hipótesis, y al presentarla junto la posibilidad, en mi opinión más probable, de que un revisor competente llegase a reelaborar por completo algunos versos.[140]

Para son.IX.7 y 8, Blecua presta atención sólo a las variantes de B, "puesto que las demás ediciones no demuestran conocer manuscritos".[141] Para el v. 7, el primer intento de enmienda (yo pierdo por he perdido) no pertenece a S, como se venía creyendo, sino a I, la edición de Valladolid, a la que seguirá después, junto con S, el resto de la línea P-H. Rosso Gallo no comparte la opinión de Blecua, quien cree que el paso de yo pierdo a he perdido es fácilmente explicable como error de copia; la investigadora italiana, por sugerencia oral de Ruffinatto, propone como más verosímil la hipótesis de que la presunta errata he perdido deriva de me pierdo,[142] y edita el verso como sigue:

> me pierdo quanto bien de vos espero

Cree que

> [l]a validez de esta conjetura está convalidada por la presencia, en el Soneto IX, de varios verbos reflexivos, acompañados por el pronombre me: me muero (vs. 2), paréceme (vs. 3), me pierdo (vs. 7), hazerme (vs. 11).[143]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Me muero es reflexivo, pero no lo es paréceme. En cuanto a no sé qué hazerme, resulta muy dudoso su carácter reflexivo; en me pierdo quanto bien..., no tenemos un reflexivo del tipo me pierdo en el bosque, sino un dativo ético o de interés, dado que existe un complemento directo, que es quanto bien.[144] Aun si todos fueran claramente reflexivos ello no probaría que la lección correcta haya de ser me pierdo.

El aspecto más discutible de la enmienda conjetural de Ruffinatto-Rosso Gallo reside en que es absolutamente insólito en Garcilaso el uso del verbo perder con dativo de interés. El pronombre me aparece con el verbo perder siempre como complemento directo:

> -- son.I.10:
> a quien sabrá perderme y acabarme
> -- can.II.63:
> quise perderme assí
> -- égl.II.379:
> por más presto perderme, como injusto[145]

Junto con esto, hay que plantear si, como estima Rosso Gallo,

> "he perdido" no es pertinente en el contexto lógico-sintáctico del cuarteto, que exige un tiempo principal.[146]

No ha de extrañar la combinación de he perdido con el presente de indicativo; se emplea, como define Alarcos, para expresar "la duración presente del resultado de una acción anterior"[147] porque no pierde su valor etimológico de presente en combinación con el participio en una forma perifrástica, de forma que lo que tenemos es "si de vida

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

desespero, tengo perdido cuanto bien de vos espero".[148] La equivalencia entre he y tengo en Garcilaso se aprecia en versos como

> -- can.II.8:
> he lástima que van perdidas
> -- égl.I.63:
> Vergüença é que me vea
> -- égl.II.833:
> me falta de congoxa. É muy gran miedo.[149]

La combinación del presente con el pretérito perfecto se ve en

> -- son.I.7-8:
> sé que me acabo, y más é yo sentido,
> ver acabar comigo mi cuydado

donde se podría parafrasear "sé que me acabo, pero más siento ver...". O en:

> -- son.VII.1:
> No pierda más quien ha tanto perdido

donde se ve el valor perifrástico de tiene perdido, que expresa un pasado que llega al presente. Con el mismo participio tenemos:

> -- égl.II.720:
> Si desta tierra no é perdido el tino

frase muy cercana a "si no me equivoco", o "si no estoy perdida" --es Camila quien habla--, en todos los casos con un proceso anterior que culmina en el presente, como ocurre en "he perdido quanto bien de vos espero".[150]

Así, pues, he perdido parece más coherente que yo pierdo, donde si el verbo no plantea problemas, el pronombre personal en esa posición parece tener mucho de añadido para llegar a las once sílabas; a este respecto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parece enmienda más feliz, el perderé de D, dentro de las conjeturas ajenas a Garcilaso. Sería muy difícil justificar el paso por errata de perderé a he perdido.

No hay, por tanto, razones semánticas para el cambio; las únicas que persisten son las métricas. Son éstas las que llevan a sucesivas enmiendas, pero, en mi opinión, ni yo pierdo ni me pierdo resultan convincentes como alternativas al texto de O para son.IX.7. De paso se han visto algunas pruebas más que añadir a las presentadas en el capítulo anterior sobre la dudosa solvencia de un manuscrito como [M(B)], cuya tendencia a la refundición queda patente en sus muchas enmiendas a este texto.

&&&.III.2.3.8 Son.IX.8

y ansí ando con lo que siento differente

ando con lo O PNJ U V R64
y ansi ando en lo que IFG S R74 G90
y soy de lo que siento diferente D
Y assi estoy en mis males diferente BTA
Y assi ando en lo H

Para este verso, la manera de reducir una sílaba fue sustituir con por en, lo que permitía la sinalefa ando en. El cambio lo introdujo I, seguida por S, FG y, con una ligera variación morfológica, H; R74 y G90 también se atienen a esta enmienda. El Brocense enmendó el verso más radicalmente; Rivers no aceptó esta enmienda, a cuyo carácter conjetural alude Rosso Gallo, explicándolo como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

manera de suavizar la aliteración inicial (ANsí ANdo) y de evitar la repetición de siento en este v. 8 y en el v. 5. Ya dijimos que Blecua consideró este rasgo como prueba de la posterioridad de una supuesta redacción garcilasiana en B frente a la de O. Esa repetición supondría

> un desacierto poético, por muy temprana que sea la fecha del soneto y por muy enraizado que se encuentre en la tradición poética de cancioneros.[151]

Veremos que esta repetición es característica de Garcilaso, y el intento de corregirla muy propio de copistas o editores.[152]

A propósito del cambio de preposición Rosso Gallo escribe:

> Hay que notar que también otros versos de la princeps resultan anómalos a causa del uso impropio de una preposición, debido probablemente al influjo del usus scribendi del transcriptor; además, en este caso, la confusión en/con está justificada tanto por la afinidad fónica como por el hecho de que el verbo andar podía ir acompañado alternativamente de una u otra preposición...[153]

Resulta un tanto dudosa la afinidad fónica entre en y con, que sólo tienen en común la /n/ implosiva. Es cierto que andar puede ir tanto con una como con otra preposición, pero respecto a esto y a los otros casos donde el problema reside en los nexos, cabe señalar la circunstancia de que los impresores de O, que cometen muchas erratas mecánicas, al parecer sólo se equivocan en preposiciones cuando ese cambio altera la medida del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

verso. Es además curioso que se equivoquen en aquellos elementos del verso cuya sustitución, por sus características semánticas, permiten que la línea mantenga un sentido no muy diferente del que tenía. Estos son los otros casos:

-- son.IV.7:
esfuerça con la miseria de tu 'stado
-- son.VIII.5:
encuéntrase en el camino fácilmente
-- égl.II.56:
que en la verde selva s'avecina

Las supuestas erratas son éstas, si añadimos la del Soneto IX (cito primero la preposición supuestamente auténtica, y luego la que aparece en O):

-- son.IV.7: en>con; G90:a>con
-- son.VIII.5: ad. en
-- son.IX.8: en>con
-- égl.II.56: por>en

Ya hemos visto que las enmiendas de son.IV.7 y son.VIII.5 dan lugar a objeciones muy serias. De égl.II.56 trataremos más abajo.

&&&.III.2.3.9 Son.XV.1

Si quexas y lamentos pudieron tanto

Si quexas y lamentos pudieron t. O PNJ USV R64
lamentos pueden tanto IFGBHTA R74 G90[154]
Si la quexa y lamento pudo tanto D

Una vez más, razones métricas, y no de sentido, llevan a buscar razones semánticas para justificar la enmienda. La primera edición en introducirla no es D, como se ha creído, sino I. Así pues, la enmienda

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aceptada por Rivers y Rosso Gallo tiene un origen muy anterior al texto de B, supuestamente basado en un manuscrito solvente.

En este caso Rosso Gallo cree que el presente del primer verso está justificado, frente a los pretéritos perfectos simples del resto del primer cuarteto y todo el segundo, dado que "el sujeto poemático se dirige a la dama, implícita destinataria interna, con una evidente finalidad persuasiva".[155] Esto no es evidente, puesto que falta una apelación explícita a la dama; más bien se aprecia un monólogo del personaje amante, que constata su mala situación y se pregunta a sí mismo :

> ¿por qué no ablandará mi trabajosa
> vida [...]
> un coraçón comigo endurecido?
> Con más piedad devria ser escuchada...
> (son.XV.9-11)

Compárese con la Ode ad florem Gnidi, donde sí hay apelación directa:

> No quieras tú, señora,
> de Némesis ayrada las saetas
> provar, por Dios, agora
> (ode.FG.101-103)

O con el final del Soneto II:

> no os venguéys más de mí con mi flaqueza;
> allá os vengad, señora, con mi muerte.

Nada, salvo los criterios métricos, impide el pretérito; de hecho, resulta mucho más lógico que el presente: "si entonces, en aquel tiempo, las quejas pudieron tanto que refrenaron el curso de los ríos, ¿por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

qué no se ablandará ahora un corazón?; si antes pudo ser, ¿por qué no puede ser ahora?" En realidad las quejas pudieron, sí, pero no pueden tanto, pues ahora no ablandan el corazón de la amada. El presente choca en el conjunto de pretéritos, porque la historia pasada empieza con el primer verso. Por ello un editor competente como D mantuvo el mismo tiempo con "pudo tanto".

Junto con lo forzado del presente en son.XV.1, existen muchos problemas para considerar esta errata de O como posible. Rosso Gallo cree que

> el perfecto pudieron puede ser un error generado por la asimilación al tiempo verbal de los otros predicados del cuarteto, todos en pasado.[156]

Sin embargo, resulta muy chocante que un copista que al parecer no está muy atento, y se equivoca, escribiendo pudieron en lugar de pueden, sí esté atento a los tiempos verbales que siguen y no preceden al verso donde yerra, verbos que en esta ocasión están demasiado distantes para que se incluyan en la pericopa que había de ser transcrita. Por otra parte el paso de pueden a pudieron implica a demasiados grafemas para lo que suele ser habitual en la princeps.

&&&.III.2.3.10 Son.XV.2

> Que reffrenaron el curso de los ríos
>
> Que reffrenaron el c. de l. r. O PNJ USV R64
> que refrenan IFG
> Que enffrenaron BTA R74 G90[157]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Qu'el curso reffrenaron de los rios DH

R74 y G90 coinciden en este verso, si bien Rivers señala que también sería posible la solución de Herrera.[158] Rosso Gallo descarta ésta porque

> el verso se convierte así en un endecasílabo a minore, el único en un cuarteto donde la cesura cae constantemente después de la sexta sílaba.[159]

El endecasílabo de Herrera no tiene por qué ser necesariamente a minore, pues la cesura puede situarse sin problemas tras la sexta posición:

qu'el curso refrenaron ¦ de los ríos

El Brocense cita en nota la enmienda que había introducido I y él lee probablemente en F:

> Otros leen: refrenan; pero enfrenar es muy usado en este poeta, a este propósito.[160]

Judith Kim y Rosso Gallo se hacen eco de la circunstancia de que enfrenar es "muy usado [...] a este propósito"[161]: frente a tres ocurrencias de enfrenar en contextos donde aparecen sustantivos como agua o río, el verso refrenar se emplea en contextos menos cercanos al del Soneto XV.[162] Esto podría llevar a pensar que efectivamente se produjo una errata en O que interesa a dos grafemas; sin embargo, si consideramos el dictado interior, no resulta fácil explicar que el transcriptor perdiese la /n/ implosiva de enfrenaron e introdujese la notoria /r/ de reffrenaron. Compárese con los casos evidentes de sustitución de términos: al ançar por al ansar o siempre por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sierpe, y se observará que son fonética y gráficamente más cercanos.

Por otra parte, no es imposible, como se ha señalado ya, que se produzca una ocurrencia única y auténtica de cierto término, o bien, como en este caso, de una palabra en determinado contexto una sola vez, junto con otras ocurrencias en contextos diferentes.

En todo caso, la enmienda de O en este verso, al igual que ocurría en son.XV.1, tiene como única razón la hipermetría. Se intenta restar una sílaba sin dañar el sentido.

&&&.III.2.3.11 Son.XX.7

porque son duros y tienen fundamientos

Porque son duros y tienen O PNJI US K R64[163]
porque son duros, tienen fundamentos D FG G90
Que son duros BHTA R74
fundamientos O
fundamentos PNJI USFGBHTA V KR G90

Rivers se decide por la enmienda de B, mientras que Rosso Gallo prefiere, por criterios rítmicos, la introducida por D; se basa en que con esta última habría un "esquema rítmico perfectamente simétrico"[164]. Según su análisis, todos los endecasílabos serían a maiore, salvo los versos centrales del segundo cuarteto y el segundo terceto. En realidad, la simetría no es tanta; el v. 7 en D no tiene un esquema con ictus en 4ª y 8ª, como el v. 13 (central del segundo terceto y supuesto polo de sime-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tría), sino una distribución 4ª-6ª-10ª, lo que entre otras cosas implica que no es necesariamente a minore, pues la cesura podría ir tras 6ª; en todo caso no se corresponde con el esquema 4ª-8ª del v. 13:

v.7: porque son duros tienen fundamientos
3) 4 6 10
v.13: porque en processo de tan dura vida
4 8 10

Para sostener la supuesta simetría, este es el esquema de Rosso Gallo para los tercetos:

v.9: 2ª - 6ª
v.10: 3ª - 6ª
v.11: 2ª - 6ª
---
v.12: 1ª - 6ª
v.13: 4ª - 8ª
v.14: 1ª - 6ª

En el v. 11 se pasa por alto el ictus de 4ª, que permitiría que el verso fuera a minore, más fácilmente que a maiore, dado que tras el ictus de 6ª hay otro en 7ª y la cesura tendría que ir tras él:

v.11: del grande mal que en mí está de contino
2 4 6 7 10

En el v. 14 se señala un ictus en 1ª --la primera sílaba de atajaré que, en todo caso, sería secundario y de escasa relevancia--, y no el evidente de 4ª

v.14: atajaré la guerra del camino
4 6 10

Los criterios rítmicos de Rosso Gallo no otorgan gran ventaja a la enmienda de D sobre la de B. En ambas se ha de suponer que, por una razón no explicada, el copista añadió grafemas a un verso: o bien y intercalado entre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

duros y tienen, o bien porque en lugar de que.

&&&.III.2.3.12 Son.XXV.2

cómo sentí tus leyes tan rigurosas

leyes tan rigurosas O PNJ US V K R64
leys tan rigurosas Q
tus leyes rigurosas IFG BHTA D R74 G90[165]

A la enmienda de Q, una edición no cotejada hasta ahora por los editores, nos referimos más adelante. En lo que toca a las enmiendas tradicionales, cabe decir que una vez más la edición de Valladolid, no cotejada por Keniston ni Rosso Gallo, introduce la enmienda en 1553, antes que D. Al parecer en esta ocasión los impresores añadieron caprichosamente tan. Rivers califica tan como "palabra superflua",[166] y Rosso Gallo concreta algo más al calificar el término como "superfluo en el contexto sintáctico y semántico".[167]

Se trata de un intensificador que sin ninguna duda no es superfluo en el plano semántico. Respecto al plano sintáctico, hemos de entender que la supuesta gratuidad de tan se deriva de que no está en correlación con un que consecutivo; sin embargo, se puede encontrar algún ejemplo en Garcilaso donde tampoco existe esta correlación con intensificadores semejantes. Véase este fragmento de la Egloga II:

Espantado me tienes
con tan estraño cuento,
y al son de tu hablar embevecido.
Acá dentro me siento,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

oyendo tantos bienes,
y el valor deste príncipe escogido,
bullir con el sentido
y arder con el desseo,
por contemplar presente
aquel que, 'stando ausente,
por tu divina relación ya veo.
(égl.II.1829-1839)

Ni en tan estraño y en tantos bienes existe correspondencia alguna con un que, y no por eso podemos considerarlos superfluos semántica o sintácticamente.

Si con "superfluo semánticamente" se entiende que puede suprimirse sin problemas, mientras que no ocurre lo mismo con "espantado me tienes // con cuento tan estraño", cabe citar otros versos donde la supresión de tan puede realizarse sin que la oración sea agramatical:

-- son.X.8:
con tan grave dolor representadas
-- can.I.15:
acabe ya, pues es tan acabada
-- ele.I.62:
pues te á privado d'un tan dulce amigo
-- epi.B.72:
cosa tan digna ya de vituperio
-- égl.II.314-315:
basta saber que aquesta tan senzilla
y tan pura amistad quiso mi hado

En ninguno de los ejemplos que acabo de citar tan se corresponde con un que.

Obsérvese, además, que, con independencia de ir correlativo con que o no, o ser más o menos eliminable sin llegar a la agramaticalidad, la posición en que aparece tan en son.XXV.2, precediendo a la palabra rima, es muy frecuente en Garcilaso. Se pueden recordar versos semejantes a égl.II.314, ya citado:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.XXII.7:
mis ojos, y no passan tan adentro
-- ode.FG.60:
tanto como yo dél, ni tan temida
-- ele.I.241:
con discurso y razón, que's tan prevista,
-- égl.II.317:
en un amor tan fuerte y tan sobrado
-- égl.II.359:
no es bien que tú te hagas tan esquivo
-- égl.II.419:
Ya te conté el estado tan dichoso
-- égl.III.28
fortuna d'un estudio tan loable

Pero la semejanza es incluso mayor en una serie de versos similares al ya citado de can.I.15, pues entre tan y el último ictus del verso hay dos posiciones intermedias:

-- son.XII.3:
y guarecer de un mal tan peligroso
-- can.IV.122:
que en imaginación tan varîable
-- can.IV.124:
viene con un rigor tan intratable
-- ele.II.52:
la qual verás que no tan solamente
-- égl.II.386:
¿Quién es contra su ser tan inhumano
-- égl.II.600
como quien provó mal tan importuno
-- égl.III.252:
de Nemoroso fue tan celebrada

Hay otro ejemplo donde tan se combina exactamente con el mismo adjetivo, y en la misma posición:

-- ele.I.100:
nos ha querido ser tan rigurosa

Habría, pues, serias bases para considerar garcilasiano el término tan en "tan rigurosas", en la posición que ocupa en el verso.

A todas estas objeciones a la supresión de tan ha de añadirse que esa enmienda supone que algún cajista

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

decidió anteponer tan a rigurosas, cuando no parece haber razones para ello, y las erratas por adición suelen ser implicar en O a un solo grafema.

&&&.III.2.3.13 Ele.I.239

el viento sus cabellos y con su vista

cabellos, y con O PNJ US V KR64
cabellos y su vista I FG BTA
su cabello i con H G90
sus cabellos; con su vista D R74

Este es el terceto en cuestión, con las variantes para el verso siguiente al que nos ocupa:

desordenava con lascivo buelo
el viento sus cabellos, y con su vista
s'alegrava la tierra, el mar y el cielo

240 alegrava la tierra, mar y cielo FGB
Alegrava la tierra, el mar y el cielo I HTA S

Se han propuesto tres enmiendas posibles; Rivers y Rosso Gallo difieren en la solución, aunque coinciden en rechazar la enmienda que se inicia con I, que forzó un cambio en el verso siguiente, donde s'alegrava tenía que dejar de ser reflexivo. Rivers se decide por la supresión de la conjunción y, solución propuesta por D; Rosso Gallo cree que es mejor suprimir el plural, dado que Garcilaso utiliza en ocasiones cabello en singular, y en concreto lo usa en el v. 140 de esta elegía ("de su cabello luengo el fino oro").

Esta vez Rosso Gallo no tiene en cuenta las relaciones fónicas que tanto emplea como criterio de elec-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción, pues el fonema /s/, doblemente eliminado en su propuesta, entra en relación en ese terceto con deSordenava, laScivo, Su, viSta y S'alegrava. En segundo lugar, hay que suponer que el transcriptor añade, en contra de la tendencia habitual en O, dos grafemas en dos términos consecutivos.

Respecto a la elección de Rivers, la supresión de y nos lleva a los tres versos que consideramos a continuación.

&&&.III.2.3.14 Tres casos semejantes: ele.II.187, égl.III.304 y égl.III.360

Son los siguientes:

```
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena
yelo y en la serena  O PNJI US R64 G90
yelo en la  D  FGBHTA  R74
-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
vno, y el  O PNIJ Mg K G90
uno, y otro  D
uno, el otro  FGBHTAR
-- égl.III.360:
El alamo y el laurel y el mirtho callen
alamo, y el  O PNJ V K G90
El alamo y laurel y el m. c.  U
El alamo, el laurel y el m. c.  IFGBHA SD R
El alamo, el laurel, el m. c.  T
```

Hasta Rivers todos estos versos eran considerados hipermétricos. El transcriptor habría añadido gratuitamente la conjunción y, exactamente igual que en ele.I.239.

Rosso Gallo mantiene la versión de O, pero no expli-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ca por qué considera válidos versos que los editores antiguos y modernos venían considerando hipermétricos, dado que efectivamente la combinación de la copulativa y entre dos vocales daba dos sílabas métricas, y no una. Por detenernos en la combinación o y e que es la que se presenta en los tres casos tenemos:

-- son.VI.11:
en su primer principio y en su medio
-- ele.II.54:
con ardor más intenso y eminente
-- ele.I.62:
en polvo y en ceniza convertido
-- epi.B.52:
el gusto y el plazer que se me sigue
-- égl.I.346:
al cielo y enojando
-- égl.II.179:
por deudo y exercicio a conformarme
-- égl.II.215:
y por lo más espesso y escondido
-- égl.II.412:
entre'stos pinos solo y estas hayas
-- égl.II.675:
el daño y el processo todo entero
-- égl.II.914:
de laurel coronado y en la mano
-- égl.II.1316
Severo y espantado, viendo el viejo
-- égl.II.1709:
su rostro y enagena de sus ojos
-- égl.III.346:
el monte, el campo, el soto y el ganado
-- égl.III.356:
en precio y en estima el mirtho solo[168]

En todos estos versos la combinación o y e produce dos posiciones en el verso. Con las soluciones propuestas hasta ahora, para los tres versos que tratamos --a los que en Rivers se suma ele.I.239-- hay que optar entre admitir que el cajista añade caprichosamente de vez en cuando la conjunción copulativa (Rivers), o bien aceptar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como regulares versos que en el cómputo habitual tienen una sílaba excedente (Rosso Gallo).

&&&.III.2.3.15 Egl.I.266

pues que no la á quebrantado tu partida

Pues que no O PNJI US V K
Pues no la D FGBHTA Mg R G90

Ni Rivers ni Rosso Gallo comentan nada sobre este verso. Blecua, sin duda por errata, al citar el texto de O escribe esta línea tal como la enmendaron los editores antiguos.[169] Era fácil la enmienda de este verso para suprimir una sílaba: bastaba suprimir que en Pues que no.... En efecto, esta enmienda se produjo en Mg, dentro de las fuentes manuscritas, y, dentro de las impresas, en D y F, seguidas luego por el resto. A favor de la enmienda tenemos el hecho de que pues que no aparece sino en este verso en la princeps, aunque es conjunción normal en la época, y fue usada por Boscán y Hurtado de Mendoza.[170] Hay que recordar que puesto que, cuya autenticidad y perfecta inserción en el contexto hemos demostrado, aparece sólo una vez en Garcilaso, como otras palabras de ocurrencia única.

Se podría justificar la enmienda suponiendo que el transcriptor cambió pues por otra conjunción habitual en la época, pues que. En contra podría decirse que resulta sorprendente, dada la tendencia de O, el añadido gratuito de nada menos que tres grafemas y un espacio en blanco.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.3.16 Egl.I.405

donde descansar y siempre pueda verte

Donde descansar y O PNJI US V K
Do descansar FGBTA G90
Donde descanse Mg HR

La enmienda aceptada por Rivers es la de Herrera; el endecasílabo se hace regular, en efecto, pero si se observa la frase en su conjunto se podrá ver, como ya ha señalado Rosso Gallo,[171] que la enmienda de Herrera cambia el sentido original tal como aparece en la princeps:

y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos,
otros valles floridos y sombríos
donde descansar y siempre pueda verte...
(égl.I.400-405)

La longitud del período sintáctico ha hecho olvidar que la construcción es "busquemos [tú y yo] otro llano, busquemos otros valles [...]donde descansar [tú y yo]", es decir, "donde tú y yo descansemos, y siempre pueda verte [yo a ti]"; se ha producido un fenómeno semejante a lo que suele pasar en Mg cuando el enmendador no ve más allá del verso en que introduce el cambio, de forma que ese verso parece coherente, pero falla por completo dentro del contexto donde aparece. En égl.I.405 la enmienda de Mg y H da una falsa impresión de "armonía" sintáctica, porque presenta dos verbos en presente de subjuntivo, con la primera persona

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde descanse y siempre pueda verte

pero el resultado del pasaje es "busquemos [tú y yo] otro valle donde [yo sólo] descanse y pueda verte"; la clave de esos versos es precisamente la primera persona del plural, el nosotros implícito en la desinencia verbal, porque en ese pronombre se cifra la esperanza de Nemoroso de un tiempo mejor en compañía de Elisa.

Si es evidente la superioridad del infinitivo descansar frente al subjuntivo descanse, más problemático resulta afirmar que por un error en el dictado interior[172] el copista sustituyó la brevedad de un supuesto do original por el donde que aparece en la princeps. Rosso Gallo cree que el fallo se ve propiciado por el de inicial de descansar. En todo caso implica una errata por adición de tres grafemas que una vez más hemos de considerar como poco probable. Hay múltiples ocurrencias de do y donde y éste de égl.I.405 sería el único caso en que hay confusión entre una y otra forma.

&&&.III.2.3.17 Egl.II.352

A lo menos aprovecha yo te digo

A lo menos O PNJ US V R64
Al menos I D FGBHTA R74
a lo menos prouecha G90

La primera enmienda propuesta, con inicio en I, la edición de Valladolid, fue el cambio de a lo menos por al menos. Dicho cambio se mantiene hasta R74, aunque ya

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Rivers señaló que esta enmienda es dudosa, puesto que en Garcilaso no aparece en ninguna ocasión al menos, y sí tenemos a lo menos en cinco ocasiones.[173] Rosso Gallo recoge esta observación y propone una lección novedosa, admitiendo la aféresis, que daría lugar a provecha, forma documentada en la Edad Media.[174]

El problema es que si al menos no aparece una sola vez en Garcilaso, tampoco aparece provechar. Una vez más es preciso diferenciar entre la forma de O que es ocurrencia única en el corpus garcilasiano, y aquellos términos que no estaban en ese corpus y se han introducido posteriormente. No es imposible que un hápax de O sea lección deficiente y que sea auténtica una palabra ajena al corpus e introducida en él posteriormente, pero hay que reconocer que resulta mucho más probable lo contrario.

&&&.III.2.3.18 Egl.II.989

Como si yo fuesse un leño sin sentido

si yo fuesse O NJI US D K
si fuesse FGBHTAR G90

Ni Rivers ni Rosso Gallo comentan la enmienda que ambos introducen, originada en la edición de Salamanca. Al parecer los impresores de O añadieron caprichosamente un yo que convirtió al verso en hipermétrico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.3.19 Egl.II.1213

Quanto el fiero Faderique de Toledo

Faderique O PNJ V
Fadrique I FG USD BHTA R G90

Una vez más es I la introductora del cambio que soluciona la hipermetría, aunque simultáneamente enmendó la edición de Venecia. Los editores modernos han aceptado la enmienda sin comentarios. En efecto égl.II.1213 constituye, de entre los hipermétricos considerados por Keniston, aquel en que parece más probable la existencia de una errata por adición de un solo grafema Fad[e]rique. Sin embargo, la forma Faderique era posible en la época.[175]

&&&.III.2.3.20 Egl.III.81

Aviendo ya contemplado una gran pieça

Aviendo ya contemplado O PNJ U V Mp K
Ya aviendo R64 G90
Aviendo contemplado IFGBHTA SD Mg R74

Rivers se aparta en 1974 de su solución de 1964, y opta por atenerse a la lección de los "buenos textos antiguos", siguiendo a Blecua,[176] que apunta la posibilidad de que la introducción de ya se diese por cruce con el v. 97, donde aparece ("Poniendo ya en lo enjuto las pisadas"). No parece muy probable, sin embargo, un cruce con diez versos intercalados.

Rosso Gallo opta por la solución de R64, ya que "tiene la ventaja de justificar la aparición de ya en la princeps".[177] Sin embargo, no se explica cómo el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

transcriptor pudo cometer un error semejante, rarísimo en O.

Frente a esto hay que decir que en la relación entre égl.III.81 y égl.III.97 hay, más que un cruce, un rasgo de estilo; no son las dos únicas líneas de Garcilaso en que ya sigue a un gerundio que inicia el verso:

> -- son.V.8:
> tomando ya la fe por presupuesto.
> -- égl.II.205:
> humedeciendo ya las florezillas,

En la misma Egloga III hay otro caso en que aviendo precede a ya:

> -- égl.III.370
> le respondió, y aviendo ya acabado

No hay, sin embargo, ningún caso en que ya inicie un verso seguido por un gerundio, ni siquiera ninguno en que preceda al gerundio en cualquier posición del verso.

&&&.III.2.3.21 Egl.III.294

> Recogido le llevavan al[egr]ando

> Recogido le lleuauan allegando O PNJ US V K
> Recogendo lo llevan alegrando Mg
> Recogido le llevan alegrando F BAR R74
> Recogido llenauan allegando I
> Recogido lleuauan allegando D G90
> Recogido llevavan, alegrando HT
> Recogido le llevavan alegrando K

Esta es la estancia en cuestión:

> Más claro cada vez el son se oẏa
> de dos pastores que venían cantando
> tras el ganado, que también venía
> por aquel verde soto caminando;
> y a la majada, ya passado el día,
> recogido le llevavan, al[egr]ando

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las verdes selvas con el son süave,
haziendo su trabajo menos grave.
(égl.III.289-296)

Sobre el caso de allegando o alegrando trataremos en el cap. VIII. El problema de le llevavan no es considerado por Blecua ni por Rivers; este último aceptó la enmienda de B y Mg ya en 1964. Existiría la posibilidad de errata mecánica de O, en efecto, con repetición de la sílaba -va- en llevan; recordemos que dos erratas notorias se dan precisamente por la repetición de un grafema o una sílaba (señalales por señales en égl.II.358 y de deciende por deciende en égl.II.1498).

Rosso Gallo pone de relieve, en contra de esta enmienda de B y Mg, que llevan no concuerda en el tiempo verbal con oýa y venía. Sin embargo, en la estancia siguiente se produce un paso del imperfecto al presente:

Thyrreno destos dos el uno era,
Alzino el otro, entrambos estimados
y sobre quantos pacen la ribera
del Tajo con sus vacas, enseñados;
mancebos de una edad, d'una manera
a cantar juntamente aparejados
y a responder, aquesto van diziendo,
cantando el uno y el otro respondiendo:
(égl.III.297-304)

Rosso Gallo afirma que en esta octava

> el paso del pasado al presente en vs. 303 (van diziendo) tiene la función de introducir y representar directamente el canto de los pastores...[178]

En la estancia que nos ocupa, por el contrario, no habría explicación lógica para ese cambio de tiempo. La cuestión es discutible, sin embargo, puesto que una transi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción puede servir como antecedente y confirmación de la otra. Así, tendríamos:

- Octava XXXVII (vv. 289-296):
se oỷa, venían, venía --- llevan
- Octava XXXVIII (vv. 297-304):
era --- van

Se trataría de una introducción al presente del canto amebeo, pero extendida a las dos estancias que lo preceden, y no sólo a la última. En ambos casos el tiempo presente va precedido de los imperfectos. De esta forma habría una posibilidad para la enmienda de B y Mg.

Junto a dicha enmienda existe otra, introducida por D, recogida por H y defendida por Rosso Gallo. El periodo se alarga y el pronombre no sería imprescindible

de dos pastores que venían cantando
tras el ganado, que también venía
[...]
y a la majada [...]
recogido llevavan, al[egr]ando

Lo atractivo de la corrección es que implica un periodo sintáctico largo, que a veces ha motivado erratas en O, como la ya comenentada, al responder por a responder, de la octava XXXVIII. Sin embargo, lo que en principio puede parecer una lectio difficilior, se encuentra con problemas en un análisis más detenido. Obsérvese que la ausencia del pronombre le sólo se justifica si no se establece pausa alguna entre las dos oraciones copulativas unidas por y; se nos habla entonces del ganado "que también venía [...] y recogido llevavan"; resulta extraña esta combinación reiterativa, equivalente a decir,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parafraseando y resumiendo: "...el ganado que venía y [que] llevaban". Hay que considerar la posibilidad de que existiese una pausa previa a majada. La puntuación original de O nos ayuda poco, puesto que en el lugar en cuestión aparecen dos puntos, que se utilizan en la princeps en una gran variedad de casos, desde la ausencia de pausa hasta el punto.[179] Según esto, nada hay en O que impida suponer que entre los vv. 292 y 293 no exista una pausa notable que separe las dos oraciones, de manera que después de caminando tendríamos punto y coma, o incluso punto:

> ...por aquel verde soto caminando;
> y a la majada, ya passado el día,
> recogido le llevavan, al[egr]ando...

El comienzo de una oración con y no es extraño a la Egloga III; así entre la primera y la segunda octava, tenemos:

> está y estará en mí tanto clavada
> quanto del cuerpo el alma acompañada.
>
> Y aun no se me figura que me toca
> aqueste officio solamente'n vida,
> (égl.III.7-10)[180]

En égl.III.294, por tanto, la pausa anterior a "y a la majada" podría dividir la estancia en dos mitades, y permitiría el paso del imperfecto al presente, adelantando el recurso de la octava que sigue. Por otra parte, la pausa haría imposible la omisión de le y nos dejaría con que recogido le llevavan no es sintácticamente mejorable, y no presenta otro problema que el métrico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.4 Rima anómala

Existe en O una serie de rimas anómalas que tradicionalmente se han considerado erratas.

En principio, los casos que nos interesan son égl.II.1865, y égl.III.204, 359 y 374, a los que añadiremos algún otro en el cap. VII. Marco los versos anómalos con un asterisco:

-- égl.II.1865:
el compañero mísero y doliente
llevemos luego donde cierto espero*
que será guarecido fácilmente.
SAL. Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes las mayores
sombras con ligereza van corriendo
-- égl.III.204:
Pintado el caudaloso rio se v[ía]
que en áspera estrecheza reduzido,
un monte casi alrededor tenía,
con ímpetu corriendo y con miedo;*
querer cercarlo todo parecía
en su bolver, mas era afán perdido
dexávase correr en fin derecho,
contento de lo mucho que avía hecho.
-- égl.III.359:
El álamo de Alcides escogido
fue siempre y el laurel del roxo Apollo;
de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirtho solo;
el verde sauz de Flérida es querido
y por suyo entre todos escogiólo"
Do quier que sauzes de oy mas se hallaren*
el álamo y el laurel y el mirtho callen.
-- égl.III.374:
Esto cantó Thyrreno, y esto Alzino
le respondió, y aviendo ya acabado
el dulce son, siguieron su camino
con passo un poco más apressurado;
siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
juntas s'arrojaron por el agua, *
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.[181]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.4.1 Rimas anómalas y erratas

La mayoría de los editores, desde el Brocense y Herrera hasta Rivers y Rosso Gallo, han corregido esas palabras-rima para que la consonancia sea perfecta.

Respecto a los tres casos de la Egloga III, Keniston afirmó:

> Three of these [rimas defectuosas] are found in Eclogue III (lines 204, 359, and 374) and are doubtless an evidence of the unfinished state in which the poet left this last poem.[182]

En las páginas dedicadas a la rima a que pertenece el párrafo citado no se refiere a égl.I.1865; sin embargo, en su edición de las obras incluye la siguiente nota:

> The rhyme is faulty, but it seems probable that it is Garcilaso's.[183]

Así pues, de los cuatro casos contemplados, tres rimas serían imperfectas por quedar la Egloga III sin terminar de pulir; sobre égl.II.1865 no nos dice por qué "parece probable" que la rima defectuosa sea de Garcilaso.

Frente a la hipótesis de la obra inacabada por el autor, la segunda vía es pensar que se trata de errores de transmisión o impresión. Surgen varios problemas para considerar válida esta posibilidad.

En primer lugar, hemos de tener en cuenta una serie de erratas mecánicas indudables que dan lugar a rima anómala. Separo los casos según el tipo de errata, anoto la primera edición que la corrigió, y pongo entre paréntesis cuadrados una de las palabras que riman con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aquella donde aparece el error:

```
     Por omisión:
-- ele.I.280: ...contine  [conviene]
contiene  N
-- égl.I.71: ...lumbe    [cumbre]
lumbre  P
-- égl.II.988: ...duño  [leño]
dueño  P

     Por sustitución:
-- can.II.21: ...engano  [daño]
engaño P
-- ele.II.111: ...lleua  [enagena]
llena  N
-- egl.I.93: ...perjnra  [altura]
perjura  P
-- égl.II.231: ...lleua  [refrena]
llena  P
-- égl.II.990: ...carme  [descarne]
carne  P
-- égl.II.1637: ...lleua  [enagena]
llena  P
```

Hay otros lugares de O donde también encontramos rima anómala, aunque la errata resultaba algo menos evidente.[184] Llamaremos B a esta serie, frente a los cuatro casos que nos interesan, que incluiremos en la serie A:

```
-- son.XXIII.1-4 (v. 4):
En tanto que de rosa y d'a[ç]ucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad sera...

4    tempestad sera  O PNJ
tempestad serena   Q IFBA  USD V  KRG90

-- ode.FG.1-5 (v. 4):
        Si de mi baja lira
tanto pudiesse el son que en un momento
     aplacase la ira
     del animoso viendo
y la furia del mar y el movimiento...

4    viendo  O
viento  PNJIFGBHTA  USD V KRG90
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ode.FG.11-13 (v. 11):
no pienses que cantando
sería de mí, hermosa flor de Gñido,
el fiero Marte ayrado...

11 cantando O PNJ US V Mp
cantado IFGBHTA D KRG90

-- egl.I.15-19 (v. 15):
agora, de cuidados enojos
y de negocios libre, por ventura
andas a caça, el monte fatigando
en ardiente ginette que apressura
el curso tras los ciervos temerosos...

15 cuydados enojos O P S V
cuydados enojosos NJI GBH UD Mg KRG90
cuydadosos enojos F

Comparando esta serie B con la A pueden hacerse las siguientes observaciones:

1) Si se contrasta la proximidad fonética entre las terminaciones anómalas y las palabras con las que debieran rimar, se ve que en la serie A, en todos los casos la supuesta errata establece una relación de equivalencia fónica con las que habrían de rimar:

égl.II.1865: espero : cayendo : corriendo
égl.III.204: reduzido : miedo : perdido
égl.III.359: hallaren : callen
égl.III.374: acabado : apresurado : agua

Esta relación se da en su grado mínimo en el caso de égl.III.374, donde la palabra-rima sólo tiene en común la vocal tónica a. En las otras cuatro instancias la proximidad es notable: en égl.II.1865 y égl.III.359 se da asonancia; en égl.III.204 coincide la consonante.[185]

En la B tenemos:

son.XXIII.4: a[ç]ucena : sera : vena :

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[desordena
ode.FG.4: momento: viendo : movimiento
ode.FG.11: cantando : airado
égl.I.15: enojos : temerosos

En todos los casos hay asonancia. A primera vista se diría que las diferencias entre las dos series en cuanto a la proximidad de las palabras-rima anómalas no son importantes. Cabe señalar, no obstante, una que no carece de relevancia. La anomalía en la serie B surge por omisión, sustitución o adición de grafemas:

omisión :
- a[ç]ucena : ser[en]a : vena : desordena
- enojo[so]s : temerosos
sustitución:
- momento : vien[t]o : movimiento
adición:
- canta[n]do : airado

Frente a esta solución en B por omisión, sustitución o adición de uno o dos fonemas, sólo uno de los cuatro casos de A están en situación similar (hall(ar)en); en los tres casos restantes, no se pasa con cambios ligeros de la palabra anómala a una que contenga la terminación adecuada:

égl.II.1865: espero : cayendo : corriendo
égl.III.204: reduzido : miedo : perdido
égl.III.374: acabado : apresurado : agua

2) En la serie A, dos de los endecasílabos que quedan tras la errata son perfectos. Para égl.III.204 y égl.III.374 habríamos de recurrir a un hiato entre átonas ("corriendo ¦ y", "s' ¦ arrojaron").[186] En B también tenemos dos endecasílabos anómalos:

-- son.XXIII.4:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con clara luz la tempestad sera
-- égl.I.15:
agora, de cuidados enojos

La hipometría podría resolverse --dejando aparte la cuestión del sentido --con un verso agudo, terminado en será[187]-- o con diéresis en cuïdados. Las diferencias entre A y B en este caso tampoco parecen significativas. No obstante, hay que tener en cuenta que, mientras más abajo nos ocuparemos de la posibilidad del hiato entre átonas en O, en el grupo B las once sílabas se alcanzan con un agudo, cuando no hay un solo agudo en la producción considerada tardía,[188] como se considera el Soneto XXIII,[189] o con una diéresis en cuïdados, que no ocurre jamás en O.[190]

3) El contraste más notable entre las series A y B se produce en lo que toca al sentido de los versos. En A las presuntas erratas no producen versos faltos de sentido. En B, los versos que contienen la errata pueden leerse aislados sin incoherencias flagrantes, aunque con alguna anomalía, como cuidados enojos:

- con clara luz la tempestad será;
- del animoso viendo
- no pienses que cantando
- agora, de cuidados enojos

Ahora bien, estos versos en su contexto aparecen con claras deficiencias, que los editores antiguos no tardaron en solucionar sin grandes problemas:

- son.XXIII.1-4 (v. 4):

En tanto que de rosa y d'a[ç]ucena

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad sera;

En sera había una errata mecánica por serena, que se ajusta perfectamente a la oración; es precisamente la separación del sujeto y el verbo lo que pudo contribuir a la errata, porque el impresor perdió el sentido que se desarrollaba a través del hipérbaton: si parafraseamos: "vuestro mirar [...] serena la tempestad con clara luz". Se mejora la rima, el ritmo del verso (que con sera era o hipométrico, o agudo y sin rima) y el sentido.

- ode.FG.1-5 (v. 4)

Si de mi baja lira
tanto pudiesse el son que en un momento
aplacase la ira
del animoso viendo
y la furia del mar y el movimiento

Más fácil aún era considerar que en viendo había otra errata por viento, que encaja sin problemas en la oración, más sencilla que en el caso anterior: "tanto pudiesse el son [...] que aplacase la ira [..] del viento y la furia del mar..."

- ode.FG.11-13 (v. 11):

no pienses que cantando
sería de mí, hermosa flor de Gñido,
el fiero Marte ayrado

Tenemos una nueva errata mecánica de cantando por cantado. En este caso nos encontramos ante un periodo sintáctico que ocupa varias estancias, y en el que cantado se ajusta sin ofrecer lugar a dudas. El

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contenido de los versos 1-22 podría esquematizarse así:

Si de mi baja lira tanto pudiesse el son
que
- aplacase la ira del viento [...]
- enterneciese las fieras
- moviese los árboles
- los truxiesse al son
[si esto fuese así]
no pienses que sería cantado por mí
- Marte
- ni aquellos capitanes...
mas solamente
aquella fuerza de tu beldad sería cantada

El "cantado // sería de mí..." se corresponde con "aquella // fuerza de tu beldad sería cantada".

- égl.I.15-19 (v. 15):

agora, de cuidados enojos
y de negocios libre, por ventura
andas a caça, el monte fatigando
en ardiente ginette que apressura
el curso tras los ciervos temerosos...

En este caso ya despertaban sospecha los cuidados enojos, pero más aún cuando tenemos, parafraseando, "andas libre de negocios y de cuidados enojos"; la rima, la medida del verso y el sentido llevan a cuidados enojosos.

En todos los casos de la serie B al mejorar la rima se mejoraba indudablemente el sentido, y en alguna ocasión la medida del verso. Frente a esto, en la serie A tenemos dos versos donde la medida precisa de un hiato para llegar a las once sílabas, como señalamos,[191] pero en todos los casos el sentido es perfecto, y es la rima lo único que sin ninguna duda cabe mejorar.

Veamos los cuatro casos de la serie A con sus enmiendas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.4.2 Egl.II.1865

> -- égl.II.1864-1869:
> el compañero mísero y doliente
> llevemos luego donde cierto espero
> que será guarecido fácilmente.
> SAL. Recoge tu ganado, que cayendo
> ya de los altos montes las mayores
> sombras con ligereza van corriendo
>
> 1865 cierto espero O PNJIFG USD K
> cierto entiendo BHTA R G90

La enmienda empieza con el Brocense y la han mantenido todos los editores modernos, salvo Keniston, quien, como quedó dicho, consideraba probable que la lección de O fuese garcilasiana.

Rosso Gallo manifiesta dudas sobre este caso, pues estima que no se puede descartar que la anomalía se trate de una licencia de autor. Sin embargo,

> la enmienda de B y de H demuestra que Garcilaso podía mantener la congruencia métrica y semántica sin excesiva dificultad.[192]

El error provendría de una confusión del transcriptor en el dictado interior, motivado por el contexto semántico.

De la congruencia métrica hablaremos en el cap. VII. Sobre la congruencia semántica, entiendo ha de significar 'creo', 'me parece' en el contexto donde se halla; sin embargo Garcilaso no emplea nunca entender en esta acepción, sino con la más obvia de 'comprender', o bien en el uso con la preposición en.[193] Se diría, por tanto, que espero encaja semánticamente con mayor propiedad en el contexto que entiendo.

Nunca aparece entender en combinación con cierto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por el contrario, la combinación de cierto con esperar se halla en O en otras dos ocasiones, aparte de égl.II. 1865:

> -- son.III.5-8:
> Ya de bolver estoy desconfiado;
> pienso remedios en mi fantasía,
> y el que más cierto espero es aquel día
> que acabará la vida y el cuydado.
> -- égl.II.371-373:
> ¿Qué te pone delante que t'empida
> el descubrir tu vida al que aliviarte
> del mal alguna parte cierto espera?

El cierto espero de égl.II.1865 sería una ocurrencia más de ese rasgo estilístico de Garcilaso.

&&&.III.2.4.3 Egl.III.204

> -- égl.III.201-209:
> Pintado el caudaloso río se v[ía]
> que en áspera estrecheza reduzido,
> un monte casi alrededor tenía
> con ímpetu corriendo y con miedo;
> querer cercarlo todo parecía
> en su bolver, mas era afán perdido;
> dexávase correr, en fin, derecho,
> contento de lo mucho que avía hecho.
>
> 204 y con miedo O PNJ S
> corriendo ya ceñido Mp
> y con ruydo U GBHTA Mg K R G90
> corriendo) comouido I F

Mp intenta una solución, y otra I, seguida por F. La que se impone en el siglo XX, en Rivers y Rosso Gallo, es la que traían B, H y Mg, y ya había adelantado U. Al tiempo que corrige este verso y el anterior, el Brocense introduce en nota un párrafo sobre las múltiples erratas de un libro "tan nuevo" y la multitud de sus enmiendas;[194] vimos que ese libro tan nuevo puede no ser otro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que F, la edición de Salamanca de Garcilaso "divorciado".

Blecua no estudia este caso, y Rivers acepta la enmienda.[195] Rosso Gallo estima que miedo es un error indudable, improcedente en el pasaje por razones semánticas (se aplica a un río) y métricas (no rima en -ido). Además, encuentra relaciones fónicas entre la enmienda de BHMg, ruydo, con otras palabras del entorno.[196]

Un argumento no mencionado en favor de la enmienda es el hecho de que en Garcilaso el sintagma y con rũido como final de verso aparece en dos ocasiones:

-- ele.I.197:
con espantable son y con rũydo
-- égl.II.1208:
que con fiero rebate y con rũydo

Lo que no introduce Rosso Gallo es una razón que explique por qué el transcriptor compone la palabra miedo en lugar de ruydo, cuando sólo se asemejan en dos de un total de cinco grafemas, y miedo no es esperable por trivialización. Sería más lógico que la errata se hubiera producido en sentido contrario, pues lo habitual, en primera instancia, es, hablando de un río y su descenso, referirse al ímpetu y al ruido, y no al miedo. Habrá que replantearse, sin embargo, la pertinencia semántica y métrica de la lección de O.

&&&.III.2.4.4 Egl.III.359

-- égl.III.353-360:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El álamo de Alcides escogido
fue siempre y el laurel del roxo Apollo;
de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirtho solo;
el verde sauz de Flerida es querido,
y por suyo entre todos escogiólo:
do quier que sauzes de oy más se hallaren
el álamo y el laurel y el mirtho callen.

Do quier q. s. de oy mas se hallarẽ O PDVK
Do quier que s. de oy mas se fallaren NJI US
do quier que sauzes de oy mas se fallen F
Do quier que s. de oy mas se hallen Mp G90*
Doquiera que de oy mas s. se hallen BHTA
doquiera que s. de oy más se hallen R
Doquier que s. de oy no más se hallen G90n

La primera enmienda la plantea F entre las fuentes impresas y Mp entre las manuscritas, dando lugar a un verso que se tiene por hipométrico. B y H cambian notablemente la línea para lograr un endecasílabo regular. Rivers, acercándose más a O, propone un verso con ictus en 5ª posición.

Rosso Gallo[197] no acepta esta enmienda por su anomalía rítmica, ni la de BH, porque supone demasiadas erratas sucesivas en O. Cree que el error debe de estar en el segundo hemistiquio, pues el primero es perfecto; propone como hipótesis no comprobable la versión que hemos constatado entre las variantes (G90n). Considera también que hallaren pudo ser un intento torpe de enmienda de un texto original deficiente que, al haber sido escrito en el verano de 1536 en la campaña de Provenza, presentaría anomalías que el autor no tuvo tiempo de corregir. En suma, recurre a la crux desperationis, aunque enmendando hallaren en hallen, y acercán-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dose así a las versiones de F y Mp.

Rosso Gallo presenta en nota una propuesta ("Doquier que sauzes de oy no más se hallen"), que ella misma considera equivalente a "En cualquier lugar donde no se encuentren sino sauces". Parece, por tanto, que entiende sauces no más como "nada más que sauces", dejando de hoy sin conexión con más, cuando la expresión es "de hoy más se hallen". No existe ninguna otra ocurrencia en Garcilaso donde no más funcione de manera semejante.[198] Sí hay otro verso donde se da la construcción que aparece en O para égl.III.359:

> -- égl.I.145:
> o qué de oy más no temerá el amante

En este verso, como en el que nos ocupa, de oy más significa 'de hoy en adelante'.[199] Creo, pues, que no resulta atinada la propuesta de Rosso Gallo, que elimina la expresión de oy más y parece asumir otra, insólita en Garcilaso.

&&&.III.2.4.5 Egl.III.374

> -- égl.III.369-376:
> Esto cantó Thyrreno, y esto Alzino
> le respondió, y aviendo ya acabado
> el dulce son, siguieron su camino
> con passo un poco más apressurado;
> siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
> juntas s'arrojaron por el agua,
> y de la blanca espuma que movieron
> las cristalinas ondas se cubrieron
>
> Iuntas s'arrojaron por el agua OP K G90*
> iuntas se arrojaron por el agua NIJ
> Iuntas se echaron en el agua a nado U

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Iuntas se arrojaron por el vado S FG
> juntas en medio l'agua se han echado D
> Juntas se arrojan por el agua a nado BTAR·
> Todas juntas se arrojan por el vado H

Como se ve, hay toda una serie de soluciones consecutivas que, a partir de la versión de O, intentan enmendar un verso que en principio parece sumamente anómalo. Lamentablemente, Blecua no comenta este caso tan relevante, casi al cierre de las obras de nuestro poeta. Rivers cree que "hay que respetar el manuscrito del Brocense, frente a la arbitraria enmienda de Herrera".[200] Rosso Gallo desconfía de la legitimidad de todas las enmiendas propuestas, y considera que

> [l]a anomalía de O, que viola el cómputo silábico, el metro y la rima, aparece demasiado macroscópica para que pueda atribuirse a Garcilaso, sobre todo en una composición que revela una notable madurez poética.[201]

Las deficiencias se deberían al mal estado del manuscrito autógrafo en ese verso, que habría quedado ilegible por borrones o tachaduras, o incompleto por la muerte prematura de Garcilaso:

> Es probable [...] que el manuscrito autógrafo contuviera correcciones y borrones, debidos a una redacción provisional, y que alguien haya intentado llenar las lagunas basándose en el sentido de la estrofa, pero sin respetar la estructura métrica.[202]

Hay algunos reparos que hacer. Tenemos un caso en O donde el verso aparece incompleto:

> -- ele.I.42:
> Quedará ya parte entera

Los impresores, cuya premura es evidente, no se detuvie-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ron a completarlo; ¿por qué habrían de hacerlo en este caso? Si égl.III.374 hubiera estado incompleto, Boscán o quienquiera que retocase los cuatro o cinco versos de la Egloga III donde no se aspira la h, podría haber ensayado una solución, pues en principio no era tan difícil escribir un endecasílabo con rima en -ado que se ajustara al pasaje. Si manejamos la hipótesis de que el texto quedó incompleto por la muerte prematura de Garcilaso, se habría de entender entonces que nuestro poeta, que sí llegó a escribir sin problemas los dos últimos versos, no fue capaz en una primera redacción de escribir un endecasílabo con una rima fácil.

En mi opinión, por tanto, Rosso Gallo tiene razón al desconfiar de la autenticidad de todas las enmiendas propuestas, pero también resulta muy dudosa su hipótesis de que alguien haya completado incorrectamente una laguna dejada por Garcilaso.

&&&.III.2.5 Versos hipométricos

El problema de supuestos versos hipométricos no es demasiado difícil de enmendar para un editor; se trata de añadir de alguna manera una sílaba. La hipometría supone normalmente que ha existido una omisión, o a veces una alteración que favorece una sinalefa; hay que tener presente que entre las erratas seguras vimos 32 casos de omisión de un solo grafema, frente a 9 de más de uno; si

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se cumpliese esta tendencia serían menos probables las enmiendas que supongan omisión de más de un grafema.

Veamos en primer lugar erratas indudables de O que provocan hipometría; dos de ellas ya han aparecido a propósito de la rima anómala:

-- son.XXIII.4:
con clara luz la tempestad sera
tempestad serena IFGBA USD V
-- égl.I.15:
agora de cuidados enojos
cuydados enojosos NJI GBH U Mg
-- égl.II.231:
Lleuamosla juntos casi lleua[203]
LLevavamosla juntos casi llena NJIFGBHTA U
-- égl.II.369
El tiene mi lengua el mouimiento
El tiene de mi lengua IFGBHTA S
-- égl.II.518:
Vinieron los pastors de ganados
pastores PNJIFGBHTA USDV

Completar el verso en todos los casos citados significa no sólo corregir el verso hipométrico, sino también corregir una palabra incorrecta y/o mejorar el sentido del verso y del pasaje. Gran diferencia hay entre estos versos hipométricos y los que estudiamos, donde el sentido es perfecto.

Estos son los casos:

-- son.III.3:
yéndome alexando cada día
-- son.XIV.7:
que en su daño os pide yo querría
-- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento
-- son.XXVI.3:
¡o quánto s'acabó en solo un día!
-- epi.B.44:
del amistad, la estrecheza nuestra
-- égl.I.215:
ven si por solo esto te detienes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.271:
llena de vencimiento y despojos
-- égl.I.301:
en su lugar la infelice avena
-- égl.II.56:
que en la verde selva s'avecina
-- égl.II.1039:
contarte una 'straña y nueva cosa
-- égl.II.1373:
estava embevecido y la diosa
-- égl.II.1225:
éste, qu'en al[ç]alle fue dichosa
-- égl.III.204:
con ímpetu corriendo y con miedo
-- égl.III.374:
juntas s' arrojaron por el agua

De los dos últimos ya hemos tratado en la sección anterior. A continuación consideramos los restantes con las enmiendas propuestas por los sucesivos editores.

&&&.III.2.5.1 Son.III.3

Yéndome alexando cada día

Yendome O PNJIFG US V R64
Y yendome D BTA R74 G90
Iëndome H

La enmienda que hoy figura en la vulgata de Rivers y la edición de Rosso Gallo la introdujo D, a la que siguieron las posteriores ediciones antiguas. Herrera quiso aportar una opción diferente, defendiendo la diéresis en "Iëndome". Navarro Tomás[204] y Keniston[205] defendieron la existencia de un hiato que niegan Blecua, Rivers y Rosso Gallo.

La adición de y al principio del v. 3 no añade nada fundamental al verso, cuyo sentido y ajuste sintáctico con su contexto son perfectos.[206] Es curioso que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mientras en cuatro casos de hipermetría Rivers, con otros editores antiguos, elimina la conjunción y,[207] aquí opta por añadirla. En todos los casos el hecho de que se trata de esa conjunción implica que los versos no presentan anomalía semántica alguna: se añade o elimina un elemento que permite cambiar el número de sílabas sin afectar al sentido.

&&&.III.2.5.2 Son.XIV.10

que en su daño os pide, yo querría

que en su d. os pide, yo q. O PNJIFG USDV KR64
os me pide BHTA Mb R74
daño es me pide Mg
daño a vos pide G90n[208]
que con su daño os pide G90n

Se ha intentado solucionar la hipometría del verso de diversas formas. Blecua, a quien sigue Rivers, apoya la lección de Mb y B, puesto que estima que en una edición crítica se ha de publicar el texto de Mb, corregido en el v. 4[209] y con la ortografía de O, aparte de publicar el texto de Mg, que representa una primera redacción.[210] La combinación os me tiene a su favor otra ocurrencia en un verso de Garcilaso, como señala Blecua[211]:

-- epi.B.32:
os me ofrecéys en estos pensamientos

Estos dos pronombres se hallan juntos también en Boscán:

-- XVII.148:
y el amor tal os me muestra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por citar otro ejemplo, véase en el Cancionero de Gallardo:

> -- LII.10:
> os me daré como prueba

He aquí la versión de Mg, que también modifica el verso anterior[212]:

> Assi a mi mi enfermo pensamiento
> que en su daño es me pide yo querria
> quitarle este mortal mantenimiento...

Creemos que Rosso Gallo no ha entendido el sentido de esta propuesta,[213] donde el complemento directo está elidido, y que se podría parafrasear como sigue: "Assí mi enfermo pensamiento, que en su daño es, me pide a mí; yo querría quitarle...". Como ya planteamos al hablar en términos generales del manuscrito Mg, se diría que esta lección surge como una tercera vía, sabiendo que B y H han cambiado la princeps, y teniendo presente su enmienda del v. 10 (os me > es me), de la misma forma que se mantiene la del verso siguiente.

Por su parte, Ruffinatto pone de relieve que son razones métricas, y no semánticas, las que llevan a la enmienda aceptada por Blecua y Rivers (os me), puesto que el pronombre me no es necesario en el contexto, punto este también sostenido por Rosso Gallo.[214] Para Ruffinatto puede plantearse, siguiendo el principio de economía textual, que el original traía una forma arcaica del pronombre, vos, que impide la sinalefa y devuelve la regularidad al verso. Rosso Gallo, sin embargo, se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

percata de que esta propuesta plantea serios problemas, dado que vos aparece en Garcilaso sólo como forma pronominal de sujeto, o en régimen preposicional, nunca como compl. directo o indirecto sin preposición.[215] Esto fuerza a modificar la propuesta, planteando ahora que la lección original pudo ser "que en su daño a vos pide".

Según Rosso Gallo,

> es posible que un transcriptor, interpretando erróneamente el complemento como un dativo y percibiendo la impropiedad conceptual, lo haya corregido en os, sin verificar el cómputo métrico.[216]

Con esta versión, sin embargo, nos encontraríamos ante un problema semejante o mayor, dado que Garcilaso tampoco utiliza vos como complemento directo precedido de a. Además, se suponen ya dos equivocaciones del transcriptor: la omisión de a y el paso de vos a os, con lo que se va contra el principio de economía textual, o hay que suponer una posición activa de los impresores que éstos no parecen tener en el resto de O. Una objeción más sería admitir que Garcilaso escribió una frase tan forzada como "que en su daño a vos pide".

Acaso sea lo insatisfactorio de esta solución lo que lleva a Rosso Gallo a una nueva propuesta, el cambio de en mi daño, por con mi daño, supuestamente justificado por el hecho de que daño aparece en tres ocasiones precedido por con en el corpus garcilasiano:

> -- can.II.22:
> que viéndoos holgar siempre con mi daño

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ele.II.135:
y alégrase muriendo con su daño
-- égl.II.329:
si con mi grave daño no provara
[que en comparación désta, aquella vida
qualquiera por descanso la juzgara]

Resulta evidente que en estos tres versos con introduce un complemento circunstancial de modo donde el daño existe simultáneamente o con anterioridad a la acción que se presenta: holgarse, alegrarse (o morir) y probar --con el daño, a través del daño. En son.XIV.10, por el contrario, el personaje amante no pide a la dama con su daño, cuando éste ya existe, sino en su daño, es decir para su daño; pide algo que ha de causarle un mal.

Idéntico sentido tiene el sintagma en un verso como:

-- son.IX.14:
que sólo se conciertan en mi daño

En la otra ocurrencia con en de daño, éste aparece como consecuencia:

que este discurso todo es ya perdido
mas es en tanto daño del sentido
este dolor, y en tanto perjuïzio...
(can.IV.135-137)

Es decir, el dolor redunda en, o tiene como consecuencia, el daño del sentido. La segunda propuesta de Rosso Gallo tampoco parece resultarle por completo satisfactoria,[217] y termina ofreciendo otras posibles soluciones, aunque advirtiendo, con muy buen criterio, que resulta imposible garantizar su autenticidad.[218] Se llega en fin, una vez más, a la crux desperationis. Resulta muy significativo que no pueda llegarse a una solución en un verso que, al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cabo, sólo precisa de una sílaba para ser "regular".

&&&.III.2.5.3 Son.XIV.11

quitalle a este mal mantenimiento

quitalle a este mal m. O PNJ UD V R64
quitalle aqueste mal m. IFG S G90[219]
Quitalle este mortal m. BTA MgMb
Quitar este mortal H
quitalle a este mortal m. R74

Rivers considera este verso, junto con el anterior, hipométrico, aparte de deficiente en el sentido:

> Las enmiendas unánimes de los editores antiguos (os pide > os me pide y mal > mortal) dan otra sílaba a versos hipométricos y al mismo tiempo mejoran el sentido.[220]

Ruffinatto y Rosso Gallo ponen de manifiesto la incongruencia sintáctico-semántica de este verso en el soneto, y no la métrica.[221] Tendremos ocasión de comprobar en el cap. VII que en efecto existían razones métricas para la enmienda, con independencia de las sintáctico-semánticas. La solución para ambos investigadores está en la enmienda que según el primero introdujo F, y según la segunda, S, aunque en realidad fue I, la edición de Valladolid, la primera en hacerlo. Dicha enmienda resolvería el sentido del texto a través de la simple adición de un grafema, siguiendo el principio de economía textual, a diferencia de la enmienda de B, Mg y Mb defendida por Blecua y Rivers (este mortal mantenimiento) que supone un error mucho más notable de los impresores, con lo que se puede sospechar un cambio por conjetura.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Esta sospecha se reafirma si prestamos atención a la distribución del adjetivo mortal[222] en Garcilaso. Encontramos lo siguiente:

- Cuando aparece antepuesto al sustantivo, como ocurre en el verso que resulta tras la enmienda, su acento nunca coincide con el ictus en 6ª, como se da en son.XIV.10:

> -- ele.I.59:
> entre la humana puede y mortal gente
> -- ele.I.254:
> d'Alcides consumió la mortal parte
> -- égl.II.871:
> ¡O muerte llena de mortal tardanza
> -- égl.II.1777:
> que'l mortal velo y manto el alma cubren

De estos cuatro versos, los tres primeros tienen en común que mortal va situado en la posición previa a la palabra rima; los dos primeros tienen en común con el cuarto que el acento de mortal funciona como antirrítmico, pues se sitúa (en 9ª o el 3ª) inmediatamente después de los ictus primarios de 10ª o 4ª. Tampoco se da ninguna de estas características en el mortal de la enmienda.

- Cuando mortal aparece en 6ª sílaba, va pospuesto:

> -- ele.I.260:
> de la carne mortal purgado y puro
> -- ele.I.275:
> en la vida mortal menor tardança
> -- égl.II.918:
> o enemigo mortal del trato humano

El esquema rítmico de los primeros miembros de estos versos es idéntico, con ictus en 3ª y 6ª, y los diferencia del claro ictus en 2ª de son.XIV.10. Todo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

indica que es una enmienda ope ingenii ajena a Garcilaso.

En cuanto a la enmienda que se inicia con I, no se trata, como afirma Ruffinatto, de la restitución de una sola letra, q, pues ha de contarse el grafema u de aqueste, o, suponiendo que los impresores copiaban de un manuscrito autógrafo, del trazo horizontal que se situaba sobre la q, un rasgo presente en la caligrafía de Garcilaso.[223] Por el tipo de erratas seguras de O que hemos visto, ya establecimos que cuanto mayor sea el número de grafemas implicados en una presunta errata de O, menos probabilidades hay de que en efecto se trate de errata.

Rosso Gallo nota que en la princeps "aeste forma una unidad grafémica, evidentemente anómala".[224] Sin embargo, es éste un rasgo gráfico que se repite en O, aunque no hay ningún otro con a seguida de un demostrativo. Estos son algunos ejemplos:

> -- son.V.10:
> mi alma os ha cortado asu medida
> -- son.VII.10:
> Apoder mio y ami consentimiento
> -- son.IX.3:
> pareceme que offendo alo que os quiero
> -- son.XV.8:
> Bajaron alos reynos del espanto
> -- son.XVII.2:
> vi(e)ne aparar en tanta desventura
> -- son.XXVIII.7:
> Mas es atiempo, que de mi baxeza[225]

Resulta muy interesante comprobar que este rasgo ortográfico está presente también en el testamento autógrafo:

> y aprenda ciencias de humanjdad hasta q~ sepa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> bien enesta facultad y despues si tuujere inclinaci~ aser clerigo [...] Las limosnas q~ aquj no van señaladas enla cantidad q~ sean de hazer, rremjto amj muger principalme~te y amjs albaceas confome ala facultad de mi hazienda [...] q~ estas dichas obraspias y mandas pueden montar adoña elena de çuñjga mj muger...[226]

Tampoco encuentro casos de a con el demostrativo, pero sí puede servir el hecho de que otra preposición, en, sí aparezca unida con esta (enesta facultad). La aparición de aeste en una sola palabra no indica necesariamente que falten dos grafemas; muy al contrario, nos encontramos ante lo que pudiera ser un rasgo ortográfico propio de Garcilaso.

Queda en pie, no obstante, el problema del sentido del verso, que trataré en el cap. VIII, al estudiar el Soneto XIV en su conjunto.

&&&.III.2.5.4. Son.XXVI.3

> ¡ O quanto s'acabó en solo un día!
>
> quanto s'acabo en O PNJIFGB USDV K R64 G90
> cuanto bien s'acaba en HA R74
> en un solo dia T

El verso tal como aparece en O es aceptado por el Brocense. Ya nos referimos a este caso al hablar de las recurrencias fónicas. Rosso Gallo, y antes Judith Kim,[227] defienden la lección de la princeps frente a los argumentos de Blecua, que optó, como más tarde Rivers, por la versión de Herrera. Tanto Kim como Rosso Gallo, la primera con más dudas,[228] se refieren a una posibi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lidad de lectura que ya había propuesto Keniston, con hiato entre acabó y en.[229]

&&&.III.2.5.5 Epi.B.44

> del amistad, la estrecheza nuestra
>
> amistad la O PNJIFG USD V K R64
> amistad y la estrecheza BTA R74 G90
> del'amistad, de la estrecheza H

Entre las dos soluciones para resolver la hipometría, Rivers[230] acepta la de B --recordemos que para Blecua-Rivers B tuvo acceso a un manuscrito solvente. Rosso Gallo coincide con Rivers. Considera ambas enmiendas equivalentes en el plano métrico, pero

> en efecto, la coordinada copulativa y aparece con frecuencia en las composiciones de Garcilaso y, además, en esta composición allana la lectura.[231]

La coordinada copulativa aparece con frecuencia en Garcilaso y en cualquier texto escrito en el castellano de todas las épocas. Es dudoso que "allanar la lectura" pueda ser un criterio de autenticidad sostenible, aunque Rosso Gallo ya se refirió a él en son.III.3, donde la hipometría también se resolvía añadiendo la conjunción y. Una vez más hay que añadir y, de la misma forma que en los hipermétricos se suprimía, siempre sin afectar al sentido, pues en esos casos, como en éste, semánticamente los versos no necesitan nada en absoluto.

Por otra parte, la ausencia de conjunción en este verso de la Epístola a Boscán no es el único caso que se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

encuentra en O. Hay que recordar un pasaje donde Garcilaso hace uso del asíndeton para cerrar una composición:

> ...sin que también en verso lamentable
> celebren la miseria
> d'algún caso notable
> que por ti passe, triste, miserable.
> (ode.FG.107-110)

110 triste miserable O NJ UD V KRG90
triste y miserable IFGBHTA S

Ni el Brocense ni Herrera admitieron la figura retórica, y "allanaron la lectura" situando y entre triste y miserable, una enmienda que tenía su origen, una vez más, en I. Por supuesto, los editores modernos rechazaron esta enmienda.

&&&.III.2.5.6 Egl.I.271

> llena de vencimiento y despojos

vencimiento y despojos O PNJI S V K
vencimientos y despojos Mg D BHTA R
de vencimiento y de despojos U FG G90

De nuevo el sentido de O es perfecto. Blecua no se ocupa de este caso. Rivers se decide, como es habitual, por la versión de B. Rosso Gallo establece que una y otra errata son posibles en O; no se da cuenta, sin embargo, de que vencimiento no se da en O ni una sola vez en plural.[232] Vencimiento funciona en Garcilaso de manera semejante a sustantivos abstractos de origen verbal como cansancio, que no admite con facilidad cansancios. Quizás por eso U se resistió a usar el plural, que sin

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

duda era la salida más fácil. Respecto a la enmienda introducida por U, Rosso Gallo reconoce que en Garcilaso se dan tanto la repetición como la omisión de la segunda ocurrencia de la preposición de en la construcción de + sust + y + [de] + sust. Se inclina por la versión de UFG por la "notable repetición del fonema /d/" y de la sílaba de en la estrofa XX.[233] Ya hemos puesto en duda, no obstante, el criterio fónico como garante de autenticidad. Por otra parte, O sólo se equivoca en la ausencia de de en el verso

-- égl.II.369:
el tiene mi lengua el movimiento

La diferencia es que de es imprescindible semánticamente en esta línea, y no en égl.I.271.

&&&.III.2.5.7 Egl.I.215

ven si por solo esto te detienes

solo esto te O PNJIFGBH USD V R64
solo aquesto te Mg R74 G90

Vemos que ni el Brocense ni Herrera se opusieron a este verso tal como aparecía en O. Es Mg el que añade una sílaba cambiando esto por aquesto. La lección de Mg es aceptada por Blecua y Rivers, desde una posición que otorga solvencia a este manuscrito, y por Rosso Gallo desde otra que lo considera descriptus.

Blecua[234] habla de este caso junto con el de égl.I.301 ("en su lugar la infelice avena") sin tener en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuenta que son casos diferentes, dado que en el égl.I.215 la segunda vocal es tónica. Los criterios de Blecua se basan en palabras, cuando la cuestión del hiato y la sinalefa no afecta a una palabra como tal, sino a dos vocales. Veremos que los factores que influyen en estos fenómenos son por un lado la tonicidad o no de las vocales en cuestión, y por otro la posición del verso en que se encuentran. Blecua no considera estos dos factores y se limita a afirmar:

> Lo mismo sucede con solo esto. Garcilaso practica siempre la sinalefa, y cuando no, se sirve de las formas aqueste, aquesto, etc:
> con solo_aqueste el alma se enternece
> (ele.I.98)[235]

A continuación ofrece ejemplos de este y aqueste en sinalefa; es evidente que este establece sinalefa y que se dan en O tanto esto como aquesto; la cuestión no es que aqueste y sus derivados se encuentren en sinalefa con la vocal anterior, ni que esto esté o no en sinalefa, sino si una vocal átona en contacto con una tónica y ciertas posiciones del verso da lugar a sinalefa o no. Sobre estas premisas, decir que esto "siempre" hace sinalefa no es exacto; habría que demostrar que la /e/ tónica precedida de átona y en 6ª posición siempre hace sinalefa.

En el mismo error cae Rosso Gallo al afirmar que el hiato entre solo y esto, es "insólito", en lugar de tener en cuenta las vocales implicadas, su condición de átonas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

o tónicas y su posición en el verso. Es posible que la razón para esta opción de Rosso Gallo, pese a no otorgar valor a Mg, se base en su enmienda del v. 11 del Soneto XIV, donde también defiende el cambio de a este por aqueste.

&&&.III.2.5.8 Egl.I.301

en su lugar la infelice avena

En su lugar la O PNJIFG H USD V R64
En lugar suyo la BTA Mg R74
en su lugar esta G90

Tanto los grandes editores antiguos --menos Herrera -- como los del siglo XX, consideran el verso hipométrico. La solución de B y Mg es aceptada por Blecua y Rivers. Rosso Gallo nota que el sintagma en su lugar aparece en otra ocasión en el corpus de Garcilaso,[236] a lo que podemos añadir que nunca aparece en lugar suyo. La editora propone otra solución, basada en la configuración conceptual de la estrofa. He aquí la estancia:

Después que nos dexaste, nunca pace
en hartura el ganado ya, ni acude
el campo al labrador con mano llena;
no ay bien que'n mal no se convierta y mude;
la mala yerva al trigo ahoga, y nace
en su lugar la infelice avena;
la tierra, que de buena
gana nos produzía
flores con que solía
quitar en solo vellas mil enojos,
produze agora en cambio estos abrojos,
ya de rigor d'espinas intratable;
yo hago con mis ojos
crecer, lloviendo, el fruto miserable.
(égl.I.296-309)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En la estrofa se presenta el contraste entre pasado y presente, planteado esquemáticamente así por Rosso Gallo:

ANTES / AHORA
trigo -- en su lugar --> avena
flores -- en cambio --> abrojos

Si en el v. 306 abrojos está acompañado por estos, lo mismo habría de ocurrir con avena, que debería ir precedida de esta, con lo que se resuelve la hipermetría. El sintagma sería semejante a otro de Garcilaso:

este triste valle (égl.I.253)
esta infelice avena

Los dos adjetivos ponen de relieve la visión antropomórfica de ambos elementos naturales, mientras los deícticos "evidencian el vínculo entre el protagonista y la naturaleza circundante".[237]

La primera objeción posible a la enmienda de Rosso Gallo atañe a la justificación del yerro por el que se pasó de esta a la; considera que la causa es una desviación en el dictado interior; que en el dictado interior se pierda la vocal tónica /e/ , y dos fonemas, /s/ y /t/, pasen a /l/ es un tipo de fallo que no tiene ningún precedente en O.

Pero quizá la objeción más seria se basa en el planteamiento de la disposición conceptual de la estancia. Frente al esquema de Rosso Gallo, que relaciona el supuesto esta avena con estos abrojos, a través de la relación entre en su lugar y en cambio, creo que la disposición original no obedece a esta relación

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

simétrica, como tampoco era simétrica --y así lo vio la propia Rosso Gallo-- la disposición de los cuartetos en el Soneto XXVI.

La estancia comienza con un planteamiento general en que sólo se utiliza el artículo determinado (el ganado, el campo, al labrador, la mala yerva) o bien su correspondiente en plural, la ausencia de artículo (flores). La infelice avena se presenta en un conjunto de elementos contemplados en su carácter genérico, todos con el artículo:

> La mala yerva al trigo ahoga, y nace
> en su lugar la infelice avena;

Frente a este escueto planteamiento, la frase siguiente se desarrolla in crescendo. Empieza con un nuevo elemento presentado de forma genérica (la tierra), pero la oración se alarga, por medio de dos subordinadas de relativo (que [...] produzía flores, con que solía...); la intensidad creciente llega a su punto culminante con el v. 306 ("produze agora en cambio estos abrojos") donde se actualiza lo negativo presente otorgándole un tiempo (agora) y a la vez -- implícitamente, a través del deíctico estos-- un lugar, ambos simultáneos a los de la enunciación por el personaje amante, Nemoroso. A partir del punto de tensión máxima (v. 306), ésta decrece en los tres últimos versos de la estancia, a manera de anticlímax. La efectividad poética del deíctico estos, que indica el mayor grado de proximidad a la persona que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

habla, radica precisamente en que no ha aparecido antes. Si lo hubiese hecho con avena se habría roto la progresión en intensidad de la estancia.

La ausencia de deícticos en la primera parte de la estancia XX tiene un antecedente en el pasaje de Virgilio imitado por Garcilaso en esa estancia; en dicho pasaje no aparece un elemento con valor deíctico sino al final:

> ...Postquam te fata tulerunt
> ipsa Pales agros atque ipse reliquit Apollo.
> Grandia saepe quibus mandauimus hordea sulcis
> infelix lolium et steriles nascuntur auenae;
> pro molli uiola, pro purpureo narcisso
> carduos et spinis surgit paliurus acutis.
> Spargite humum foliis, inducite fontibus
> [umbras,
> pastores: mandat fieri sibi talia Daphnis;
> et tumulum facite et tumulo superaddite carmen:
> 'Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera
> [notus,
> formosi pecoris custos formosior ipse'.[238]

En estos versos aparece Daphnis, primero como un tú ("Postquam te..."), y luego como yo ("Daphnis ego in siluis..."). En Garcilaso tenemos también un tú al principio frente a la primera persona de plural ("Después que nos dexaste..."), y luego aparece el yo de quien narra, que no se daba en Virgilio. Sólo en relación con el yo de Daphnis surge un adverbio, hinc, derivado del deíctico hic, mediante el infijo -n-, indicativo de 'movimiento desde'.[239] De forma semejante, el deíctico en estos abrojos aparece en relación con la primera persona del v. 308 ("Yo hago..."). Se produce así una transición semejante en ambos poetas, que va de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ausencia de deícticos a su empleo en conexión con un yo, sea el del narrador o el del amado ausente. La diferencia reside en que el yo de Garcilaso corresponde al amante-narrador que lamenta la ausencia con mayor dramatismo.

Por otro lado, resulta interesante comparar la estancia de Garcilaso que nos ocupa con otra anterior, la XVIII (vv. 267-281):

> ¿Dó están agora aquellos claros ojos
> [...]
> ¿Do está la blanca mano delicada
> [...]
> Los cabellos que vían....
> [...]
> ¿Adónde están. adónde el blanco pecho?
> ¿Dó la columna que'l dorado techo
> [...]
> Aquesto todo agora ya s'encierra...

No se trata ahora tanto de progresión como de reiteración de preguntas que encuentran su respuesta en los tres versos finales. Frente a la exposición in crescendo de la estancia XX, en la XVIII tenemos una estructura más simétrica que obedece al esquema

preguntas ---> respuesta

Nótese que se empieza con agora y con aquellos ojos, el deíctico que indica máxima lejanía desde el punto de vista del hablante; a continuación se utiliza el artículo determinado, para pasar luego a aquesto todo. Como en la estancia XX, hacia el final de la estrofa se da un verso donde aparece un deíctico indicativo de proximidad al hablante que no tiene precedente en su estancia, y surge

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en contacto con el adverbio agora

Aquesto todo agora ya s'encierra

La proximidad morfológica y funcional que vimos en el texto latino de Virgilio entre hinc y el deíctico hic se mantiene en castellano entre aquesto y agora;[240] ambos tienen significación ocasional, en función del referente.[241] La intensidad se busca en ambos versos también en la distribución acentual, con ictus muy frecuentes en las posiciones pares (2-4-6) del primer miembro:

Aquésto tódo agóra yà s'enciérra[242]
2 4 6 8 10
prodúze agóra en cámbio èstos abrójos
2 4 6 7) 10

La efectividad poética de aquesto y estos en sus respectivas estancias, como la de esquemas acentuales semejantes en sendos versos, se basa en que aparecen sólo al final de la estrofa.

En la estancia XX, en suma, no se trata de una relación simétrica sino de una progresión que culmina en una actualización de los males en el presente de la enunciación, con un deíctico y un esquema acentual que no tienen precedente en la estrofa. No hay necesidad alguna de cambiar la infelice avena, si prescindimos de las razones métricas.

&&&.III.2.5.9 Egl.II.56

que en la verde selva s'avecina

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Que en la verde O PNJIFG USDV KR64
que por la B HTA R74 G90

Este es uno de los casos, junto con los ya tratados (son.IV.7, son.VIII.5 y son.IX.8), en que se ha cambiado una preposición por otra. En los anteriores pusimos en duda la pertinencia de esas enmiendas, si dejábamos al margen las razones métricas.

Blecua[243] defiende la enmienda introducida por el Brocense, y es seguido por R74 y G90, que no tratan el caso con detenimiento.[244]

El problema es una vez más métrico, aunque nos encontramos con un uso aparentemente incorrecto de la preposición en con el verbo s'avecina, cuando éste es un verbo de movimiento derivado del italiano avvicinare, 'acercar'.[245] El uso de en con verbos de movimiento en función semejante al in + acusativo en latín alternó en castellano con el uso de a; se encuentran ejemplos desde Berceo.[246] En el siglo XVI, he aquí un ejemplo de Valdés:

le dio quinientos ducados con que se viniesse en Italia.[247]

Pueden encontrarse ejemplos en Boscán:

-- III.11:
Y conviene que'n otras cosas passe
-- VI.9:
m'a traído en esta vida"
-- XLIX.3:
d'un triste en otro pensamiento passo

En el mismo Garcilaso se encuentra un verso muy significativo:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> -- égl.II.706:
> a solas que yo voyme en otra parte[248]

Con venir como verbo de movimiento en sentido figurado tenemos:

> -- égl.I.183:
> ¿Cómo te vine en tanto menosprecio
> -- égl.II.180:
> vine con ella en tal domestiqueza

En su testamento, el poeta escribe:

> tengo deliverado e determinado de yr e pasar con la magestad del Emperador Rrey don Carlos nuestro señor en Ytalia, y en las otras partes donde...[249]

En égl.II.56, por tanto, el uso de en no plantea ningún problema de incorrección, sino sencillamente un problema métrico.

No resulta fácil, además, justificar la supuesta errata de O, en la que por pasaría a ser en, dos preposiciones con poca semejanza gráfica y ninguna fónica. La hipótesis de Blecua[250] de que el verbo avecinarse no se entendió como de movimiento y motivó el cambio se complica si tenemos en cuenta que los impresores de O no suelen volver atrás al componer el texto, y la preposición no sigue, sino que precede al verbo; sólo es defendible la hipótesis si el pasaje se hubiese transcrito a partir de una larga pericopa que incluyese todo el verso, lo que no parece probable. Por otra parte, aun si el transcriptor entendió avecinarse como verbo de significado estático no era razón para sustituir un supuesto por original, como no lo hizo en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este caso:

> no recostado en urna al dulce frío
> de su caverna umbrosa, mas tendido
> por el arena en el ardiente estío
> (ele.I.145-147)

Nótese que otros lugares tendido lleva en:

> -- égl.II.524:
> a los quales, en tierra yo tendido
> -- égl.III.179:
> y el moço en tierra estava ya tendido

En suma, la introducción por en lugar de en sólo se justifica porque esta última preposición da lugar, según los editores, a una hipometría.

&&&.III.2.5.10 Egl.II.1039

> contarte [é] una 'straña y nueva cosa

Contarte una O P V K
Contare una NJI USF
Contarete una D BTA R74 G90
I contare una H
Contartê una K
Contarte é una R64

Es evidente que la princeps presenta una errata en este verso. La enmienda de Keniston, y luego la de Rivers en 1964, son las que menos se separan de O, aunque suponen un hiato en "contarte_é ¦ una" que fue rechazado tanto por el Brocense (antes por D) como por Herrera.

Rivers en 1974 escribe:

> Para este verso hipométrico aceptamos la enmienda del Brocense, aunque quizá valga también la enmienda contarte he una.[251]

Rosso Gallo no trata este caso, y se limita a dar por indudable una errata en que se pasa de contarete a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contarte, lo que daría lugar a hipometría. Es cierto que esta supuesta errata, por omisión de un solo fonema, entra dentro de los yerros frecuentes en O. Ahora bien, es probable que Herrera buscase una solución distinta a la del Brocense, porque su intuición poética le dijese que la construcción con futuro sintético seguido de pronombre enclítico (contaréte) no era apropiada en este contexto, aunque se dan algunos casos:

> -- égl.II.697-699:
> Harásme tú, Salicio,
> ir do nunca pie humano
> estampó su pissada en el arena.
> -- égl.II.910:
> ¿Sabrásme dezir dél, mi clara fuente?
> -- égl.II.1015-1016:
> ALB. Señores, si 'stoy quedo, ¿dexarésme?
> SAL. ¡No!
> ALB. Pues ¿qué?, ¿matarésme?
> SAL. ¡Sí!
> ALB. ¿Sin falta?

Es significativo que todos los ejemplos aparezcan en boca de Albanio, y nunca utilizados por el narrador de la Egloga II, ni en las restantes composiciones. La rima en -ésme es la única que se da en toda la obra de Garcilaso, y no se puede descartar que tuviese cierto matiz cómico.

Frente a esto, resulta interesante el hecho de que las formas no personales del verbo contar se sitúan en más de una ocasión precediendo al verbo auxiliar, y con el pronombre átono te intercalado, exactamente igual que en la propuesta "contarte [é] una":

> -- égl.II.311:
> Si por menudo de contar t'oviesse
> -- égl.II.674:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Contado t'he la causa, el acidente,

Tenemos además otro verso en la Egloga II donde se da idéntica combinación en las mismas posiciones que en el v. 1039:

-- égl.II.1665:
dexarte é en la ribera do 'star sueles

Por otra parte, la errata contarte e > contarte resulta más posible que contarete > contarte, pues no se supone más que la fusión en uno solo de dos fonemas vocálicos idénticos y contiguos, lo que constituye, como vimos,[252] un rasgo gráfico propio de O. La enmienda propuesta por Keniston y Rivers-1964 encuentra como único obstáculo la supuesta hipometría.

&&&.III.2.5.11 Egl.II.1373

Estava embevecido, y la diosa

y la diosa O PNJIFG USD V KR64 G90
y a la diosa BHTA R74

La enmienda es introducida a partir de B, y tanto Blecua como Rivers están de acuerdo con ella, en función de criterios sintácticos, semánticos y métricos. Rosso Gallo admite el texto de O sin discutir el caso.

Este el contexto del verso:

Con él en una huerta entrada siendo,
una nympha dormiendo le mostrava;
el moço la mirava y juntamente,
de súpito acidente acometido,
estava embevecido, y la diosa
que a la nympha hermosa s'allegasse
mostrava que rogasse, y parecía
que la diosa temía de llegarse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(égl.II.1369-1376)

Blecua estima que en el pasaje existe un error sintáctico;[253] según él, el texto de O ha de entenderse así: "Y la diosa mostraba rogando (al joven) que se allegase a la ninfa"; en esta paráfrasis resulta poco claro el sentido de mostraba rogando. En cualquier caso, la frase se contradice, en opinión de Blecua, con el verso "[y parecía] que la diosa temía de llegarse". Con la enmienda ha de entenderse, según Blecua: "y (la pintura) mostraba (al joven) rogando a la diosa que se acercase a la ninfa, y parecía que la diosa no se atrevía". Nada impide que se aplique en O la primera parte de la interpretación de Blecua, de forma que el sujeto de mostrava sea la pintura, y no la diosa; así, tendríamos: "[la pintura] mostraba que la diosa rogaba al joven que se llegase a la ninfa, y parecía [sin embargo] que la diosa temía de llegarse". El dilema está, pues, en si es la diosa la que ruega algo al joven (versión de O), o es éste quien ruega a la diosa (versión de BH, Blecua y R74). Creo que la versión de O es perfectamente posible: Venus pide al joven que se acerque y ella no osa hacerlo; lo que tenemos es una paradoja que se introduce sólo con la conjunción y. El valor es cercano al de una adversativa ("ruega que se acerque, pero ella no se atreve a acercarse"). En este otro pasaje se aprecia una función semejante de y:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.I.7-8:
sé que me acabo, y más é yo sentido
ver acabar comigo mi cuydado

Esto es, "sé que me acabo pero, más siento ver....".[254]

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el joven queda "embebecido",[255] inmóvil, mudo; esto explica, en mi opinión, que ese joven embebecido no tenga fuerzas para pedir nada a la diosa, y sea ésta la que quiere sacarle de su estupor y le anima a que se acerque a la ninfa; lo que no termina de quedar claro son las razones por las que Venus no osa acercarse a esa doncella, pero ello ocurre tanto en el texto de O como en el de B.[256]

Creo, en suma, que sintáctica y semánticamente el texto de O en el pasaje estudiado es correcto y no necesita de enmienda, por más que ésta nos dé otro texto, con sentido, sí, pero con riesgo de no ser de Garcilaso.

Curiosamente, "falla" el sentido donde falla la métrica. El problema fundamental para los editores de la segunda mitad del XVI no era el sentido, sino el hecho de tener un verso que les resultaba hipométrico, al leerlo son dos sinalefas

estava_embevecido_y la diosa

La razón de a la diosa es sobre todo que con esa a era imposible una sinalefa de tres vocales ("-do_y_a"), y se ganaba la sílaba que según los editores faltaba.

Ya señalamos que Rosso Gallo edita la lección de O para este verso, pero no se ocupa de justificar su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

decisión, cuando B, H y los editores modernos lo habían considerado hipométrico. La única explicación posible puede encontrarse cuando, al hablar del hiato en general a propósito del primer caso de O, son.III.3, estima que se produce hiato "en algunos casos de la Egloga II, en cesura, evidenciada por la rima interna".[257] Sin embargo, pueden citarse muchos versos de la Egloga II donde la rima al medio o la cesura no impiden la sinalefa, lo que sin duda llevó a los editores a buscar una enmienda:

-- égl.II.725:
la flecha enerbolada yva mostrando
-- égl.II.735:
almo, dulce, sabroso!, esfuerça, esfuerça
-- égl.II.1135:
que fin otro testigo a dessealle
-- égl.II.1146:
Nuestro ganado pace, el viento espira,
-- égl.II.1147:
Filomena sospira en dulce canto
-- égl.II.1300:
niño y dava el govierno a sus hermanas

En sinalefa con y, exactamente igual que el verso que nos ocupa, también con rima al medio, tenemos:

-- égl.II.744:
¡Ay dulce fuente mía, y de quán alto
-- égl.II.939:
con quexas no moviere y llanto tierno
-- égl.II.940:
convocaré el infierno y reyno escuro
-- égl.II.970:
écham' acá essa mano, y como buenos
-- égl.1032:
Algo 'stá mas quïeto y reposado
-- égl.II.1131:
y lo que la rebuelve y lleva a tierra

Baste citar un fragmento cercano al v. 1373 para ver

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cómo ni la cesura ni la rima interna impiden la sinalefa:

> mas Phebo la desvía d'aquel tierno
> niño y dava el govierno___a sus hermanas;
> del cargo están ufanas todas nueve.
> El tiempo el passo mueve;___el niño crece,
> y en tierna edad florece___y se levanta
> como felice planta___en buen terreno.
> Ya sin precepto ageno___él dava tales
> de su ingenio señales, que 'spantavan
> a los que le criavan; luego estava
> cómo una l'entregava___a_un gran maestro
> que con ingenio diestro___y vida honesta
> hiziese manifiesta___al mundo y clara...
> (égl.II.1299-1310)

Rosso Gallo no aclara por qué en égl.II.1373 no se debe hacer sinalefa.

&&&.III.2.5.12 Egl.II.1225

> éste, qu'en al[ç]alle fue dichosa
>
> este que'n alcalle O
> este que en alçalle PNJI USD
> A este, qu'en D H
> alcançalle V FGBHTAKR G90

A partir de F, con la excepción anterior de V, que curiosamente sí enmienda aquí el texto de O, todos los editores han enmendado alcalle por alcançalle. Es interesante destacar que V, la edición de Amorós de 1554, se adelantó a esta enmienda; vimos, sin embargo, que no hay pruebas que demuestren que V cotejase alguna fuente de valor conservada en los talleres de Amorós; lo más probable, por tanto, es que V enmiende conjeturalmente la errata de O, que leía alcalle.

Los editores modernos, incluido Keniston, han aceptado la enmienda de F sin que el caso haya dado lugar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a ninguna discusión. Sin embargo, no hay que olvidar que a partir de P, y en ediciones atentas a enmendar anomalías como N, I o D, no parece que extrañase una enmienda más económica que la de V y F, pues en lugar de alcalle < alcançalle, tendríamos alcalle < alçalle, con una simple errata de c por ç que se produce varias veces en O, como vimos.

He aquí el contexto en que aparece el verso:

> Estavan de crüeza fiera armadas
> las tres iniquas hadas, cruda guerra
> haziendo allí a la tierra con quitalle
> éste, que'n alçalle fue dichosa.

Según la versión que empieza en V y F y acaba en Rivers y Rosso Gallo, la tierra fue dichosa en "alcanzar" a un hombre de tal valía; podría entenderse alcanzar como 'tener' o 'poseer',[258] con un complemento directo de persona. El verbo alcançar en Garcilaso se usa predominantemente con complemento directo de cosa, y con el sentido de 'lograr', 'obtener':

> -- ele.I.277:
> Dellas aqueste premio allá s'alcança
> -- ele.II.166:
> Aqueste premio mi servir alcança
> -- égl.I.156:
> d'alcançar lo impossible y no pensado
> -- égl.II.1821-1824:
> las cosas fue exprimiendo muy conformes
> a las que avía de Tormes aprendido;
> y aunque de mi sentido él bien juzgasse
> que no las alcançasse, no por esso ...
> -- égl.II.1848:
> que a quien fue descubierto
> un tamaño secreto,
> razón es que se crea
> que qualquiera que sea
> alcançará con su saber perfeto[259]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sólo en una ocasión alcançar tiene complemento directo de persona y su significado se acerca al de 'capturar':

> -- ele.II.174:
> [... y el mal, doquiera]
> que 'stoy, para alcançarme el braço alarga

En el pasaje que nos ocupa, desde la utilización de alcançar que encontramos en Garcilaso, se diría, si admitimos este verbo, que tendría más sentido si fuesen las iniquas hadas quienes quisiesen "alcanzar" o "capturar" a don García.

En la versión de O, la tierra "fue dichosa" en "alçar", levantar o criar a su hijo don García; ahora las Parcas hacen "dura guerra" a esa madre-tierra para arrebatarle a quien "alçó". En la base está la idea de los hombres como plantas que se alzan de la tierra, o que son alzados por la tierra hasta que llegan a lo que son.[260] Creo que esta idea de los hombres que reciben su aliento de la tierra queda sugerida en este pasaje, para explicitarse con más claridad unos versos más abajo, al desarrollar por extenso la muerte de don García:

> y al fin él, confundido d'alboroto,
> atravessado y roto de mil hierros,
> pidiendo de sus yerros venia'l cielo,
> puso en el duro suelo la hermosa
> cara como la rosa matutina
> quando ya el sol declina al medio día,
> que pierde su alegría y marchitando
> va la color mudando; o en el campo
> qual queda el lirio blanco que'l arado
> crudamente cortado al passar dexa,
> del qual aun no s'alexa pressuroso
> aquel color hermoso o se destierra,
> mas ya la madre tierra, descuydada,
> no le administra nada de su aliento,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que era el sustentamiento y vigor suyo:
tal está el rostro tuyo en el arena,
fresca rosa, açucena blanca y pura.
(égl.II.1250-1266)

Es esta "madre tierra" la que sustenta o alza a su hijo para dejarlo después sin ese sustentamiento, como expresa el pasaje citado.

No es imposible, por otra parte, que estén implícitos los mitos de Cadmo o de Jasón en los que grandes guerreros surgen o se alzan de la tierra. A alguno de esos mitos había aludido muy probablemente, como ha señalado Juan F. Alcina,[261] Garcilaso en la Ode ad Florem Gnidi:

-- ode.FG.61-62:
No fuiste tú engendrada
ni produzida de la dura tierra

Más propiamente estaría traído alguno de esos mitos en el pasaje que nos ocupa, pues nos encontramos precisamente en una batalla, en el preludio de la muerte de un gran guerrero.

Creo que, se admita la concepción de la tierra como madre que sustenta a sus hijos, o bien la alusión a los guerreros surgidos de la tierra, o ambas interpretaciones, el pasaje puede entenderse mucho mejor con alçalle, tal como estimaron N o D, ediciones que enmendaban en general con lógica. La causa del cambio a partir de F no se debe tanto al sentido como a la métrica: con alçalle el verso resultaba hipométrico.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Hemos visto, pues, el panorama con las soluciones para una serie de casos cuya problematicidad se deriva casi exclusivamente de la métrica. Hasta ahora Blecua y Rivers se habían apoyado en la solvencia otorgada a algunas fuentes como B o Mg para introducir esas lecciones en el texto de la princeps. Pese a probar que estas fuentes son descriptae de O, como hacen Ruffinatto y Rosso Gallo, y he reafirmado en el capítulo anterior, la edición de la investigadora italiana sigue manteniendo algunas de las enmiendas como conjeturas válidas ante supuestos errores de O; en otros casos Rosso Gallo admite enmiendas conjeturales, bien de otras fuentes aparte de B y Mg, bien de su propia cosecha; por último recurre a la crux desperationis en una serie de casos donde no encuentra ninguna solución satisfactoria. Sigue en pie para todos los casos el hecho que llevó a Ruffinatto a poner en duda las enmiendas de la B y Mg para el v. 10 del Soneto XIV: las razones de la enmienda son métricas y no semánticas. Veremos en el cap. VIII que en otros versos B, H o Mg también enmendaron el texto de O, pero al no haber razones métricas, Rosso Gallo admitió las lecciones de la princeps que hasta entonces venían dándose como erróneas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.III.2.6 Dos tipos de casos en la princeps

Resulta evidente que los casos estudiados en este capítulo pueden dividirse en O en dos grupos distintos. En el primero, que llamamos Y, tenemos:

- Y1: gran cantidad (116) de erratas mecánicas, involuntarias y evidentes, que afectan por lo común a un sólo grafema, aunque algunas siguen siendo obvias pese a involucrar a más de un grafema.

- Y2: un número más reducido de erratas (34), que hemos considerado de difícil percepción, y que en 17 casos afectan sólo a un grafema.

Por otra parte hay que notar el reducido número de errores en que están implicados dos o más grafemas -- incluyendo el espacio en blanco--: en 15 casos dos grafemas, y en 14 más de dos.

Las erratas del segundo grupo -- que llamaremos serie X -- se acercan en cuanto a la dificultad de la enmienda a las 34 de la serie Y2. Comparándolas con el conjunto de la serie Y, sin embargo, se aprecian dos diferencias fundamentales:

1) En la serie X siempre se da algún problema métrico; en la serie Y son escasos, aunque la proporción se invierte en los casos de rima anómala.

2) Mientras en la serie Y la enmienda supone una evidente mejora del sentido, hemos demostrado que en la serie X el sentido original es en muchos casos inmejora-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ble, y en otros perfectamente aceptable;[262] a lo sumo se intenta no deteriorarlo con la enmienda.

Respecto al punto 1), tenemos un total de 19 casos de rima anómala surgidos por errata indudable;[263] es significativo que los casos de rima anómala sean los más escasos (sólo cuatro) dentro de la serie X, cuando abundan en la Y. En lo que toca a los hipermétricos, de entre las erratas seguras hemos señalado dos versos que resultan con una sílaba en exceso (égl.II.358 y 1498), a los que hay que añadir los cuatro casos (cinco si consideramos égl.III.201) donde se sospecha la intervención de una mano ajena a Garcilaso. Hay, por último, cinco hipométricos por errata indudable (son.XXIII.4, égl.I.15, égl.II.231, 369 y 518). De acuerdo con el punto 2), en todos estos casos de rima anómala, hipermetría o hipometría de la serie Y la regularización métrica supone la mejora del sentido.

En la serie Y puede verse cuán difícil resulta añadir, suprimir o alterar algo en un verso sin que ello se aprecie en el plano semántico, desde una palabra agramatical hasta una frase falta de sentido; sin embargo, en muchas menos ocasiones se ve afectado el plano métrico. No ocurriría así en la serie X, donde parece darse la coincidencia de que los errores no afectan semánticamente al verso, pero siempre lo hacen en el plano métrico.

Resulta muy significativo que en bastantes ocasiones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las enmiendas de las supuestas erratas de la serie X consistan en cambios que afectan muy poco al sentido del verso, por ejemplo (cito las enmiendas aceptadas por R74, G90 o ambos):

-- Omisión o adición de la conjunción y:

- R74 y G90: son.III.3, epi.B.44
- R74: ele.I.239, ele.II.187, égl.III.304, égl.III.354
- G90: son.XX.7

-- Omisión, adición o sustitución de preposiciones:

- R74 y G90: son.IV.7; son.VII.9; son.VIII.5; son.IX.8 y égl.II.56
- R74: égl.II.1373
- G90: son.XIV.7; égl.I.271

-- Cambios del singular al plural o viceversa

- R74 y G90: son.IV.12
- R74: égl.I.271
- G90: ele.I.239

-- Adiciones o cambios de determinantes (entre dos demostrativos, demostrativo por artículo, etc.)

- R74 y G90: égl.I.215; égl.I.301
- R74: égl.I.263
- G90: son.XIV.11

-- Cambios de orden:

- R74: can.III.63
- G90: son.VII.3; égl.III.81

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- Supresión o modificación de adverbios y conjunciones:

- R74 y G90: son.XXV.2
- R74: son.IV.2; son.VII.3; can.III.63; égl.III.81

-- Cambios de tiempo verbal:

- R74 y G90: son.IX.7; son.XV.1; égl.II.1039 y 1225; égl.III.359
- R74: son.XXVI.3; égl.III.374

Blecua, tras recordar que hay "unas doscientas erratas [...] solo en el libro cuarto", con independencia de las correcciones que propone en su estudio, estima que

> Un cajista que se equivoca doscientas veces como mínimo en unos 4.500 versos, no parece hombre capaz de seguir con fidelidad un original y mucho menos unas determinadas normas ortográficas.[264]

El cajista de la princeps no sigue fielmente el original en muchas ocasiones porque pone logrima por lagrima, mauera por manera o, a lo sumo, siempre por sierpe. Lo que está por ver, y dilucidaremos en los capítulos que siguen, es si también escribe he perdido por yo pierdo o me pierdo, pudieron por pueden, o jamas auer por auer jamas. En otras palabras, la "fidelidad" del cajista a [M(O)] podría ser mucho mayor de lo que se ha creído si se llegase a establecer que la mayoría de sus equivocaciones alteran en muy poco el texto original, aunque algunas de esas pequeñas alteraciones puedan ser muy significativas, y además difíciles de localizar, como,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por poner un ejemplo, en el citado caso de ele.II.157 ("y como conduzido mercenario", por "yo como conduzido mercenario").

Si el prototipo de errata en O fuese de índole mecánica, ello haría sospechar de cualquier enmienda que suponga intervenir en más de dos o tres grafemas, con independencia de que en algún caso excepcional pudiera cometerse un error de estas características. Hemos visto que muchas de las enmiendas para los casos de la serie X suponen la existencia en O de errores muy notables. Esto, unido al hecho de que la única objeción en la mayor parte de esos casos responde a irregularidades métricas, y no semánticas, nos llevará a replantear los criterios métricos a los que se atiene la princeps.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Véase Blecua, Manual, p. 18 y ss. Es evidente que al tratar de erratas indudables, estos cuatro tipos de error remiten a un texto ideal Ω y no al testimonio base, que es la edición de Amorós de 1543.

[2] El espacio en blanco aparece casi siempre entre palabras en O. Para algunas excepciones véase infra, pp. 376-377.

[3] Esta disposición se encuadra en el conjunto de grupos binarios de la octava:

> Thyrreno destos dos el uno(A1) era,
> Alzino el otro (A2), entrambos estimados(D1)
> y sobre quantos pacen la ribera
> del Tajo con sus vacas enseñados(D2);
> mancebos de una edad(E1), d'una manera(E2),
> a cantar(B1) juntamente aparejados
> y a responder(B2), aquesto van diziendo,
> cantando(C1) el uno y el otro respondiendo(C2):

La separación sintáctica entre la pareja B1-B2, que es causa de la dificultad de la errata, tiene un antecedente en la separación entre D1 y D2. Las parejas mantienen relación con elementos individuales, que van desde una palabra a una proposición:

> era (A1-A2)
> sobre quantos pacen...con sus vacas (D1-D2)
> mancebos (E1-E2)
> aparejados (B1-B2)
> van diziendo (C1-C2)

[4] Respecto al orden en que aparecen las siglas de las fuentes, mantengo el ya fijado (véase supra, cap. II, n. 41). Va primero la familia editorial P-H (dentro de ella omito E (León, 1549) cuando lee con J); después las ediciones relacionadas con ella, como USD; luego las ediciones muy escasamente o en absoluto conectadas con la línea P-H, es decir, V junto con C y Q (sólo registro las dos últimas cuando aportan lecciones no coincidentes con O y significativas); siguen, en su caso, los manuscritos. Sólo adelanto USD o CQV al grupo P-H cuando alguna de estas ediciones enmienda con antelación a la primera de P-H que lo hace.

[5] Es evidente que en este capítulo no empleo la noción de variante en la acepción valorativa propia del apparatus criticus, donde es variante la lección que no coincide con la que se considera correcta. Véase Blecua,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Manual, p. 47.

[6] Las siglas de las ediciones modernas (K, R64, R74 y G90) van siempre tras las de las antiguas y las de los manuscritos. Cuando las dos ediciones de Rivers mantienen la misma lección unifico las siglas R64 y R74 en R.

[7] Si se enmienda echa por hecha del verbo hacer en égl.I.385, se dan las mismas razones etimológicas para no aceptar deshecha, aunque sí admiten esta ortografía Rivers (Obras, p. 326) y Rosso Gallo (Garcilaso, p. 360).

[8] Ya vimos en el cap. II que, curiosamente, N no acierta aquí con la enmienda correcta:

358 señalales O
las finales NJ U
señales P IFGBH SV

[9] Recuérdese que considero el espacio en blanco como grafema.

[10] U y D leen assiento, y T accento.

[11] Véase infra, pp. 297-302.

[12] En este caso PNJ US omiten la u, aunque unos versos más abajo, en égl.II.541 solo S mantiene llege.

[13] A partir de P las ediciones enmiendan, pero sin mantener el apóstrofo (se esfuerça) como era habitual. Bastaba la enmienda que introduce H. Ya en nuestro siglo, es Rivers, en 1964, el primero en seguir la enmienda de H, de acuerdo con otras ocurrencias de la misma forma:

-- ele.I.136:
tras el qual a venir también se 'sfuerça
-- égl.II.810:
a la que [a] aborrecerme a mí se 'sfuerça

[14] Ocurre lo mismo que en égl.II.1469, y que en el caso siguiente, égl.II.1828.

[15] Ediciones como P, N o J no enmendaron este error, que, en principio, parece obvio. Es probable que la razón sea que interpretaron un futuro (será). Véase infra, pp. 358-359.

[16] H y T también corrigen la errata, aunque sin leísmo, y leen lo refuerça.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[17] Creo que resulta evidente la errata; Rivers acepta la enmienda de H, pero Rosso Gallo mantiene O, sin justificar su decisión. Este es el pasaje:

> En esto el claro viejo río se vía
> que del agua salía muy callando,
> de sauzes coronado y [d']un vestido,
> de las ovas texido, mal cubierto.
> (égl.II.1590-1593)

El hipérbaton no deja ver con facilidad que el río salía, parafraseando, "coronado de sauces y mal cubierto de un vestido que estaba tejido con ovas". Se trata de dos construcciones paralelas con sintagma preposicional que precede a su núcleo, en ambos casos un participio adjetival:

> de sauzes coronado
> d'un vestido [...] mal cubierto

[18] Véanse algunos ejemplos con elisión:

> -- son.X.6:
> oras que'n tanto bien por vos me vía
> -- son.XXIII.5:
> y en tanto que'l cabello, que'n la vena
> -- son.XXVIII.9:
> Sabed que'n mi perfeta edad y armado
> -- égl.II.22:
> ¿cómo puede ora ser que'n triste lloro

Sin elisión:

> -- son.XI.1:
> Hermosas nymphas, que en el rio metidas
> -- son.XIV.10:
> que en su daño os pide, yo querría
> -- son.XVIII.11:
> tanto que en vida me sostengo apenas
> -- égl.II.280:
> a socorrer la que en el suelo estava

[19] Véase Blecua, Texto, pp. 156-157; Rivers, ed., Obras, p 414, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 409.

[20] Mantengo la puntuación original.

[21] Véase Corominas, DCECH, s. v. riba.

[22] Citando el verso anterior se ve la necesidad de a:

> llevava, por pasar allí la siesta,
> abrevar en el Tajo mi ganado.
> (égl.I.117-118)

[23] Fuera de O tenemos ejemplos de este grupo, pero no de fusiones:

> -- son.XXX.9:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Llevadme a aquel lugar tan espantable
-- son.XXXI.11:
tan desconforme a aquel de que has nacido

[24] Juan de Valdés, Diálogo de la lengua, ed. de Cristina Barbolani, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 167-168. Barbolani remite en nota a un testimonio semejante de la Gramática de Nebrija.

[25] Véase supra, cap. II, p. 192 y ss.

[26] Recuerdo que al hablar de "la edición de Rivers" me referiré a la última y más relevante, la de 1974, y no a la anterior de 1964, salvo que mencione ésta explícitamente.

[27] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 52.

[28] Blecua, Texto, p. 75.

[29] Blecua, Texto, pp. 77-78.

[30] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 219. Remite a la idea de Segre sobre la "interferencia de dos sistemas" cuando en un texto se introducen elementos ajenos a él. Véase Cesare Segre, "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema", en Semiotica filologica. Testo e modelli culturali (Turín: Einaudi, 1979), pp. 53-70.

[31] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 220.

[32] Véase E. Alarcos Llorach, Fonología española, 4ª ed., 4ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1976), p. 183. En este contexto /r/ se constituye en el archifonema R.

[33] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 344.

[34] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 135.

[35] Gallego Morell, ed., Coment., H-481, p. 493. Gallego Morell seguido por Labandeira (Obras, p. 309) enmienda así el v. 278:

sostenía? Todo esto ya se [en]cierra.

Lo transcibimos, sin embargo, tal como aparece en H.

[36] Gallego Morell, Coment., T-101, p. 631.

[37] Rivers, ed., Obras, p. 291.

[38] Gallego Morell, ed., Coment., B-119, p. 284.

[39] Gallego Morell, ed., Coment., H-479, p. 493.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[40] Rivers, ed., Obras, p. 289.

[41] Blecua, Texto, p. 121.

[42] Lapesa, Trayectoria, p. 142. Curiosamente, en la última revisión de esta obra, (Estudios, ob. cit., p. 136) no hay alusión al v. 263, aunque sí a la línea de más de la estancia siguiente.

[43] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 330.

[44] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 330.

[45] Rosso Gallo remite al estudio de Cesare Segre, "Análisis conceptual de la I Egloga de Garcilaso", en Las estructuras y el tiempo (Barcelona: Planeta, 1976), pp. 163-184.

[46] En su edición, Rico Verdú (Obras, p. 11) no modifica el texto de O, aunque estima que el eneasílabo y la falta de un verso "hace suponer que se corrompió el texto en alguna copia de la que han derivado todas las versiones conservadas". En nota ofrece las que considera enmiendas "más interesantes", las del Brocense y Herrera. Para las irregularidades de can.III.63 y égl.I.263, Rico Verdú mantiene las enmiendas admitidas en R74, edición que sigue casi siempre, salvo algún otro caso que mencionaremos.

[47] Señalo con asterisco (G90*) los casos en que Rosso Gallo mantiene el texto de O con una crux desperationis, pues considera que ninguna de las enmiendas propuestas para ese caso problemático ofrece las suficientes garantías de autenticidad.

[48] Designo con "9x" el verso añadido por los editores antes del noveno de la canción según el texto de la princeps.

[49] B74, f. 106v.

[50] B77, f. 99r. Esta es la nota que transcribe Gallego Morell, ed., Coment., B-34 p. 272.

[51] Gallego Morell, ed., Coment., H-197 p. 307.

[52] Blecua estima que "el manuscrito que dice haber consultado el poeta sevillano debería proceder de D"(Texto, p. 103).

[53] Gallego Morell, ed., Coment., H-198, pp. 307-308.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[54] Gallego Morell, ed., Coment., T-46, p. 611.

[55] Keniston, ed., Works, p. 227.

[56] Blecua, Texto, pp. 101-106.

[57] Blecua, Texto, p. 101. Según Blecua, es corriente la omisión de versos por error en las ediciones, y cita en nota como ejemplo el caso de una canción de Boscán ("Claros y frescos ríos") con esquema estrófico parecido a la II de Garcilaso, donde falta un verso en la primera estancia. En efecto, Riquer en su edición de Boscán (Obras, p. 124) pone entre corchetes ese verso, lo que lleva a pensar que no está en O. Sin embargo, al consultar directamente la princeps de Barcelona se ve que el verso está en ella tal cual lo transcribe Riquer. No sabemos a qué se deben los corchetes que llevaron a Blecua a pensar en la ausencia de dicho verso.

[58] Blecua, Texto, pp. 103-104. Blecua considera la lección de D "un arreglo evidente del editor", y estima que el manuscrito de que habla Herrera debe proceder de D, mientras considera a T sin "ningún interés crítico". Respecto a Mp, declara que vayan por van "demuestra que se trata de un arreglo de copista sobre una edición o sobre manuscritos incorrectos que ya traían el verso imcompleto".

[59] Blecua, Texto, p. 105.

[60] Blecua, Texto, p. 106.

[61] Rivers, ed., Obras, pp. 176-77.

[62] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 248:

> ...la laguna métrica no tiene consecuencias visibles en el plano semántico, por lo cual la sirima parece tener un sentido perfecto.

[63] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 252. Algo parecido había planteado Rivers al decir que

> la laguna más probable caería entre que y van, como por ejemplo:
>
> ...he lástima que [oídas
> tan sólo por el viento], van perdidas...
>
> Vemos así cómo hubiera podido deslizarse el ojo del copista de un renglón a otro (Obras, p. 174).

[64] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 252. Esta es la versión: "he lástima que oídas / no son de vos, assí que van perdidas".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[65] Blecua, Texto, p. 105. En realidad de ver, incluido en la paráfrasis, no aparece en O.

[66] Véase Blecua, Texto, p. 104; remite a Lapesa, Trayectoria, p. 90; véase ahora Lapesa, Estudios, p. 85.

[67] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 249-250.

[68] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 250.

[69] Véanse los términos correspondientes en Edward Sarmiento, Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega recopiladas por E. S. en la edición de Elias L. Rivers [1964] (Madrid: Castalia, 1970), s. v. flecha, saetas, ruda, fuerte, áspera.

[70] Véase supra (cap. II, p. 179) el caso de sellar en el Soneto V vertido a lo divino en Mz.

[71] Ya hemos visto casos parecidos de estas revisiones del Brocense en 1577, en que a menudo se acerca a O. Veánse supra (cap. II, pp. 124-125) los casos de égl.I. 170, y égl.II.571, 677, 1501, 1719 y 1850.

[72] Rivers, ed., Obras, p. 187.

[73] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 259.

[74] Gallego Morell, ed. Coment., H-216, p. 402.

[75] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. fin.

[76] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 259.

[77] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 259-260.

[78] Véase, también coincidiendo con acento en 8ª, como "estava figurada allí la hermosa"

-- égl.II.517:
todos quantos a verme allí venían

El sintagma allí se vía a final de verso es muy usado:

-- égl.II.1486:
pintada; su cabeça allí se vía
-- égl.II.1513:
con bárbara jactancia allí se vía
-- égl.II.1661:
Caesar estar teniendo allí se vía

O incluso otro de los versos implicados en los posibles retoques de Boscán:

-- égl.III.177:
tras esto el puerco allí se [vía] herido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[79] Keniston, Garcilaso, pp. 286-290.

[80] Sobre la enmienda de encuéntrase, al margen de la hipermetría, véase infra, pp. 312-313.

[81] Justificaré esta enmienda en el cap. VIII.

[82] Véase infra, cap. VI, pp. 862-863.

[83] Véase infra, cap. VI, pp. 864-865.

[84] Keniston, Garcilaso, pp. 319-322. Véase también sobre égl.III.177 Blecua, Texto, pp. 168-169, así como la notas de Rivers (Obras, p. 433) y Rosso Gallo (Garcilaso, pp. 441-442) al v. 136.

[85] Véase Keniston, Garcilaso, pp. 321-322. Se trata de égl.II.529, "cantaréys la mi muerte cada día", en Sannazaro, Arcadia, Prosa VIII, 246-247 "voi, Archadi, cantareti nei nostri monti la mia morte". Cito por Iacobo Sannazaro, Opere vulgari, ed. de Alfredo Mauro (Bari: Laterza, 1961).

[86] Véase infra. cap. VI, p. 836 y ss.

[87] En los capítulos V-VII se justificará el uso de terminología métrica como "posición", "ictus" o "rima al medio", términos que aparecerán esporádicamente en este capítulo.

[88] Véase T. Navarro Tomás, "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso", Romance Philology, V (1951-1952), pp. 206 y ss. Navarro cuenta 14 ocasiones en que el acento prosódico cae en 7ª sílaba. En su estudio menciona diez de ellos, pero ninguno se atiene al esquema 4-7-10; sino que el acento de 7ª se da como antirrítmico siguiendo al de 6ª, como en:

-- égl.III.7:
está y estará en mí tanto clavada
-- égl.III.305:
Flérida para mí dulce y sabrosa

Esto es, en el esquema de los versos citados siempre aparece el grupo 6-7, con independencia de cuáles sean los otros acentos.

[89] No se puede descartar absolutamente otra hipótesis que, sin embargo, me parece poco probable. Si recordamos que la Egloga III está entre las últimas composiciones llevadas a cabo por Garcilaso (véase Lapesa, Estudios, p. 182) y que el fenómeno de la aspiración de h<F es fluctuante, ¿pudo el poeta emprender una enmienda de su propia obra que no tuvo tiempo de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

completar? Hay factores que llevan a dar una respuesta negativa: si quiso hacerlo con la Egloga III, ¿por qué no empezó por el principio de esta composición? Por otra parte, las "soluciones" no parecen muy felices (una anómala combinación artículo + posesivo, el paso de un ictus en 6ª a otro en 7ª, etc.).

[90] Keniston, Garcilaso, pp. 319-21. Para esta opinión de Rosso Gallo véase infra, p. 361.

[91] Existen variantes ortográficas poco significativas: N y J leen se vehia.

[92] Blecua, Texto, p. 169; véase también Rivers, ed., Obras, p. 433.

[93] Tenemos aquí uno de los pocos casos en que V se separa de O, y escribe via. Si no tuviésemos pruebas de que la edición que sale de las prensas de Amorós en 1554 sigue muy de cerca la de 1543, con muchos de sus fallos obvios, (véase supra, cap.II, pp. 74-79), podría pensarse que en los talleres de Amorós se conservaba alguna fuente distinta a O, y que se siguió en alguna ocasión aislada. No había en égl.III.201 signos evidentes de incorrección para que los impresores acudiesen a un hipotético manuscrito. Lo más probable es que se trate de una mera coincidencia o que los cajistas abreviaran por comodidad veya en via.

[94] Judith Kim ("Sonnets", ob. cit., p. 14) también edita son.IV.2 en la versión de O. Kim se ocupó de este Soneto IV y otros tres de los que nos interesan en el caso de los hipermétricos: el XV, XX y XXV. En el XV y el XXV enmienda los versos en cuestión, como errata en el XV (pp. 117-119), y sin dar razones en el XXV (p. 187). En el IV y el XX edita los hipermétricos tal como aparecen en O, siguiendo a Keniston y R64, pues su tesis está datada en 1974 y no tiene en cuenta la edición de Rivers de ese año. A pesar de esto, al tratar de son.IV.2 y son.XX.7 aporta algún factor que mencionaremos más adelante, en el cap. VI. En son.IV.7 y 12 (pp. 16-17 y 19-20), sin embargo, acepta los hipermétricos postergando los criterios métricos, y sin otra justificación que la del sentido, quizás por lo mencionado arriba de tener como base ediciones que mantenían esos versos sin enmendarlos.

[95] Creo, con Navarro (Obras, p. 205), Keniston (Works, p. 3) y Rosso Gallo (Garcilaso, p. 120), que puede suprimirse la coma que Rivers sitúa (Obras, p. 72) al final del v. 2. Véase infra, cap. VI, p. 984.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[96] Blecua, Texto, p. 27.

[97] Rivers, ed., Obras, p. 72.

[98] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 121-123.

[99] Mantengo la denominación de Rosso Gallo, aunque más adelante expondré la conveniencia de hablar de primer y segundo miembro en lugar de "hemistiquios". Véase infra, cap. VI, p. 816 y ss.

[100] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. levanta y otras formas del mismo verbo. Siempre que levantar no es reflexivo, lleva complemento directo. No parece ocurrir así en ele.II.128 ("comience a levantar a mejor parte") si se lee el verso aislado. Al tener presente todo el terceto se aprecia que el complemento directo, alma, va en el verso siguiente:

> y le amonesta que del cuerpo humano
> comience a levantar a mejor parte
> el alma suelta con bolar liviano
> (ele.II.127-128)

[101] Manteniendo la lección de K y R64, Kim ("Sonnets", p. 17) no enmienda O, y afirma que esfuerça en cambia el significado del verso, puesto que "implies a much more active attitude of fighting «against» the misery that has the hold of the poet".

[102] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 124. Se trata de estos versos de la Egloga de Plácida y Vitoriano:

> ¡Coraçón
> esfuerça con la passión,
> fenezca ya tu porfía!

[103] Blecua, Texto, p. 28, y Rivers, ed., Obras, p. 73.

[104] Blecua, Texto, p. 29. Se trata de

> -- égl.III.241:
> Elissa soy, en cuyo nombre suena O
> Elissa soy, con cuyo nombre suena Mg
> -- égl.III.249:
> en fin, en esta tela artificiosa O
> en fin, con esta tela artificiosa Mg

[105] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 126.

[106] Fuera de O, pero en un soneto de cuya autenticidad no se ha dudado (véase Lapesa, Estudios. p. 193), tenemos:

> -- son.XXXV.8:
> ha esforçado la mano a mi enemigo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[107] Esta es la lectura defendida por Mg, donde ya hemos visto que hay un copista competente. Véase el aparato de variantes en Boscán, Obras, p. 129. En Mg el verso se encuentra en el f. 27r.

[108] El sujeto de esforçó no es otro que el viento. No es imposible, además, que en el ejemplo citado arriba de égl.734-736 ("...viento [...] esfuerça, esfuerça // tu soplo...") el primer esfuerça sea intransitivo, y transitivo el segundo, aunque también podría entenderse que el complemento directo del primero va elidido, y hecho explícito con el segundo.

[109] Utilizo el término de Alarcos. Véase Emilio Alarcos Llorach, Estudios de gramática funcional del español, 2ª ed. aumentada, 2ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1978), p. 117 y ss.

[110] Véase este otro ejemplo en Hurtado de Mendoza, Poesía, p. 122:

> Cada cual dice "Hipómenes", con grita,
> "esfuerza, esfuerza, Hipómenes, que vero
> quedar por ti la plaza y la querella
> alcanzado la gloria y la doncella.
> ("Fábula de Adonis", vv. 629-632)

[111] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 126.

[112] Por tercera vez en este soneto Kim ("Sonnets", p. 19) mantiene el texto de O. No explica por qué ha de mantenerse un hipermétrico. Es discutible su interpretación de que muerte y prisiones son sólo impedimentos hipóteticos, y por tanto de menor importancia que los embaraços, que sí serían reales.

[113] Blecua, Texto, p. 27.

[114] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 127.

[115] También puede contemplarse la posibililidad de que prisiones se utilice en la acepción de 'grillos', con lo que no podría ser singular. Véase el Diccionario de Autoridades, ed. facsímil, 1ª reimpr., 3 vols. (Madrid: Gredos, 1984), s. v. prisión. Debo esta sugerencia a Isaías Lerner.

[116] Rivers, ed., Obras, p. 84.

[117] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 138-139.

[118] Véase Keniston, Syntax, § 37.32 y 37.541.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[119] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 140.

[120] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 147-148. Para el descubrimiento de esta relación por varios investigadores del siglo XX, véase Rivers, ed., Obras, p. 86. Un reciente estudio del Soneto VIII en relación con este texto de Castiglione y con la canción dantesca "Donne ch'avete intelletto d'amore" se encuentra en Gargano, Fonti, pp. 55-81.

[121] Cito el texto apud Rosso Gallo (Garcilaso, p. 147), con su subrayado; el pasaje corresponde al f. CVIIv de la edición de 1540; puede leerse también en Castiglione, Cortesano, pp. 299-300.

[122] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 148.

[123] Véase Corominas, DCECH, s. v. contra. Corominas señala todavía en el Quijote no hay ningún ejemplo de encontrar como sinónimo de hallar.

[124] En O tenemos "ausente en la memoria la imagino" y B lee en mi memoria. Véase Blecua, Texto, p. 35.

[125] Véase Gallego Morell, ed., Coment., B-10, p. 267.

[126] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 148.

[127] Véase Blecua, Texto, pp. 39-41.

[128] Cito por B. Castiglione, Il Libro del Cortegiano, 2ª ed., introd. de Amedeo Quondam, notas de Nicola Longo (Milán: Garzanti, 1987), III, LXVI, p. 347. El subrayado es mío.

[129] Castiglione, Cort., III, LXVI, p. 346. Subrayado mío.

[130] Son los vv. 51-56 de la canción "Donne ch'avete intelletto d'amore". Cito por Dante Alighieri, Vita nuova, 3ª ed., introd. de Edoardo Sanguineti, notas de Alfonso Berardinelli (Milán: Garzanti, 1982), p. 32.

[131] Véase, por ejemplo:
-- son.I.11:
si quisiere O
si ella quisiere BH
-- son.XX.11:
Del grande mal O
Del graue mal BH
-- son.XVII.12:
'sto yo d'arte O

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estoy de arte BH

[132] Gallego Morell, ed., Coment., B-11, p. 267.

[133] Blecua, Texto, p. 43.

[134] Véase supra, cap. II, p. 183.

[135] Blecua, Texto. pp. 43-44.

[136] Rivers, ed., Obras, p. 91.

[137] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 157-158:
...la marcada aliteración de la variante de M(B), BIEN VIÉNdoos, se inserta perfectamente en el contexto, como también la relacion ver (vs. 6) - viendo (vs. 7), basada en la variatio temporal (infinitivo-gerundio) y semántica («constatar»-«ver»).

[138] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 158.

[139] Véase Esbozo, p. 488:
El gerundio simple expresa una acción durativa e imperfecta, en coincidencia temporal con el verbo de la oración en que se halla.

[140] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 159 y 161-162.

[141] Blecua, Texto, p. 42.

[142] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 156.

[143] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 157.

[144] En "me pierdo quanto bien de vos espero" la acción del verbo no recae en el sujeto, como en "me lavo las manos", sino que más bien esa acción interesa o incumbe a ese sujeto, como en "me tomo un café". Véase Esbozo, p. 380.

[145] La idea de que el amante se pierde por la amada es un tópico recibido por Garcilaso de la poesía de cancionero. Es posible que el verbo tenga en su origen cierta connotación religiosa (perderse, condenarse) que se encuadra dentro de la hipérbole sacroprofana de la poesía de cancionero, según la cual la amada es el equivalente a Dios para el amante. Véase por ejemplo esta canción de Juan de Mena que parece moverse entre uno y otro polo:

...pues que señora, de muerte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tu figura me libró,
bien dirá cualquier que sea,
sin temor de ser vencido:
hombre que tu gesto vea,
nunca puede ser perdido.

Cito por Alvaro Alonso, ed., Poesía de Cancionero (Madrid: Cátedra, 1986), comp. "Oiga tu merced y crea", vv. 15-20. En nota Alonso atribuye a perdido la acepción religiosa de "condenado".

Véase también este villancico de Juan Fernández de Heredia (Alonso, ed., Cancionero, p. 402; comp. "Ay Haxa ¿por qué te vi?", vv. 1-3):

Ay Haxa ¿por qué te vi?
No quisiera conoscerte
para perderme y perderte.

De Villasandino (Ibidem, p. 87; comp. "Por una floresta escura", vv. 35-36, 45-46):

«Todo mi coracón parte
una de vos, en que creo...»
[...]
«Perdición
es aquesta en que andas...»

[146] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 156.

[147] Alarcos, Estudios, p. 46; véase en general el cap. I, "Perfecto simple y compuesto", y esp. pp. 36-46, "Origen y evolución de este tiempo compuesto".

[148] Véase Lapesa, Historia de la lengua española, 9ª ed. cor. y aum. (Madrid: Gredos, 1981), p. 75, para el origen latino del pretérito perfecto. Véase también Samuel Gili Gaya, Curso superior de sintaxis española, 13ª ed. (Barcelona: Bibliograph, 1980) pp. 115-116:

> Estas perífrasis significaron al principio la acción perfecta o acabada en el presente (he conocido, haya conocido), en el pasado (había conocido [...]), o en el futuro (habré conocido). He conocido a este hombre equivalía originariamante a lo que ahora expresamos con la oración tengo conocido a este hombre, es decir, acción acabada en el presente.

[149] Véase Lapesa, Historia, p. 255, para la cuestión haber / tener y su evolución; curiosamente, Lapesa recurre --como ejemplo de que "al comenzar el Siglo de Oro, los dos verbos eran casi sinónimos y se repartían el uso"-- a unos versos atribuidos a Garcilaso:

La bolsa dice: yo vengo
como el arca do moré,
que es el arca de Noé,
que quiere decir: no tengo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[150] La combinación del pretérito perfecto con una oración condicional aún tiene usos en la actualidad muy parecidos al de Garcilaso en el Soneto IX: "el viernes será la subasta; si no vienes, has perdido tu oportunidad, allá tú". Al usar el pretérito perfecto en estas ocasiones se da realidad a la amenaza, viéndola como perfectamente factible.

[151] Blecua, Texto, p. 44.

[152] Véase infra, cap. VII, pp. 1249-1251, y cap. VIII, pp. 1302-1305.

[153] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 159.

[154] Kim ("Sonnets", p. 117) también enmienda este verso, remitiendo a la opinión de Pablo Cabañas en "Garcilaso, Góngora, Arguijo (tres sonetos sobre el mismo tema)", Bulletin of Hispanic Studies, XLVII (1970), pp. 210-222, esp. p. 210.

[155] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 188.

[156] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 188.

[157] Kim ("Sonnets", pp. 118-119) enmienda siguiendo al Brocense.

[158] Rivers, ed., Obras, p. 107.

[159] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 189.

[160] Gallego Morell, ed., Coment., B-17, p. 268.

[161] Véase Kim, "Sonnets", p. 118 y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 189.

[162] Estas son las ocurrencias de enfrenar:
-- son.XXIV.10:
con dulce son que'l curso al agua enfrena
-- ele.II.189:
que'l veloce correr del agua enfrena
-- égl.II.1078:
ríos el curso pressuroso enfrena
Las de refrenar:
-- son.XII.1:
Si para refrenar este desseo
-- can.II.36:
que ya no me refrenará el temor
-- égl.I.334-335:
y la callada noche no refrena
su lamentable officio y sus querellas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.233-234:
quando el húmido otoño ya refrena
del seco estío el gran calor ardiente

[163] Kim ("Sonnets", pp. 157-158) mantiene la versión de O, suponiendo que la conjunción y es "absorbed by either the preceding or following syllable". Véase infra, cap. VI, pp. 941-943.

[164] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 199.

[165] Kim ("Sonnets", pp. 187-188) admite la enmienda que empieza con I sin ningún tipo de explicación.

[166] Rivers, ed., Obras, p. 132.

[167] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 216.

[168] A estos casos de O pueden sumarse estos otros de dos de los sonetos añadidos; el primero de ellos es considerado con seguridad de Garcilaso (Véase Lapesa, Estudios, p. 193; Rivers, ed., Obras, p. 151, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 473):
-- son.XXXIII.14:
y en llanto y en ceniza me deshago
-- son.XXXVI.7:
que no dexaré el sello y el sufrillo

[169] Blecua, Texto, p. 120.

[170] Sobre pues que en el siglo XVI véase Keniston, Syntax, § 28.421, p. 354. En la lírica popular puede citarse este ejemplo de Alonso de Alcaudete:
quiéreme, pues que te quiero
(comp. 378, v. 14, p. 162)
O este otro de Gil Vicente de la conocida composición "Dicen que me case yo":
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la só.
(Comp. 352, vv. 17-18, p. 151)
Cito ambos ejemplos de Dámaso Alonso y José Manuel Blecua, eds., Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional, 2ª ed. cor., 3ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1978).
Véanse también estos ejemplos de Boscán:
-- XVI.110:
pues que con la causa pagas
-- LXXXIV.12:
esto no es mucho, pues que traigo fuego
En Hurtado de Mendoza, Poesía, pp. 198-99, Canción XC, "Olvida Bras a Costanza", vv. 45-48:
Esta tu esperanza, amigo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de miedo tiene una parte
pues que trae pena consigo
de que no puedes guardarte

[171] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 341.

[172] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 342.

[173] Véase Rivers, ed., Obras, p. 326. Las ocurrencias de a lo menos se dan en can.IV.6, ele.I.211, epi.B. 33, égl.II.971 y égl.II.982.

[174] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 414. Para provechar ofrece un ejemplo de Don Juan Manuel, tomado de Martín Alonso, Diccionario medieval español, desde las "Glosas emilianenses" y "Silenses" (s. X) hasta el siglo XV (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca , 1986), 2 vols., s. v. aprovechar. Corominas (DCECH, s. v. provecho) registra provechar como "variante medieval minoritaria, SS. XIII-XV".

[175] Véase Joseph M. Piel y Dieter Kremer, Hispano-gotisches Namenbuch Der Niederschlag des Westgotischen in den alten und heutigen Personen- und Ortsnamen der Iberischen Halbinsel (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976), pp. 130-131. Para un caso semejante en italiano véase Emidio De Felice, Dizionario dei cognomi italiani, 2ª ed. (Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1979), s. v. Federici.

[176] Blecua, Texto, p. 168.

[177] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 439.

[178] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 449.

[179] Véase como ejemplo esta octava de la misma Egloga III (pongo entre corchetes los dos puntos de O, junto con la puntuación moderna de Rivers):

-- égl.III.177-180:
Tras esto, el puerco allí se via herido [:]
d'aquel mancebo, por su mal valiente, [:]
y el moço en tierra estava ya tendido, [:]
abierto el pecho del ravioso diente, [:]
con el cabello d'oro desparzido [:]
barriendo el suelo miserablemente; [:]
Las rosas blancas por allí sembradas []
tornavan con su sangre coloradas. [.]

Rosso Gallo sitúa punto y coma tras valiente, coma tras desparzido, y punto después de miserablemente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[180] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 431) presenta un caso en esta Egloga de y precedida por punto y coma, pese a que acaso sea más acertada la coma, que ya estaba en O y es mantenida por Rivers. Este es el fragmento con puntuación de Rosso Gallo:

> ...salir de la espessura y que venían
> todas a la ribera pressurosas,
> en el semblante tristes; y traýan
> cestillos blancos de purpúreas rosas...
> (égl.III.219-222)

[181] En los casos que implican tres palabras en rima está fuera de dudas que la anómala es la diferente. En égl.III.359-60 (hallaren : callen) la anomalía ha de suponerse en hallaren, pues callaren no iría con la construcción sintáctica ("doquier que se hallaren, el álamo y el laurel [...] callaren") y pondría una sílaba más en un verso que ya en O se consideró hipermétrico.

[182] Keniston, Garcilaso, p. 344.

[183] Keniston, ed., Works, p. 294.

[184] En este grupo podríamos haber incluido alguno de los casos vistos arriba donde se escribió lleua por llena, pues el error da lugar a una palabra no agramatical.

[185] Se acerca a lo que Rafael de Balbín en Sistema de rítmica castellana, 3ª ed. aum. (Madrid: Gredos, 1975) llama (p. 229) "rima consonántica", en que se repiten las articulaciones consonánticas y no las vocálicas, a partir de la última vocal acentuada. Véase infra, cap. VII, p. 1083.

[186] Para égl.III.374 véase supra, pp. 255-258, a propósito del rasgo gráfico de O por el que el apóstrofo puede no implicar sinalefa.

[187] Huelga decir que en la princeps no contamos con tildes que resuelvan este tipo de ambivalencias.

[188] Véase Lapesa, Estudios, pp. 183-184.

[189] Véase Lapesa, Estudios, pp. 13 y 186.

[190] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. cuydado[s] y cuidados.

[191] Sobre la presunta hipometría de estos versos véase infra, cap. VII, esp. pp. 1190-1200 y 1206-1209.

[192] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 419.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[193] Estos son los versos en cuestión:
-- son.V.7:
de tanto bien lo que no entiendo creo
-- son.XII.4:
que es darme a entender yo lo que no creo
-- can.I.49-51:
dándome a entender que mi flaqueza
me tiene en la tristeza
en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo
-- can.III.72-73:
Quién tiene culpa en esto,
allá lo entenderás de mí muy presto.
-- can.IV.93-94:
torno a llorar mis daños, porque entiendo
que es un crudo linaje de tormento
-- égl.II.29-30:
es darme yo a entender que con partirme,
de mí s'á de partir un mal tamaño
-- égl.II.1008-1009:
ALB. Pues vete tu jornada, y no entiendas
en aquestas contiendas...

[194] Véase supra, cap. I, p. 27.

[195] Rivers, ed., Obras, p. 438.

[196] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 443.

[197] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 451-452.

[198] La única ocurrencia de no más es la de égl.II. 954, y no se corresponde con la propuesta de Rosso Gallo:
No más, no me le alabes, que por cierto

[199] Con el mismo significado, véase este ejemplo de la lírica popular:
Ya de hoy más te llamaré
el vencedor más vencido
Cito de D. Alonso y J. M. Blecua, eds., Antología, p. 94, comp. 235, "La que me robó mi fe", vv. 17-18.

[200] Rivers, ed., Obras, p. 457.

[201] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 453.

[202] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 454.

[203] Este es el pasaje, donde se aprecia que el tiempo exigido es el imperfecto:
Y entonces era vellos una cosa
estraña y agradable, dando gritos
y con boz lamentándose quejosa;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

algunos dellos, que eran infinitos,
su libertad buscavan rebolando;
otros estavan míseros y aflitos.
Al fin, las cuerdas de la red tirando,
llevá[va]mosla juntos casi llena,
la caça a cuestas y la red cargando.
Quando el húmido otoño ya refrena
del seco estío el gran calor ardiente,
y va faltando sombra a Filomena,
con otra caça, désta differente,
aunque también de vida ociosa y blanda,
passávamos el tiempo alegremente.
(égl.II.224-238)

[204] Navarro Tomás, ed., Obras, p. 203.

[205] Keniston, Garcilaso, pp. 327-328.

[206] Rosso Gallo cree, sin embargo, que la conjunción y "allana la construcción sintáctica" (Garcilaso, p. 119), puesto que en O podía dudarse entre una pausa tras el v. 1, o bien tras el v. 2. La posible duda se debe a que no contamos con la ayuda de la puntuación de la época. En realidad el lector moderno ha de valerse de la puntuación de nuestro tiempo. Pero esta situación se da en multitud de ocasiones en la princeps, sin que haya que recurrir a una conjunción para resolver el problema, pues basta una puntuación adecuada.

[207] Ya vimos (supra, pp. 341-344) que Rosso Gallo pasa por alto tres de esos casos, y en el otro apoya una solución que no implica la supresión de y.

[208] Esta propuesta se relaciona, como veremos, con la que hace Ruffinatto: daño vos pide.

[209] Se trata de "Sabe que ha de doblarse el mal que siente", donde Mb lee "sabe que ha de doblar...".

[210] Blecua, Texto, p. 63. Otra opción que plantea como menos probable es editar el soneto basándose en O, aceptando las correcciones de Mg, Mb y B en los vv. 8, 10 y 11, y acaso en la de Mb y B en el v. 7.

[211] Blecua, Texto, p. 59.

[212] Esto si no suponemos que en Mg se da una sencilla errata mecánica: es por os, lo que no es probable, puesto que, como hemos visto, comete muy pocas erratas involuntarias.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[213] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 170) estima que habría que decir a lo sumo "lo que en su daño es me pide...".

[214] Ruffinatto, "Garcilaso" p. 41, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 180.

[215] Sarmiento no recoge el término vos en sus Concordancias. Baste dar unos cuantos ejemplos:

-- son.II.12:
¡basten las que por vos tengo lloradas
-- son.XIX.10:
a razonar con vos, o dulce amigo
-- can.II.16:
¿A dónde iré si a vos no voy con ella?
-- ele.II.26:
por donde vos sabéys que su processo
-- epi.33:
y con vos a lo menos me acontece
-- égl.I.236:
dezildo vos, Pïérides, que tanto
-- égl.II.806:
a vos pido socorro desta fuerça!
-- égl.II.1156:
Nymphas, a vos invoco; verdes phaunos

El Soneto V presenta una buena muestra de la alternancia de os y vos:

...vos sola lo escrivistes: yo lo leo
[...]
Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;
quanto tengo confiesso yo deveros:
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos é de morir, y por vos muero.
(son.V.3 y 9-14)

[216] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 180-181.

[217] Se refiere una vez más al contexto fonético como prueba, pero ya hemos señalado que este criterio no se puede considerar probatorio.

[218] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 182. Se proponen las siguientes:

- ya que en mi daño
- que en mi gran daño
- que en sus daños

[219] Rosso Gallo sigue aquí la propuesta de Ruffinatto en "Garcilaso", pp. 39-40.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[220] Rivers, ed., Obras, p. 105.

[221] Véase Ruffinatto, "Garcilaso", p. 39, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 182; aquí se afirma:

> En efecto, podríamos pensar en un hiato, autorizado por el cúmulo de vocales: Quitalle - este...[sic]

Suponemos que se ha omitido a por errata.

[222] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. mortal. La forma plural, mortales, se presenta de manera diferente: tiene tres ocurrencias, siempre a final de verso. De los tres lugares sólo uno corresponde a O, ele.I.263; los otros dos son son.XXXIV.9 y son.XXXIX.10.

[223] Véanse, por ejemplo, las páginas autógrafas del testamento. Como muestra sirvan estas líneas donde aparece tanto el trazo horizontal sobre la q como la u en qujero; ocupa el f. 13v, en la edición de Rivers la p. 503 y las líneas 207-209; lo transcribo sin resolver las abreviaturas:

> q̃ dexo escrito de mj mano y firmado de mj nõbre pa q̃ se cumpla lo enel contenjdo qujero q̃ este valga...

[224] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 182.

[225] Estos rasgos pueden relacionarse con otros que se ven en el cap. VII, p .

[226] En Rivers, ed., Obras, p. 503. En el original está en el f. 13v.

[227] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 217-221 y Kim, "Sonnets", pp. 199-202.

[228] Antes de referirse a la posibilidad de hiato, Kim escribe:

> although we may admit with Blecua that the line in O is very likely defective due to an error... ("Sonnets", p. 200)

Solo más tarde, remitiendo a Keniston declara que

> it is not impossible to read the line as it appears in O as an hendecasyllable with hiato after s'acabó... (p. 201)

[229] Keniston, Garcilaso, p. 327.

[230] Rivers, ed., Obras, p. 261.

[231] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 301-302.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[232] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. vencimiento.

[233] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 330-331.

[234] Blecua, Texto, pp. 145-146.

[235] Blecua, Texto, p. 146.

[236] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 334. El verso en cuestión es égl.III.23: "poniendo en su lugar cuydados vanos".

[237] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 335.

[238] Cito por Virgilio, Bucólicas, ed. de Mariluz Ruiz de Loizaga y Víctor José Herrero, 3ª ed. (Madrid: Gredos, 1983), pp. 116-117.

[239] Véase A. Ernout y A. Meillet, Dictionaire Étymologique de la langue latine, 4ª ed. cor. (París: Librairie C. Klincksieck, 1967), s. v. hic.

[240] Recuérdese que agora se deriva de un sintagma que incluye un deíctico, hac ora. Véase Corominas, DCECH, s. v. hora.

[241] Véase Francisco Marcos Marín, Aproximación a la gramática española, 3ª ed. cor. (Madrid: Cincel, 1984), pp. 216-217. Marcos Marín pone de relieve la relación entre los pronombres demostrativos (donde incluye lo que tradicionalmente se denominan adjetivos demostrativos) con adverbios como aquí, allí, ahora, hoy o mañana.

[242] Lapesa (Estudios, p. 136) ya puso de relieve la peculiar acentuación de este verso "de paso tardo", con "cinco acentos que caen con intervalos pesadamente regulares".

[243] Sobre este caso en Garcilaso, véase Blecua, Texto, pp. 148-149.

[244] Rivers (Obras, p. 308) se limita a reseñar en nota que se decide por la lección de B, defendida por Blecua. Rosso Gallo se refiere al caso al hablar de las presuntas erratas en preposiciones (Garcilaso,, p. 159).

[245] Véase Corominas, DCECH, s. v. vecino.

[246] Véase Corominas, DCECH, s. v. en:

> No existía antiguamente, por lo menos en la forma en que hoy la entendemos, la oposición

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> entre en como propia de los verbos que indican estancia en un lugar y a para acompañar a los de movimiento: pasar en, llegar en, subir en están en el G[uzmán] de Alfarache.

Cita otros ejemplos en Pérez de Hita, Cervantes, y afirma que no todos los casos que se encuentran en Juan de Valdés se deben a italianismos. De hecho se encuentran ejemplos ya en Berceo; estos son algunos de los citados por Corominas, de Milagros de Nuestra Señora:

> Tornemos ennas flores que conponen el prado (31a)
>
> Ca yo non me trevria en ello a venir (41d)

En el siglo XVIII, Autoridades recoge este uso, aunque ya lo condena:

> a diferencia de la Latina, que la usa no solo en el ablativo, sino también en el acusativo: pues si bien algunas veces se halla usado es este caso, este modo de hablar, diciendo Fulano passó en Italia, por passó a Italia, realmente no es legítimo y proprio en el uso de la Lengua Castellana. (s. v. en).

[247] Valdés, Diálogo, p. 219.

[248] Se podría pensar que se utiliza en y no a para evitar la sinalefa y llegar a las once sílabas. Aunque fuera así, Garcilaso no iba a emplear una preposición que considerase incorrecta. Podría haber recurrido a otros recursos si no hubiese querido emplear en.

[249] Cito por Rivers, ed., Obras, p. 497.

[250] Blecua, Texto, p. 149.

[251] Rivers, ed., Obras, p. 367.

[252] Véase supra, pp. 258-262.

[253] Blecua, Texto, p. 155.

[254] Aún en español coloquial la conjunción puede tener en algunos contextos un valor adversativo, basado precisamente, como ocurre en égl.II.1737, en la oposición o paradoja que se produce entre las dos oraciones unidas por y: "María me pide que vaya, y ella no va".

[255] Corominas documenta el término en Mena (DCECH, s. v. beber). Nebrija lo define como 'stupidus'; véase S. Gili Gaya, Tesoro lexicográfico 1492-1726 (Madrid: CSIC, 1960) s. v. embebecer, embebecido. Sebastián de Covarrubias en su Tesoro de la Lengua Castellana o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Española de 1612 (Madrid-México D. F.: Turner, 1984). define embevecer como

> Divertir. Embevecerse, divertirse y pasmarse mirando o considerando alguna cosa, sin echar de ver el tiempo, ni lo que se le ofrece delante de los ojos.

Embevecido es

> El divertido en la dicha manera; y dísose assí o porque aquel pensamiento embeve en sí la imaginación sin moverse a otra cosa, o está como el bevido y borracho, que no está en lo que haze.

[256] Véase infra, cap. VII, p. 1197.

[257] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 118.

[258] Otra posible acepción sería la de 'conocer', registrada por Autoridades (s. v. alcanzar) aunque ésta parece aplicarse a personas pasadas o tiempos antiguos:

> vale lo mismo que conocer otras personas, u otros tiempos.

Ofrece un ejemplo de la Celestina: "De cierto creo, si nuestra edad alcanzara aquellos passados Eneas y Dido".

[259] Es claro que hay que entender "cualquiera [secreto] alcançará".

[260] Aparte de las ocurrencias en conexión con "alzar la cabeza" o "alzarse", el verbo tiene en Garcilaso connotación positiva:

> -- égl.II.1565-1567:
> El, con su mansa lengua y largas manos
> los tumultos livianos assentando,
> poco a poco yva alçando tanto el buelo
> que la embidia en el cielo le mirava...
> -- égl.II.1599-1601:
> [...] se levantan
> del gran sueño y s'espantan, alegrando
> el ánimo y alçando la esperança.

Este valor que se mantiene en situaciones negativas:

> -- ele.I.10-12:
> ...para que tu reziente desconsuelo
> la furia mitigasse, si las musas
> pueden un coraçón alçar del suelo

La connotación positiva del verbo se aprecia también en algunas de las acepciones recogidas por Covarrubias, s. v. alçar:

> Alçar el edicifio, levantarle en mayor altura

O bien:

> alçarse a mayores, no querer dar parte de la presa a los demás, como hermano mayor y más

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poderoso [...]
alçar cabeça, bolver el que estava postrado y salido a rehazerse.

[261] Alcina, ed., Poesía, p. 96.

[262] Hemos dejado para más adelante los problemas de sentido que en primera instancia parecen suscitar los casos de son.XIV.11 ("quitalle a este mal mantenimiento") y égl.III.204 ("con ímpetu corriendo y con miedo").

[263] En este capítulo hemos citado 15 de ellos con sus palabras-rima; en el cap. VII hemos de considerar otros 4 (infra, cap. VII, pp. 1062-1065), donde el término resultante del error es correcto.

[264] Blecua, Texto, p. 179.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A

EL TEXTO DE GARCILASO:

CONTEXTO LITERARIO, METRICA Y POETICA

by

FRANCISCO J. AVILA

Volume II

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1992

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

SEGUNDA PARTE

EL CONTEXTO LITERARIO DE GARCILASO. LA COHERENCIA METRICA Y POETICA DE LA PRINCEPS

En la Primera Parte he planteado el estado de la cuestión en lo que respecta a los estudios ecdóticos sobre Garcilaso; he estudiado las fuentes impresas y manuscritas, precisando algo más la historia textual de la obra de Garcilaso y estableciendo con nuevos datos que todas las fuentes dependen de la princeps de Barcelona. Por último, en el cap. III he distinguido dos tipos de casos en O: en unos se dan erratas indudables, pues presentan palabras agramaticales o deficiencias semánticas y en algún caso métricas; en otros las anomalías son exclusivamente métricas, porque semánticamente los versos son inmejorables o, cuando menos, correctos. Ante esta situación, terminé el capítulo anterior haciendo referencia a la necesidad de un estudio de los criterios métricos de la princeps, que será el que lleve a cabo en esta Segunda Parte. Este estudio irá precedido por un análisis del contexto cultural y literario en que vivió Garcilaso, y seguido por un capítulo donde me ocuparé de casos problemáticos no métricos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO IV

EL CONTEXTO LITERARIO DE GARCILASO

Antes de estudiar los criterios métricos de la princeps resulta imprescindible acercarse al contexto cultural y literario que pueda servir de base a esos criterios, que en poesía conforman una parte fundamental del llamado usus scribendi. Los estudiosos del texto garcilasiano se han referido a la necesidad de tener en cuenta tanto el contexto que rodea al poeta y su obra, como su usus scribendi. Cabe recordar ahora estas palabras de Blecua:

> ...el impreso de Amorós no es infalible y, por supuesto, puede y debe ser corregido con lecturas de otros manuscritos y ediciones, sincrónicamente, claro está, teniendo en cuenta siempre el vocabulario poético de Garcilaso y el contexto renacentista en que el poeta se forma.[1]

Por su parte, tanto Ruffinatto como Rosso Gallo, desde una posición diversa a la línea Macrí-Blecua-Rivers(74), también señalaron la necesidad de tener en cuenta el usus scribendi y "las condiciones culturales y lingüísticas de la época por la que pasa la tradición [...] objeto del examen".[2]

Cuando se descarta una lección de la princeps como errónea, se hace muchas veces apelando al usus scribendi o al "contexto renacentista", que se consideran transgredidos. Nuestra tarea en este capítulo es acercarnos al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

contexto o los contextos literarios en cuyo ámbito se conformaron los criterios métricos y poéticos con que Garcilaso escribía. Definir el "contexto renacentista en que el poeta se forma" es una compleja tarea; resulta difícil agotar las posibles influencias o localizar cuantos elementos pudieron ser relevantes en la formación de un estilo poético o unas normas métricas; se afronta el riesgo de profundizar en aspectos que por unas u otras razones no repercutieron en el autor que nos ocupa o, al contrario, pueden pasar inadvertidos autores u obras que sí incidieron en la configuración de la obra poética estudiada. Es posible, pese a todo, en un estudio abierto de la época, y localizando proximidades, contactos y relaciones literarias o extraliterarias, poner de relieve rasgos, tendencias, actitudes, nombres, un "ambiente" o "clima" literario --con toda la vaguedad insoslayable y necesaria que estas palabras puedan evocar-- que permitan la aproximación al texto de Garcilaso en sus propias coordenadas. En este sentido cabe decir que las páginas que siguen son ancilares respecto al acercamiento a los problemas textuales, surgen desde ellos y con intención de llegar para ellos a una solución plausible; han ido surgiendo en la reflexión sobre cuestiones ecdóticas concretas, y configuran una base desde la que enfrentarse al texto de Garcilaso. Es claro que volveremos a "buscar" el contexto que nos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

autoriza a admitir o rechazar lecciones o variantes concretas, y aportaremos en ese momento nuevos datos o apoyos específicos.

&&&.IV.1 Egl.III.64: "Alegrando la yerba y el oẏdo"

Comenzaremos citando un caso que separa, en medio de la casi absoluta coincidencia de lecturas, a Rivers y Blecua. Se halla en la siguiente octava de la Egloga III:

> Cerca del Tajo, en soledad amena,
> de verdes sauzes ay una espessura,
> toda de yedra revestida y llena,
> que por el tronco va hasta el altura
> y assí la texe arriba y encadena
> que'l sol no halla passo a la verdura;
> el agua baña el prado con sonido,
> alegrando la yerba y el oẏdo.
> (égl.III.57-64)

Esta es la versión de la princeps, respetada por el Brocense y preferida por Rivers; Blecua opta por la lectura de Herrera:

> el agua baña el prado con sonido,
> alegrando la vista y el oído.

Blecua entiende que la correlación prado-yerva sonido-oído

> es perfecta pero anormal dentro de la corriente estética de su tiempo [...] Lo extraordinario de la correlación radica en la relación copulativa que se establece entre dos conceptos pertenecientes a categorías distintas.[3]

Aporta ejemplos en que aparecen sintagmas como alegrar la yerba o reír los prados, pero estima que no son comparables a la compleja imagen de la Egloga III. A un poeta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mucho más "audaz" que Garcilaso, como es Herrera, argumenta, le sorprendió esa lectura, lo que probaría el yerro. Sobre la conexión vista-oído trae un ejemplo del propio toledano: "la claridad contempla, el ruydo siente" (can.IV.98), y otros desde Boscán y Hurtado de Mendoza hasta Hernández de Velasco y Góngora. En suma,

> ...dentro del sistema estético renacentista, las proporciones visuales y auditivas son de tal punto importantes para la percepción de la realidad, que me resulta difícil aceptar que Garcilaso, pudiendo aludir sin el menor esfuerzo a ellas, como era lo esperado, no lo haga y cree, por el contrario un verso desconcertante, inarmónico y profundamente original [...] el toledano no se sale jamás de unas normas fijadas por su época --tiranía aceptada gustosamente por los poetas--; y cuando en algún caso parece liberarse de estas presiones ligüísticas [...] tal liberación no existe, porque se trata de errores de las impresiones o de manuscritos.[4]

Por su parte, Rivers discrepa con el siguiente razonamiento:

> Para nosotros, sin embargo, es muy original ya la metáfora sinestésica del verso anterior ["el agua baña el prado con sonido"]; y hay una correlación rigurosa entre los versos 63 y 64 (prado-yerva, sonido-oído). Además, si nos choca el verso 64, tenemos que reconocer que toda la Egloga III significa un gran paso hacia la estética barroca del Polifemo gongorino.[5]

El hispanista norteamericano nota con acierto que ya hay un verso "desconcertante, inarmónico y profundamente original" en ese "el agua baña el prado con sonido", verso que, añadimos, ningún comentarista se ha puesto a enmendar.

Los testimonios aportados por Blecua para la rela-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción vista-oído pueden ser apoyos para la enmienda de O, pero quizá también una posible explicación para el retoque --no garcilasiano, y sí lugar común-- que Herrera se anima a introducir. El Brocense, con una mano bien proclive a la enmienda, no tocó esa línea 64 de la Egloga III.

Rosso Gallo, por su parte, se muestra de acuerdo con Rivers, y afirma que

> No sólo la lección verua es seguramente auténtica, sino que el verso de Garcilaso deberá tenerse en cuenta para un estudio de la poesía renacentista que, liberándose de toda teorización preconcebida, describa el macrocosmos en función de los testimonios ofrecidos por los textos concretos.[6]

Sin embargo, el problema es "liberarse de toda teorización preconcebida". En el capítulo anterior hemos presentado toda una serie de casos problemáticos métricos donde los editores, incluida Rosso Gallo, han rechazado casi sistemáticamente los "testimonios ofrecidos por los textos", sobre la base de una "teorización preconcebida" sobre la métrica del Siglo de Oro.

Vimos que Rivers justifica la originalidad de égl.III.64 a través de una presunta aproximación a Góngora, que nació 60 años después de Garcilaso; a ello le impulsa el hecho de que el verso en cuestión no parece responder a lo que consideramos "renacentista", por su "originalidad" o falta de "armonía".

La cuestión que late por debajo de todo esto es a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

qué llamamos "contexto renacentista" en que se formó el autor, y de qué forma este contexto actúa en su usus scribendi. Con el adjetivo "renacentista" estamos lejos de definir un ámbito literario desde el que podamos dominar los criterios de Garcilaso y corregir su texto. "Renacentistas" se ha llamado al toledano, a Fray Luis de León y a Fernando de Herrera, por poner tres ejemplos notables; este tipo de agrupamientos acaso sea tan útil como peligroso: para hablar de fechas, Garcilaso muere en 1536; entre 1527 y 1591 se desarrolla la vida de Fray Luis; Herrera nace hacia 1534 y muere en 1597. El "momento" literario de Garcilaso es muy distinto a los de Fray Luis y Herrera; veremos abajo que ni siquiera puede considerarse equiparable al de poetas mucho más cercanos en el tiempo como Cetina o Acuña. Extremadamente significativo es, sin embargo, que los dos grandes comentaristas y "enmendadores" de la poesía garcilasiana sean el propio Herrera y Francisco Sánchez de Las Brozas (1523-1601) --con 13 años al morir Garcilaso--, y que sus respectivas ediciones anotadas sean de 1574 para la primera del Brocense y de 1580 la del sevillano.

Rafael Lapesa en La trayectorica poética... expuso con maestría la presencia de la tradición castellana e hispánica, la poesía de cancionero o Ausias March en Garcilaso, así como la de múltiples elementos italianos y clásicos. Sin embargo, pese al trabajo de Lapesa y otros

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estudios clarividentes a los que nos referiremos, acaso la época vivida por nuestro poeta no se haya deslindado suficientemente de una concepción global del Renacimiento; acaso falte una noción clara y completa, en la medida de lo posible, del particular "Renacimiento" que Garcilaso pudo vivir en Italia y entre los españoles de Italia hasta 1536 -- y una y otra vez hay que tener presente esta temprana fecha como límite. Más que la noción de un Renacimiento ajustado a los límites cronológicos de Garcilaso, lo que tal vez falte sea una aplicación completa de esta noción al plano textual.

El "momento" literario de nuestro poeta fue sumamente breve. Tomando como punto de partida 1526, año del famoso encuentro de Boscán con Navagero, la "formación literaria" del Garcilaso que culminará su maestría en 1536 transcurre a lo largo de sólo 10 años; es muy probable que los textos garcilasianos más admirados se forjasen entre los años de Nápoles, 1533-1536; a estas fechas corresponde, en opinión de Lapesa respetada por la crítica posterior, "más de las cuatro quintas partes"[7] de la obra del toledano. A la brevedad de la trayectoria vital y artística se suma la circunstancia de ese estar a caballo entre dos culturas, la tradicional española y la italiana del primer tercio del Cinquecento; si una pesa por ser la nativa y por su extensión en el tiempo, la otra no cuenta menos si se considera la intensidad con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que Garcilaso hubo de vivirla.

El problema planteado con Garcilaso es que su Renacimiento empieza hacia 1526 y termina en 1536, y ese "Renacimiento" apenas se contempla en la historia de la literatura española, o en el mejor de los casos se diluye en otro "primer Renacimiento" de límites más amplios y menos aplicables a nuestro poeta. En mi opinión, tampoco se ha considerado suficientemente desde el punto de vista español lo que ocurría en Italia en la década que señalamos, o desde finales del XV hasta 1536.

&&&.IV.2 La "reducción" de la poética garcilasiana. Garcilaso y la cuestión biográfica

Al acercarnos al contexto histórico, cultural y literario de Garcilaso pondremos de relieve una gran variedad de corrientes que confluyen en una época en la cual, aun dentro del marco de la imitación poética[8] y el seguimiento de los clásicos grecolatinos, se producirá una notable apertura a opciones poéticas diferentes. Antes de entrar en el estudio de este contexto será preciso referirse a un fenómeno de signo contrario, que produce enmiendas como la de égl.III.64: el proceso de reducción a que se ha visto sometida la obra de Garcilaso, reducción muy unida a lo que podría denominarse la "cuestión biográfica"; ciertos elementos biográficos han constituido uno de los "contextos" en que se ha situado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el texto de Garcilaso, con muy notables consecuencias en la consideración global de su poesía.

Lázaro Carreter afirma que, pese a haber sido considerado Garcilaso un intenso renovador desde el mismo siglo XVI, "ha habido momentos en que el alcance de sus novedades ha sido recortado".[9] Esboza a continuación una pequeña antología de esta visión reducida de Garcilaso que parte de cierta oposición "nacionalista" a su "extranjerismo" literario, y señala que

> [e]sta imagen de mero aunque hábil adaptador [...] no ha acabado aún de disiparse, según sospecho, pese a la actitud por completo entusiasta hacia la poesía garcilasiana de la crítica posterior [a estudiosos como Ticknor, Rodríguez Marín o J. Cejador] [...] Queda en el ambiente aún una imagen, llamémosla «popular» de Garcilaso, como simple insurrecto contra la poesía cuatrocentista, y como mero introductor de los metros y de los temas italianos, más concretamente petrarquistas, en España.[10]

Hay que tener en cuenta que Lázaro pronuncia estas palabras en fecha bastante reciente (1983), y que se publican en 1986; creo que en la actualidad siguen teniendo una vigencia muy semejante, pues los estudios que, como el suyo --anteriores o posteriores-- apuntan en direcciones distintas, no logran desplazar esa imagen "popular", sumamente extendida, a que se refiere. Esto afecta muy especialmente a los estudios textuales, como adelantamos, ya que incluso teniendo atisbos o nociones claras de una "imagen" diferente del poeta, unos y otras no parecen tener consecuencias relevantes en los criterios con que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se fija su texto. Se diría que los criterios textuales no se ven alterados por las aportaciones significativas llevadas a cabo sobre la obra de Garcilaso en otros niveles de estudio. O que, si se avanza en el terreno textual, estos avances se producen de forma paralela, independientemente de las investigaciones de los garcilasistas en otros niveles.

Volviendo al diagnóstico de Lázaro Carreter, y dejando aparte las razones "nacionalistas" que limitaron la visión de Garcilaso, la reducción sufrida por su obra se efectúa, en mi opinión, a partir de tres factores: el primero es lo que podríamos llamar "petrarquización" de Garcilaso; a este factor se suman otros dos que actúan conjuntamente: la lectura biográfica y la visión romántica del poeta. Denomino "petrarquización" al fenómeno al que se refiere Lázaro cuando menciona el paso de lo "italiano" a lo "petrarquista" ("...los temas italianos, más concretamente petrarquistas..."). Al hablar de petrarquización considero el petrarquismo de los seguidores del Canzoniere --muy especialmente en la dirección marcada por Pietro Bembo a principios del XVI[11]--, y no a Petrarca mismo, mucho menos al Petrarca "integral" que surge de la conjunción de sus obras latinas con las escritas en volgare. Creo que Garcilaso empieza a ser considerado meramente, o "sobre todo" un "petrarquista" a partir de la segunda mitad del XVI. Un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

factor que puede haber contribuido a esta visión, acaso ya a partir de 1550, pero ante todo en nuestra época, es la consideración global de una "primera generación petrarquista" donde estarían incluidos junto con Boscán, Garcilaso y Hurtado de Mendoza, poetas como Acuña y Cetina.[12] López Bueno afirma que

> el magisterio de Garcilaso no se ejerce directamente sobre los poetas que también en la década de 1530 estaban ya en Italia, al menos como para afirmarlo como cuestión básica. Más bien, todos ellos, iniciando una nueva ruta en la lírica española, ejercerán su magisterio sobre los poetas de la segunda mitad del siglo...[13]

Desde luego no es seguro que pueda hablarse de "liderazgo" o magisterio de Garcilaso sobre estos poetas, ni de "influencia" de su obra, en una primera etapa. Resulta más arriesgado afirmar, sin embargo, que no hubo algún tipo de presencia de la obra de Garcilaso en la de estos poetas a partir de 1543 --la fecha de la princeps--, o unos años antes, en la medida en que los textos garcilasianos tuviesen alguna difusión en manuscritos. En cualquier caso, es indudable que pueden diferenciarse situaciones históricas diversas. La clave es que el periodo que va de 1526 a 1536 es decisivo histórica y culturalmente, y la diferencia de edad y muy probablemente de formación en esa década no pudo permitir que poetas como Acuña (1518-1569) o Cetina (1514/17?-1554/57?) vivieran esos años de la misma manera que Boscán y Garcilaso, o Hurtado de Mendoza. Estos tres sí

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pueden agruparse con las reservas que señalamos en la Introducción y pese a que para la consideración global de la obra de Mendoza concurre la circunstancia diferenciadora de que su vida se extendiera hasta 1575. Por el contrario, el diferente plano en que se mueve Acuña queda patente cuando Díaz Larios señala que pudo conocer a Garcilaso en Nápoles, y acaso "el más joven pudiera mostrar sus juvenilia al consagrado";[14] en cuanto a Cetina, es significativa, por ejemplo, la diferencia que se aprecia entre su relación literaria con Tansillo y la de Garcilaso: en el primero no se da la profusa imitación practicada por Cetina de Tansillo,[15] quien puede considerarse estrictamente un coetáneo de Garcilaso.[16] El límite de 1536, en suma, y su posición en el más puro inicio de la nueva poesía, diferencian a Garcilaso incluso de poetas cronológicamente muy cercanos como Acuña o Cetina. Otra cosa es que sobre todos ellos se haya proyectado una determinada imagen desde la segunda mitad del XVI, y que nuevos estudios pongan de relieve aspectos comunes al margen de la etiqueta globalizadora de su "petrarquismo".

Algunas observaciones de Rivers sobre el Brocense y Herrera a propósito de los géneros neoclásicos vienen a ejemplificar este proceso de "petrarquización", que en el Brocense puede darse por omisión, al no considerar, al menos expresamente, la entidad de los nuevos géneros,[17] y en Herrera es más activo cuando, por ejemplo, llama

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"Canción V" --es decir, considera canción petrarquista-- a una oda horaciana como la Ode ad Florem Gnidi, o -- puede añadirse-- cuando niega el estatuto poético a ciertas expresiones de origen oral o popular utilizadas por Garcilaso,[18] o juzga negativamente lo que puede ser el empeño más concienzudo de nuestro poeta para separarse del petrarquismo, la Egloga II.[19]

Ciertamente, Lapesa distingue con claridad la existencia de elementos no petrarquistas en la obra garcilasiana, y afirma que, si el influjo de Petrarca fue decisivo, ello no implica que "toda la poesía de Garcilaso quepa en los límites del petrarquismo".[20] Es posible, no obstante, que la "petrarquización" haya actuado conjuntamente con los otros dos factores de reducción, la lectura biográfica y la visión romántica, dando una imagen bastante compacta de Garcilaso "soldado heroico/amante atribulado/poeta petrarquista", con otros rasgos, es cierto, pero que no alteran la centralidad de esta concepción tripartita. La dificultad para cambiar esta imagen puede deberse, entre otras cosas, a la muy fuerte tradición que, como vimos en el cap. I, ha transmitido durante siglos a Garcilaso "herrerizado", y en la misma medida "petrarquizado", pese a la apertura que significa el paso de la edición de Navarro a K y R64. El "abroncesamiento", que llega hasta nuestros días con R74 e incluso --en menor medida-- con G90, tiene efectos seme-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

jantes. Si hubiese sido de otra manera, si estuviese generalizada una visión más amplia de Garcilaso como poeta, es posible que Lázaro Carreter no hubiese debido recordar hace pocos años que "clasificar a Garcilaso como petrarquista, sin más precisiones, constituye un error de máxima entidad".[21]

&&&.IV.2.1 La cuestión biográfica

Si, como queda dicho, es posible que los tres factores señalados actúen unidos, muy especialmente están enlazadas la lectura biográfica de Garcilaso y la visión romántica del poeta. Un aspecto biográfico se destaca sobre todos: la imagen de Garcilaso como personaje histórico abrumado por tribulaciones amorosas; de esta forma, el tema del amor pasa a ser el más "auténtico", y por tanto desplaza a otros posibles, lo que da lugar a que algunas de las composiciones de Garcilaso se consideren de inferior nivel literario, o al menos dejen de formar parte de lo "esencial" de su obra.

Lapesa señala[22] cómo nuestro poeta se puso a la altura de sus coetáneos italianos al adoptar la conjunción de petrarquismo con clasicismo y se refiere a una apertura en su poética, por el cultivo, al lado del soneto y la canción de raigambre petrarquista, de géneros clásicos como la égloga, la elegía, la oda o la epístola. Sin embargo, tanto la "ampliación" de la poética como la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

igualdad con poetas italianos contemporáneos quedaban en cierto modo limitadas por la peculiar valoración del elemento biográfico. En una visión global de la obra de Garcilaso, se considera que su "originalidad" frente a lo italiano o lo clásico se apoya en la biografía; al hablar de la "trayectoria poética", Lapesa escribe:

> ...entre el punto de partida y la meta alcanzada podrá advertirse una continuidad de actitud vital que representa quizá lo más enraizado y peculiar en la producción de Garcilaso: lo que infundió acento español a su maravillosa incorporación de temas italianizantes y grecolatinos.[23]

Así, el recurso a lo biográfico servirá no sólo para establecer una jerarquía en la categoría estética de las obras según se aproximen --o permitan la aproximación, legítima o no-- al tema y tono amoroso, sino para valorar a Garcilaso frente a los italianos. En ambos casos se aplica una valoración romántica, anacrónica, a mi juicio, en el siglo XVI. En el primero se entiende la poesía sencillamente como la "expresión" de un yo histórico; en el segundo, con ciertas reminiscencias de la concepción romántica de la imitación como elemento "negativo" frente a la originalidad, se admite la imitación de los italianos y los clásicos como paso inevitable o mal menor que se compensa con la afirmación de que Garcilaso fue original mediante la "actitud vital" presente desde principio a fin de su obra.

Entre las composiciones en mayor o menor grado "no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conseguidas", desde este punto de vista, están la Ode ad F. G.,[24] la Egloga II,[25] la Epístola a Boscán[26] y, en parte, la Elegía I;[27] la Elegía II no se incluye en este grupo, más por referirse a la "pasión napolitana" que por detalles como la breve incursión en el terreno de la sátira. El valor de las composiciones se hizo depender en última instancia de la medida en que se ajustan a la imagen de un supuesto Garcilaso "histórico", amante dolorido de Isabel Freyre. Tanto la Ode como la Elegía I, la Epístola y la Egloga II no responden en puridad a esa imagen.

Esta visión aparece defendida en torno a la mitad nuestro siglo por algunos de nuestros mejores garcilasistas, como Dámaso Alonso o Rafael Lapesa; en reconocimiento a su insustituible trabajo deben citarse estas palabras de Iglesias Feijoo, que suscribo:

> ...las discrepancias que surjan a lo largo de estas páginas con eminentes garcilasistas, aludidos de manera no siempre expresa, pagan desde luego el debido tributo a quienes han hecho posible con su continuada labor un mejor conocimiento del poeta e incluso han avanzado múltiples sugerencias útiles. Pero todos, queramoslo o no, somos hijos de nuestro propio tiempo y de manera natural tendemos a proyectar sus concepciones hacia el pasado, con el peligro de incurrir en algunas distorsiones...[28]

En la línea biografista puede situarse en época más reciente Antonio Prieto con su visión de la obra de Garcilaso como cancionero petrarquista,[29] y algún punto de las premisas establecidas por Fernández Morera.[30] En

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ambos, como en D. Alonso o Lapesa, la discrepancia en este punto concreto de sus investigaciones no excluye la existencia de muy agudas y útiles observaciones sobre el autor o su época a las que nos iremos refiriendo.

Es indudable que el conocimiento de datos biográficos nos permite acercarnos al autor histórico, y en algunos casos --no siempre-- poseer una perspectiva más completa del proceso de creación de la obra. Los versos tienen detrás experiencias biográficas, entendidas éstas de manera amplia, pues tanto o más intensa puede ser la experiencia de un hecho vivido, como la de otro imaginado, leído o percibido bajo forma artística. La relación entre la vida y la obra de un autor es sin duda compleja, pero creo que en última instancia el texto en cuanto mensaje de un acto de comunicación literaria tiende a configurarse como mundo autónomo al cual se subordinan todos los elementos que intervienen en su producción, incluido el autor y sus experiencias.

Al plantearse, como haremos en este capítulo, la configuración del contexto histórico y cultural en que se desenvuelve un autor sin duda se persigue una suerte de biografía, poniendo de relieve autores, obras o circunstancias históricas que pueden haber influido de una u otra forma en la conformación de sus textos. Entre esas circunstancias no pueden, en principio, descartarse las amorosas. Sin embargo, la diferencia fundamental entre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la fijación biográfica de las peripecias amorosas y las mencionadas en primer lugar es que, si en un caso se intenta relacionar con la obra de Garcilaso elementos culturales o históricos existentes con independencia de esa obra, en el otro la biografía amorosa se apoya, más que en datos externos, en la obra misma: de alguna forma la historia biográfica se deriva de los versos, como se ha venido notando en diferentes trabajos y hemos de corroborar desde otra perspectiva.

En efecto, se han ido arrojando cada vez más dudas sobre la posibilidad de la lectura biográfica, o más bien de la biografía como justificación o explicación de los versos. El mencionado estudio de Iglesias Feijoo recoge lo publicado sobre el tema,[31] y se centra en la Egloga I, uno de los máximos exponentes en la aplicación de ese biografismo, para concluir que difícilmente puede sostenerse desde el punto de vista crítico una lectura basada en una biografía en buena medida dependiente de los propios versos. Se puede hacer, sostiene, otra lectura donde se tenga en cuenta la concepción de poesía como ficción literaria, articulada en el siglo XVI sobre la Retórica y el concepto de la imitatio. En suma, propone Iglesias Feijoo,

> Procedamos a limpiarlos [los poemas de Garcilaso] de antemano de la pátina sentimental de que nosotros, impenitentes románticos, los habíamos recubierto.[32]

Habría que leer los poemas, continúa, como "perfectos y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

complejos organismos literarios que hablan por sí mismos, sin necesidad de acudir a claves externas".[33]

Frente a los factores de reducción de la poética garcilasiana que venimos señalando, hay que que contemplar el trabajo de Iglesias Feijoo al lado de una serie de revisiones aparecidas en los últimos años, que encaminan la visión de Garcilaso por un sendero diferente, centrándose, más que en el comentario desde el punto de vista biográfico-amoroso, en su quehacer poético; se destaca la existencia de "otro" Garcilaso, cuyo valor literario no depende de la "honda expresión" de su experiencia personal, sino de su soberbio dominio de la técnica y de la tradición poética. Nos interesan especialmente algunos estudios dedicados a aquellas composiciones que hasta ahora han encajado menos en lo que se entendía como el "Garcilaso primordial"; entre ellos podemos citar uno de C. Guillén,[34] que se ocupa de la Elegía II y la Epístola a Boscán, para destacar la actividad de Garcilaso en torno a nuevos géneros dentro de un panorama europeo de innovaciones en el que está al mismo nivel que sus coetáneos europeos; también el ya citado de Lázaro Carreter que, en un excelente análisis de la Ode ad F. G., pone de relieve que no se puede caracterizar a Garcilaso sólo como petrarquista, y muestra su maestría poética, la práctica de la imitatio y la existencia de un tono scherzoso y socarrón que no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

coincide con el del amante dolorido, pero no por ello menos valioso. En el estudio de los "géneros neoclásicos" insiste también Rivers, aportando observaciones muy interesantes, entre ellas algunas sobre la Egloga II o la Epístola a Boscán.[35] Rico[36] pone de relieve la "investigación" realizada por Garcilaso, buscando apoyo en la imitación de diversos textos, al elaborar la Elegía I, y señala que

> La idea de un poeta que investiga antedecentes y consulta bibliografía nos resulta hoy poco simpática, apegados como seguimos a la visión romántica del vate que obedece únicamente a una misteriosa fuerza interior. A nosotros tiende a parecernos que la erudición agarrota y falsea la creación. En los días de Garcilaso, era bien de otro modo,[...] para ellos la literatura ocupaba un papel incomparablemente más relevante que para nosotros. Componer poesía moderna y estudiar poesía antigua eran para los humanistas casi la misma cosa, porque la literatura, contemplada como una unidad sin fisuras, se extendía por todos los ámbitos.[37]

En efecto, al plantear una nueva visión de Garcilaso, intentando cambiar la visión que de él se ha tenido, acaso el punto con el que más colisión se produce es el de la lectura biográfico-romántica que tan extendida ha estado en la manera de recepción de nuestro poeta. Pareciera que el lector del siglo XX queda un tanto huérfano de los apoyos con los que hasta ahora leía a Garcilaso; se diría que pretendiéramos quitarle las "razones biográficas", al tiempo que destacamos que la poesía surge de un saber más que de una "misteriosa fuerza interior". Parece así tambalearse la tradicional

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conjunción de vida y literatura que en Garcilaso han destacado Lapesa o Dámaso Alonso, o de saber y sentimiento que puso de relieve Prieto.[38]

Creo que estas combinaciones no se pierden; se mantienen, pero invertidas. El sentimiento en literatura sólo existe como consecuencia del saber y la pericia poéticos; hay excelsos sentimientos que sin saber literario dejan de existir, de la misma manera que el sentimiento o la vida que surge de algunos versos no necesita en absoluto el refrendo de un sentimiento "biográfico" externo a la propia literatura. Toda "verdad biográfica", toda "sinceridad" en literatura es un resultado de la maestría técnica y el saber poético, y no una consecuencia de la biografía.

Desde los conceptos de Retórica e imitatio, en que se fundamenta la propuesta de lectura de Iglesias Feijoo y desde caminos abiertos por los restantes estudios citados, se puede volver, en mi opinión, hacia la cuestión biográfica, pero invirtiendo los términos. Recordemos el famoso principio de la Egloga I, traído a colación por Iglesias Feijoo en su artículo:

> El dulce lamentar de dos pastores,
> Salicio juntamente y Nemoroso,
> é de cantar, sus quexas imitando...

En la medida en que la imitatio en la vertiente que hemos de llamar "recreación poética",[39] es eficaz, y se logra plenamente persuadere y commouere al lector, se está

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recreando una "realidad alternativa". Francisco Rico ha definido este fenómeno literario con lucidez, al hablar de La Celestina:

> A la postre, pues, nos vamos más allá de la realidad: La Celestina no nos cautiva por la fidelidad con que ofrece un posible retrato de la realidad, sino cuando mejor comprendemos que nos engaña, que consigue vendernos como realidad hechos, palabras e ideas con una fuerza y una sustancia tan singulares, que se bastan por sí solos, que inventan y no copian el mundo. Es el triunfo de la literatura.[40]

Y aquí falta sólo un último paso: esa "realidad" alternativa recreada mediante la literatura no sólo no necesita del refrendo de la realidad "histórica", sino que se levanta ante ella con no menos existencia: ningún amor "histórico" del siglo XVI persiste en nuestros días con la vitalidad del construido literariamente por Garcilaso entre Salicio y Galatea; el amor de Nemoroso por Elisa tiene una peculiar realidad histórica, que lo hace vivir en el siglo XVII o el XX cuando un lector se introduce en esos versos. No se trata de vendernos como realidad lo que no lo es, sino de haber construido desde la literatura una de las realidades más vendibles, intensas e inmortales del siglo XV para La Celestina, o del XVI en Garcilaso. Este fenómeno se ve favorecido por el hecho de que la llamada "realidad" de cualquier época histórica deja de contemplarse en nuestro siglo como una entidad absoluta susceptible de ser "imitada" por el arte.[41] El "triunfo de la literatura" es, pues, la inclusión en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esfera de lo real de una realidad alternativa cuya existencia siente viva un lector del siglo XVI o del XX.

Por otro lado, en el ámbito de la poesía lírica, los versos cuya maestría los hace existir "por sí solos" "reclaman", en una lectura "ingenua" --acaso no la peor de las varias posibles--, el respaldo de una "biografía" en que apoyarse. Se pasa así, más en poesía lírica que en otros géneros, de la exigencia de "verdad" que toda ficción --incluida la poética-- exige para sí del lector en el acto de comunicación literario, a la afirmación de una verdad histórico-biográfica; en otras palabras, lo que resulta tan "verdadero" desde los versos de Garcilaso, no puede no tener un sustento biográfico para el lector "ingenuo".

Al conjugar lo expuesto sobre la literatura como "realidad alternativa" con la lectura biográfica tradicional resulta que esta última adquiere una base teórica, puesto que, si en la lectura "ingenua" el lector toma como hecho histórico una realidad que se construye desde la literatura, en una lectura crítica se puede afirmar que esa realidad alternativa creada a partir de los versos cobra una existencia semejante o superior a la de los hechos históricos. Se produce así la inversión de términos mencionada arriba, que permite no descartar por completo la lectura "ingenua" o biográfica. Es fundamental, en todo caso, que desde el punto de vista crítico

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se distingan con claridad las bases literarias del fenómeno y no se mezcle un campo con el otro, que es lo que ocurre cuando se emplea como criterio crítico el recurso a la biografía para valorar más lo que nos resulte coincidente en mayor medida con un determinado aspecto biográfico que a su vez tiene su origen en ciertos versos del autor.

Sin embargo, si se logra que "el prestigio de la sinceridad", para decirlo con Menéndez Pelayo,[42] no sea lo que haga sobresalir ciertas composiciones (las de tema estrictamente amoroso) o las convierta en más representativas del "auténtico Garcilaso", podrán valorarse en su justa medida otros "Garcilasos", otros temas o tonos a los que nos referiremos sucintamente en el cap. VIII. Queda ahora examinar por qué mecanismos se ha producido el "salto biográfico" en virtud del cual se ha pasado desde unos versos de excelente factura a una "leyenda" a la que se ha querido dar valor histórico. Para ello puede partirse de la "visión sincrónica" de la obra garcilasiana planteada por Rivers.

En esta "visión sincrónica" Rivers se aleja con precaución de la lectura biográfica:

> Siempre se puede discutir el aspecto posiblemente autobiográfico de la poesía amorosa, por ejemplo; pero es indiscutible que nuestro poeta utilizaba siempre tradiciones y géneros literarios que ya existían en los cancioneros, en Petrarca, Sannazaro y Ariosto, en Horacio, Ovidio y Virgilio, y que con éstos se fundía la voz de Garcilaso.[43]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Separa con buen criterio en la obra de Garcilaso composiciones donde el protagonista se corresponde con un yo de otras donde los personajes principales aparecen en tercera persona.

En este último caso es donde más fácil resulta separar al autor histórico de los protagonistas de los textos, que, como señala Rivers, presentan una "tercera persona objetiva y distanciada" en un "mundo declarada y esencialmente ficticio";[44] resulta más evidente que en los restantes casos la voluntad de Garcilaso de separarse de un yo para crear personajes como Salicio, Nemoroso, Galatea o Albanio. Esta voluntad queda patente en el inicio ya citado de la Egloga I, donde se remite a un yo claramente diferenciado de los personajes:

> El dulce lamentar de dos pastores,
> Salicio juntamente y Nemoroso,
> é de cantar, sus quexas imitando...

Pese a todo, en la visión biografista la manera de integrar a estos personajes en la "leyenda" garcilasiana ha consistido en continuas equivalencias: Salicio es Garcilaso, Galatea es Isabel Freyre, etc. Creo que puede plantearse una lectura donde Salicio, Galatea, Nemoroso o Camila sean personajes de Garcilaso, de igual forma que Don Quijote lo es de Cervantes. En todos estos casos puede haber elementos de la vida de los autores históricos que pasen a sus respectivos personajes, pero esos elementos se integran en el mundo autónomo de la litera-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tura para crear personajes cuya entidad histórica es cuando menos equivalente, si no superior, a la de sus autores.

En segundo lugar señala Rivers en el corpus de Garcilaso el empleo de un yo, con dos modalidades: una corresponde al ámbito petrarquista y la otra aparece en conexión con otros personajes históricos, como por ejemplo en la Elegía I. En este último caso, parece que resulta más fácil la identificación biográfica. En cuanto al yo petrarquista de las cuatro canciones y muchos de los sonetos, Rivers también lo separa del autor histórico. El yo protagonista sería

> un hombre de ingenio verbal que analiza e imagina su propio sufrimiento por medio de palabras intrincadas, imágenes alegóricas e ideas abstractas que se repiten obsesionadamente.[45]

En apoyo de esta separación consideremos un texto como éste:

> Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González...[46]

Con independencia de lo que ocurriese en el siglo XVI, u ocurra en el XX en una lectura ingenua, no deja de resultar curioso que en un texto como el citado la crítica moderna suponga que la no correspondencia entre el yo del relato y el autor histórico del texto no resta en absoluto valor literario a este texto, mientras que esta misma separación resulta mucho más problemática en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto
y quanto yo escrivir de vos desseo...
(son.V.1-2)

Sin embargo, si el primer yo inaugura un género y se inserta en él, el segundo se enmarca en otro género, en un ámbito con elementos del cancionero castellano y otros del mundo literario con base en el Canzoniere de Petrarca. La resistencia a la separación entre el yo del texto literario y el autor histórico tiene que ver con un fenómeno muy posterior a la época en que escribía Garcilaso: el concepto romántico de "sinceridad", de "expresión" del yo, sobre todo en poesía. Frente a esta visión, el yo que aparece en muchas de las composiciones de Garcilaso ha de entenderse como un personaje más, cuyas relaciones en mayor o menor grado con el autor no le hacen perder su autonomía literaria. Hablaremos, por tanto, de un "personaje-amante", "personaje-poeta" o "personaje-amante-poeta" para referirnos al ser ficticio al que remite el yo de los textos de Garcilaso.

La máxima resistencia al deslinde entre la primera persona y el autor histórico corresponde, como dijimos, al yo que supuestamente corresponde a Garcilaso y que aparece junto con "personajes históricos" como Boscán, Mario Galeota o Fernando, duque de Alba. Esto da lugar a que, como asevera Rivers, los poemas se consideren "hasta cierto punto, literalmente autobiográficos".[47] Es interesante la matización "hasta cierto punto", porque revela

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las reservas con que Rivers admite la lectura biográfica. Estas mismas reservas, y el reconocimiento de la complejidad de las relaciones entre literatura y vida se aprecia también cuando más abajo distingue, al considerar la poesía de Garcilaso en los nuevos metros, a excepción de las Eglogas:

> En toda la poesía garcilasiana que hemos comentado hasta ahora, el poeta y el protagonista comparte el mismo pronombre "yo", el cual pertenece simultáneamente a dos mundos, al más o menos histórico y al más o menos ficticio o literario.[48]

Uno de los casos donde parece más obvia la identificación del yo con el con Garcilaso como personaje histórico es útil para mostrar que esta identificación en el ámbito literario no resulta tan clara. Una situación histórica determinada podría haber dado lugar a que el personaje histórico Garcilaso, queriendo transmitir un mensaje convencional al Boscán histórico, hubiera escrito "Aquí estoy, Boscán, en Trápana, con el ejército vencedor del César..." o algo no muy diferente. En cambio, tenemos:

> Aquí, Boscán, donde del buen troyano
> Anchises con eterno nombre y vida
> conserva la ceniza el Mantüano,
> debaxo de la seña esclarecida
> de César affricano nos hallamos
> la vencedora gente recogida...
> (ele.II.1-6)

En literatura la forma es contenido, y los versos citados no los pronuncia un personaje histórico llamado Garcilaso de la Vega, sino un personaje ficticio que ha de subordi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

narse a la forma del terceto, con lo que se sitúa en una tradición que arranca de la terza rima utilizada por Dante en la Commedia y Petrarca en los Trionfi.[49] Esta tradición impone unas normas y, por citar una de las más obvias, cuando nuestro personaje llega al cuarto verso no puede decir nada que no termine en -ida. Más aún, el personaje creado, inserto en la tradición literaria, recoge en su voz otras voces, como se encarga de señalar Herrera.[50] Así, de la Eneida III.707-710:

> Hinc Drepani me portus, et illaetabilis ora
> accipit. Hic, pelagi tot tempestatibus actus
> heu genitorem, omnis curae, casusque levamen,
> amitto Anchisen...

Y del Orlando (XLIII.cxlix.7-8) de Ariosto

> Per mare a la cittade a cui commise
> il pietoso figliol l'ossa d'Anchise.

De esta forma, la tradición literaria configura un personaje de ficción en el que también aparecen datos de una biografía, pero subordinados al mundo literario.

No me detendré en comprobar que exactamente el mismo principio se aplica en la poesía romántica y posterior, incluso "contra la voluntad" del poeta que quiere "expresarse" en los versos. Un poeta del siglo XVI no tenía por qué someterse o buscar el prurito autobiográfico cuando utilizaba el yo en su textos; acaso el poeta romántico buscase la "autobiografía"; en ambos casos no se construye --con o contra la intención del poeta, y siempre que se trate de un texto verdaderamente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

literario-- sino un personaje de ficción que responde a un yo. La razón es obvia: la voluntad de escribir literatura, de insertarse en una tradición o un género, la aspiración a formar parte de un corpus literario ha de ser más fuerte que la voluntad de "expresar" el yo o los propios sentimientos. Este segundo impulso ha de plegarse, consciente o inconscientemente, al primero. En la medida en que no sea así disminuirá la entidad literaria del texto, y con ella, paradójicamente, su capacidad de "expresión". Tendremos, sí, un testimonio biográfico que, privado de todo tipo de contexto, apenas será capaz de transmitir al lector "sentimiento" alguno, pues, aunque éste existiese en el emisor, la forma del mensaje no lo sustenta como para transmitirlo.

El "apoyo" que parece perder un yo o personajes como Salicio y Galatea al privarlos de una estrecha relación con seres históricos, no les resta entidad, en la medida que se constituyen como seres reales dentro de la realidad alternativa construida desde la literatura. La prueba de que así es se encuentra precisamente en que su entidad real fuerza al lector a identificarlos con personajes históricos del siglo XVI.

Señalados, pues, los factores de reducción de la poética garcilasiana, y hechos algunos deslindes en la "cuestión biográfica", que llevan a descartar que una biografía derivada en gran parte de los versos pueda ser

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

componente básico de una visión crítica, lo que nos interesa ahora es mostrar la amplitud que pudo tener esa poética, y poner de relieve algunos de los elementos de la biografía "literaria" desde la que Garcilaso supo construir una obra de extraordinaria importancia.

&&&.IV.3 De dónde partía Garcilaso

En 1520, en plena juventud de Garcilaso, se publicaba en su ciudad, Toledo, la cuarta edición del Cancionero general. Sin duda leería y llegaría a una notable familiaridad con esas composiciones, que representan la modalidad poética más común en la Castilla de aquellos años, previos a su primer viaje a Italia en 1529. Este tipo de poesía es uno de los cuatro "haces coherentes" que José Manuel Blecua ha distinguido en la poesía castellana anterior a 1526; los otros tres son la lírica tradicional, el Romancero y la poesía culta del XV, entre cuyos representantes menciona a Mena y Jorge Manrique.[51]

Nadie como Lapesa ha puesto de manifiesto la presencia en Garcilaso de la poesía y autores hispánicos. Lapesa señala como significativa la nómina de autores de lírica amorosa incluida en la "Octava rima" de Boscán: desde Catulo, Ovidio, Tibulo o Propercio, pasando por Petrarca o Cino da Pistoia, Mena o Garci Sánchez de Badajoz, hasta Ausias March, el propio Garcilaso o Bernardino Gualbes. Hay ausencias significativas como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los provenzales --citados sin embargo en su "Carta"-- la lírica gallego-portuguesa o Santillana; pese a todo,

> esa enumeración da una idea viva de las varias corrientes que confluyen en la poesía de Boscán y Garcilaso: clasicismo, petrarquismo y formas italianas, herencia de cancionero e influjo de Ausias March...[52]

Las dos últimas citadas, la poesía de cancionero y la de Ausias March, son las que más se han mencionado en los años anteriores a su contacto pleno con el Renacimiento italiano. El inicio de este pleno contacto se ha situado en el encuentro de 1526 en Granada entre Navagero y Boscán. Sin embargo, acaso no esté de más desmitificar un tanto la relevancia de esa famosa conversación, sin restarle el valor simbólico que indudablemente posee. Quiero decir que al tratar la "base" de donde partía Garcilaso, y sin restar un ápice a la importancia de la "revolución poética" que emprende, lo que más nos interesa es matizar la radicalidad con que se ha contemplado la separación entre los ámbitos hispánico e italiano.

En este sentido, Lapesa se ha referido a la falsa dicotomía entre poesía de cancionero e italianizante:

> Las dos eran brazos de un mismo río, pues descendían de la lírica provenzal, lejana y reencarnada. A lo largo del cuatrocientos español se habían comunicado más de una vez; pero desde 1526, desde la conversación de Navagero con Boscán, no se trata ya de un trasvase parcial o indirecto, sino de conjunción en un cauce más ancho.[53]

Prieto ha incidido también en el tronco común de origen provenzal de la poesia d'arte italiana y la de cancionero

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

castellana que, pese a sendos procesos de nacionalización que las distancian, mantienen aspectos comunes.[54]

Sin embargo, junto a la existencia de este tronco común, hay otros aspectos comunes que conviene señalar, al lado de las indiscutibles diferencias entre el mundo del que Garcilaso parte y aquel en el que se desenvuelve en su madurez. En primer lugar interesa poner de relieve los elementos que, ya desde España, de una u otra manera "adelantan" el ámbito renacentista y humanista que iba a encontrar en toda su plenitud en Italia.[55]

Di Camillo ha situado los oscuros orígenes de un prehumanismo castellano en la corte papal de Aviñón, con la elección como papa del aragonés Pedro de Luna, Benedicto XIII; algunos letrados españoles, llamados por Benedicto XIII a la corte papal, pudieron entrar en contacto en Aviñón con el ambiente humanista que se daba en esta ciudad.[56] En la misma ciudad ha situado Di Camillo el origen de una posible conexión indirecta entre Petrarca y el canciller López de Ayala, a través del tío de éste, don Pedro Barroso, cardenal de la corte papal de Aviñón, que pudo conocer allí a Petrarca, miembro también de esa misma curia. Manero Sorolla[57] insiste sobre la importancia de Aviñón en la difusión de la obra de Petrarca y la vía de penetración del autor del Canzoniere a través de Cataluña.[58] La presencia de Petrarca se detecta ya en autores catalanes o valencianos como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Bernard Metge, Jordi de Sant Jordi, Pere Torroella, Andreu Febrer o Ausias March. Esta intensa recepción de Petrarca en territorios catalanes explica, según Manero, las tentativas de métrica italianizante de Pere Serafí, y, más tarde, que partiese de Boscán la "revolución poética" de la adaptación de los nuevos metros.[59]

Entre otras cuestiones de la iniciación del humanismo en Castilla, Di Camillo estudió hasta qué punto penetraron en el siglo XV las nuevas ideas de los humanistas sobre retórica y poesía. En cuanto a lo primero, Di Camillo ha señalado que Alfonso de Cartagena muestra en el prólogo a su traducción (1422) del De inventione de Cicerón un nuevo concepto de retórica cercano al propuesto por los humanistas, contra la visión y el empleo medievales de esta disciplina. Además,

> [e]l papel preminente que Cartagena asigna a la retórica en materias éticas y cívicas es solamente un aspecto de las reformas intelectuales y pedagógicas, más complejas y de mayor alcance, que este autor inicia en la tradición cultural española.[60]

Teniendo en cuenta que Kristeller considera la transformación de la retórica como el rasgo más característico del movimiento humanista, Di Camillo establece que se puede considerar el citado prólogo de Cartagena como el primer documento del humanismo español.[61]

Mientras la retórica comienza a transitar en el siglo XV en Castilla por caminos humanistas gracias a la actividad de Cartagena, el concepto de poesía, para Di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Camillo, se mantiene alejado en este siglo de las ideas del humanismo.[62] Boccaccio estima que la poesía de los clásicos tiene tanto valor como la filosofía, pues los mitos poéticos esconden bajo una forma de ficción verdades universales. Salutati afirma incluso que la poesía se ha de considerar superior a algunas escuelas filosóficas de la Antigüedad.[63] Santillana, el poeta de la época más cercano al ámbito humanista, no parece haber conocido esta revalorización de la poesía clásica emprendida por Boccaccio en los dos últimos libros de su De genealogia deorum gentilium libri y por Salutati en De laboribus Herculis.[64] Sin embargo, no faltan, según Di Camillo, algunas coincidencias fortuitas entre las ideas expuestas en las obras citadas y las de Santillana; por caminos independientes, no exentos de alguna contradicción o confusión resultado de su desconocimiento de las ideas de los humanistas sobre el tema, Santillana llega a una consideración muy elevada de la poesía como la forma más alta de la filosofía.[65]

Teniendo en cuenta, pues, los orígenes en la Castilla del siglo XV de la nueva visión de la retórica o los primeros signos de la concepción de la poesía propia del humanismo, puede considerarse como probable la posibilidad de que estas ideas, desarrolladas o completadas por el progresivo avance del humanismo en Castilla, formasen parte del ambiente cultural en que Garcilaso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

inició su formación. De hecho, más allá de los orígenes más o menos vacilantes del humanismo castellano, Garcilaso conoce una época donde este humanismo no es cuestionable en la Península, y cuyo emblema puede verse representado por la figura de Antonio de Nebrija,[66] el "debelador de la barbarie" y defensor del estudio y el uso del latín. Rico señala que sus Introductiones latinae (1481) son la pieza clave de la remodelación del saber que se fundamenta en el "buen uso clásico" y los studia humanitatis.[67] Junto a Nebrija están humanistas venidos de Italia como Lucio Marineo Sículo o Pedro Mártir de Anglería, u otros como Arias Barbosa, que se declara discípulo de Poliziano.[68]

Como punto de conexión en Castilla entre humanismo y poesía en romance del XV, no hay que olvidar que desde el prestigio humanista de Nebrija se elogia la obra del más notorio representante de uno de los cuatro "haces" poéticos señalados por J. M. Blecua, la llamada "poesía culta"; nos referimos, es claro, a Juan de Mena. No deja de ser interesante que el primer gran humanista español ponga repetidamente como modelo en su Gramática los versos de un autor en el que no faltan los elementos medievales.[69] Di Camillo señala que la predilección de Nebrija por Mena puede explicarse por la conciencia nacional que queda patente en el Laberinto, y el anuncio que Mena hace del advenimiento de una monarquía fuerte.[70]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A esta exaltación del nacionalismo hemos de volver; por el momento baste señalar que no puede descartarse a Mena del panorama previo al encuentro de Garcilaso con Italia, y esto nos interesa sobre todo por la existencia en su poesía culta de un sistema métrico muy peculiar,[71] que no pudo pasar inadvertido para un poeta que se proponía introducir una métrica nueva en su lengua. Ese sistema métrico se inserta, como ha demostrado Lázaro Carreter, en el marco más amplio de una "poética del arte mayor", cuyos más ilustres representantes son el mismo Mena y Santillana, que, en palabras de Lázaro "asumen casi un siglo de experiencias audacísimas en el tratamiento del lenguaje poético".[72] La existencia de estas "experiencias audacísimas" constituyen un factor que tampoco puede desestimarse al considerar las "bases" castellanas de las que parte Garcilaso.

Siguiendo en el ambiente humanista de principios del XVI, Rico se refiere[73] al discurso de apertura del curso académico de la Universidad de Alcalá de Henares, pronunciado en 1520 por Juan de Brocar, discípulo de Nebrija. El discurso es una apología de la grammatica y el grammaticus, del estudio de los textos clásicos y el esplendor de la lengua latina. Rico señala la filiación de las ideas de Nebrija y Brocar con las de Poliziano y Lorenzo Valla, y las sitúa en un mismo plano propio del humanismo; hace ver la conexión entre la imagen del saber

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

defendida por los humanistas, y apoyada en los studia humanitatis, y su elogio sobre la dignidad del hombre. En este mismo sentido Jones pone de relieve[74] que fuese en vida de Garcilaso cuando Fernán Pérez de Oliva (h. 1494-1531) escribiera, siguiendo de cerca la Oratio sobre el mismo tema de Pico della Mirandola, su Diálogo de la dignidad del hombre,[75] con una visión optimista de la condición humana, más atenta a sus posibilidades que a sus limitaciones. Se ha de ver que estas nociones plenamente humanistas no serán irrelevantes en la configuración de la obra de Garcilaso; lo que me interesa señalar es que dichas ideas circulan por Castilla antes de que se traslade a Italia, y es posible que le fueran familiares.

En la formación de Garcilaso no pudieron estar ausentes estos elementos humanistas de las primeras décadas del XVI. J. F. Alcina presenta a un Garcilaso joven que hubo de acercarse al humanismo a través de los studia humanitatis.[76] Prieto[77] apunta la posibilidad de que Garcilaso fuese discípulo del maestro de humanidades Juan Ruiz, que llegaría a ocupar la cátedra de Retórica en la Universidad de Alcalá, sucediendo en el puesto a Nebrija. Keniston se refiere a una carta de Pedro Mártir de Anglería donde éste menciona al hermano de Garcilaso, Pedro Lasso de la Vega, como su discípulo.[78] Gicovate conjetura así que don Pedro Lasso, con tan ilustre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

maestro, pudo ser el primer guía en las letras latinas de nuestro poeta.[79] Una función semejante de "orientador" en estas cuestiones pudo tenerla Boscán, que había recibido las enseñanzas del ya mencionado Lucio Marineo Sículo[80] y estaba más cerca de la cultura italiana gracias a la mayor influencia de esta en Cataluña, como ya hemos señalado.

Por otra parte, en la base de la formación de Garcilaso habrá que analizar despacio no sólo la difusión de las ideas de los humanistas sobre la retórica, la poesía, la imitación y recuperación de la cultura clásica o el mundo del hombre, sino incluso la práctica de los metros italianos que eran ya en el siglo XIV el receptáculo de esa cultura grecolatina. Sabemos, por poner dos ejemplos, del conocimiento que Francisco Imperial tenía de Dante y de sus intentos de emplear el endecasílabo, así como del experimento de Santillana con sus "Sonetos fechos al itálico modo".[81] Quizás nuevas investigaciones descubran lo que no parece improbable: que, con anterioridad a 1526, especialmente en los años previos, la lectura de los grandes autores italianos fuese acompañada de ciertas "prácticas" en aquel tipo de verso de once sílabas. Es cierto que habrá que emprender la difícil tarea no sólo de exhumación de manuscritos, sino de datación lo suficientemente precisa para determinar que las presuntas tentativas en el nuevo arte son anteriores

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a la difusión de las obras de Boscán y Garcilaso.

Francisco Rico ha demostrado la deuda que la poesía de cancionero contrajo con Petrarca, con independencia de que la asimilación de sus versos cobre características diversas a partir de Garcilaso.[82] Si Petrarca o Dante están presentes en la poesía castellana del siglo XV y principios del XVI, es indudable que se leían, incluido el Canzionere, y no es imposible que existiesen intentos de incorporar al ámbito castellano no sólo temas o motivos, sino un lenguaje poético o una métrica; si en los studia humanitatis se leía a Virgilio u Horacio, ¿no llegarían a esos círculos en las primeras décadas del XVI los textos italianos de los "recuperadores" de ese mundo clásico, no sólo Petrarca o Boccaccio, sino Poliziano, Lorenzo de' Medici o Boiardo? ¿No habría, pues, una cierta familiaridad con ese mundo renacentista italiano antes del contacto directo de Garcilaso con Italia?

Dentro de esta breve reseña de lo que se podría llamar "prehistoria" de Garcilaso, cabe, por último, alguna reflexión sobre estas conocidas frases de nuestro poeta en la carta que dirige a Doña Gerónima Palova de Almogávar al presentarle la traducción del Cortegiano:

> ...yo no sé qué desventura á sido siempre la nuestra, que apenas á nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar (aunque esto sería malo de provar con los que traen entre las manos estos libros que matan hombres).[83]

Interesa considerar la "desventura" de no tener escrito

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en la propia lengua sino lo excusable. ¿Hasta qué punto es esto una negación de la tradición poética castellana? Sin duda es una lamentación ante las notables diferencias que existían entre un poeta castellano que quisiera escribir dentro de los parámetros de la imitación poética, y cualquier coetáneo suyo italiano, como se ha de ver al hablar de Bembo y la imitación de Petrarca. También puede ser en algo una frase combativa, hacia los castellanos que por aquellos años andarían criticando la actividad poética que se inclinaba hacia los nuevos metros; en este sentido no están lejos las referencias de Boscán a los "muchos reprehensores" de la nueva poesía en su "Carta a la duquesa de Soma". Sin embargo, para hacer justicia a la tradición hispánica y al peso que tuvo en Garcilaso, tal como ha señalado Lapesa, se debe tener en cuenta que una afirmación de esta guisa se hace en el ámbito castellano, al igual que Boscán se dirige a receptores hispánicos; si se lleva la situación a los ambientes italianos, las cosas podían cambiar mucho; los poetas españoles que se iniciaban en los nuevos metros tuvieron que sentir la presión de algunos italianos, que veían cómo aquellos "bárbaros" intentaban dominar un arte ajeno, y esto hasta cierto punto pudo animar a los castellanos a volverse en ocasiones al mundo poético hispánico más allá de lo que ya lo hacían por el hecho de ser éste el contexto poético del que procedían inevitablemente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Dos puntos, en suma, he intentado señalar en este breve esbozo de los antecedentes castellanos de Garcilaso: en primer lugar la base humanista que nuestro poeta pudo traer a Italia de Castilla, y con ella acaso el conocimiento de textos italianos, y quién sabe si alguna práctica en la nueva poesía previa o independiente del famoso encuentro de Boscán con Navagero; en ese marco del humanismo no hay que excluir la admiración de Nebrija por un poeta como Mena, en el que se funden experimentación, medievalismo y atisbos de la nueva cultura. Por otro lado, tres ideas en cuanto a la tradición hispánica de los Cancioneros; en primer lugar, su presencia en Garcilaso, tan bien señalada por Lapesa, como herencia legítima e insoslayable; en segundo lugar, la "lamentación" de contar con tradición insuficiente, en el marco de la imitación poética renacentista, para emprender la creación de una nueva poesía; por último y en sentido opuesto, la posible reivindicación, más o menos esporádica, de esos antecedentes peninsulares ante las presiones que pudieron cernirse desde Italia sobre la experimentación castellana.

&&&.IV.4 Tiempos de cambio: innovación o imitación

Juan del Encina escribe estas líneas en su Arte de poesía castellana, hablando de la cantidad vocálica:

> Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> versos en consonantes y en semejança de palabras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, aver usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama...[84]

Es interesante que en 1492 Encina se refiera a esos "poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber..." También nos interesan sus palabras por lo que tienen de consciente comparación con los "latinos" a la hora de

> hazer un Arte de poesía castellana, por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado, y para enseñar a trobar en nuestra lengua, si enseñar se puede, porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad.[85]

Encina se ve obligado a admitir que en "nuestra lengua" se rima al escribir verso, y no se hacía en la latina, esto es, a finales del XV no se cuenta con la "autoridad", con el respaldo de la lengua que era el latín. En esa comparación con el mundo clásico, y en la constatación de las diferencias que separan a las lenguas romances del latín se encuentra una de las mayores paradojas que caracterizan a lo que vendría a denominarse "Renacimiento"[86]: el "renacer" de lo clásico no sólo se intenta en latín, sino en las lenguas vernáculas, sentidas más "nuestras", más "propias" que la lengua de Roma, pero de las que se podría decir lo que el mismo Encina dice del castellano: "no es otra cosa nuestra lengua sino latín corrompido".[87]

Lo que llamamos "Renacimiento" desde la Italia del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

XV, como sus reflejos de las postrimerías del siglo en las letras castellanas, surge bajo esa tensión de querer buscar la "autoridad" de lo clásico, pero hacerlo inmersos en una lengua que no es ya latín.

Aún en 1525, año de publicación de las Prose della volgar lingua de Pietro Bembo, esa tensión sigue actuando, y se piden justificaciones para escribir en romance y no en latín:

> messer Ercole, il quale solo della latina vago, e quella così lodevolmente, come s'è veduto, in molte maniere di versi usando, quest'altra sempre sì come vile e povera e disonorata scherniva, disse:-- Io non so per me quello che voi in questa lingua vi troviate, perché si debba così lodarla e usarla nello scrivere, come dite. Ben vorrei e sarebbemi caro, che o voi aveste me a quello di lei credere persuaso che voi vi credete, in maniera che voglia mi venisse di scrivere alle volte volgarmente, come voi scrivete, o io voi scolgere da cotesta credenza potessi e, nella mia openione traendovi, esser cagione che voi altro che latinamente non scriveste. E sopra tutto, messer Carlo, vorrei io ciò potere con messer Pietro vostro fratello, del quale sicuramente m'incresce, che essendo egli nella latina lingua già avezzo, agli la tralasci e trametta così spesso, come egli fa, per iscrivere volgarmente.[88]

Dionisotti explicita en nota que el párrafo citado tiene detrás el origen polémico con el que surgen las Prose, que pretenden ser una respuesta tardía pero definitiva a las objeciones de los humanistas ante el empleo de la lengua romance en una obra como Gli Asolani de Bembo, por una parte, y por otra a los recelos de los ambientes cortesanos ante la adopción exclusiva del toscano frente a las otras variedades lingüísticas.[89]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En 1525 nos encontramos en lo que la historiografía italiana considera el primo Cinquecento, un periodo que suele delimitarse entre 1495 y 1530, con una precisión que Piero Floriani, en un libro que titula I gentiluomini letterari. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento, ha considerado excesiva.[90] Como anuncia el mismo título del libro de Floriani, en estos años se da "una situazione che pure era di grande, quasi incessante movimento e dibattito culturale".[91]

Es el tiempo en Italia de la questione della lingua, pero no sólo es el aspecto lingüístico el debatido, pues desde él se pasará a aspectos estilísticos, y de ahí a los literarios. En los ambientes literarios suena la hora de otros debates y otras innovaciones. Mazzacurati se ha referido a las muchas técnicas teorías o ideologías de la producción literaria que nacen en el primer trentenio del XVI y más tarde pasarán a formar parte de concepciones gramaticales, retóricas o poéticas.[92] El investigador italiano señala una primera fase que va de finales del XV a 1510, que define como "vitale e tumultuosa", con muchos códigos y sistemas formales, en un contexto de experimentalismo al que no son ajenas la dispersión o la inseguridad en las obras relevantes de ese periodo.[93] Estos múltiples sistemas formales y el experimentalismo tienden a la estabilización en los años siguientes, entre 1510 y 1530. Se pasa de una fase de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

total apertura, a otra donde se empiezan a fijar las formas lingüísticas y literarias, que se atienen a "statuti specifici" o "filtri più arigiditi".[94]

Es evidente, sin embargo, que el grado de fijación de esos criterios no es todavía definitivo. No dejan de introducirse "novedades" de procedencia clásica, precedidas por razonamientos que las justifican. Creo que un buen ejemplo de ello y del "ambiente" que se vive en la época lo puede dar el prólogo de Vellutello --el conocido comentarista de Petrarca-- que figura al frente de una comedia del joven Agostino Ricchi,

> composta per appresentarsi in Bologna davanti alla Signoria di Nostra Santità Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre augusto, nel giorno de la commemorazione de la corona di sua Maiestà.[95]

Sabemos que en esa coronación estuvo Garcilaso, y que a ella asistieron personajes relevantes del mundo cultural de aquellos años como el mismo Pietro Bembo o Giovan Giorgio Trissino. Precisamente la "lettera-dedica" al papa León X de Trissino, publicada en 1524 con su comedia Sophonisba, queda situada por Weinberg en el medio de una línea de textos sobre el arte dramático que empieza con un pequeño tratado de Vittore Fausto y termina en el prefacio de Vellutello a esta comedia.[96]

Estamos, recuérdese, en 1530, y aunque desde en torno a 1510, en la cronología de Mazzacurati, se empieza ya a filtrar la variedad de las distintas "gramáticas"

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para llegar a criterios unificados, aún en 1530 empieza así el prefacio:

> Avendo noi avuto notizia, studiosissimi lettori, de la presente comedia del nostro nobile Messer Agostino Ricco, cosa veramente ne la nostra volgar lingua tanto di invenzione e di arte quanto ancora di stile del tutto nuova, avenga che dagli antichi Latini e Greci (i quali come vederete egli si è ingegnato di imitare) sia stata usata.[97]

Estas primeras líneas dan con exactitud el tono de ese tiempo. La comedia es "del tutto nuova"; junto a ello, sin embargo, es imprescindible no olvidar --y así ha de ser también con Garcilaso-- que el autor se ha "ingegnato di imitare" a los antiguos latinos y griegos. La imitación de los modelos clásicos es un principio insoslayable en la época: escribir es imitar, apropiarse y quedar embebido de los grandes escritores de la Antigüedad.[98] Cuando hablemos de experimentación o innovaciones hemos de tener muy presente que no estamos bajo el principio de originalidad decimonónico y romántico, sino teniendo en la base de toda creación poética la <u>imitatio</u> como teoría y técnica literaria, una <u>imitatio</u> que en sus ejemplos más preclaros no es servil sino que se conjuga con el concepto de <u>aemulatio</u>, de superación de los modelos que el escritor se ha propuesto imitar.[99] De esta forma, como ha señalado con acierto Claudio Guillén, la innovación no es sino una "recuperación de temas y géneros antiguos".[100]

Son también de notar en el prefacio aspectos que nos recuerdan el "A los lectores" de Boscán en la edición de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1543:

> è stato lo autore da noi (oltre a molti altri) essortato a deverla ultimamente conferire in comune, acciò che quelli i quali si dilettano in tali maniere di poesia scrivere (quando siano come deveranno essere da loro approvate) possano aver commodità di seguitare le suoi vie.[101]

Recuérdense las palabras iniciales de Boscán: "Este libro consintió Boscán que se imprimiesse forçado de los ruegos de muchos...".[102] Puede esconderse el tópico tras una y otra declaración; más significativa es, sin embargo, la razón que se expone para la publicación: otros podrán "aver commodità di seguitare le suoi vie". Esa conciencia de abrir camino a otros que han de seguir la brecha iniciada no es ajena a la princeps de Boscán y Garcilaso; al concluir el barcelonés su "Carta DS", escribe:

> ...piense que en todas las artes los primeros hazen harto en empezar, y los otros que después vienen quedan obligados a mejorarse.[103]

También Boscán había apelado a la "autoridad" de los antiguos, primero para criticar el octosílabo:

> Pero él [el verso castellano] agora ni trahe en sí cosa por donde haya de alcançar más onrra de la que alcança, que es ser admitido del vulgo, ni nos muestra su principio con la autoridad del qual seamos obligados a hazelle honrra.[104]

Y a continuación para defender el endecasílabo, yendo del presente a la antigüedad clásica:

> Y assí le vemos agora en nuestros días andar bien tratado en Italia [...] Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes.[105]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Podemos señalar aún otra coincidencia notable entre el Prefacio de Vellutello y el conjunto de "presentación" de O que conforman el "A los lectores" y la "Carta DS".[106] Se trata de la referencia a los opositores a las novedades que ambos casos aparecen:

> Essendo ella adunque, come abbiamo detto, in questa lingua cosa in tutto nuova né da alcuno altro più tentata, per tor cagione ai detrattori et a coloro i quali, per più non sapere, fossero per muoversi senza altra considerazione a giudicare, abbiamo pensato non esser fuori di proposito dirvi alcune cose sopra di essa.[107]

En Boscán:

> Mas todavía, no embargante esto, quando quise provar a hazellas, no dexé de entender que tuviera en esto muchos reprehensores, porque la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos.[108]

Presentación de algo novedoso, apoyo en la imitatio, en la "autoridad", mención y defensa contra los "detrattori" o "reprehensores"... No nos interesa la posibilidad de "influencia" del texto italiano en el español, sino el paralelo que se establece entre ellos y cómo, con 13 años de diferencia, ambos quieren presentar la novedad de la obra que introducen con precaución ante una posible hostilidad. No ha de sorprender esta diferencia de años, que no es excesiva si, aparte del tiempo que puede mediar entre el escribir versos y el darlos a la estampa, se considera el gran esfuerzo que tuvo que suponer para Boscán y Garcilaso el realizar un transvase de tal calibre, del que Navarro Tomás ha escrito:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> En ningún otro momento de la historia de la versificación española, se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia.[109]

A la métrica se ha de añadir lo que con ella pasó de la rica tradición del humanismo y la literatura clásica e italiana. De lo magno y temprano del esfuerzo, y de lo poco que en este caso son 13 años, nos puede dar idea el hecho de que la imitatio que Garcilaso practicó en su poesía hasta 1536, publicada en 1543, no fue claramente teorizada y defendida --aún era necesario, al parecer--, hasta 1574, casi tres décadas más tarde, por el Brocense. Esto escribe en el prólogo "Al lector":

> Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se haze es dezir que con estas anotaciones más afrenta se haze al poeta, que honra, pues por ellas se descubren, y manifiestan los hurtos, que antes estavan encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablássemos con los muy doctos. Mas por satisfazer a los que tanto no lo son, digo, y affirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita a los excellentes antiguos.[110]

García Galiano ha conectado estas líneas -- y ello nos reafirma sobre la lentitud del proceso en el plano teórico -- con las siguientes de Francisco de Rioja, en el prólogo a la edición de los Versos de Herrera, ya en 1619:

> También ai quien diga que no se ven en sus escritos imitaciones de los antiguos, i esto a la verdad no merece respuesta; porque quien tuviere alguna lección, siempre se encontrará en sus obras con lugares o traduzidos o imitados, i alguna vez aventajándose a los que imitó.[111]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

García Galiano comenta que estas palabras implican justamente lo contrario de las del Brocense citadas más arriba: si éste aún se veía a forzado a defender la imitación, considerada por algunos hurto, Rioja defiende a Herrera ante la acusación de no haber imitado a los antiguos.

Se trata, creo, de un hecho habitual en el mundo literario: los poetas crean con criterios no teorizados aún; la evolución de los criterios creativos avanza más rápido que la captación teórica de los mismos.[112] No obstante, si sólo con el paso de bastantes años las concepciones teóricas amplias y fundamentales, como es el caso de la imitatio, son "codificadas" por los comentaristas o los teóricos, veremos que los criterios métricos y poéticos más concretos en ese mismo lapso de tiempo tienden a perderse.

Lo expuesto nos hace pensar que la "presentación" en cierto modo teórica de Boscán, sin llegar a elaborar unos principios teóricos profundos, sí muestra una notable clarividencia en la defensa de lo que sabe novedad. Terracini, sin embargo, opone la "esteriorità" de la "Carta DS" de Boscán a la "intimità dei criteri innovativi" de la "Carta PGA" de Garcilaso; señala también, entre las diferencias que separan ambos textos, la cronológica; afirma, en suma, que se ajusta más a lo que se entiende como "manifesto di scuola" el texto de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Garcilaso que el de Boscán, contra lo que tradicionalmente se admite.[113]

Armisén, por su parte, pone de relieve la cuidada elaboración retórica de la "Carta DS", siguiendo la dispositio propia del discurso parcial, dentro del genus demonstrativum; señala además la relación con el Proemio de Santillana[114] y concluye que en ella se produce

> el intento de unir naturalidad y llaneza expresiva con cuidado rigor retórico. El autor aspira a la persuasión dentro de los cánones estéticos de su época.[115]

Sin poder entrar a fondo en el asunto, sí cabe decir que acaso Terracini defina como "exterioridad" lo que podría ser la utilización de un concepto acuñado por Castiglione, la sprezzatura,[116] en la presentación de ideas y argumentos,[117] y en ocasiones con la sutileza de alguna contrarréplica a los "reprehensores".[118] La "superficialità dell'argomentazione" que Terracini atribuye a Boscán[119] no es en mi opinión, sino un medido desprecio hacia objeciones que apenas se sostenían; Armisén ha estudiado la fundamentación retórica de la defensa de Boscán.[120] Por ejemplo, ante la absurda crítica de que los nuevos metros eran "para mugeres" que "no curavan de cosas de sustancia" -- cuando las dos cartas que nos ocupan están dirigidas a mujeres-- basta decir:

> Tengo yo a las mugeres por tan sustanciales, las que aciertan a sello, y aciertan muchas, que en este caso quien se pusiesse a defen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> dellas las ofendería.[121]

En cuanto a la "sustancia", recordemos una aserción como

> en él [el endecasílabo] vemos dondequiera que se nos muestra, una disposición muy capaz para recebir qualquier materia: o grave, o sotil, o dificultosa, o fácil...[122]

Esta propuesta supera con mucho los límites en que se movía la mayor parte de la poesía cancioneril, e incluso los que después impondría la reducción por "petrarquización" a la que hacíamos referencia más arriba.[123]

Sin embargo, es cierto que Boscán temía el "poder" o la influencia de los "reprehensores" con independencia de la solidez de las razones esgrimidas por ellos, y que pone de manifiesto dudas sobre su actividad en los nuevos metros, pues su intento de presentar su práctica como actividad sprezzata puede llegar a confundirse con la vacilación o el desconocimiento del proyecto. Entiendo, sin embargo, que estas dudas, en lugar de ir en detrimento de la figura de Boscán como consciente iniciador, con Garcilaso, de una "revolución poética", demuestran la clarividencia de su visión crítica: las vacilaciones y excusas no pedidas pueden derivarse de sus propias dudas sobre el nivel alcanzado por su obra, si se la ponía al lado de la de Garcilaso; Boscán tiene clara conciencia de la superioridad poética de la obra del toledano, superioridad reconocida y repetida lo suficiente desde distintos ángulos para que no quepa pensar en una simple concesión cortés al amigo muerto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En cuanto a la diferencia cronológica señalada por Terracini, creo que no es sino la que separa un momento (1534) intermedio de un gran proyecto de renovación, de otro momento, final (1543), de este mismo proyecto, en que sus resultados más relevantes --la obra de Boscán, y sobre todo la de Garcilaso-- se presentan al público. Me parece, en suma, que la "Carta DS" se mantiene con todo derecho como "manifiesto de escuela"; la "Carta PGA" de Garcilaso no tenía, a mi entender, pretensión de serlo, aunque resulte de sumo interés; más bien ofrece un testimonio intermedio del ambicioso proyecto en el que Boscán y su amigo trabajaban.

En suma, pues, Garcilaso quizás asistió en 1530 a la representación de una comedia que quería abrir camino, que defendía el uso del verso en lugar de la prosa, cosa "fuor de l'usanza degli altri"[124] y la ausencia de rima para intentar que el lenguaje logre la "appresentazione de le cose vere"[125]; para ello se fundaba en los clásicos ("...essendo stato posta dai nostri Latini di tanta autorità, e prima a loro da Aristotile..."[126]). Con el mismo talante de apertura y novedad, y con apoyos en una trayectoria clásica, provenzal, e italiana contemporánea, se presentó en 1543 la poesía de Boscán y Garcilaso en España. Como en la España de 1543, en la Italia de 1530 no todo estaba tan definido y establecido en literatura, aunque indudablemente las libertades y experimentaciones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

empezaban a fijarse. De esa fijación en la lírica tratamos a continuación.

&&&.IV.5 Pietro Bembo y el petrarquismo

&&&.IV.5.1 Las Prose della volgar lingua

Seguimos aún en un tiempo lejano del Brocense y Herrera --por más que algunos de los principios poéticos de esa época sólo se expliciten con claridad en España por la pluma de ambos--, en la Bolonia de 1529 que vio el encuentro de Clemente VII y Carlos V --y en el séquito del "César", Garcilaso[127]-- y la coronación con motivo de la cual se representó la comedia a cuyo prólogo nos acabamos de referir. En la vieja ciudad universitaria se habían reunido personalidades de la nobleza y la cultura procedentes de toda Italia.[128] Entre ellos estaba Pietro Bembo. Dionisotti se refiere a una carta del toscano Tolomei a Firenzuela sobre la posibilidad de haber debatido sobre la "questione della lingua" aprovechando la reunión de tantos "gentili ingegni" en ese acto; "la somma e il fondamento è nel Bembo", escribe Tolomei, quien no duda en calificar al futuro cardenal como "guida e maestro di questa lingua".[129]

No se puede esbozar el contexto literario de la poesía de los cuarenta primeros años del XVI --o de todo el siglo-- sin detenerse en Pietro Bembo. Ya hemos hecho referencia a sus Prose a propósito de la oposición

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

volgare-latín. Esta obra, publicada en 1525 en Venecia por Tacuino, es de importancia capital en el desarrollo de la lengua y la poesía italiana, pues legitima la lengua romance como digna de ser cultivada literariamente con categoría semejante a la del latín, establece la norma lingüística toscana como la más adecuada para ese cultivo, y finalmente consagra para la literatura en vulgar la obra de dos de los grandes escritores del Trecento: Boccaccio y, muy especialmente, Petrarca, que se convierte en un clásico digno de la imitación practicada con los autores griegos y latinos.

En los dos primeros aspectos señalados no vamos a entrar más que en la medida en que afectan al tercero, de cuyo alcance ofrecen una idea estas palabras de Giulio Ferroni al presentar una antología de la poesía italiana del Quinientos:

> La poesia italiana del Cinquecento si iscrive per gran parte sotto il segno del petrarchismo: l'«imitazione» del Petrarca porta alla costruzione di un sistema linguistico che dominerà nella letteratura italiana almeno fino all'Ottocento. Facendo venir meno o marginando ogni altra prospettiva, questo sistema offre un modello unitario e totalizzante di comunicazione poetica [...] Il merito e la responsabilità di aver fissato le linee generali del petrarchismo e di averlo imposto come modello egemonico sulla società letteraria del tempo spetta a Pietro Bembo, la cui opera teorica e la cui attività di rimatore definiscono i limiti precisi in cui l'«imitazione» del Petrarca viene realizzata nel corso del secolo.[130]

"El principal maestro y dogmatizante de la secta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

petrarquista" lo llama con su habitual contundencia Menéndez Pelayo.[131]

Bembo es la figura máxima de las letras italianas de la época. Por poco que frecuentara aquel ambiente de la Bolonia de 1529-30, Garcilaso tuvo que percibirlo así. De ello puede ser prueba el hecho de que el cantor del Tajo le enviase algunas odas latinas, que merecieron respuesta del veneciano, quien a su vez elogia a Garcilaso en una carta a Honorato Fascitelli.[132] Pietro Bembo, con su saber clásico y su prestigio, había señalado un camino a la poesía en vulgar. Si es verdad que Garcilaso, junto o desde poco después que Boscán, estaba tentando el verso a la italiana, con todo lo que ello llevaba consigo, puede conjeturarse, con poca posibilidad de error, que nuestro poeta leyó las Prose entre 1525 y 1530. Señalaremos a continuación algunos aspectos de esta obra poniéndolos en relación con el Garcilaso de hacia 1530.

En el "Libro primo" de las Prose, Giuliano el Magnífico, Carlo Bembo y Federico Fregoso intentan convencer a Ercole Strozza de la legitimidad de escribir en volgare. Se trae para ello el ejemplo de la Antigüedad, el uso del latín por los romanos, pese a que el griego fuese lengua de más prestigio:

> Ma non per tutto ciò vi si concederà, che sempre nella più degna lingua si debba scrivere più tosto che nella meno. Perció che se a questa regola dovessero gli antichi uomini

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> considerazione e risguardo avere avuto, né i Romani avrebbono giamai scritto nella latina favella, ma nella greca; né i Greci altresi si sarebbono al comporre nella loro cosi bella e cosi rotonda lingua dati, ma in quella de' loro maestri Fenici...[133]

El razonamiento es impecable; no cultivar el volgare sería "quasi come se noi dal sostentamento della nostra madre ci ritraessimo per nutrire una donna lontana, ma ancora di poco giudicio"; dedicarse sólo al latín, escribe Bembo recordando un pasaje de las Satiras de Horacio, es "portare alberi alla selva".[134] Justificada la conveniencia de escribir en la lengua materna, Bembo se dedica a trazar el recorrido de la poesía en vulgar. Menciona a los dos grandes pilares, Boccaccio y Petrarca, se retrotrae a Dante, y antes de él menciona a sicilianos y provenzales.[135] Messer Ercole quiere saber "quali sono quelle cose che i toscani rimatori hanno da' Provenzali pigliate"[136]. Fregoso se refiere a las "molte maniere di canzoni che hanno i Fiorentini dalla Provenza pigliandole, recate in Toscana", a los versi rotti, de menos de 11 sílabas, a muchos términos provenzales admitidos por los toscanos.[137]

A continuación se plantea el problema de cuál de las variantes lingüísticas de la península itálica sea conveniente usar. Carlo Bembo se refiere a un libro de Calmeta sobre la volgar poesia donde el autor se inclina por la cortigiana lingua, refiriéndose a la que se habla en la corte de Roma, lengua que se constituiría en una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

especie de coiné óptima, mezcla de varias, como ocurrió en la Grecia antigua con la ática, obtenida de las cuatro que se hablaban.[138] En contra se trae la opinión de Trifon Gabriele,[139] quien considera que este criterio favorecería una lengua híbrida que, según quiénes tuviesen más influencia en la corte papal en cada época, quedaría inispagnuolita o s'infranceserebbe.[140] Giuliano refuerza la opinión de Gabriele añadiendo sobre esta lengua de Roma:

> questo ragionare per aventura e questo favellare tuttavia non è lingua, perciò che non si può dire che sia veramente lingua alcuna favella che non ha scrittore [...] Perciò che se io volessi dire che la fiorentina lingua più regolata si vede essere, più vaga, più pura che la provenzale, i miei due Toschi vi porrei dinanzi, il Boccaccio e il Petrarca senza più.[141]

Líneas más abajo se citan Gli Asolani, que Bembo había publicado en 1505, ejemplo de cómo un veneciano, por las razones citadas, había empleado el toscano como la mejor lengua posible, de la misma forma que los griegos no atenienses usaban la lengua ática por ser "più vaga e più gentile".[142]

Después se establece una tajante distinción entre lengua hablada y escrita, distinción que llevada a su extremo deriva en una curiosa conclusión, que por cierto deja a los no toscanos en muy buena posición para escribir en esa lengua:

> Voi Toschi [...] perciò che voi ci [en Toscana] nascete e crescete, a voi pare di saperlo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> abastanze, per la qual cosa non ne cercate altramente gli scrittori, a quello del popolaresco uso tenendovi, senza passare più avanti, il quale nel vero non è mai così gentile, così vago, come sono le buone scritture. Ma gli altri, che toscani non sono, da' buoni libri la lingua apprendendo, l'apprendono vaga e gentile. Così ne viene per aventura quello che io ho udito dire più volte, che a questi tempi non così propriamente né così riguardevolmente scrivete nella vostra medesima lingua voi fiorentini, Giuliano, come si vede che scrivono degli altri.[143]

Los toscanos se quedan con un conocimiento superficial de su lengua por creer que la dominan, y no necesitan aprenderla en los "buenos libros".

¿Cómo pudo recibir Garcilaso los planteamientos bembianos que hemos resumido? Por esos años estaba intentando introducir en castellano nuevos usos, una nueva métrica, una nueva cultura literaria. Se encuentra con que el gran patriarca de las letras italianas sencillamente no considera lengua a la que no tiene escritores, a la que no cuenta con una tradición escrita que los autores contemporáneos puedan leer, "da' buoni libri la lingua apprendendo". En la carta "A la muy manífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar" Garcilaso escribe:

> Y tanbién tengo por muy prinçipal el beneficio que se haze a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas...[144]

Siguen a esta líneas otras ya citadas donde el poeta se queja de que no se haya escrito en castellano "sino lo que se pudiera muy bien excusar". Garcilaso se encuentra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con que las exigencias que Bembo sitúa como punto de partida para escribir en romance en el XVI están lejos de lo que puede ofrecer el castellano, al que le falta una tradición firme que sirva para los nuevos tiempos, como queda claro en la Carta-prólogo a la traducción del Cortesano. Por otro lado, la radical separación entre lengua oral y escrita no deja a los escritores españoles de la época muchas salidas, si quieren comenzar en el nivel de los italianos: a los mismos toscanos se les advierte del peligro de caer en el popolaresco uso por contaminación de lo oral, como hemos visto. Aparece una firme voluntad de aislamiento de la lengua hablada cuando Bembo describe un proceso casi inconsciente en los toscanos:

> quando la pluma pigliate in mano, per occulta forza della lunga usanza, che nel parlare avete fatta del popolo, molte di quelle voce e molte di quelle maniere del dire vi si parano, mal grado vostro, dinanzi, che offendono e quasi macchiano le scritture...[145]

Siguiendo el programa de las Prose, por tanto, Garcilaso no tendría ni un corpus de literatura escrita en castellano digna de ser imitada, ni la posibilidad de servirse de la lengua hablada en la escritura. Encontrar cerrados estos caminos --el primero ha de ser, según Bembo, el de sus coetáneos italianos-- constituye inicialmente una dificultad considerable, sobre todo en un mundo literario cuya perfección pretende medirse, no lo olvidemos, por la maestría en la imitación. Sin embargo, no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es menos cierto que lo impracticable de esas vías pudo, por otro lado, dejar muy clara su posición a nuestro poeta, a poco que intentase comparar las trayectorias de las dos literaturas, italiana y española.

Para llegar al punto del que sus contemporáneos debían partir, Bembo había trazado un panorama histórico y había descrito las actitudes de quienes lo fueron componiendo. Una lengua no nace con dignidad y "autoridad", sino que sus autores van proporcionándosela; Cicerón lo hizo en la lengua latina, "perciò che tutta quella riputazione non l'era ancor data"[146], y en italiano ocurrió lo mismo:

> Questo medesimo della nostra volgare messer Cino e Dante e il Petrarca e il Boccaccio e degli altri di lontano prevedendo, e con essa molte cose e nel verso e nella prosa componendo, l'hanno tanta autorità acquistata e dignità...[147]

En este proceso de dignificación se incluye, ya lo mencionamos, el tomar prestado de otras lenguas, y de esta forma los toscanos tomaron de los provenzales elementos métricos, retóricos, léxicos, temáticos, etc. Para ello existía en la Antigüedad el sólido precedente de la literatura romana respecto a la griega, y el fenómeno se enmarca en una concepción evolutiva, casi biológica de las lenguas, que crecen, se fortalecen, se debilitan o hasta mueren:

> Ma sì come la Toscana lingua, da quelle stagioni a pigliar riputazione incominciando, crebbe in onore e in prezzo quanto s'è veduto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> di giorno in giorno, cosí la provenzale è ita mancando e perdendo di decoro in secolo in tanto che ora non che poeti si truovino che scrivano provenzalmente, ma la lingua medesima è poco meno che sparita e dileguata della contrada.[148]

Creo muy posible que Garcilaso encontrase su posición en la literatura española muy semejante a la que describía Bembo hablando de los grandes autores italianos que daban autoridad al idioma, y acaso no sea imposible pensar que nuestro poeta no descartaba que en ese proceso el castellano pudiese igualar o superar un día al italiano, como había ocurrido en el caso de la Provenza e Italia. Y ello es así porque Bembo no contempla la actitud de los que toman de otra lengua como la de meros receptores de hallazgos ajenos:

> Né solamente molte voci, come si vede, o pure alquanti modi del dire presero dalla Provenza i Toscani; anzi essi ancora molte figure del parlare, molte sentenze, molti argomenti di canzoni, molti versi medesimi le furarono, e più ne furaron quelli, che maggiori stati sono e miglior poeti reputati.[149]

Como se ve, precisamente los de más categoría fueron los que más "hurtaron"; su entidad se midió, pues, por su destreza para imitar y crear a base de imitación una lengua propia que llegaría a superar a la imitada. Esto puede lograrse por progresiva depuración de lo que se imita; un ejemplo es el uso de los versos rotti, es decir, de menos de 11 sílabas, cuya variedad, considerable en los provenzales, fue decreciendo desde los antichi toscani:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> i piú antichi toscani più maniere di versi rotti usarono ne' loro poemi ancora essi, che loro più vicini erano e più nuovi nella imitazione, e meno i meno antichi; i quali da questa usanza si discostarono, secondo che eglino si vennero da loro lontanando, in tanto che il Petrarca verso rotto niuno altro che di sette sillabe non fece.[150]

Una lengua literaria va superando a la otra en la medida en que se va alejando de ella, en este caso restringiendo sus posibilidades iniciales.

En otros casos Bembo pone de relieve que el acierto puede estar precisamente en no alejarse de esa lengua manteniendo formas que no son habituales en la propia:

> E per dire del Petrarca, avenne alle volte che egli delle italiche voci medesime usò col provenzale sentimento Perciò che era On provenzale voce, usata da quella nazione in moltissime guise oltra il sentimento suo latino e proprio. Ciò imitando, usolla alquante volte licenziosamente il Petrarca, e tra le altre questa:
>
> A la man, ond'io scrivo; è fatta amica
>
> nel qual luogo egli pose Onde, in vece di dire con la quale; e questa altra:
>
> Or quei begli occhi, ond'io mai non mi [pento
>
> de le mie pene
>
> dove Onde può altrettanto, quanto per cagion de' quali; il che quantunque paia arditamente e licenziosamente detto, è nondimeno con molta grazia detto, si come si vede essere ancora in molti altri luoghi del medesimo poeta, pure dalla provenza tolto, come io dissi.[151]

Vemos que si los mejores poetas fueron los que más "hurtaron" imitando, Petrarca, como poeta máximo, imitó licenziosamente, mezclando la osadía con la molta grazia. A todo esto hemos de volver más adelante. Ahora interesa mostrar que Bembo dejaba a Garcilaso sólo un camino -- o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

más bien le reafirmaba en esa vía. El toledano no tenía un Petrarca en que fundarse, que le ofreciese una lengua o una tradición listas para la "práctica" literaria sin más problemas; muy al contrario, se veía obligado a ser el Boccaccio o el Petrarca que dignificase, ennobleciese su lengua tomando de donde creyera más oportuno, alejándose de lo imitado en ocasiones, o manteniéndolo "arditamente e licenziosamente" en otras.

&&&.IV.5.2 Bembo: un gran proyecto con algún peligro

Al final del libro primero de las Prose, Giuliano, un florentino, hijo del gran Lorenzo il Magnifico, al que hemos de mencionar más abajo, admite que Pietro Bembo--el futuro cardenal se autocita en su libro muy elogiosamente-- y otros no florentinos, por basarse en los buenos libros sin contaminación del habla popular, puedan escribir la lengua de "nostri antichi" más cumplidamente "di quello che scriviam noi [fiorentini, toscani]";[152] pero junto a esto, Giuliano opone que los escritos, como los vestidos o las armas, se han de adecuar a los tiempos en que se escribe, pues han de ser leídos y entendidos por quienes viven, y no por los muertos.[153]

Carlo Bembo --que habla con las ideas de su hermano, autor del diálogo-- considera el fundamento de estas razones "debole e arenoso", ya que si fuese cierto, más mérito tendrían "coloro che popolarmente scrivono" que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quienes "le scritture loro dettano e compongono più figurate e più gentili"; Virgilio sería inferior a los charlatanes de las plazas; la "lingua delle scritture" no debe acercarse a la popular sino en la medida que no pierda nada de su gravità y grandeza; Virgilio y Cicerón, Homero y Demóstenes, no escribieron siguiendo al vulgo de sus respectivas épocas, sino de forma que sus escritos pudiesen "piacere più lungamente"; si Petrarca hubiese seguido el habla del pueblo llano, sigue el personaje Carlo Bembo, sus canciones no serían tan bellas como son; ni siquiera Boccaccio "con la bocca del popolo ragionò", aunque esté la prosa menos alejada de lo popular que el verso.[154]

En el principio de esta argumentación hay, sin embargo, como Dionisotti ha apuntado, un punto débil: Bembo atribuye a la tesis de Giuliano una defensa de la literatura "popolaresca" que dicha tesis no implicaba necesariamente,[155] aunque existe para ello una motivación histórica: Bembo, con la voz de su hermano Carlo, está defendiendo la aspiración humanista a la eternidad de la escritura literaria, y a ello le empuja un horror justificado a la anarquía popularizante que cree ver detrás de la tesis de Giuliano, anarquía que se había apoderado de buena parte del Quattrocento italiano, y que no hubiese permitido la fijación de una lengua que alcanzase la entidad y el brillo del latín.[156]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Creo que no es éste el único "punto logicamente debole" de la argumentación bembiana. Forzado por la necesidad histórica de unificar y ennoblecer la lengua volgare, su postura, cuya trascendencia capital en la literatura italiana es innegable, no escapa a cierta rigidez acaso inevitable, en la necesidad de luchar con fuerza contra muchos devaneos cuatrocentistas. En las últimas páginas del Libro I nos dice que no debieron Virgilio o Cicerón dejar "il parlare della loro età" para escribir con la lengua de Ennio por ser más antiguo, "perciò che essi avrebbono oro purissimo, che delle preziose vene del loro fertile e fiorito secolo si traeva, col piombo della rozza età di coloro cangiato"; tampoco Petrarca ni Boccaccio debían escribir con la lengua de Dante, y menos con la de Guinicelli o Farinata,

> [m]a quante volte aviene che la maniera della lingua delle passate stagioni è migliore che quella della presente non è, tante volte si dee per noi con lo stile delle passate scrivere, Giuliano, e non con quello del nostro tempo.[157]

En el argumento no deja de cobijarse cierta falacia lógica; decir que la lengua de tiempos pasados es mejor que la presente, significa definir como peor la presente, que por estar en proceso de formación no es definible salvo que de antemano se considere inferior. El "stile del nostro tempo" en principio no es mejor o peor que el pasado: depende de "nosotros", y de lo que seamos capaces de hacer hoy, aunque tengamos la mirada puesta en los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

maestros pretéritos.

Según Bembo, autores como Séneca, Lucano o Claudiano hubiesen hecho mejor en imitar a Virgilio y Cicerón que en escribir con la lengua de su tiempo. De la misma manera

> ...molto meglio faremo noi altresì, se con lo stile del Boccacio e del Petrarca ragioneremo nelle nostre carte, che non faremmo a ragionare col nostro, perciò che senza fallo alcuno molto meglio ragionarono essi che non ragioniamo noi.[158]

Claro es que detrás de todo esto late un fenómeno que conmovió el humanismo en los siglos XV y XVI: la inmensa polémica sostenida, en torno a la imitación poética, entre cicerionianos --partidarios de la imitación exclusiva de Cicerón-- y eclécticos. Se sucedieron las polémicas desde las mantenidas entre Bracciolini y Valla, Poliziano y Cortese, y Pico della Mirandola y el propio Bembo, hasta el tremendo clamor que levantó en Europa el Ciceronianus (1528) de Erasmo, un agudo ataque a los ciceronianos que fue respondido, entre otros, por Giulio Cesare Scaligero, con dos discursos, uno publicado en 1531 y otro en 1537, ya muerto el de Rotterdam.[159]

Bembo introduce en las letras romances el eco de estas polémicas, que hasta el momento sólo se habían dado en latín, contribuyendo con ello a la fundamentación de la nueva literatura. Junto a esto, sin embargo, también es notable el hecho de que, al proponer a Boccaccio como modelo de la prosa y a Petrarca de la poesía, en un para-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lelo de lo que ocurría en latín con Cicerón en prosa y Virgilio en verso, Bembo no sigue al modelo máximo Petrarca, quien, como primer gran exponente de la teoría de la imitación poética, había manifestado en varias ocasiones su predilección por la imitación de varios autores; para volver a dos de los latinos citados en las Prose, su gran admiración por Cicerón no había impedido seguir también a Séneca.[160]

En la relación que se establece en las Prose -- Cicerón es a Séneca lo que Petrarca es a "noi"-- hay una fisura: Cicerón, Séneca y Petrarca escribieron, mientras "nosotros" estamos escribiendo; igualarnos a Séneca respecto a Cicerón es --si aceptamos que Cicerón es superior-- tenernos por inferiores con independencia de lo que escribamos.

Bembo, petrarquista sumo en casi todo, no parece serlo en este párrafo en la petrarquesca ambición de superar a su modelo, y tampoco se parece a él al tenerlo como único. Dionisotti, incide sobre este carácter poco abierto de la obra de Bembo cuando al anotar un pasaje de las Prose a propósito de conceptos retóricos, comenta que en Quintiliano, como antes en Cicerón u Horacio, existía en mayor grado que en Bembo la preocupación de dejar vía libre a la inspiración.[161]

Ello es explicable por el miedo a que nuevas experimentaciones a la cuatrocentesca y nuevas e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

irreflexivas ansias de emulación engrosasen el caos lingüístico y literario del que el autor de las Prose se había propuesto sacar a la lengua italiana. En buena medida consiguió su propósito, pues sus tesis eran las más coherentes y elaboradas de las que en la época se propusieron; el precio que hubo de pagarse fue dejar la puerta abierta a una posibilidad de esclerosis poética. En este sentido, Manero Sorolla se ha referido a la "monotonía y vacuidad" frecuentes en la obra de muchos petrarquistas que llegaron a imitar a Petrarca a través de las Rime de Bembo.[162]

Bajo los principios bembianos difícilmente hubiese surgido un Petrarca, quien demostró escribiendo que Dante había sido lo mejor hasta el momento, pero no era insuperable; se puede argumentar que Petrarca era ya la perfección suma y no cabía mejorarlo, pero hacerlo significa "cerrar" la progresión literaria y condenar a los contemporáneos y a los por venir a la condición de epígonos, a cambio de no arriesgarse a caer en la anarquía poética y la desintegración lingüística.

Volviendo a la relación entre Garcilaso y las Prose, puede afirmarse que las consecuencias últimas de las tesis de Bembo --necesidad de una trayectoria literaria en la propia lengua y la existencia de un modelo sumo al que imitar; alejamiento de la lengua hablada contemporánea, que sólo puede corromper la dignidad atesorada

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

durante siglos por la escrita-- no permitían al poeta español ser un petrarquista bembiano. Garcilaso hubiese quedado en muy mala posición como escritor --¿cómo escribir en el siglo XVI sin la base de un Petrarca español?-- si en la trayectoria descrita por Bembo, cuya cumbre era el cantor de Laura, no se hubiera presentado la posibilidad de ennoblecimiento de una lengua a través de préstamos de otra --del provenzal al italiano, con el antecedente clásico del latín respecto al griego--; este ennoblecimiento se realizaba tanto por acercarse "arditamente e licenziosamente" a la lengua ajena, como por un progresivo alejamiento y depuración, buscando una entidad propia desde la imitación. El proceso podía incluso culminar con la inversión de los papeles, de forma que la lengua en principio inferior y receptora de préstamos de todo tipo llegase a superar a la inicialmente más digna, como en efecto pasó entre el provenzal y el toscano. Ello pudo representar un agudo acicate para Garcilaso, y no parecen estar lejos de esta postura las palabras de Boscán en su "Carta": "podrá ser que antes de mucho se duelan los italianos, de ver lo bueno de su poesía en España".[163] No debemos pasar por alto a este respecto el posible paralelismo en la transmisión de una herencia cultural --de Grecia a Roma, de Italia a España--, en tiempos donde ya la lengua nebrijense había querido ser compañera del Imperio, donde los soldados del "César"

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pisan fuerte en Europa y

> ....con su propia fuerza el africano
> suelo regando, hazen que el romano
> imperio reverdezca en esta parte
> (son.XXXIII.2-4)

Si la postura de Bembo, a pesar de abrir un camino de ennoblecimento de la lengua y la literatura a través de la imitatio, representaba "cerrar" la poesía italiana para sus contemporáneos italianos poniéndoles delante un modelo insuperable, en esa misma medida significaba la necesidad de "apertura" para Garcilaso, que por aquellos años ya se abría a nuevas posibilidades dentro de la literatura castellana.

No sólo por esto las Prose son importantes para Garcilaso; junto al recoger no el resultado final sino el camino marcado para llegar a él, hay algo más que Garcilaso probablemente tomó de las Prose, dentro de una fecunda tensión con otras propuestas a que nos referiremos: se trata de lo que llamaríamos la "radicalidad literaria", la profesionalidad de escritor de Bembo, frente a otras posturas menos "profesionales" en la literatura; es lo que Floriani ha distinguido en el ámbito italiano al separar a los "gentiluomini letterati" de los "letterati gentiluomini".[164]

Por último, mirando más allá del primer tercio del XVI, es preciso tener en cuenta que la propuesta de Bembo, los resultados del "bembismo" en Italia después de 1536, tienen una clara repercusión en España y lo que se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ha llamado petrarquismo español. No olvidemos que quienes comentaron y enmendaron el texto de Garcilaso son en buena parte "hijos" de esa repercusión y esa corriente, contempladas por el toledano desde otra orilla.

&&&.IV.6 Antes de Bembo

Es interesante notar que la posición en que Garcilaso se pudo hallar respecto a la que llegaría a ser "dictadura bembiana" quizás no distara mucho de algunos de los escritores del Quattrocento italiano, en los que Mazzacurati ha señalado una heterogeneidad de intereses y una "curiosità a volte divertita a volte pensosa" por aspectos muy diversos de la tradición, lo que en última instancia dio lugar al "naufragio" de estas "esperienze tardo quatrocentesche".[165] Mazzacurati comenta a continuación que las menciones de poetas de esa época en las Prose se reducen a nombrar una vez a Lorenzo el Magnífico, tío de Giuliano, no sin cierto oportunismo, por estar el libro dedicado a Clemente VII, un florentino de la familia de los Medici, como Giuliano y Lorenzo.[166]

La diversidad de intereses y la apertura a varias vías de la tradición señaladas por Mazzacurati en el Quattrocento ha de relacionarse con las múltiples posturas y tendencias a que más arriba nos referíamos citando a Floriani, y que fueron estrechándose según

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

avanzaban las primeras décadas del XVI. Cuando Mazzacurati dice que para Lorenzo "l'esempio petrarchesco fu senza alcun dubbio fondamentale: ma non esclusivo, non unico",[167] no estamos lejos de la situación por la que pasó Garcilaso. En Lorenzo se reúnen diversas corrientes, tanto la "aspereza" del dolce stil nuovo, como la del Boiardo lírico o Cino Rinuccini, junto con la experiencia humanística común a todos los poetas cultos del Quattrocento italiano; la mezcla de todos estos elementos tiene como resultado

> quella varietà d'atteggiamenti, quella mistine di stili, quella "contaminatio" di contenuti che è tipica della sua poesia e indicativa, in un certo senso, della vitalità dei motivi culturali che in essa convergono.[168]

La vitalidad que se menciona ahora, como la heterogenidad de intereses y la curiosidad divertida o reflexiva a que se hacía referencia más arriba, son características que pueden aplicarse a hombres que se empeñan en abrirse camino con materias y formas --"cosas" y "nombres"-- nuevas, con plena conciencia: "la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres también nuevos", dice Boscán.[169]

Es necesario considerar, por otra parte, que el proceso evolutivo de la literatura italiana, que un Bembo podía contemplar diacrónicamente, con pleno sentido de su pasado y visión de su porvenir más viable, ante los ojos de los españoles que llegaban a Italia acaso se presen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tara con una noción temporal mucho más diluida, como un mosaico brillante y deslumbrador, donde podía destacar el Petrarca exaltado por la "última moda", pero también un Boiardo, un Lorenzo o un Poliziano, que para esas mismas corrientes últimas habían caído en desgracia, por miedo a peligros --sobre todo que actitudes literarias como las suyas impidiesen la consecución de un modelo de lengua sólido sin "contaminaciones" que le restaran dignidad-- que en el ámbito castellano no lo eran tanto.

Tanto Lorenzo como Poliziano se consideran, según Mazzacurati, intermediarios entre el mundo popular y el culto.[170] A la reunión de la tradición escrita añaden elementos de la lengua hablada, una característica muy peculiar de la cultura florentina en lengua volgare: la posibilidad de revitalizar la lengua literaria con elementos procedentes del uso oral cotidiano, sea popular o aristocrático.[171] Esta es la tesis, típicamente florentina, continúa Mazzacurati, defendida por Giuliano en las Prose, de "un linguaggio letterario «naturale», che deve e può sia pur lentamente rinnovarsi attraverso l'uso".[172] A partir de estos años la cultura florentina fue quedándose aislada a medida que avanzaba el Cinquecento, hasta terminar casi "provinzializzata" frente al orden clasicista impuesto por Bembo.

De Lorenzo dijo Machiavelli:

> A considerare in quello e la vita leggiera e la grave, si vedeva in lui essere due persone

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> diverse quasi con impossibile congiunzione congiunte.[173]

En efecto, llegó mucho más allá que Poliziano en la introducción de elementos de la lengua hablada en la tradición culta, explica Mazzacurati, aunque fue el autor del Orfeo quien mayores aciertos logró en su mezcla.[174] Ya vimos arriba cómo Bembo atacó la tesis de Giuliano, y con ella esta vertiente de la poesía quattrocentesca que en su extrema libertad y experimentación se perdió un tanto, sobre todo en el caso de Lorenzo o Pulci, en el marasmo del "popolaresco uso". No obstante, sin negar que esto ocurriese, y que fuera una amenaza para la visión humanista de una literatura que se impone al tiempo y vive eternamente, hay que señalar también que existía una sólida base --elaborada desde el humanismo renacentista-- tras la actitud de estos autores cuatrocentescos.

Ningún ejemplo es más claro que el de Angelo Poliziano, profundo conocedor de la Antigüedad greco-latina, imitador de los clásicos en latín y en volgare, creador de un mundo de extrema belleza en sus Stanze per la giostra, y cantor del amante de Eurídice en su Favola d'Orfeo. Que fue uno de los primeros grandes pilares del Renacimiento ya lo señaló De Sanctis. Dentro de su particular visión de esa época, el erudito italiano reprochó al autor de las Stanze que su literatura "aveva uno squisito sentimento della forma nella piena indifferenza di ogni contenuto";[175] esto no le impidió a De

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sanctis escribir líneas magistrales sobre lo significativo y acertado de elegir a Orfeo como personaje, si aceptamos la noción de "edad oscura" dejada atrás con el Renacimiento; unas líneas que nos hablan indirectamente de un Poliziano-Orfeo con mucho de fundador del Renacimiento; como símbolo del triunfo del arte y la cultura sobre los toscos instintos de la naturaleza; tras la noche de la barbarie, escribe De Sanctis, surge Orfeo como estandarte de la nueva civilización, inaugurando el mundo del humanismo.[176]

De esta forma, como actualidad y no pasado, pudo verlo Garcilaso. El mundo de arte, cultura y nueva luz que este Orfeo polizianesco representaba podía ser considerado por Bembo como un paso pretérito y descartable ante la brillante perfección de Petrarca y la necesidad de fijar la lengua, pero no así por quien empezaba a ver toda la luz de ese mundo, y podía contemplarlo como plena actualidad.

Por otra parte, Garcilaso hubo de tener noticia de que el Poliziano significativamente silenciado en las Prose había mantenido con Paolo Cortese una de las famosas polémicas de aquellos tiempos sobre la imitatio, cuyo episodio siguiente sería la de Pico con el propio Bembo. Poliziano, como Pico más tarde, era partidario de la imitación compuesta, frente a la imitación simple propugnada tanto por Cortese como por Bembo. Famosas son

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estas líneas del autor de las Stanze:

> Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo.[177]

Sin negar en ningún momento la necesidad insoslayable de imitar, Poliziano realiza una orgullosa manifestación de su voluntad de ser él, de expresarse a sí mismo desde la imitación de Cicerón, sí, pero también "cum bonos alios". Petrarca se había expresado de manera semejante, como ya mencionamos.

Tanto en Poliziano como en Bembo se da una clara correspondencia entre lo mantenido para el latín y lo que de ello se deriva para el volgare. Si Bembo apoya la imitación de Cicerón en prosa y Virgilio en verso respecto a la lengua latina, esta postura se trasladará años más tarde a las Prose respecto al toscano con Boccaccio y Petrarca. Ya Ferrero señaló que de la teoría bembiana de la imitación se derivaba casi necesariamente su programa petrarquista.[178] Paralelamente había actuado Poliziano décadas antes. Mazzacurati apunta que, mientras se formaba el peculiar lenguaje literario cuatrocentesco en Florencia, Poliziano muestra en su prosa latina la noción de la lengua como elemento vivo, el rechazo del modelo único y la varietas estilística e inventiva, rasgos todos ellos presentes en sus textos en volgare.[179] Entre la tradición recogida por él está Homero, Virgilio u Ovidio, pero también escritores que no pertenecían a la edad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dorada latina, como Tibulo, Catulo o Séneca, e incluso un escritor de la edad de plata como Claudiano, lo que da idea, de la complejidad y la pluralidad de estratos culturales que confluyen en la obra polizianesca.[180]

Sus ideales de escritor humanista se trasladan a su obra en romance, según Mazzacurati, para quien el fruto máximo de este proceso son las Stanze per la giostra, una obra que considera claramente diferenciable de la posterior postura bembiana.[181] Junto a la tradición clásica Poliziano recoge al mismo Petrarca,[182] que a veces es mediador entre el toscano y otros autores antiguos, provenzales o stilnovistas. Sin embargo, la noción de "petrarquismo" en la que se desemboca no se corresponde con lo que luego se conformará en Bembo.[183]

Lo mismo ocurre, saliendo por un momento de Florencia hacia Ferrara, en lo que respecta a la relación de Boiardo con Petrarca, también tratada por Mazzacurati, quien ve al autor del Orlando innamorato más abierto a la heterogeneidad y a opciones expresivas y rítmicas distintas a las de quienes practicaban una "stretta osservanza petrarchesca".[184]

Las palabras que se aplican a Poliziano y a Boiardo, la consideración de un petrarquismo --y el problema de este término es que en muchas ocasiones pasa a designar sin más al petrarquismo bembiano[185]-- menos rígido, filtrado por una experiencia cultural rica y varia nos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acercan a la posición de Garcilaso, y al petrarquismo que podríamos llamar "relativizado" de muchas de sus composiciones.

Frente, o al menos junto al estrecho camino del petrarquismo de la escuela de Bembo, Garcilaso pudo observar a autores como Lorenzo o Boiardo, que habían ofrecido otras posibilidades, y sobre todo la postura abierta y profundamente humanista de Poliziano, no lejana de la de Petrarca; pudo contemplar estas alternativas como en un tapiz donde la evolución histórica se pone entre paréntesis, porque tan nuevas eran para él las Stanze de Poliziano como las Rime de Bembo, y sobre todo porque el problema diacrónico de la lengua italiana, obsesión justificada del veneciano, no le atañía, y sí le importaba iniciar en castellano una nueva literatura. Frente a la exigencia de un único modelo escrito y perfecto de las Prose, Garcilaso tuvo la oportunidad de ver, al acercarse al mundo florentino de la segunda mitad del Quattrocento, que de una parte renacían en esa época los clásicos por la imitación, así como otros buenos poetas en volgare entre los que descollaba Petrarca, pero, por otro lado, también se prestaba atención a la lengua hablada.

Vimos las posibles consecuencias de las Prose en Garcilaso: no hay un Petrarca sobre el que basarse, pero cabe aspirar a ser un Petrarca castellano,[186] tener su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mismo "arrojo literario" y actuar como Bembo explica que el de Arezzo lo hizo respecto a literaturas más sólidas entonces que la toscana. A estas consecuencias de las Prose se suma ahora un ejemplo más reciente, y más abierta y deslumbrantemente renacentista: la Ferrara de los Este o la Florencia de Lorenzo de' Medici. En ellas podía verse el petrarquismo peculiar de Boiardo, el ejemplo excelso de Poliziano y la gran apertura a lo popular de Lorenzo, donde acaso también cabía ver una advertencia respecto a la excesiva popularización.

Pero el mosaico de posibilidades abiertas a nuestro poeta no acaba en estos polos, Bembo y el Quattrocento, no concordantes en el tiempo pero sí en el espacio cultural italiano que se le abrió al menos desde 1529. Junto a las tendencias que Bembo se disponía a imponer no faltaban otras propuestas y otras perspectivas.

&&&.IV.7 Junto a Bembo

En el intento de situar a Garcilaso en medio del mundo literario italiano es imprescindible tener en cuenta que, junto al predominio cada vez más intenso de las teorías bembianas, existieron, y muy especialmente en los años de mayor contacto de nuestro autor con Italia, corrientes paralelas y puntos de vista diversos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.IV.7.1 Antipetrarquistas y otros experimentadores

Arturo Graf, a finales del siglo pasado, desde una posición muy de su tiempo, cercana al Romanticismo y opuesta al principio de la imitación poética --recordemos que también fue ésta la posición de don Marcelino Menéndez Pelayo-- trazó una crítica y divertida estampa del petrarquismo del Cinquecento en un estudio[187] cuya primera frase nos da ya idea del tono que va a seguir: "Il Petrarchismo è una malattia cronica della letteratura italiana".[188] Explica Graf cómo a ese Cinquecento "che ricerca in ogni cosa la peregrinità e la grazia, che tutto affina e illeggiadrisce", le iba, más que un "rigido e sdegnoso" Dante, un Petrarca que era "giá nel Trecento, un uomo del Cinquecento [...] maestro insuperato e insuperabile di tutte le squisitezze e di tutte le eleganze".[189] Petrarca arrastró tras sí por libre elección a los buenos ingenios del Quinientos, pero también por necesidad a una legión de poetastros. Todo el mundo andaba con el "Petrarchino" --ediciones del Canzoniere en pequeño formato--; hasta las cortesanas escribían versos a la petrarquesca; en una novella de Giraldi Cintio un cliente sin dinero quiere pagar a la prostituta con unos versos petrarquistas que le granjearan inmortalidad; el lugar donde murió el cantor de Laura se convierte en un Santiago de Compostela literario y laico.[190] En medio de esta visión ciertamente grotesca

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que se pretende dar del petrarquismo, Graf no deja de apuntar ideas interesantes, al que considera un "fatto storico e letterario assai complesso" propio de la cultura del Cinquecento, donde se dan "moltitudine di tendenze, d'indirizzi"; y en esta variedad se han de buscar las razones tanto del petrarquismo como del antipetrarquismo.[191] Graf, a finales del XIX, coincide aquí con la visión general de esas primeras décadas del XVI que tienen Mazzacurati y Floriani en fechas recientes. Este entendimiento de la época como un conglomerado rico en tendencias y capaz de generar movimientos opuestos es fundamental para nuestra visión de Garcilaso.

Señala Graf también que antipetrarquismo no es exactamente lo contrario de petrarquismo, puesto que, si éste implica una "esagerata venerazione" de Petrarca, el antipetrarquismo no conlleva aversión por el gran maestro, sino por sus imitadores, en la teoría y en la práctica poética.[192] Manero Sorolla ha insistido en la separación entre Petrarca y sus seguidores a la hora de determinar el blanco de las sátiras de los antipetrarquistas.[193]

Ya vimos que esta distinción entre el maestro y sus imitadores no sólo se da desde posturas hostiles al petrarquismo; cabría distinguir tres grados: Petrarca propiamente, la fundamentada y sólida visión de Bembo, y el resultado práctico de la propuesta bembiana en los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

imitadores. Graf se ve forzado a reconocer que el "campione dei petrarchisti del Cinquecento", Pietro Bembo, al que tiene por "uomo di mediocre ingegno, ma di molta e varia erudizione",[194] recibió elogios de antipetrarquistas furibundos como Niccolò Franco o Aretino,[195] si bien Graf intenta justificar estos elogios, en el primer caso por ser de 1538, cuando Franco estaba en Venecia en los "dominios" de Bembo, y en el segundo porque Aretino y Bembo se temían entre sí y preferían guardar las formas.

También Croce, al ocuparse de las críticas de Castaldi a los petrarquistas, se refiere a la necesidad de distinción entre una teoría y las obras poéticas de los autores que la siguen.[196] En contra de las opiniones de quienes habían criticado el petrarquismo, Croce esgrime el hecho de que los mayores literatos y los mejores ingenios de la época aprobaron y siguieron el movimiento propugnado por Bembo y apoyaron a su creador.[197] Entre esos ingenios incluye al mayor de ellos, Ariosto, y menciona el homenaje que rinde a Bembo en el Orlando Furioso.[198] Por el contrario, en el grupo de los opuestos al petrarquismo bembiano, si Graf había dicho que "non han troppa dottrina, ma bensí ingegno, e bon giudizio ancora...",[199] Croce asegura que los no muchos opositores del movimiento bembesco fueron autores mediocres,[200] y más adelante cita los conocidos versos de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Niccolò Franco, un antipetrarquista, en favor de Bembo:

> Tanto ch'a le mie spese io giurarei,
> che se non eri tu mastron di tutti,
> tutti sariemo stati Tebaldei.

Tebaldeo representa tendencias cuatrocentistas y popularizantes, y Croce señala[201] que era necesario salir de ese nivel poético para llegar a una poesía más compleja y elaborada, a una verdadera "poesia d'arte".

Hoy, liberados del prejuicio contra la imitación que se arrastró en el XIX y parte del XX, no puede descalificarse el movimiento petrarquista bembiano de la manera en que lo hizo Graf, y mucho menos la poderosa entidad humanística y literaria de su iniciador, Pietro Bembo; se ha de ver, por otra parte, que no todos --Croce dijo prudentemente "quasi tutti"-- los antipetrarquistas eran plebe o "cervelli balzani". Sin embargo, sí es preciso reconocer que, como ya señalamos al tratar de las Prose y su programa, éste abría la puerta en exceso a la aparición de epígonos. Ferroni, muy lejos de la parcialidad de Graf --también lejano en el tiempo--, ha caracterizado al petrarquismo bembiano como "el sistema de la repetición", no sólo como reiteración programada de un corpus riguroso y limitado, sino también por los procedimientos estilísticos que llevan a la repetición, a continuos redoblamientos y ecos internos.[202]

Con esta idea de la repetición petrarquista bembesca coincide Mazzacurati, que habla del "congelamiento" que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

resulta de la doctrina de Bembo.[203] Ello conduce a lo que Ferroni ha llamado la "natura tautologica" del petrarquismo, afirmada como tal por el propio Bembo, por su aspiración a una literatura protegida del paso del tiempo, perfecta, eterna.[204] La exigencia de perfección, el colocar a Petrarca como su máximo exponente, imitable pero no superable --en la práctica se olvida la aemulatio reconocida teóricamente, sobre todo en la epístola bembiana "De imitatione"[205]-- llevaba a un sistema cerrado y repetitivo, que garantizaba un nivel elevado de lengua y una "poesia d'arte", precisamente por no permitir la entrada de elementos ajenos al sistema --nuevos tonos, lenguaje hablado-- pero también por eso mismo facilitaba el estancamiento y, en palabras de Ferroni, la esterilidad.

Ante esto no puede sorprender que algunos de los escritores del Primo Cinquecento criticasen, más que la posición teórica bembiana, sus resultados prácticos en otros poetas, e intentasen caminos distintos con varia fortuna, en muchos casos con logros inferiores a los alcanzados por los petrarquistas. En todo caso, es importante adelantar que algunas de las propuestas paralelas al bembismo no surgen de escritores al estilo de "i pícaros dei romanzi spagnuoli", como dijo Graf,[206] sino de quienes no estaban lejos del mundo humanista.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.IV.7.1.1 Cornelio Castaldi

Luigi Baldacci, en Il petrarchismo italiano nel Cinquecento, incluye un breve capítulo que titula "Cornelio Castaldi e il primo antipetrarchismo"; allí distingue tres clases de antipetrarquismo: uno anecdótico y ocasional, sin historia por carecer de un soperte cultural; un petrarquismo como el de Castaldi, situado en la primera mitad del XVI y relacionado con la polémica sobre la imitación; un tercer antipetrarquismo, que refleja la crisis del petrarquismo, y más que oponerse a éste refleja su decadencia y busca ante ella soluciones internas al movimiento.[207]

Nos interesa ahora el segundo tipo de antipetrarquismo, al que pertenece Castaldi, por cuanto no representa una oposición caprichosa surgida de la mera aversión a lo petrarquista en la versión dominante de Bembo, sino que nace de una honda tradición humanista, representada por la postura ecléctica de Gian Francesco Pico, y previamente de Poliziano, en la poética de la imitatio.[208] En este aspecto cabe discrepar de la opinión de Manero Sorolla, para quien el antipetrarquismo, comparado con la corriente a que se opone "cristaliza casi en simple anécdota en la historia de la lírica quinientista".[209] Sin negar que buena parte de los textos antipetrarquistas tengan escaso valor literario, casos como el de Castaldi no pueden considerarse anécdóticos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

incluso con independencia de la categoría literaria de sus textos; y esto es así, en mi opinión, no sólo por entroncar, como quedó dicho, con corrientes humanistas de intensa vigencia, sino además por constituir uno de los elementos característicos del "debate" del primer tercio del XVI. Esto es, no puede contemplarse el petrarquismo bembiano, por hegemónico que sea, sin la existencia de toda una serie de autores que se opusieron a él. En cuanto al valor literario de la obra de estos autores, será preciso considerar hasta qué punto el juicio crítico moderno se deja arrastrar por los criterios de la visión dominante lírico-petrarquista, ayudado por la posterior concepción romántica de lo poético.

A la polémica de Pico con Bembo ya nos referimos. Respecto a Poliziano --en debate anterior con Cortese-- resulta muy interesante que ahora aparezca no sólo como pasado desdeñable para Bembo y posibilidad atemporal para Garcilaso, sino también como fundamento de actitudes que sí eran contemporáneas --aunque sin el éxito del petrarquismo-- del humanista de Venecia y el poeta español.

Baldacci se refiere al "canzionere petrarchesco" de Castaldi, donde le parece encontrar más motivos cuatrocentescos que bembianos.[210]. Véase cómo a Castaldi, tildado de "antipetrarquista", se le atribuye un cancionero petrarquesco; las etiquetas tienden a confundir, porque si era "petrarquesco" no podía ser "antipetrar-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quista" sino más bien "antibembiano"; en el mismo sentido serían antipetrarquistas avant la lettre autores como el Boiardo lírico, Lorenzo o Poliziano; Petrarca, como la imitación, no se ponía en duda, y sí la actitud de sus imitadores. Esto lo puso de manifiesto claramente Graf cuando dijo que "antipetrarquismo" no es exactamente lo contrario que "petrarquismo": no se va contra el autor de los Rerum Vulgarium Fragmenta, sino contra las derivaciones que resultaron de su obra en el XVI.[211]

De acuerdo con su visión, donde la única vía válida era la propuesta por Bembo, Baldacci señala que Castaldi hace caso omiso de las razones de Cortese contra Poliziano, que contaron más tarde con el apoyo de Bembo.[212] Castaldi, basándose en Poliziano, identifica petrarquismo con ciceronianismo en su capítulo "Udite imitatori del Petrarca",[213] una relación que, como vimos, también ha señalado la crítica moderna. Baldacci encuentra otras trazas evidentes de la presencia de Poliziano en los textos de Castaldi; así, los versos:

> ...Una simia ispida e vile
> Fora più degna d'un marzio leone,
> Perch'ella è piú di faccia all'uom simile...

son un claro eco de estas conocidas palabras polizianescas:

> Mihi vero longe honestior tauri facies aut item leonis quam simiae videtur, quae tamen homini similior est.[214]

Baldacci se refiere a que, si bien la fuente directa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Castaldi es Poliziano, a través de él recoge testimonios contra la imitación --contra la imitación simple, matizaríamos-- procecentes de textos clásicos de Horacio, Séneca o Quintiliano. De esta forma, hacia la conclusión de su capítulo, el estudioso escribe:

> Così sulla base di quei consensi venerabili, anche nel Castaldi si repeteva l'eco di una polemica a favore dell'ingegno o dell'originalità che suona pur sempre ricca di suggestioni [...] al centro di un quadro storico nel quale aveva ormai trionfato il principio d'imitazione.[215]

Es necesario, en mi opinión, matizar estas palabras, para que no lleven a pensar que la "originalidad" propuesta por Castaldi responde a la noción decimonónica y romántica que ha llegado a nuestro siglo. Lo que se debatía en la época no era si imitar o no imitar, sino cómo hacerlo; y lo que aparece claro es que Castaldi, con independencia de su calidad o su fortuna, no está de acuerdo con la forma imitativa propuesta por Bembo, o, para ser más exactos, con sus resultados en la práctica. Al tomar esa postura no hace más que insertarse en una de las corrientes posibles de su época, apoyándose en Poliziano, Quintiliano o Séneca, ninguno de los cuales pensó en escribir sin imitar, pero sí en imitar recogiendo a diversos autores y refundiéndolos con la personalidad propia, compitiendo con ellos más que siguiéndolos, conforme a la aserción de Quintiliano:

> Sed etiam qui summa non appetent, contendere potius quam sequi debent.[216]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Volviendo al autor de que Castaldi se hace eco, Poliziano, silenciado por Bembo en las Prose, la obra que consagra a Petrarca, cabe decir, paradójicamente, con García Galiano, que el principio estilístico por el que se rige Poliziano es el mismo que el de Petrarca, pues ambos propugnan una imitación creadora.[217]

Sobre la epístola de Poliziano, Lázaro Carreter ha escrito líneas esclarecedoras, que merecen una cita extensa:

> En esta celebérrima carta se contiene, tal vez como en ningún otro texto humanístico, el más claro y sencillo razonamiento sobre las virtudes de la imitación compuesta. Cuando el poeta fija su admiración en uno sólo, cuando su ideal es acercarse a él, nunca logrará ponerse a su altura. Nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. Hay que leer profundamente a Cicerón, sí, pero "cum bonos alios", con otros muchos que son sus pariguales. Sólo entonces, dice a Cortese, si tu pecho está repleto de lecturas, te será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que solo estés tú. Los consejos de Poliziano --algunos semejantes recibieron los Pisones-- tratan, pues, de proteger la personalidad, que se desvanece al ser invadida por una única devoción.[218]

Resulta interesante la conexión Poliziano-Horacio en su Epístola a los Pisones, por cuanto Horacio será una presencia importante en autores como Castiglione o Valdés. Se traza así un complejo entramado de vasos comunicantes --Horacio-Poliziano-Castaldi (antibembismo)-Castiglione-Valdés-- que conoce su máxima vitalidad en los años de madurez de Garcilaso, pero que sucumbirá pronto ante el bembismo dominante. La cronología garci-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lasiana corre paralela a este entramado cultural.

En defensa de Bembo, contradictor de G. Pico, como Cortese lo fue de Poliziano, cabe señalar, siguiendo a Santangelo[219] y García Galiano,[220] que no se puede considerar al autor de las Prose un ciceroniano, no sólo por su carencia de fanatismo, sino porque, si bien defiende la imitación simple, no presenta a Cicerón como modelo absoluto en todas las materias; Bembo considera que ha de elegirse el modelo que más convenga a cada materia, e incluso ésta puede traerse de varios autores, siempre que el estilo derive de un solo modelo. En última instancia tanto la polémica de Poliziano con Cortese como la de Pico con Bembo están lejos de la virulencia y obcecación que invadirá otras posteriores. Siempre dentro del marco de la imitación, García Galiano ha dicho de la segunda que "sus diferencias teóricas son más de forma que de fondo pues, en definitiva, ambos luchan por lo mismo, por la originalidad creadora y fecunda".[221]

En el caso de Bembo, nos parecen, sin embargo, muy acertadas estas palabras de Baldacci:

> ...se ancora il De Imitatione [...] offriva una disposizione aperta e non dogmaticamente definita, la Prose subordinano chiaramente il processo critico alla sistemazione delle regole.[222]

La lengua toscana necesitaba esa sistematización, y de su sólida consistencia da testimonio el hecho de que las Prose sean la piedra sobre la que se funda el enorme

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

edificio del petrarquismo --bembiano-- europeo durante más de un siglo. Esta solidez, sin embargo, se consiguió recortando el concepto de aemulatio, de aspiración a superar al modelo, que sí estaba mucho más presente en la epístola "De Imitatione".[223]

Hemos vuelto a traer aquí, a propósito de un creador en volgare coetáneo de Garcilaso, Cornelio Castaldi, a dos humanistas y poetas como Bembo y Poliziano, precisamente para poner de relieve que la cuestión que se viene dilucidando en esas primeras décadas del Quinientos no es baladí, y tampoco se trata de especulaciones teóricas entre otras del siglo XVI. En las polémicas sobre el ciceronianismo y el petrarquismo --esta última claramente decantada hacia la solución bembiana, aunque no sin resistencia, como vemos-- muy entretejidas ambas, lo que se debate es cómo imitar, o, en otras palabras, cómo escribir literatura. Ello nos interesa en sumo grado porque se trata de una pregunta que Garcilaso tuvo que hacerse ante el mosaico de posibilidades que se le ofrecían en la Italia que conoció. Esta pregunta, en el caso del poeta español, presenta la complicación adicional de que está próximo a todo este debate italiano, y al mismo tiempo se sabe alejado por una tradición distinta y una lengua que no era la toscana, por lo cual su situación no era equivalente a la de ninguno de sus coetáneos italianos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.IV.7.1.2 Otros antipetrarquistas. Francesco Berni y Pietro Aretino

Otro de los tradicionalmente considerados antipetrarquistas es Francesco Berni. Ferroni señala[224] que Berni opuso al platonismo que subyacía al petrarquismo bembiano la descripción de la realidad humilde, de objetos cotidianos y vulgares, con frecuentes juegos con palabras de doble sentido, uno de ellos erótico. Frente a la cuidadosa elección de palabras de Bembo, Berni usa un lenguaje muy cercano al popular, con elementos de la lengua bassa o comica, heredados de los capítulos en tercetos habituales en su nativa Florencia en los siglos XIV y XV.

Croce, por su parte, recoge la opinión de Saviotti, quien entendió que la clave de su éxito en la época radicaba en buena parte en el hecho de cantar al queso o al tocino con el mismo sosiego con que un poeta docto podía haber cantado a un personaje ilustre. Croce añadió que la parodia de Berni lo era de la poesía misma y otorgó a su obra muy escaso valor.[225] Sin embargo, el impacto de esta obra en la época se refleja en la caterva de poetas imitadores que Berni atrajo tras de sí.[226]

Ferroni ha caracterizado muy bien esta poesía en relación con la propuesta por Bembo, estableciendo que también la de Berni es una poesía "prelatizia e curiale", pero en lugar de partir una perfección previa e inmóvil,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

arranca desde niveles inferiores de la realidad. Sin embargo, sigue Ferroni, el bernismo también lleva a un "congelamento" semejante al producido por el petrarquismo de la escuela de Bembo; los momentos de la vida cotidiana, los objetos fútiles, los dobles sentidos con alusiones sexuales, que pudieran hacer pensar en un hedonismo paganizante, quedan finalmente reducidos a "un'immobilità senza tempo".[227]

En la Roma de la década de los treinta se produce el momento de máxima eclosión del antipetrarquismo, al que se sumaron poetas como Ortensio Landa, Antonfrancesco Doni o Niccolò Franco.[228] Con todo, este movimiento aparecía mucho más débil que el impulsado por Bembo, y no pudo imponerse por falta de un sustento teórico que lo respaldase y por su excesivo componente florentino. Se trata, sin embargo, de la alternativa más sólida a la corriente dominante, y de su máximo representante, Francesco Berni, nos interesa destacar dos aspectos señalados por Ferroni. En primer lugar, como Baldacci destacó en el caso de Castaldi, Berni también se halla conectado con la tradición literaria "tardoquattrocentesca" en que se educó, sin que le falte una "non spregevole educazione classica" --con lo que no responde exactamente al modelo crociano de los poetas antipetrarquistas mediocres y "plebeyos"--; de acuerdo con esta educación, Berni se encargó de depurar la tradición cómico-realista floren-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tina aplicándole un tono de "moderato classicismo romano e cortigiano".[229]

Tanto en el caso de Castaldi como en el de Berni se recoge --se alarga respecto a la ruptura de Bembo-- la tradición cuatrocentesca de Lorenzo y Poliziano. Garcilaso encontró en aquellos años de Italia una línea dominante, la del petrarquismo bembiano, que intenta cerrar otra anterior cuyo máximo representante es Poliziano, y que convive con neta superioridad sobre la intentada por Castaldi o Berni. En todas ellas latía con fuerza la figura omnipresente de Petrarca, pero cada una albergaba un "petrarquismo" diferente, bembesco, pre- o antibembesco. Es evidente que, desde la perspectiva italiana, en el empeño por crear una lengua y una poesia d'arte equiparable a la latina, la propuesta de Bembo tenía más posibilidades de éxito, pero no hemos de olvidar que Garcilaso no tiene las mismas necesidades en castellano que Bembo sentía para el toscano, y no tuvo por qué seguir ciegamente la línea del autor de las Prose, ni por qué cerrarse como él a otras posibilidades; lo que para Bembo era terreno intocable, para Garcilaso constituía terreno alternativo a una gran propuesta digna de atención, pero en buena medida no ajustable a su situación histórica y literaria.

Nos hemos referido sólo a alternativas poéticas al bembismo. Existieron otras en otros géneros. Especial

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mención merece la que se produce en prosa, en lo que se ha llamado diálogo "puttanesco", donde se da una violenta inversión de los modelos amorosos que regían en Bembo. Un exponente notable de esta tendencia es el Ragionamento della Nanna e dell'Antonio y el Dialogo de Aretino.[230] La condición "antipetrarquista" de Aretino queda clara en la cantidad de citas suyas aducidas por Graf al hablar de los opositores a la imitación servil de Petrarca. Es Aretino quien introduce en sus Ragionamenti a una cortesana que corrige el lenguaje a la petrarquesca, y arguye que se ha de decir balcone y no finestra, porta y no uscio, y de la que se dice que "mi pare un Tullio e ha tutto il Petrarca e il Boccaccio a mente".[231]

Bàrberi Squarotti afirma que el Aretino transgrede profundamente los cánones de la literatura del amor, de debate ético-filosófico o de la épica, demostrando que con sus mismos medios puede escribirse un "perfetto dialogo intorno al sesso e alle professioni di puttana e di ruffiana".[232] Al mismo tiempo demuestra cómo las selecciones léxicas de Bembo o Castiglione, o el purismo florentino de Machiavelli-- autor de un Dialogo della lingua[233]-- o Varchi son absurdos si se confrontan con lo exigido por la lengua escrita, no ya la oral, para hablar de la sexualidad, en torno a cuyo tratamiento literario desarrolla una intensa variación sinonímica y actividad metafórica, frente a la mínima posibilidad de variación

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en los actos descritos. De esta forma, apunta Bàrberi Squarotti,[234] Aretino, con plena consciencia, demuestra la capacidad expresiva del volgare, contrariamente a la "limitatezza estrema del Bembo", que propone el estrecho seguimiento de Petrarca y Boccaccio, o incluso frente a la propuesta de Castiglione, que se verá más adelante.

Hemos traído a estas páginas a Pietro Aretino, quien también estuvo presente en la coronación del Emperador en Bolonia en 1529, --donde dio a conocer un elogioso "pronóstico"[235]-- para aportar una prueba más de la complejidad del mundo cultural de las primeras décadas del Quinientos, y ver cómo, desde un punto de vista no lírico, se responde a las limitaciones de la corriente dominante bembesca, y se abre la literatura a aspectos de la sociedad y del hombre que no cabían en la "limitatezza estrema" de la propuesta de Bembo.

Finalmente, ya dijimos que la corriente iniciada por Berni alcanza su momento culminante en la década de los treinta. En 1535 muere en Florencia, quizá envenenado, Francesco Berni, nacido en 1497 o 98 (a los 38 o 39 años); en 1537 muere Castaldi.[236] En 1534 Aretino reelabora y publica La Cortigiana, y ese mismo año ve la luz en París la impresión del Raggionamento della Nanna e della Antonia; en 1536 se publica en Turín, o quizá en Venecia, el Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa. Junto a estos nombres podrían citarse otros que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no pueden adscribirse sin más al "antipetrarquismo", pero que avanzan por caminos diversos al dictado por Bembo; entre estos nombres está el de Bernardo Tasso, de cuya "rebeldía" frente al petrarquismo hemos de hablar, y los de otros autores como Luigi Alamanni o Luigi Tansillo, empeñados ambos por aquellos años en "tanteos y experimentos",[237] que nuestro poeta tuvo que conocer. Hasta 1536 Garcilaso pudo respirar el rico y variado entrecruzarse de corrientes y actitudes literarias, que en ese momento conocían su apogeo, culminación de un proceso que en buena parte arrancaba del Quattrocento, y que acaso no conociera una vida tan intensa más allá de esos años treinta. Los años de Garcilaso en Italia son breves pero coinciden con ese momento de máxima vitalidad y debate.

&&&.IV.7.1.3 Giovan Giorgio Trissino

Ya mencionamos a Trissino al referirnos a la teorización sobre la comedia. Como Bembo, como Aretino, Trissino también asistió a la coronación de Carlos V el 5 de noviembre de 1529.[238] Ese mismo año había publicado su Poetica. En una época anterior, De Sanctis lo sitúa en Venecia,[239] en torno a Domenico Veniero, junto a Bembo y Trifon Gabriele, Speron Speroni y otros que suenan familiares a los conocedores de Garcilaso, como Bernardo Tasso o el Andrea Navagero que en 1526 habló con Boscán en Granada. Como se ve, no nos estamos refiriendo a un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mundo cultural remotamente relacionable con Garcilaso, sino que, muy al contrario, este ambiente tuvo que serle familiar.

Al referirse a la "questione della lingua" en la Italia del Cinquecento, Floriani separa tres tendencias: una ciceroniana véneta, cuyo máximo exponente es Bembo, con una poética estrictamente petrarquesca que funda la filología romance y una gramática del romance; una segunda cortesana "apuleiana" representada por Equicola y por las primeras actitudes de Liburni y Castiglione, que propugna la relación del volgare con el latín, y la innovación apoyada en la base fonética, morfológica y léxica latina; y por último una vía cortesana "quintilianea", de clasicismo moderado, donde entre otros se sitúa Trissino y el Castiglione maduro.[240] Esta tercera corriente cuenta, según Floriani, con el apoyo de obras como la de Sannazaro, Tebaldeo, o el Ariosto del primer Furioso.

Como se ve, las alternativas eran varias. Nos interesa especialmente la de Trissino por sus especiales características. Amedeo Quondam ha expresado la importancia del año 1529 en los que podríamos llamar la "alternativa Trissino": en enero de ese año aparece en Vicenza traducida por él al toscano la edición del De vulgari eloquentia dantesco -- sólo más tarde se publicaría en su versión original--; en junio se publica el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Dialogo intitolato il Castellano nel quale si tratta de la lingua italiana, la Grammatichetta, y además la reedición de la Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana y la tragedia titulada Sofonisba; también en 1529 ven la luz sus Rime y las cuatro primeras "divisioni" de la Poetica. Se trata, como señala Quondam,[241] de una especie de opera omnia, de summa que reúne teoría y práctica, con un claro objetivo polémico, casi de provocación, que intenta constituirse como polo contrario a Bembo en el debate que se estaba desarrollando en un lapso de tiempo que Quondam sitúa entre 1525 y 1530, los respectivos años de publicación de dos obras del futuro cardenal: las Prose y las Rime; entre estos dos extremos, se sitúan otros dos libros fundamentales en el debate: la giuntina de Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani (1527) y el Libro del Cortegiano (1528) de Castiglione. De nuevo es preciso llamar la atención sobre las fechas, porque cuando Garcilaso llega a Bolonia con el Emperador el debate que conmueve la Italia renacentista está en plena eclosión. Quondam centra ese debate en la cuestión fundamental de la imitación:

> [Il dibattito cinquestesco] [r]iguarda, dunque, il nucleo più interno del classicismo, il suo insistente interogarsi sugli statuti dell'imitazione: imitare un solo "autore", più "autori", e --soprattutto-- chi imitare?...[242]

El debate sobre la imitación en el latín pasa al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

volgare desde la publicación de las Prose, como ya hemos señalado. Se trata de definir el canon en la lengua romance, y Trissino, sin mencionar a Bembo, ni la Giuntina, se opone a uno y la otra proponiendo dos nombres diferentes: Dante y Antonio da Tempo. Quondam afirma que en especial la mención de la autoridad obsoleta de Antonio da Tempo tiene mucho de provocación, y se pregunta si se debe a una formación "tardomedievale" de Trissino, o a su intención de mostrarse radicalmente diferente a Bembo.[243] Weinberg se inclina por la primera opción, cuando escribe sobre la Poetica trissiniana que se trata de un texto vuelto más hacia la Edad Media que hacia el Renacimiento, por esa conexión con el De vulgari eloquentia dantesco y el De rithmis vulgaribus de Antonio da Tempo.[244]

En cuanto a Dante, Floriani discrepa de esta opinión, y demuestra que no se planteó una disyuntiva radical entre los dos grandes poetas del Trecento, como pareciera deducirse de las Prose de Bembo; Dante siguió presente en el Cinquecento.[245] Como prueba de ello Floriani aporta tres casos: la Prosa V de Calmeta en sus Prose e lettere; las Regole grammaticali (1516) de Fortunio, quien cita igualmente tanto a Dante como a Petrarca; y finalmente las Vulgari elegantiae (1521) de Liburnio, que también mantiene una postura pro-dantesca, publicadas ya las Prose.[246] Trissino no hace más que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ponerse al lado de esta corriente previa.

Junto con De vulgari eloquentia, la otra obra que influye grandemente en la obras teóricas de Trissino es la Poética aristotélica, que según Floriani pudo ser conocida ya en aquellos años,[247] en griego desde 1508, y desde 1498 en la traducción latina de Giorgio Valla.[248] Toffanin considera a Trissino, junto con Rucellai, Alamanni y Speroni, un precursor del aristotelismo literario, así como un representante del primer "helenismo" del XVI.[249]

Al leer la obra de Trissino llama la atención su curiosa ortografía, en la que introdujo ciertas letras griegas, entre ellas la omega y la épsilon, para eliminar ambigüedades fonéticas. Este detalle ortográfico externo da buena idea de la característica trissiniana que más nos interesa: su apertura, su capacidad de experimentación. Floriani se ha referido a la tendencia general de Trissino a innovar sobre ejemplos clásicos.[250] En el plano métrico concretamente, el investigador italiano señala que pese a reconocer a Petrarca tanto como a Dante, rechaza el "esclusivismo metrico corrente", y no por una actitud medievalizante, como cree Weinberg, señala Floriani, sino como una apertura a opciones diversas apoyadas por la autoridad de los "buoni autori", descartando solo los extremos, sea lo sumamante extravagante o lo popularizante en exceso.[251]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Trissino hace gala de un experimentalismo "rigorosamente non-petrarchistico", sigue diciendo Floriani, que no se puede descartar como propuesta por el hecho de que su aplicación en la práctica a la Sofonisba y la Italia liberata dai Goti no diese resultados especialmente brillantes.[252] Esta propuesta contrastaba plenamente con la de Bembo, cuyo proyecto de clasicismo se limitaba a los géneros establecidos por las autoridades que reconocía; Trissino, por el contrario, plantea "un futuro diverso e plurimo del linguaggio letterario", respetando la gradación en la dignidad de los géneros, pero desarrollando todas las posibilidades del lenguaje en cada uno de ellos.[253] Toffanin cree que Trissino representa el primer indicio de la crisis del bembismo.[254] Floriani[255] opta por la opinión de Mazzacurati, quien se ha referido a una "mediazione trissiniana"[256] entre la posición de Bembo y la de Castiglione.

Coincidiendo con lo que comenta, desde otra perspectiva, Toffanin, quien lo coloca como precursor de una corriente que terminaría imponiéndose, Mazzacurati opina que la propuesta teórica de Trissino-- y recordemos que siempre hay que separarla de la varia fortuna de su obra literaria-- precisamente por ese carácter mediador entre "il blocco selettivo indicato dal Bembo" y la "rivitalizzazione attualistica" propugnada por Castiglione, fue la que con más ventajas contó a partir de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1540 en el mundo literario italiano.[257] Se caminará entonces hacia un modelo cultural más riguroso técnicamente, "più rigidamente selettivo", que se sobrepondrá al "edonismo formale" y las "vocazioni sperimentali" de Trissino. Si su propuesta no contó con el prestigio de la de Bembo, ni con el éxito que acompañó a la de Castiglione en las culturas de corte, su posición intermedia tendrá influencia en la "nuova scrittura e ricodificazione dei «generi»" hasta Torquato Tasso y más allá.[258]

Entre las cualidades positivas de Trissino, Floriani ha destacado la apertura a diversos registros expresivos; en materias de métrica señala el estudioso italiano la tendencia trissiniana a la innovación sobre una base clásica, y nota algo que por su posible relación con Garcilaso puede ser de sumo interés: la existencia de una "disponibilità alla sperimentazione metrica che meritarebbe la spesa di una nuova indagine particolare".[259] En este sentido es importante la recuperación que Trissino hace de Dante, cuya poesía presenta rasgos métricos diferenciables de los de Petrarca, algo que tenía muy presente Boscán, y no podía desconocer Garcilaso: "Dante fue más atrás, el qual usó muy bien d'él [del endecasílabo], pero diferentemente a Petrarca".[260] En ese "usó muy bien d'él" parece haber un reconocimiento de la postura de Trissino, opuesta a la de Bembo. Resulta muy interesante que cuando Sansone estudia la métrica de los sonetos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

garcilasianos, en concreto un esquema acentual poco frecuente del endecasílabo, se haga la pregunta que subrayo:

> [El esquema acentual 1-6-10] è presente almeno in Dante; anche se è da presumere (ma mancano i necessari spogli sul tema) che, dopo tale epoca, sia quasi del tutto scomparsa. Garcilaso (il dantista Garcilaso?) non è affatto estraneo a tale uso...[261]

La posible "vuelta" a Dante de Garcilaso, en la línea de Trissino, concordaría con lo dicho sobre la percepción por el poeta español de la literatura italiana como en un mosaico atemporal, desprovisto de la visión evolutiva que podía tener un veneciano como Bembo, visión que le podía llevar a eliminar ciertas opciones que Garcilaso tal vez consideró perfectamente válidas, como, por otra parte, lo había hecho, en una época de intensa experimentación, un italiano como Trissino.

Este Trissino experimentador, presente como Garcilaso en la Bolonia de Carlos V y Clemente VII, es otro de los nombres y las obras que se integran en el complejo panorama que se viene configurando en estas primeras décadas del XVI. Del innovar sobre ejemplos clásicos ya hablamos al tratar de la Carta a la duquesa de Soma de Boscán, quien, al buscar justificación para "innovar" en España con el endecasílabo, no se quedaba en Petrarca, Dante, o los provenzales, ni siquiera en los latinos, sino que buscaba la "fuente" última en esos griegos que tanto tuvo en cuenta el "helenizante" Trissino, nacido en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la Venecia de Navagero, que aprendió griego en su juventud en la escuela milanesa de Demetrio Calcondila,[262] e introdujo letras griegas en el alfabeto latino de sus versos y su Poetica. Recordemos de nuevo las palabras de Boscán:

> Y porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado muchas otras cosas señaladas en diversas artes.[263]

Esta mención de los griegos en relación con el endecasílabo bien puede considerarse como uno de los primeros frutos en España de la labor de Trissino, incluido por Toffanin entre los primeros difusores del helenismo. Se diría que este afán de retrotraer el origen de las once sílabas es, en Boscán, una manera sutil de insinuar que la medida silábica que él toma de los italianos, éstos a su vez la tomaron de gentes con otra lengua, y ni siquiera los venerados latinos pudieron evitar el tomarla de los griegos. Cabe preguntarse si no se trata de una apelación a cierto derecho de apropiación o "saqueo" cultural que --y esto es muy importante-- suele coincidir con el relativo "relevo" de una lengua por otra que comienza a superar a su modelo.

Desde la perspectiva de Garcilaso en Italia, Bembo hubo de ser un hombre docto que limitaba posibilidades poéticas bajo la bandera de la imitación petrarquista; en Trissino, en cambio, pudo ver a otro docto que, pese a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tener a Petrarca y a Boccaccio en su propia lengua, no dudaba en innovar helenizando, desde la imitación de la tragedia griega en la Sofonisba hasta la omega de su grafía. No sólo en el gran Petrarca trecentista hallaba Garcilaso esa "licenciosa" actitud de tomar de lenguas y literaturas ajenas: también en el Trissino de la Bolonia de 1529.

Por lo demás, una de las obras de Trissino es un diálogo titulado Il Castellano, donde el "castellano" o dueño de un castillo o fortaleza, representa a Giovanni Ruscellai, primo de Clemente VII y poeta al que nos referiremos. En este diálogo se encuentra el siguiente fragmento:

> Filippo : Ancora, M. Jacopo, io ho le autoritati per me.
> Sannazaro: Le autoritati sono niente, quando si vedono a loro le ragioni contrarie; perciò che nelle scienze non si fa come nelle leggi; nelle quelli letti, colui, che ha piú numero di testimoni vince, ancora che egli avesse il torto; ma nelle scienze la verità sola, senza alcun testimonio o autorità, sta disopra. E veramente se ci fossero, non solamente le autorità del Boccaccio, la quale poco fa toccaste, ma quelle di molti, e molti piú dotti, e piú gravi autori, che egli non è, la verità, che per le ragioni dette dal Castellano si è scoperta, le manderebbe tutte per terra.[264]

Las autoridades no son nada cuando se ven contra ellas razones contrarias, dice el personaje Sannazaro. Si Garcilaso leyó este pasaje pudo recordar otro de Juan del Encina que pudo haber leído en su juventud, y que ya citamos más arriba:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ...aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, aver usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama...

En pleno siglo de la imitación poética, y sin renunciar a ella, el complejo Renacimiento de las primeras décadas del XVI se permitía incluso dudar de la autoridad de los buenos autores. La vía de Trissino, más accidentada y menos exitosa que la de Bembo, no se alejaba tanto de Garcilaso.

&&&.IV.7.2 Nápoles

Al intentar reconstruir el contexto literario italiano tal como lo pudo percibir Garcilaso, no hemos de olvidar que la mayor parte de su estancia en Italia la pasó en Nápoles, entonces bajo el dominio español.[265] Forzosamente lo que ocurría en Venecia, Florencia o Roma se contemplaba en Nápoles desde una perspectiva peculiar.

Ya en los siglos XIV y XV el comercio catalán había establecido relaciones con Nápoles. La casa de Aragón, de origen español, había regido en Sicilia desde finales del XIII, extendió sus posesiones a la Italia meridional en 1442, con el rey Alfonso el Magnánimo. Al morir éste en 1450 se divide el reino, quedando el sur de Italia en manos de su hijo Fernando, que reinó hasta 1498; le siguieron tres efímeros sucesores; el primero conoció la invasión de Carlos VIII de 1495; con el tercero, Federico, cayó, en 1501, la casa de Aragón, tras las campañas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Gonzalo Fernández de Córdoba en el sur de Italia, que queda bajo el control español a partir del tratado de Blois de 1504. El rey Federico marchó al exilio a Francia acompañado de un fiel Sannazaro, quién sólo volvió a la ciudad partenopea tras la muerte de su monarca, en 1504.

El mundo napolitano tenía sus propias características, su propia historia y tradición literaria. Santagata se ha ocupado de la lírica que se desarrolló bajo el reinado de la casa de Aragón en la Nápoles de la segunda mitad del XV.[266] Este investigador habla de un "primo petrarchismo aragonese" y define sus rasgos peculiares. Al hacerlo deja claro el peligro de contemplar la lírica de la segunda mitad del XV en Nápoles a la luz de los posteriores logros del petrarquismo del Quinientos, cuando, según Santagata en el Quattrocento no existe un corpus petrarquista tal como se concibe en el XVI, o si lo hay es de tal forma "elástico e omnicomprensivo" que no puede igualarse a los del Cinquecento.[267]

Ya nos referimos a la cercanía que en muchos aspectos podía tener el Quattrocento florentino de la segunda mitad del XV respecto a la posición de Garcilaso. En el cuatrocentismo napolitano asistimos a una situación que no dista mucho de la que Garcilaso debió de conocer como poeta castellano en la Italia renacentista, en lo que a la variedad y convivencia de soluciones se refiere.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Se desarrollan paralelamente, incluso dentro de la obra de un mismo autor, una corriente aúlico-petrarquista con otra popularizante escrita en la koiné de la región; conviven la práctica petrarquista de Sannazaro, "aristocrática y solitaria", con el "uso socializado" que los poetas cortesanos hacen de Petrarca.[268] El hecho de que en una época, e incluso en un mismo autor, coexistan diferentes tendencias es, como han destacado R. Lapesa y J. M. Blecua,[269] una característica del XVI español, especialmente en los años en que empieza a surgir la poesía "italianizante". Desde un campo de estudio más amplio, Claudio Guillén estima que este rasgo corresponde a la primera mitad del XVI en toda Europa.[270] Garcilaso hubo de percibir en Nápoles esta convivencia de corrientes, que se correspondía con el debate cultural que se producía por aquellos años en Italia.

Sobre el Cuatrocientos de Lorenzo o Poliziano ya nos referimos a la posibilidad de que el poeta toledano percibiera como novedad lo que para muchos de sus coetáneos italianos constituía un camino pretérito y, por las razones apuntadas arriba, no válido. Santagata entiende que la "vieja guardia" o primera generación de poetas napolitanos --Fracastoro, De Jennaro, Rustico, Giovanni Aloisio y Joan Francesco Caracciolo-- no puede entenderse como un bloque monolítico, sino que presentaban una pluralidad de posiciones que ayudan a establecer un puente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entre esta primera generación y la siguiente de Cariteo y Sannazaro, aunque se mantengan diferencias derivadas de la diversa formación de uno y otro grupo.[271] De cualquier forma, el hecho de que Cariteo, muerto en 1514, y sobre todo el gran Sannazaro --cuya vida llegó a 1530, casi al borde de la llegada de Garcilaso a Nápoles-- tengan en cierto modo predecesores en la generación anterior del XV --esa misma generación en Florencia había sido olvidada por Bembo-- nos dice que Garcilaso desde Nápoles no vio tan lejanas las relaciones con la segunda mitad del '400.

A este respecto es significativa la figura de un hombre nacido hacia la mitad del XV, Benedeto Gareth, llamado el Cariteo.[272] ¿Qué actitud tuvo Garcilaso hacia este catalán que vivió en Nápoles y escribió en italiano? Toffanin lo menciona al referirse a un "primo [petrarchismo] che s'esaurisce con le originalità del Cariteo, del Tebaldeo e di Serafino Aquilano".[273] Joaquín Arce señala que Gareth gozó de la amistad de las dos figuras capitales de los ambientes humanista y literario de Nápoles, Sannazaro y el Pontano.[274] Cariteo publicó un cancionero petrarquista que tituló Endimione, en 1506, con una segunda edición ampliada en 1511. Garcilaso bien pudo tener curiosidad por saber cómo aquel hijo de Barcelona manejaba los metros italianos --¡en italiano!--, y así Cariteo quizás pasó a formar parte del complejo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ambiente renacentista recibido por nuestro poeta.

Cariteo y el propio Sannazaro son los dos autores, de la nómina de poetas napolitanos considerados por Santagata, más próximos a un petrarquismo que se pudiera llamar ortodoxo. Sin embargo, ha señalado que el petrarquismo lírico napolitano del XV está en directa dependencia de una situación socio-política, la de la corte, y como consecuencia, al venirse abajo esta institución en el primer decenio del XVI --la crisis empieza con la invasión francesa de 1494--, se llega a una "crisi irreparabile" para la literatura en romance y muy en especial para el petrarquismo lírico.[275] A ello responde el encabezamiento de uno de los capítulos de su libro: "Sannazaro, Cariteo e la crisi del genere lirico". Esto resulta muy significativo, porque permite pensar en una nueva cara del polifacético primo Cinquecento: la crisis del género lírico que, según Santagata, se produce en Nápoles entre los últimos años del XV y los primeros del XVI.

El petrarquismo en los inicios del Quinientos en Nápoles dependía del sistema cortesano; la primera crisis dinástica de la casa de Aragón afectó hondamente a la lírica. Así, Cariteo en una primera etapa practica casi exclusivamente el género lírico-amoroso, e intenta a través de él el reconocimiento de los círculos humanistas napolitanos, pero a raíz de la mencionada crisis dinás-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tica renuncia a ganarse la fama sólo como poeta de amor y busca caminos alternativos al de la poesía lírica.[276] Respecto a Sannazaro, Santagata afirma que, en este momento de crisis de la lírica, ni siquiera trató de buscar nuevas vías en volgare, con apertura a temas morales o humanísticos, como Cariteo, sino que se refugió en sus últimos años en la producción latina, aunque su lírica estaba destinada a triunfar después de su muerte.[277]

En efecto, las Rime de Sannazaro se publican en 1530, y en seguida nos ocuparemos de la consideración en que se tenían en la Nápoles de Garcilaso. Lo que ahora nos interesa es llamar la atención sobre la crisis de la lírica en el último Sannazaro, y las "aperture moralistiche o umanistiche" --una relativización de lo lírico, diríamos-- que el toledano pudo encontrar en la poesía de Cariteo, en quien quizá estuvo especialmente interesado por ser "bifolco venuto da la fruttifera Ispagna", según escribe Sannazaro en la Arcadia.[278]

Otra apertura es la representada por la propia Arcadia, de cuya presencia en Garcilaso se ha escrito lo suficiente como para que no tengamos que detenernos demasiado en ella en este capítulo.[279] Sí notaremos que la primera redacción de la obra es de entre 1484-86, con una edición no autorizada en 1501 y una última revisión en 1504.[280] Ello significa que nuestro poeta estaba recogiendo un género y una lengua de un texto que, si se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

había ido acercando a Petrarca en las sucesivas revisiones,[281] era claramente prebembesco, y si eso hacía con Sannazaro, no tuvo por qué no hacer lo mismo en grado variable, con algunos otros de los autores "silenciados" por la corriente dominante de las Prose. Como pequeño detalle significativo diremos que composiciones con el título de "églogas" que encontramos en Garcilaso no se hallan en las Rime bembianas de 1530, pero sí en las obras de un "quatrocentesco" como Tebaldeo, publicadas en 1535, del mismo modo que hallamos pastorales en las Stanze in lode della Sirena de Aretino, publicadas en 1537.

Volviendo a la Nápoles del primer Quinientos, cabe preguntarse qué actitud se tenía allí a propósito de "la somma e il fondamento" - en palabras de Tolomei-- de la literatura de entonces, Pietro Bembo. A responder a esta pregunta contribuye un reciente libro de Pasquale Sabbatino, Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento,[282] en su primer capítulo, dedicado al Primo Cinquecento. Lo primero que se desprende de este estudio es la jerarquía literaria, "la collocazione del Sannazaro accanto al Bembo, nel latino come nel volgare".[283] Las fechas de obras clave de ambos autores pueden situarnos: de 1504 es la última revisión de la Arcadia; en 1505 aparecen Gli Asolani, que conocerán una segunda edición en 1530; en este mismo año se publican las Rime de Bembo y las Rime

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Sannazaro; las Prose son de 1525. Como se ve, hay un curioso paralelismo entre los dos autores. Sabbatino señala que Nápoles conoció en la década de los treinta un vivo debate en torno al clasicismo en volgare de Bembo y Sannazaro. Esta revitalización que, como venimos viendo, constituye uno de los rasgos básicos del primo Cinquecento en diversos centros culturales italianos, acaba con la precaria situación de las letras a que se había llegado en Nápoles desde 1495 con la crisis de la corte y la sociedad que la sostenía, en decadencia desde la invasión francesa de Carlos VIII.[284]

No hemos de olvidar que si en el "dibatitto" de principios del XVI había un componente lingüístico inicial, la "questione della lingua", que como tal no afectaba a un escritor no italiano, ese componente inicial derivaba inmediatamente, dentro de la teoría de la imitación, hacia implicaciones estilísticas y, en última instancia, literarias, por las consecuencias de imitar a uno o varios modelos, no sólo en lo meramente poético sino, como Baldacci señala respecto a Petrarca, por ser elevado el dechado literario también a "specchio di vita",[285] o, desde otro punto de vista, puede añadirse, a modelo imitable en la construcción de un yo personaje poético o de un mundo ficticio más o menos relacionado con ese yo.

Del seno de este debate surge, pese a ser publicada

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en Venecia, la edición de Il Petrarcha colla spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo, de 1533. Gesualdo lleva a su extremo la postura de las Prose, colocando a Petrarca como modelo sumo y único, no sólo para el verso en lengua vulgar, sino también para la prosa. Frente a esta actitud, en marzo de 1533 se publica en Nápoles el Commento de Silvano da Venafro, quien se opone a Bembo, y estima, según Sabbatino, que "la ressa di materiali linguistici locali [...] non possono essere sostituiti d'un colpo in nome della norma classicista".[286] El Commento de Silvano da Venafro se convierte en índice de la problemática convivencia entre la reforma propugnada por Bembo y las formas lingüísticas regionales.[287]

Un tercer apartado del capítulo sobre la presencia de Bembo en la Nápoles de las primeras décadas del XVI se dedica a La grammatica volgar dell'Atheneo, publicada en la ciudad del Vesubio en 1533. En dicha obra Ateneo considera los "novelli chiarissimi Lumi di questa Volgar tersa Lingua" a Bembo y Sannazaro, sucesores de Petrarca, uno con Gli Asolani y el otro con la Arcadia; Sabbatino cree que no se citan las Rime de ninguno de los dos porque su fecha de publicación (1530) restaría "antigüedad" a un texto que su autor quiere situar antes de ese año, y del 1525 de las Prose.[288] Ateneo excluye como modelos a Dante y Boccaccio sin dar razones para ello. Por el contrario, afirma Sabbatino, la consideración como modelos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Bembo y Sannazaro junto con el supremo Petrarca "assesta un duro colpo all'esclusivismo arcaizzante" sostenido en obras como las Regole grammaticali della volgar lingua (1516) de Fortunio, las Vulgari Elegantie (1521) de Liburnio y las mismas Prose bembianas.[289] Por otra parte, Ghinassi ha señalado la proximidad de Ateneo a la posición de Trissino en lo que respecta a la defensa de la "lingua volgare comune", y Corti también detecta otras influencias trissinianas en la Grammatica del napolitano.[290]

La última parte del capítulo de Sabbatino se dedica a lo que él llama el "dissenso" de dos tratadistas del ámbito napolitano con las posiciones de Bembo: Benedetto Di Falco y Fabrizio Luna; un desacuerdo moderado en el primero, y radical en Luna. Di Falco escribe un "Proemio" para su Rimario, publicado en Nápoles en 1535, donde reconoce el primado de Petrarca, aunque sobre su lengua dice:

> ...non sempre use, et parole, et forme della Toscana favella. Ma, partendosi alcuna fiata dalla propria lingua, si accosta, o ad altra lingua d'Italia, o mira la comune, et tal'hora usa vocaboli forestieri. Quello che a' Poeti fu sempre, et lecito, et in usanza.[291]

Se exalta a Petrarca, pues, pero sin dejarlo de modelo único, "in una forma sempre meno bembiana"; muy al contrario, utiliza a Petrarca para destacar en él la tendencia, aunque muy tenue, a la lengua común, y al alejamiento en alguna ocasión del monolingüismo toscano.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por otro lado, junto a Petrarca se citan otros autores; Sabbatino destaca la rehabilitación --semejante a la realizada por Trissino, cabe añadir-- del Dante proscrito por aquellos años, del que se elogian "quanti retorici artifici, quanti propri vocaboli, quante favole...", y se le atribuye el mérito de estar "sempre con Vergilio a canto, Virgilio [sic] impensieri, Vergilio in bocca, e Vergilio nel stile".[292]

Sabbatino señala la presencia en el Rimario de Di Falco de diez autores, y llama la atención sobre esa variedad, recordando que en rimarios anteriores apenas se habían considerado uno o dos;[293] Di Falco, aparte del trío trecentesco de Dante, Petrarca y Boccaccio, menciona otros siete poetas y prosistas cuyas palabras se pueden usar en rima: Ariosto, Pulci, Sannazaro, Bembo, Landino, Machiavelli y Castiglione. Sabbatino estima que Di Falco contamina la propuesta de Bembo con otros elementos; en apoyo de su posición cita a Raimondi, quien considera que Di Falco "sottoscrive la riforma del Bembo", pero prestando atención al mismo tiempo a los "quattrocentisti ridotti al silenzio dalle Prose e dalle Rime".[294] Di Falco no niega a Bembo su importancia fundamental, señalada junto a la de Sannazaro, que usa no sólo los "strumenti del Petrarca", sino que abre la lengua vulgar a la posibilidad de lo pastoril.

El segundo de los autores considerado en "disenso"

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por Sabbatino es Fabrizo Luna, cuyo Vocabulario di cinquemila Vocabuli Toschi non men oscuri che utili e necessarij del furioso, Boccaccio, Petrarcha e Dante novamente dechiarati e raccolti, se publicó en Nápoles con fecha de 27 de octubre de 1536, unos días después de morir Garcilaso. Si tenemos en cuenta el proceso de elaboración y difusión de las obras en esta época no es arriesgado pensar que nuestro poeta pudo conocer el manuscrito, o al menos saber que se estaba escribiendo y cuáles eran sus tendencias generales.

Luna defiende la hipótesis de la "lingua mescolata", de una lengua "comune italiana" que coincide con la propuesta por Trissino, y en bastante con la de Castiglione; frente a los defensores del toscano, acude, con cierto tono antibembiano y polémico, a la autoridad de Sannazaro, del que dice que "è stato il ristoratore de la lor favella dopo gli tre gran maestri Dante, Boccaccio e Petrarca".[295] En la dedicatoria a Bernardino Vintimigli incluye una amplísima lista de autores, empezando con los tres grandes del XIV ya citados, pero mencionando a continuación a Cino da Pistoia y Guido Cavalcanti, y "Daniello provenzale" --Arnaut Daniel--; del Quattrocento cita a Poliziano y al "conte Matteo", esto es, Matteo Maria Boiardo; también aparecen en la lista Pulci, Machiavelli, y Trissino; entre los "moderni" incluye a "il Furioso, il Cortegiano, il Sannazaro, Bembo e 'l

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

divino Aretin", así como a Alamanni, Vittoria Colonna, Veronica da Gambara y Bernardo Tasso;[296] Sabbatino añade que

> non ha un ordine e non vuole darlo [...] Tutti sono accolti e tutti in ugual misura. Regolari e irregolari, e non solo del '500, classicisti e anti-classicisti, bembiani e antibembiani compongono un unico inventario.[297]

Es muy interesante la conexión que Sabbatino establece en nota entre este inventario de Luna y el que Castiglione realiza en el Cortegiano, I, IV, así como con otros autores citados por Aretino en Il marescalco (acto V, escena III). Lo que nos interesa es la amplitud de criterios en la elaboración de esa lista, que es índice de la apertura que consideramos fundamental en el primer tercio del siglo XVI.

Di Falco y Luna tienen en común, aun siendo la propuesta del último más confusa y acaso en esa medida más radicalmente opuesta al modelo bembiano, el apoyo a una lengua --a un estilo y unas formas, por tanto-- mezclada o común, unitaria y no única, en palabras de Sabbatino. Paolo Bonagri, en una reseña elogiosa del libro de Sabbatino, señala que no era la primera vez que Nápoles se resistía a olvidar su propia tradición y aceptar propuestas venidas de fuera: ya a finales de Quattrocento pasó lo mismo cuando el humanista Giovanni Brancati se opuso a "un altro espansionismo linguistico", el de la Florencia laurentina representado por Cristoforo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Landino; entonces Brancati había elaborado el concepto de un lenguaje "non pur napolitano ma misto" que se recogerá en el Cinquecento.[298]

La línea que sugieren Di Falco y Luna tiene mucha menos entidad cultural y literaria que la de Bembo, pero posibilitan, según lo establecido por Raimondi y suscrito por Sabbatino, un "principio d'innovazione" o "un diritto confuso di libertà espressiva" frente al monoestilismo inherente al sistema petrarquista, ya hegemónico en esa época.[299] Este principio de innovación, la contrapropuesta ante la vía única marcada por Bembo, tuvo que ser percibido por Garcilaso, que vivió muy de cerca el ambiente cultural napolitano. Allí se encontró con la obra de Cariteo, español, que había abandonado en su evolución poética el tema amoroso, y la de Sannazaro, que había abierto la senda bucólica; entre sus coetáneos está Tansillo, cuyo poema "Il vendimiator" compuesto entre 1532 y 1534, contenía elementos suficientes --"audacias rayanas en lo licencioso y en lo obsceno con que lo había amenizado"[300]-- para engrosar el Indice años más tarde. Se encontró con la pareja Bembo-Sannazaro equiparada por Ateneo, y con dos propuestas, la de Di Falco y Luna, de extremada liberalidad, que no se resignaban a aceptar la por otra parte bien fundada línea de Bembo. Sabbatino recoge la siguiente afirmación de Presa y Uboldi a propósito del Rimario de Di Falco:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> [En el Rimario] si mescola la lingua dei Toscani e di Fiorentini, dei Settetrionali e di Meridionali, dei poeti e dei prosatori, dell'uso scritto e dell'uso vivo, del Trecento, del Quattrocento e del Cinquecento.[301]

Vemos, pues, que lo que apuntamos sobre la posible presencia en Garcilaso de una diversidad de autores, entre ellos los del Quattrocento italiano, relegados al olvido por la "dictadura bembiana", se ve apoyada desde la misma Italia, en tratadistas napolitanos, y no sólo por el hecho de que para nuestro poeta tan nuevo y tan brillante o más hubo de resultar Poliziano, Boiardo, o anteriormente el mismo Dante o los stilnovistas,[302] como los versos de los petrarquistas bembianos ortodoxos. Especialmente interesante es esa dualidad del uso "scritto" y el uso "vivo". La perspectiva de Nápoles animaba a Garcilaso a intentar caminos varios, le presentaba distintas vías que era posible seguir.

&&&.IV.7.3 Castiglione y el Cortegiano

En este panorama de los tiempos que corrían en la Italia que Garcilaso conoció no puede faltar una obra que sin duda le fue familiar: Il libro del Cortegiano de Baltasar di Castiglione, publicado en 1528.[303] Ya se ha mencionado al conde de Castiglione en conexión con Bembo o Trissino, al tratar del "debate" del primer XVI. Bàrberi Squarotti destaca la riqueza de la lengua vulgar en Aretino en oposición a Bembo, estricto imitador del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

modelo petrarquesco, y a un Castiglione que somete la lengua al juicio de unos cortesanos, unos "intellettuali d'eccezione" que practican la poesía y la conversación.[304] Por su parte, Floriani, al hablar de la "questione della lingua", diferenciaba tres tendencias, una con Bembo, otra la de las primeras posturas de Liburnio y Castiglione, y una tercera, la de un clasicismo moderado, del Castiglione maduro. También nos referimos a Mazzacurati y a su visión de Trissino como vía intermedia entre Bembo y Castiglione.

Si al empezar a trazar un panorama del mundo cultural italiano hasta 1536 Bembo y sus Prose ocuparon un lugar preferente, ahora nos ocuparemos de lo que Mazzacurati considera en el extremo opuesto. Dionisotti pone de manifiesto los elementos diferenciadores de la propuesta de Castiglione al anotar el fragmento de las Prose en que Giuliano de' Medici expone su teoría; Dionisotti señala en nota que esta misma postura atribuye Castiglione al personaje Giuliano del Cortegiano (I, XXX), tesis que es la del propio Castiglione, aunque con diversas conclusiones lingüísticas, y consiste en que la literatura debe fundarse sobre el presente más que sobre la tradición, y sobre la invención más que sobre la imitación.[305] Frente a la clara opción de Bembo por una tradición literaria muy concreta, la imitación de Petrarca en poesía y Boccaccio en la prosa, Castiglione

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

introduce, según Dionisotti las nociones de presente e invención. Habría que matizar que las oposiciones presente-tradición, invención-imitación no son absolutas, y la valoración en Castiglione del primer término de cada par no implica ni mucho menos el desprecio de tradición e imitación, como se ha de ver más abajo. Por ello Floriani puede hablar, como se dijo, de un "classicismo moderado" en Castiglione.

Otra diferencia que se puede señalar respecto a Bembo es de carácter general, y atañe a la posición desde la que cada uno lleva a cabo su actividad. Más arriba nos referimos a la división trazada por Floriani entre "letterati gentiluomini" y "gentiluomini letterati"; entre los primeros cita a Calmeta, Tebaldeo o Bembo; entre los "gentiluomini letterati" a Castiglione, Trissino, o Rucellai; la diferencia entre ellos estaría, según Floriani, en que, aun si vivieron de manera semejante o desempeñaron misiones políticas o diplomáticas parecidas, los "gentiluomini-letterati" se autoproclamaron como "gentiluomini ornati anche del preggio della poesia" mientras que los " letterati-gentiluomini" son "letterati puri che chiedono onore e pane in nome del loro lavoro culturale".[306]

Castiglione, pues, no escribe su Cortesano desde el mismo nivel de literato "profesional" con que Bembo escribe las Prose. Se propone elaborar un amplio y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

variado manual de cortesanía, donde se habla de la lengua, sí, pero también del amor platónico, de los juegos de la corte o las virtudes del cortesano. La posición de Garcilaso entre una y otra postura es, como tantas cosas en él y en su poesía, un equilibrio sutil, difícil y hasta contradictorio; hubo de sentirse atraído por la intensa profesionalidad literaria bembiana, pero era indiscutible que Castiglione le proporcionaba una base más abierta, un margen más amplio de movimientos. Bembo había trazado con claridad meridiana la trayectoria y culminación de una literatura, había fundado una lengua equiparable a la clásica y una corriente literaria que, basada en la imitación del gran Petrarca, tendría larga fortuna en Italia y fuera de ella. Al mismo tiempo había dejado claro a Garcilaso cuán lejos se encontraba como poeta de contar con la situación y la tradición de que gozaban sus coetáneos italianos. Por otra parte, el hecho de que un italiano como Castiglione defendiese el uso como norma venía a proporcionar un argumento poderoso a quienes carecían de una tradición clara o al menos válida para lo que pretendían llevar a cabo.

Preti ha aportado razones por las que Castiglione, admirador de Bembo como teórico del amor, difiere de él en la "questione della lingua":

> Una cultura di uomini vivi, di uomini della "vita pratica", uomini d'armi, di toga, diplomatici, tecnici, esige una lingua viva, agile, attuale, nobile sí nella costruzione e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> nel gusto, ma non accademica, non arcaica. Non quindi la lingua dei grandi trecentisti, ma la lingua dell'uso: dell'uso di quella classe sociale che veramente (a parte le ultime stanche battute di una cultura "popolaresca") partecipa alla vita di quella cultura "umanistica".[307]

Quondam ha puntualizado, sin embargo, cómo hay un doble plano en el asunto: por un lado la afirmación teórica antibembesca de la lengua del "uso" y de la presencia de la lengua materna--esto es la presencia de rasgos correspondientes a las respectivas regiones, en el caso de Castiglione, Lombardía--, y por otro el hecho de que la edición aldina de 1528 se sometiese a la revisión de Bembo, junto con un progresivo acercamiento del propio Castiglione en sus escritos a la "grammatica" bembiana.[308] Es evidente que esta distinción, útil en la literatura italiana, no opera en Garcilaso, quien no tenía por qué preocuparse de cuál fuera el proceso real de Castiglione en italiano, y sí consideraría su teoría explícita. Por otra parte, no se trata de presentar oposiciones absolutas, porque las diversas relaciones entre los escritores de la época podían ser complejas, y responder a diversos factores, no siempre estrictamente literarios; ya señalamos que el mismo Garcilaso envió a Bembo sus odas latinas, y recibió elogios del veneciano dirigidos a uno de los "invasores" de los que se queja en las Prose.[309] Estamos dentro de un contexto, el primer tercio del XVI, donde las opciones divergentes no siempre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se excluyen; acabamos de referirnos a la ambivalencia que Garcilaso pudo sentir ante una posible opción radical entre la propuesta de las Prose y la del Cortegiano; más abajo me referiré al hecho emblemático de que el diálogo renacentista incluya en una misma obra una opción y la contraria.

A este respecto cabe citar la dedicatoria de Castiglione al portugués Michel de Silva que abre el Cortegiano:

> ad alcuni che mi biasimano perch'io non ho imitato il Boccaccio, ne mi sono obligato alla consuetudine del parlar toscano d'oggidi, no restarò di dire che, ancor che'l Boccaccio fusse di gentil ingegno, secondo quei tempi, e che in alcuna parte scrivesse con discrezione ed industria, nientidimeno assai meglio scrisse quando si lassò guidar solamente dall'ingegno ed instinto suo naturale, senz'altro studio o cura di limare i scritti suoi, che quando con diligenzia e fatica si sforzò d'esser più culto e castigato.[310]

Afirmaciones de este tipo son las que dan pie a la nota citada de Dionisotti sobre la postura semejante de Giuliano en las Prose y en el Cortegiano. En el pasaje se ponen de relieve varios puntos. En primer lugar, la imitación era tan insoslayable en la época que en 1528 no se podía empezar un libro sin mencionarla aunque fuese para negarla; en segundo lugar esta negación es relativa: relativa a la estricta postura de Bembo sobre la imitación de Boccaccio en prosa y de la lengua toscana sin otras impurezas. Frente a ella reacciona o se defiende Castiglione, por más que su actitud en la práctica y con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el paso del tiempo haya sido diferente, como señaló Quondam. Ello no impide, por ejemplo, que, como señala Preti, Castiglione en la estructura del Cortegiano siga los diálogos platónicos,[311] o que traiga en defensa de su tema al mismo Platón, Xenofonte o Cicerón--"mi contentarò aver errato con Platone, Senofonte e Marco Tullio..."--refiéndose respectivamente a la Republica, la Ciropedia y el De oratore.[312] La mención de autoridades y su imitación en formas o temas constituía parte incuestionable del mundo culto de la época, y Castiglione no era una excepción.

El fragmento aducido sobre Boccaccio es inmediatamente relacionado por los editores del Cortegiano con las Prose[313], y también esto da idea de hasta qué punto la obra de Bembo se había convertido en punto de referencia inevitable. Frente a la argumentada teoría del veneciano, el hábil Castiglione se escapa aquí con cierta ironía del principio de imitación tal como Bembo lo postulaba: el propio Boccaccio, nos dice Castiglione, tuvo en mucho lo que luego sus defensores censuraron, y en poco lo que más tarde imitaron, así que si Castiglione hubiese imitado lo primero hubiese merecido vituperio con más razón que su modelo, por errar a sabiendas; de haber imitado lo último, alabado por todos y menospreciado por el mismo Boccaccio, hubiese ido contra el modelo óptimo; y por fin, aunque lo hubiese seguido en la "maniera di

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

scrivere", no podría "nel subietto imitarlo", puesto que jamás había Boccaccio "scritto cosa alcuna di materia simile a questi libri del Cortegiano".[314] Tenemos, en suma, un perfecto ejercicio de una noción básica en Castiglione en la que hemos de detenermos más adelante: la sprezzatura, la soltura en el ocuparse de cualquier materia o actividad, condición que ha de ser norma en el cortesano. Se ha descartado a Boccaccio casi en broma con unos razonamientos silogísticos no exentos de sorna; detrás de todo ello está nada menos que la portentosa figura y autoridad de Bembo; pero esto a Castiglione no parece importarle, y puede que tampoco al mismo Bembo le importara, a juzgar por el hecho de que el mantuano le enviase el manuscrito de su obra para conocer su opinión. Estamos ante una hermosa prueba de esa pluriformidad del primer Renacimiento a que nos venimos refiriendo y que Garcilaso tuvo que percibir.

Tras argumentar con la astucia que acabamos de describir, Castiglione aporta su criterio: en el "subietto" no podía seguir a Boccaccio,

> e nella lingua, al parer mio, non doveva, perché la forza e vera regula del parlar bene consiste più nell'uso che in altro, e sempre è vizio usar parole che non siano in consuetudine.[315]

Boccaccio, sigue diciendo, empleó palabras que hoy los mismos toscanos no entienden; tampoco ha querido seguir el "parlar toscano d'oggidì" porque en el comercio entre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las naciones se trasportan vocablos como mercancías, y sólo el uso prueba los que han de perdurar y los que han de perderse. En una nueva finta argumentativa, menciona al propio Boccaccio, modelo bembesco de la mejor prosa toscana, como introductor de muchas "parole franzesi, spagnole e provenzali". Y prosigue:

> E perché al parer mio la consuetudine del parlare dell'altre città nobili d'Italia, dove concorrono omini savi, ingeniosi ed eloquenti, e che trattano cose grandi di governo de' stati, di lettere, d'arme e negoci diversi, non deve essere del tutto sprezzata, dei vocabuli che in questi lochi parlando s'usano, estimo aver potuto ragionevolmente usar scrivendo quelli, che hanno in sé grazia ed eleganzia nella pronunzia e son tenuti communmente per boni e significativi, benché non siano toscani ed ancor abbiano origine di fuor d'Italia.[316]

Obsérvese qué diferente planteamiento encontró Garcilaso en estas líneas, si se compara con el que Bembo configuró en las Prose. La estricta toscanidad de Bembo se abre aquí a posibilidades no toscanas e incluso no italianas, siempre que superen la prueba de la "grazia ed eleganzia". Aún más significativa es la interrelación defendida entre el lenguaje hablado y el escrito : "dei vocabuli che [...] parlando s'usano, estimo aver potuto [...] usar scrivendo". Estamos lejos de aquella radical separación bembesca de lo oral y lo escrito que llevaba a Bembo a decir que los propios toscanos no eran los mejores al escribir en su lengua, por la irremediable intromisión en ella de elementos orales.

No olvidemos, por otra parte, que el propio Bembo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aparece en el Cortegiano como personaje, e incluso se pone su teoría sobre el volgare en boca de Federico Fregoso, quien dice que conviene "usar le parole toscane e solamente le usate dagli antichi Toscani"[317] y no dejarse llevar por la "consuetudine", que puede resultar peligrosa, pues los usos son muchos, diferentes en cada ciudad de Italia; para evitar perderse en esa confusión hay que imitar a un autor y seguirlo siempre:

> Par mi adunque che a chi vol fuggir ogni dubbio, ed esser ben sicuro, sia necessario proporsi ad imitar uno, il quale di consentimento di tutti sia estimato bono, ed averlo sempre per guida e scudo contra chi volesse riprendere; e questo (nel vulgar dico) non penso che abbia da esser altro che il Petrarca e 'l Boccaccio; e chi da questi dui si discosta va tentoni, come chi camina per le tenebre senza lume e però spesso erra la strada. Ma noi altri siamo tanto arditi, che non degnamo di far quello che hanno fatto i boni antichi, cioè attendere alla imitazione.[318]

Para no perderse y andar a tientos habrá, pues, que imitar, como dijo Bembo, a Petrarca y Boccaccio, y con ello no se hará otra coas que seguir a los antiguos; como máximo ejemplo F. Fregoso cita al gran Virgilio, quien se dio a imitar a Homero, a pesar de contar con un "ingegno e giudicio tanto divino che alcun mai potesse ben imitar lui".[319]

A esta postura contesta Giuliano el Magnífico, precisamente el mismo que, como ya vimos, defiende la norma del uso frente a la teoría de Carlo Bembo en las Prose; Giuliano dice, como allí, que, sin negar que el toscano

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sea más bella que las otras lenguas, muchas palabras de Petrarca y Boccaccio no se emplean ya, y él no las usaría ni hablando ni escribiendo.[320] A continuación el conde Ludovico, siguiendo con su propósito de enseñar al cortesano a hablar y escribir bien, empieza por decir que para hacerlo, "tengo che le medesime regule, che serveno ad insegnar l'uno, servano ancor ad insegnar l'altro";[321] se hace hincapié, por tanto, en lo que ya manifestamos arriba sobre la no separación de escritura y oralidad, en oposición a Bembo. Maier, en una nota a este pasaje, define con exactitud los dos polos:

> Persiste l'idea dell'equazione di lingua parlata e di lingua scritta. Non c'è, quindi, in queste pagine del Cortegiano, quell'impostazione decisamente "letteraria" del problema della lingua, che c'è nelle Prose della volgar lingua del Bembo, il cui massimo interesse converge sulla lingua scritta.[322]

Estas palabras dan idea de las dos posturas con que se encontraba Garcilaso. Por una parte, la unión de lengua hablada y escrita convenía a quien no contaba con una tradición ilustre en que apoyarse, pero por otra la "impostazione decisamente «letteraria»" de Bembo no tuvo que dejar de atraer a nuestro poeta, pues le ofrecía teorización sobre algo que Castiglione trataba de forma más difusa, menos literariamente profesional, diríamos.

Volviendo a la exposición del conde Ludovico, es de señalar cómo sus últimas consecuencias son diametralmente opuestas a las de signo bembiano que alcanzó F. Fregoso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Los oradores y poetas, argumenta el conde, han ido dejando muchas palabras usadas por antecesores: así, Cicerón evitó muchas de Catón, Virgilio o Ennio, y Horacio dijo que sus antecesores habían elogiado indebidamente a Plauto; y llega a esta rotunda frase: "di modo che, se noi vorremo imitar gli antichi, non gli imitaremo": la mejor manera de imitar a los antiguos es no imitarlos. Termina el parágrafo diciendo que "Virgilio, che voi dite che imitò Omero, non lo imitò nella lingua".[323] Y obsérvese que la posición no es tan radical como parece: no niega que Virgilio imitase a Homero, pero señala que mantuvo su lengua con independencia de la homérica. Otra vez, esto hace pensar en Garcilaso, y en su "cuestión" de qué camino seguir, al no contar con una tradición en su lengua; Virgilio había imitado en latín el griego de Homero; también se vio en las Prose que Petrarca había tomado elementos de los provenzales; se justifica, pues, el hecho de tomar de otras lenguas con el objetivo último de superarlas.

En cuanto al problema "técnico" de la falta de un corpus literario en el propio idioma, Garcilaso cuenta con el apoyo de Castiglione en el empleo de la lengua hablada, siempre que responda a la gracia y la elegancia debidas, para lo cual se ha de contar con el concurso del ingegno y el giudizio del escritor. Siguiendo con su parlamento, el Conde Ludovico Canosa considera que se han

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de emplear palabras

> proprie, elette, splendide e ben composte, ma sopra tutto usate ancor dal populo; perché quelle medesime fanno la grandezza e pompa dell'orazione, se colui che parla ha bon giudicio e diligenzia e sa pigliar le più significative di ciò che vol dire, ed inalzarle...[324]

Tarea de quien escribe es inalzare, nobilitare,[325] dar nobleza literaria a esas palabras que pueden recogerse del uso común, escogiéndolas antes con "bon giudizio e diligenzia". Lo dicho sobre el habla pasa a la escritura, pues antes se dijo que ésta "non è altro che una forma di parlare che resta ancor poi che l'omo ha parlato" y donde las palabras quedan para su sometimiento al giudizio del lector. [326]

Si Petrarca y Boccaccio viviesen ahora, dice más adelante el Conde, no usarían algunas de las palabras que usaron en su tiempo, y añade:

> Laudo ben sommamente coloro che sanno imitar quello che si dee imitare; nientedimeno non credo io già che sia impossibile scriver bene ancor senza imitare; e massimamente in questa nostra lingua, nella quale possiam esser dalla consuetudine aiutati; il che non ardirei dir nella latina.[327]

Se relativiza la postura sobre la imitación: son de alabar los que imitan aquello que debe ser imitado, pero no es imposible escribir bien sin imitar, sobre todo si se tiene el apoyo del uso. Más adelante, al preguntarle al Conde de Canossa si acaso los antiguos no imitaban, responde:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Credo [...] che molti imitavano, ma non in ogni cosa. E se Virgilio avesse in tutto imitato Esiodo, non gli seria passato innanzi; né Cicerone a Crasso, né Ennio ai suoi antecessori.[328]

El pasaje me parece muy interesante porque, desde una posición menos "literaria", o "profesionalmente filológica", Castiglione se acerca a uno de los argumentos de los partidarios de la imitación compuesta, que ya mencionamos al hablar de la carta sobre la imitatio de Poliziano: quien sigue las huellas de un solo modelo nunca podrá adelantarle, "non gli seria passato innanzi". Lo que se plantea ahora no es la imitación de un conjunto de buenos autores --frente a la de uno solo--, sino la no imitación, o acaso fuera mejor decir la imitación del uso hablado.

Seguidamente el Conde plantea la cuestión de a quién imitaron quienes fueron los primeros grandes escritores de sus respectivas lenguas, como Homero--y nótese cuánto tenía que interesar este asunto a Garcilaso--; la respuesta del partidario de la imitación simple es que después de tantos siglos no hemos llegado a conocer el autor imitado por Homero; a eso objeta Canossa que no hace tanto que vivieron Petrarca y Boccaccio y no se les conoce modelos, a lo que Federico responde que "creder si po che essi ancor avessero l'animo indrizzato alla imitazione, benché noi non sappiam di cui"; cosa rara, replica Canossa, si es cierto que "que' che erano imitati

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fossero migliori che que' che imitavano". El Conde cree que --y otra vez se repiten los dos términos señalados arriba, que "filtran" la recepción del uso como norma-- el ingenio y el juicio de esos escritores es la razón de la perfección de su obra:

> ma il lor vero maestro cred'io che fosse l'ingegno ed il lor proprio giudicio naturale.[329]

A continuación se habla de cómo por diversas vías se puede llegar a excelentes resultados artísticos en las distintas artes,[330] incluidos los poetas griegos y latinos, "diversi nello scrivere" pero "pari nella laude".[331] Habla también de la diversidad en los oradores, y llegamos así a un pasaje que nos devuelve al asunto mencionado antes: la conexión de la tesis de Castiglione con la de los seguidores de la imitación ecléctica, en contra de los ciceronianos. Se trata de un recuerdo del propio Cicerón:

> Parmi ancor ricordare che Cicerone in un loco [De Oratore, II, XXIII, 97-98] introduca Marc'Antonio dir a Sulpizio che molti sono i quali non imitano alcuno e nientedimeno pervengono al sommo grado della eccellenzia; e parla di certi, i quali aveano introdutto una nova forma e figura di dire, bella, ma inusitata agli oratori di quel tempo, nella quale non imitavano se no se stessi; però afferma [De orat. III, IX, 35] ancor che i maestri debbano considerar la natura dei discipuli e, quella tenendo per guida, indrizzargli ed aiutargli alla via, che lo ingegno loro e la natural disposizion gli inclina.[332]

En ese "non se imitavano se no se stessi", de origen ciceroniano y recogido ahora por Castiglione parece ser

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una exacerbación del tan citado pasaje polizianesco "Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo" al que ya nos referimos.

Creo que el ataque contra el ciceronianismo, entrelazado éste con el problema de la imitación en volgare -- recuérdese que no es la primera vez que una y otra cuestión van imbricadas[333] -- se manifiesta el siguiente pasaje, que por su interés citamos en toda su extensión:

> Non so adunque come sia bene, in loco d'arricchir questa lingua e darle spirito, grandezza e lume, farla povera, esile, umile ed oscura e cercare di metterla in tante angustie, che ognuno sia sforzato ad imitare solamente il Petrarca e 'l Boccaccio; e che nella lingua non si debba ancor credere al Policiano [sic], a Lorenzo de' Medici, a Francesco Diaceto e ad alcuni altri che pur son toscani, e forse di non minor dottrina e giudicio che si fosse il Petrarca e 'l Boccaccio. E veramente gran miseria saria metter fine e non passar più avanti di quello che si abbia fatto quasi il primo che ha scritto, e disperarsi che tanti e così nobili ingegni possano mai trovar più che una forma bella di dire in quella lingua, che ad essi è propria e naturale. Ma oggidì son certi scrupolosi, i quali, quasi con una religion e misterii ineffabili di questa lor lingua toscana, spaventano di modo chi gli ascolta, che inducomo ancor molti omini bobili e litterati in tanta timidità, che non osano aprir la bocca e confessano di non saper parlar quella lingua, che hanno imparata dalle nutrici insino nelle fasce.[334]

El pasaje no tiene desperdicio; incluso contiene en embrión aspectos que ha destacado mucho más tarde la crítica del siglo XX; Garcilaso pudo ver sintetizadas en él algunas de las posibles corrientes alternativas que circulaban por aquellos años. De la "estricta" propuesta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bembiana han hablado, como vimos, varios estudiosos de nuestro tiempo;[335] "cercare di metterla [a la lengua] in tante angustie", escribe Castiglione. Es de notar, sin embargo, que esa estrecheza de la propuesta sería mucho más aguda en la práctica o en la crítica de sus seguidores que en Bembo mismo, quien difícilmente puede ser visto como un fanático, de la misma forma que no lo era en su postura sobre la imitación en latín;[336] a este respecto puede tener razón Maier cuando afirma que en estas líneas hay una andanada dirigida más contra algunos radicales del toscanismo maldicientes sobre el Cortegiano que contra el propio Bembo.[337]

Frente a la opción limitadora, Castiglione se queja de que "nella lingua non si debba ancor credere" a autores como Poliziano, Lorenzo o Diacceto.[338] Es muy significativa la presencia de Poliziano encabezando esa lista. Castiglione conocía muy bien su talla como filólogo, su polémica con Cortese en defensa de la imitación ecléctica, el nivel alcanzado en las Stanze o el Orfeo, y al mismo tiempo su apertura a lo popular, a lo hablado. A Poliziano sigue Lorenzo, cuya inclinación a los elementos popularizantes era aún mayor, aunque su cultura fuese muy considerable; nótese, por otra parte, que no se habla de no imitar a nadie, sino de ampliar la nómina de los imitados. Vemos, pues, traídos por Castiglione a la actualidad garcilasiana a estos autores, de cuya posible

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

presencia en el entramado de posibilidades ofrecidas a nuestro poeta ya hablamos.

Es muy interesante el planteamiento de Castiglione en el pasaje transcrito: lo que le parece "gran miseria" es desesperar de encontrar entre tantos ingenios más de una "forma bella di dire in quella lingua", de formas que sean propias de cada cual; detrás de la facilidad con que el Conde Ludovico --y trás él messer Baldassar-- se expresa, está la rigurosa postura del "me tamen [...] exprimo" policianesco, con todo un entendimiento de la aemulatio, del intento de superar al imitado para llegar a un estilo personal, de la famosa imagen de las abejas que crean sustancia propia y distinta a partir de los diversos productos recogidos, una imagen que recorre el mundo clásico y humanista y llega al Cortegiano.[339] Castiglione recoge aquí con una naturalidad asombrosa, con aparente ligereza --enseguida veremos que ésta es una característica básica de su propuesta--, toda una sólida postura teórica cuyas raíces se hunden en lo mejor del humanismo desde el Petrarca latino a Poliziano.

El dardo de Castiglione se agudiza al referirse a esos "certi scrupulosi" que hacen del apego al toscano una religión y un misterio inefable. La pulla podía herir más de lo que aparenta-- y otra vez Castiglione parece adelantar visiones posteriores-- si pensamos que en el siglo XX Ferroni ha situado el mundo del petrar-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quismo ortodoxo de origen bembiano muy especialmente en los círculos eclesiásticos de Roma.[340] La última referencia a esos hombres-borregos y letrados timoratos que se dejan llevar y no osan abrir la boca, como si no conocieran la lengua que mamaron, no deja de retrotaernos al mundo animalesco de simios o cotorras que imitan o cantan sin saber lo que dicen o hacen, lindezas que eran moneda frecuente en las críticas a los ciceronianos, quienes en el campo del volgare tenían su trasunto en los seguidores de un toscanismo extremo y en estrictos petrarquistas. Castiglione no escribe desde la cátedra filológica y humanista de los anticiceronianos, ni con la virulencia de algunos antipetrarquistas, pero en su postura, de un "classicismo moderato", recordémoslo, se hallan elementos, muy atemperados, de uno y otro campo.

La "moderación" de Castiglione implica a veces un difícil punto de equilibrio que no permite simplificar demasiado sus ideas. Pongamos un ejemplo: maldice como "un asperissimo e pericoloso scoglio" la "pestifera affetazione",[341] con lo cual hace pensar en la llaneza y sencillez de estilo, pero también recoge otras líneas que apuntan en otra dirección, puestas en boca de Federico Fregoso, cuya posición en términos generales no está lejana de la de Bembo.[342] El mismo hecho de que Castiglione las recoja indica que les otorga valor, y en ello hay algo muy propio de este primo Cinquecento: la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

postura abierta a varias posibilidades a la que tan bien se prestaba el género del diálogo renacentista. Así habla Federico en el Cortegiano:

> io non posso negarvi che la scrittura non sia un modo di parlare. Dico ben che, se le parole che si dicono hanno in sé qualche oscurità, quel ragionamento non penetra nell'animo di chi ode e passando senza esser inteso, diventa vano; il che non interviene nello scrivere, ché se le parole che usa il scrittore portan seco un poco, non dirò di difficultà, ma d'acutezza recondita, e non così nota come quelle che si dicono parlando ordinariamente, dànno una certa maggior autorità alla scrittura e fanno che 'l lettore va piú ritenuto e sopra di sé, e meglio considera e si diletta dello ingegno e dottrina di chi scrive; e col bon giudicio affaticandosi un poco, gusta quel piacere che s'ha nel conseguir le cose difficili.[343]

No es imposible que Castiglione no estuviese en total desacuerdo con las ideas expuestas por Federico Fregoso. Hay en ellas ciertos indicios que las relacionan con la tesis del autor del Cortegiano. Me refiero a expresiones como "qualche oscuritá" o "un poco non dirò di difficultà, ma d'acuteza recondita", "e col bon giudicio affaticandosi un poco", esa preocupación por la gradación, por introducir algo en una medida que no llame la atención se relaciona directamente con una noción a la que nos referiremos enseguida, la de sprezzatura, contraria a la afectación o al alarde, y central en el pensamiento de Castiglione. Ello da pie a pensar que las ideas de Fregoso expresadas en una clave tan propia de Castiglione, pudieran no ser ajenas a éste. No puede establecerse, por tanto, una equivalencia simple del tipo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lengua oral = lengua escrita = llaneza o "armónica claridad". La cuestión era más compleja.

Hay que tener en cuenta que no se trata sólo de un debate lingüístico, dentro de la "questione de la lingua", sino que, como ya hemos señalado, este debate tiene claras consecuencias estilísticas y literarias, muy especialmente si quien lo contempla, en concreto Garcilaso, no escribe en italiano. Es fundamental en Castiglione la función del autor individual que con buen juicio y diligencia ejerce la criba de las palabras más adecuadas para ennoblecerlas en el uso literario. La sola mención de algunos de los pasajes en que aparecen aplicadas palabras como giudizio o ingegno indica el gran valor que estos términos tienen en la propuesta de Castiglione. Por ejemplo, ya señalamos que se habla del juicio y el ingenio divino de Virgilio;[344] de Poliziano o Lorenzo se dice, como vimos también, que son "forse di non minor dottrina e giudizio" que Boccaccio o Petrarca, y que en éstos más que la imitación su maestro fue "l'ingegno ed il lor proprio giudicio naturale". Una notable diferencia entre la propuesta bembesca y la de Castiglione es que en la primera se parte de un corpus ya delimitado del que no hay que salir, mientras en la segunda el "juicio" del escritor o hablante es básico para seleccionar todo el conglomerado informe del uso.

De Castiglione podrá tomar Garcilaso diversos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elementos desde adjetivos a resonancias más extensas; pero acaso nada con la entidad de un concepto que hemos venido mencionando, la sprezzatura:

> pensando "onde nasca questa grazia [...] trovo una regula universalissima [...] e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia.[345]

Tanto la noción de grazia como la de sprezzatura son capitales en el Cortegiano.[346] En su traducción castellana, Boscán tuvo verdaderos problemas para traducir el concepto de sprezzatura,[347] aunque en su defensa se ha de decir que tampoco era tarea fácil. Como el mismo Castiglione indica --"per dir forse una nova parola..."-- se trata de un neologismo creado por él. Pocos términos de entre los que entran en juego en este primo Cinquecento italiano son tan centrales para Garcilaso como éste. Veremos que la sprezzatura es un componente fundamental de su poética. En una de sus acepciones, la aspiración a esconder la dificultad, da lugar a uno de los rasgos de estilo más hondamente garcilasianos, que en buena medida explica una cualidad tópica señalada por la crítica: la aparente "facilidad" o "claridad" de Garcilaso. Eugenio de Bustos, hablando del cultismo en nuestro poeta, lo ha expresado así:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Si los poemas de Garcilaso de la Vega eran tan sencillos, tan diáfanos, tan inteligibles para el común de sus lectores, ¿cómo explicar que el Brocense publicase en vida cinco ediciones anotadas (1574, 1577, 1581, 1599 y 1600) y que Fernando de Herrera sintiese la necesidad de enmendar la plana al maestro salmanticense con sus Anotaciones de 1580?[348]

No es ésta de la aparente facilidad, sin embargo, la única manifestación de la sprezzatura. En los capítulos siguientes tendremos ocasión de tratar en casos concretos sus manifestaciones. Ahora hay que señalar que su aplicación es un buen ejemplo, a mi parecer, de la curiosa conjunción de Castiglione y Bembo que Garcilaso llevó a la práctica poética. Quiero decir que el concepto de sprezzatura viene formulado en el Cortegiano desde una perspectiva muy amplia, referido a la actividad humana en general: la sprezzatura se aplica al pelear en torneos, al vestir, cantar o conversar. Tomando el concepto de este mundo cortesano en su conjunto, Garcilaso lo emplea en un reducido ámbito poético, en la esfera de una estricta profesionalidad literaria que Bembo había establecido en las Prose. Garcilaso dará realidad literaria a ideas que en Castiglione no son específicamente poéticas:

> si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla, perché se è scoperta, leva in tutto il credito e fa l'omo poco estimato.[349]

Garcilaso aplica a la obra poética lo que Castiglione dice de "l'omo". Sin embargo, ya el mismo mantuano había

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aproximado bastante el concepto de sprezzatura a la actividad artística --y recordemos que en algunos de sus pasajes sobre la imitación hay más solidez teórica de la que la propia sprezzatura castiglionesca deja ver--:

> E ricordomi io già aver letto esser stati alcuni antichi oratori eccelentissimi, i quali tra le altre loro industrie sforzavansi di far credere ad ognuno sé non aver notizia alcuna di lettere; e disimulando il sapere mostravan le loro orazioni esser fatte simplicissimamente, e piú tosto secondo che loro porgea la natura e la verità, che 'l studio e l'arte; la qual se fosse stata conosciuta, arìa dato dubbio negli animi del populo di non dover esser da quella ingannati. Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un cosi intento studio levi la grazia d'ogni cosa.[350]

Castiglione mismo aplica su teoría al tiempo que la expone, recordando a continuación cómo messer Pierpaulo baila con tal atención a sus movimientos que parece un tronco danzante.

Por otra parte, la aplicación de la sprezzatura a lo artístico, y en concreto a lo literario, podía contar con un antecedente en Horacio:

> Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis speret idem, sudet multum frustaque laboret ausus idem; tantum serie iunxturaque pollet, tantum de medio sumptis accedit honoris.[351]

Horacio se refiere aquí a la disposición y conjunción de los hechos en una composición literaria, pero lo que nos interesa es que el poema creado pueda hacer esperar a otros que ellos también pueden conseguirlo --lo que indica que aparentemente es fácil-- para ver luego que ni aun con muchos sudores pueden llegar a ese nivel, escon-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dido, diríamos, gracias a lo que luego llamará Castiglione sprezzatura. Horacio no es el único antecedente para esta noción del Cortegiano: más adelante tendremos ocasión de referirnos a pasajes de Cicerón y Quintiliano.[352]

En suma, Garcilaso encontró en la obra de Castiglione una base que hubo de serle muy útil. En el Cortegiano se abre paso a la posibilidad de escribir utilizando el uso hablado de la lengua, cosa especialmente necesaria para un escritor que no contaba con tradición literaria válida de la que partir. Por otra parte, Castiglione relativiza la teoría de la imitación poética, la flexibiliza, pone de relieve la importancia del juicio y el ingenio del escritor; plantea cuestiones tan interesantes para Garcilaso como la de a quién siguieron aquellos que fueron primeros en lograr un alto nivel en el uso escrito de su lengua, como Homero en griego o Petrarca y Boccaccio en italiano. Ya vimos que Bembo pudo dejar clara a Garcilaso, por vía negativa, su situación en la literatura castellana: no tenía ningún Petrarca al que seguir; la receta bembiana de imitación rigurosa para sus coetáneos italianos le era imposible, y no se trataba de ser petrarquista cuanto de ser Petrarca mismo a la castellana, y ser Petrarca significaba precisamente no serlo a la manera simiesca, sino imitarlo en su amplia recepción de modelos clásicos, de influencias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

romances no castellanas --como el autor del Canzionere había tomado del mundo provenzal--, en su afán de ser él mismo, de expresarse a sí mismo, que Poliziano había recordado más tarde. Castiglione vuelve a mostrarle a Garcilaso su posición como poeta, ahora desde una perspectiva más abierta y con un camino más practicable: si Homero, Petrarca y Boccaccio no contaron con modelos supremos y llegaron a un altísimo nivel en su creación literaria, también es posible hacerlo ahora en castellano.

En la "Carta a la muy manífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar" es evidente el empeño que Garcilaso pone en que Boscán traduzca el Cortegiano, y lo publique con premura ("trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiziesse luego inprimille").[353] Esta actitud puede responder al interés en la pronta difusión de ideas sobre la cortesanía o el amor platónico, pero tal vez no sólo a eso:

> ...puédese considerar en este libro que como las cosas muy açertadas sienpre se estienden a más de lo que prometen, de tal manera escrivió el conde Castellón lo que devía hazer un singular cortesano que casi no dexó estado a quien no avisasse de su ofiçio.[354]

En efecto, creo que el Cortegiano "se extendió a más de lo que prometía". Castiglione pudo "avissar" de su "ofiçio", al "estado" de los poetas, en concreto al que quiere crear una nueva poesía en su lengua. No es imposible que el empeño de Garcilaso en la publicación de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la versión castellana del Cortegiano persiga, entre otras cosas, la difusión de un testimonio teórico favorable al proyecto poético que tenía entre manos, testimonio salido, además, de la pluma de un italiano, cuando otro italiano, Bembo, había cerrado en buena medida los caminos a ese proyecto.

&&&.IV.8 Un testimonio español: Juan de Valdés y su Diálogo de la lengua

En todo el complejo cuadro que venimos exponiendo contamos con una obra que, desde el lado castellano, puede aproximarnos al ambiente que Garcilaso conoció en Italia. Se trata del Diálogo de la lengua de Juan de Valdés,[355] escrito en Nápoles entre 1535 y 1536, los dos últimos años de la vida de nuestro poeta.

El Diálogo, junto con otros dos textos ya mencionados, la "Carta GPA" de Garcilaso para la traducción del Cortegiano, y la "Carta DS" de Boscán, constituyen el corpus de textos teóricos o de reflexión sobre la propia obra con que contamos para el acercamiento a los criterios lingüísticos y literarios del más temprano Renacimiento español, un corpus bien estudiado por Terracini.[356]

No se sabe exactamente cuándo empezó a residir Valdés en Italia; se especula con la posibilidad de que fuese en torno a 1530, quedándose allí acaso tras haber

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acompañado al Emperador en el viaje que lo llevó a Bolonia.[357] El hecho es que en 1531 y 1532 se encuentra en Roma, en 1533 en Nápoles, y el año siguiente vuelve a Roma.[358] En suma, Valdés estaba en intenso contacto con el mundo italiano de esos años.[359]

Ya en las primeras páginas de su Diálogo aparece el que venimos considerando centro del mundo cultural de la época: Pietro Bembo. Su mención sale al paso de las reticencias que el personaje Valdés parece mostrar sobre tener que hablar sobre "punticos y primorcicos de lengua vulgar": "¿Y paréceos a vos que el Bembo perdió su tiempo en el libro que hizo sobre la lengua toscana?", pregunta entonces Marcio; he aquí la respuesta de Valdés:

> No soy tan diestro en la lengua toscana que pueda juzgar si lo perdió o lo ganó; séos dezir que a mucho he oído dezir que fue cosa inútil aquel su trabajo.[360]

Marcio replica que "Los mesmos que dizen esso, os prometo se aprovechan muchas vezes dessa que llaman cosa inútil, y ay muchos que son de contraria opinión..."; señala la tesis inicial de Bembo:

> todos los hombres somos más obligados a ilustrar y enriquecer la lengua que nos es natural y que mamamos en las tetas de nuestras madres, que no la que nos es pegadiza y que aprendemos en libros.[361]

Pregunta a Valdés si no ha leído eso, y su respuesta es ésta: "Sí que lo he leído, pero no me parece todo uno"; cuando Marcio le pide explicaciones y pregunta si no tiene por "tan elegante y gentil" la lengua castellana

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como la italiana, estas son las conocidas palabras de Valdés:

> Sí que la tengo, pero también la tengo por más vulgar, porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca, los quales, siendo buenos letrados, no solamente se preciaron de scrivir buenas cosas, pero procuraron escrivirlas con estilo muy propio y muy elegante; y como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar de su autoridad.[362]

Tenemos aquí explicitado el problema que hubo de ver Garcilaso al leer las Prose, y que le llevaría a afirmar aquello de "apenas á nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien excusar". En Valdés se plantea en el plano teórico lo que Garcilaso experimentó en el práctico: se trata de lo que muy acertadamente Terracini ha definido como la "questione della letteratura" española, en lugar de la "questione della lingua" en Italia. La "cuestión" surge cuando pasa el periodo de seguridad que se aprecia a finales del XV, con Juan del Encina y Nebrija, en que se considera de lengua y literatura "en la cumbre" --expresión de Nebrija-- ; en las primeras décadas del XVI se desequilibra la situación: la lengua se halla en la cumbre aún, pero la literatura vacila, se lanza a grandes innovaciones y se enfrenta a nuevos planteamientos teóricos italianos.[363]

La postura de Valdés hacia Bembo no parece ser

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

negativa, aunque bajo el personaje con su nombre introduce "rumores" desfavorables sobre las Prose, bien rebatidos luego por Marcio. La clave del asunto está en esa afirmación de que "no me parece todo uno": la lengua castellana tiene la misma elegancia y gentileza que posea la italiana, pero la diferencia está en la ausencia de autores que con "cuidado y miramiento" se hayan ocupado de escribir bien. En castellano no hay un Boccaccio o un Petrarca, y Valdés niega la autoridad al andaluz Nebrija; en otras palabras, la propuesta de Bembo difícilmente puede servirle a Valdés en la teoría, como servía poco a Garcilaso en el verso. Para lo que sí sirve en ambos casos, y ya lo vimos en el poeta toledano, es para dejar bien claro que es preciso buscar otro camino; así lo expresó ya Hamilton:

> Valdés, by reading Bembo, may well have realized that he would have to adopt another method of approach; though Spanish and Tuscan vere similar languages, their practice raised different problems.[364]

La misma opinión tiene Terracini:

> In conclusione mi sembra indubbio che le Prose sono servite a Valdés soprattutto per fargli vedere più a fondo, attraverso un vigile senso differenziale, nel carattere e nell'originalità della propria lingua e della cultura che la informava.[365]

Tanto Hamilton como Terracini señalan el apoyo que Valdés encuentra en los refranes. En el Diálogo el asunto surge cuando, tras negar Valdés la autoridad de Nebrija y del Amadís, Marcio propone:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ...a lo menos satisfazednos con las razones que os mueven a escribir algunas cosas de otra manera que los otros [...] para muchas cosas os podréis servir del Quaderno de refranes castellanos que me dezís cogistes entre amigos estando en Roma...[366]

Es curioso que inmediatamente surge la comparación con el mundo clásico para estos refranes, proverbios o adagios --estos dos últimos términos son sinónimos empleados por Valdés ante la demanda de definición de Coriolano. En el parangón con lo clásico vemos que Valdés hace algo semejante a Vellutello, al presentar éste la comedia de Ricchi en Bolonia, o bien Bembo al comparar latín y vulgar, o Boscán al retrotraer el endecasílabo a latinos y griegos. Nos encontramos en el mismo ámbito de justificación de una literatura, o una incipiente teoría lingüístico-literaria que se siente nacer y necesita sustentos o afirmaciones de igualdad frente a la Antigüedad grecorromana.

El asunto nos interesa porque es en este ámbito de novedades donde surge la poesía garcilasiana; novedades que no sólo eran castellanas: también Bembo propone un inicio, y también en Italia surgen seguidores y no seguidores de Bembo, como en España surgen Garcilasos y Castillejos, tan renacentistas unos como otros.[367] Es preciso citar estas conocidas palabras de Valdés cuando Coriolano pregunta si esos refranes son como los latinos o los griegos:

> No tienen mucha conformidad con ellos, porque

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> los castellanos son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas tras del fuego hilando sus ruecas, y los griegos y latinos, como sabéis, son nacidos entre personas doctas y están celebrados en libros de mucha doctrina. Pero, para considerar la propiedad de la lengua castellana, lo mejor que los refranes tienen es ser nacidos en el vulgo.[368]

Y muy poco tarda en aparecer otro apoyo, que Valdés autor deja en boca del soldado español Torres,[369] quien dice que si no fuera porque no va con su profesión ya se habría "puesto en hazer un libro en la lengua castellana como uno que diz que Erasmo ha hecho en la latina". El erasmista Valdés cita al gran humanista de Rotterdam. Hamilton puede tener razón cuando habla del apoyo en los refranes de Valdés como un descubrimiento, por haber encontrado una "inexhaustible reserve" de modelos para el correcto uso del castellano.[370] Se trata de un descubrimiento, sin embargo, propiciado por el ambiente de los años previos a la redacción (1535-36) del Diálogo. En 1531 Erasmo publica sus Apotegmas; años antes (1529) en Alcalá se había reeditado --la primera edición era de 1447-- la traducción de Los notables dichos y hechos de romanos y griegos recopilados por Valerio Máximo; también en la ciudad complutense en 1533 ven la luz los Apotegmas de Plutarco vertidos al castellano por otro erasmista, Diego Gracián de Alderete.[371]

Creo que la mera utilización de los refranes como autoridad tiene detrás la búsqueda de un apoyo que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sustituyese al que Bembo encontraba en Petrarca y Boccaccio. Las obras que acabamos de citar demuestran que existía un mundo clásico en torno a los proverbios, pero Valdés parece dejarlo entre paréntesis para declarar que sus refranes son de otro tipo: los cuentan las viejas "tras del fuego", y es precisamente el ser nacidos del vulgo lo que les da la autoridad que han de tener en castellano. Se diría que la alternativa a Bembo pasa de ser una especie de defensa frente al influyente italiano a convertirse en ataque: se utilizan los refranes, con un reciente prestigio humanista, pero tomados por su "vulgaridad". Antaño los antiguos recogieron sus proverbios y hoy nuestros cultos humanistas los estudian y recogen también; en Castilla, parece decir Valdés, tenemos nuestros proverbios nacidos del vulgo y no necesitamos el visto bueno de la posteridad para elevarlos a la categoría de modelos de lengua, de la misma forma que Bembo se atreve a elevar a Petrarca a la altura de los clásicos.

Naturalmente, los refranes son un paso previo -- bembiano en la forma, en el método, pero opuesto a Bembo en la sustancia-- que prepara la introducción del uso hablado como autoridad, una postura que ya había tomado Castiglione. La consuetudine de éste se convierte en el uso de Valdés. "Dei vocabuli che [...] parlando s'usano, estimo aver potuto [...] usar scrivendo", vimos que se lee en el Cortegiano; con independencia de la imitación,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al escribir "in questa nostra lingua, [...] possiam esser dalla consuetudine aiutati". En el Diálogo, al sugerir Marcio si no sería mejor "l'arca" o "l'ama" que esas palabras femeninas precedidas de artículo masculino, Valdés replica: "No me parecería mal si se usasse, pero como no se usa, yo por mí no lo osaría dezir ni escrivir".[372] En suma, la famosa aserción valdesiana de "el estilo que tengo me es natural, y sin afetación ninguna escrivo como hablo"[373] tiene su antecente en unas palabras del Cortegiano --"e dico aver scritto nella mia [lengua], e come io parlo, ed a coloro che parlano come parl'io"-- donde también se advertía contra el "pericoloso scoglio" de la afectación.[374]

Lo que nos interesa es apuntar las consecuencias que para un escritor como Garcilaso puedan tener los criterios coincidentes en Castiglione y Valdés.[375] Nos referimos arriba a las nociones de ingegno y giudicio que Castiglione atribuye a aquel que maneja la lengua y que son fundamentales en combinación del uso como autoridad; hemos de volver a citar un párrafo del Cortegiano que ya recogimos:

> [palabras] proprie, elette, splendide e ben composte, ma sopra tutto usate ancor dal populo; perché quelle medesime fanno la grandezza e pompa dell'orazione, se colui che parla ha bon giudicio e diligenzia e sa pigliar le più significative di ciò che vol dire, ed inalzarle.[376]

A diferencia de Bembo, no se considera un corpus lin-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

güístico, estilístico o literario ya definido como base desde la que los contemporáneos pueden partir, sino que los escritores del presente han de confiar sólo en su propio juicio para ennoblecer la lengua. Mientras Bembo veía el idioma vulgar ya ennoblecido y listo para la imitación, no parece que sea así en Castiglione:

> Se adunque degli omini litterati [sic] e di bon ingegno e giudicio, che oggidì tra noi si ritrovano, fossero alcuni, li quali ponessimo cura di scrivere del modo che s'è detto in questa lingua cose degne d'esser lette, tosto la vederessimo culta ed abundante de termini e belle figure, e capace che in essa si scrivesse cosí bene come in quelsivoglia altra.[377]

Aparecen conjuntamente los conceptos de ingegno e giudicio. Ya señalamos que Castiglione habla del "ingegno y giudicio tanto divino" de Virgilio.[378] El empleo de estos dos términos se halla también en Valdés, y más tarde se encontrará, con menos profundidad, en Boscán.[379]

Valdés, por su parte, al resistirse a tratar de "punticos y primorcicos de lengua vulgar", dice que es

> cosa [...] tan agena de vuestros ingenios y juizios, que por vuestra honra no quería hablar en ella, quando bien a mí me fuesse muy sabrosa y apazible.[380]

Sin usar esos dos términos, algún otro pasaje del Diálogo refleja bien las ideas a que corresponden:

> Diréos no lo que sé de cierta ciencia, porque no sé nada desta manera, sino lo que por congeturas alcanço y lo que saco por discreción.[381]

No existen reglas ciertas, no hay una ciencia definida, como en Bembo existía un Petrarca inamovible.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Barbolani ha señalado con acierto que si en algún lugar del Diálogo de la lengua "ingenio" y "juizio" aparecen como un todo indiscriminado, en otro momento Valdés se encarga de separar ambos conceptos. Ante el requerimiento de Torres ("¿qué diferencia hazéis entre ingenio y juizio?"), Valdés responde:

> El ingenio halla qué dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de star; de manera que de las dos partes del orador, que son invención y disposición (que quiere dezir ordenación), la primera se puede atribuir al ingenio, y la segunda al juizio.[382]

La distinción hace corresponder cada uno de los conceptos con las dos primeras fases de elaboración de la materia según los principios retóricos,[383] de manera que el ingenio se ocupa de la inventio y el juicio de la dispositio. Sin embargo, la diferenciación entre ambas nociones no deja de mantenerlas como indisociables en los buenos autores, aunque si hubiese que decidirse por alguna de las dos, Valdés optaría por el juicio.[384]

La cura di scrivere citada más arriba se corresponde con el cuidado y miramiento en Valdés; a su vez el cuidado valdesiano es compatible con la sprezzatura, noción que la traducción de Boscán, descuido, no ayuda a esclarecer.[385] Valdés se queja de que no ha habido quien escriba en castellano con "cuidado y miramiento" suficiente. Terracini cita pasajes en que aparecen esos términos, muy en especial cuidado: "escriva [...] con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tanto cuidado y miramiento como sería menester"; "escritos sin el cuidado y miramiento necesarios"; "no todos ponen en el escrivir corretamente el cuidado que sería razón...".[386]

Todo se ha de basar en el "cuidado" que salga de la discreción, ingenio o juicio de quien habla o escribe:

> La primera regla es que miréis muy atentamente si el vocablo que queréis hablar o escrivir es arávigo o latino...[387]

La situación, tal como se plantea en el Cortegiano, no dista tanto de la planteada por Valdés. Se llega así a lo que Mazzacurati ha llamado en Castiglione "l'apologia del presente",[388] noción aplicable también a Valdés, y que contrasta con la sublimación del pasado de Petrarca por Bembo, de forma que el modelo se eterniza en la imitación de quienes difícilmente pueden ser algo más que sus epígonos.

Es indudable que, tanto en el sistema de Castiglione como en el de Valdés, el escritor cobra una especial responsabilidad, que podríamos llamar también autonomía, pues en su mano, y en su juicio, está la capacidad de dirimir la manera de enriquecer y ennoblecer la lengua. Este ennoblecimiento depende de los escritores del presente, con independencia de los niveles que haya alcanzado con anterioridad la lengua. Hubo de significar un gran apoyo, en la teoría para Valdés y en la práctica para Garcilaso, el hecho de que en la misma Italia exis-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tiese una alternativa al programa de Bembo, defensora del uso como base de la lengua y desmitificadora de Petrarca o Boccaccio como modelos inexcusables para construir una literatura. Creo que puede apreciarse un notable paralelismo entre las posiciones de Valdés y Garcilaso. Ambos reconocen en Bembo a una autoridad insoslayable, pero el compacto programa del veneciano les muestra que ése no puede ser su camino. A uno y otro les resultará muy útil que, dentro del innegablemente prestigioso mundo cultural italiano --pese a las sombras de rivalidad--, existiese la vía abierta por el Cortegiano.

Lo que llamamos autonomía del escritor, que en la época se traduce en la capacidad para usar libremente de su juicio e ingenio, aun en el marco de la poética de la imitatio, se expresa en varios pasajes valdesianos, en los que se da una cierta sprezzatura, o desenvoltura en el manejo de reglas y en la justificación de los criterios adoptados. Así, existe en Valdés una suerte de flexibilidad muy característica de la época que estudiamos; hablando del uso o no del prefijo a- delante de ciertos vocablos, dice:

> Assí es verdad; y aun por esso no os digo yo lo que otros hazen, sino lo que yo procuro guardar, desseando ilustrar y adornar mi lengua. El que no quisiere tomar este trabajo, déxelo estar, que no por esso se irá al infierno.[389]

Marcio replica que "Bien sta, pero vos juzgaréis que el que no guarda lo que vos, no escrive bien castellano". A

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo que Valdés, añade, lacónicamente: "Quanto a esso, yo sé bien lo que haré".

Esta flexibilidad se manifiesta también en frases valdesianas como:

> Por la mesma razón que ellos escriben su traxo escrivo yo mi truxo; vosotros tomad el que quisiéredes.[390]

En ocasiones las razones faltan, y se remite lo que "me suena mejor" o al uso de los que mejor escriben.[391] Otro buen ejemplo de ductilidad en los criterios se prueba al ser preguntado sobre el uso de "gi en lugar de j larga":

> Porque essas vezes será escriviendo a algún italiano, por acomodarme a su lengua por ser mejor entendido.[392]

Es interesante la combinación en Valdés de un criterio --que está en la base de toda su exposición-- preferente bembiano, el "desseando ilustrar y adornar mi lengua" que citamos arriba, con otros donde se aprecia la utilización de los principios del uso del Cortegiano, que le llevan, además, a acercarse --con un evidente pragmatismo-- al italiano cuando lo cree preciso para la comprensión de sus receptores, de la misma forma que Castiglione recomendaba la inclusión en su lengua de vocablos "di fuor d'Italia" cuando fuese preciso.[393] La flexibilidad que apreciamos en el Diálogo no es extraña a los criterios teóricos de ese mediador entre Bembo y Castiglione al que ya nos referimos, Gian Giorgio Trissino. Por poner un ejemplo, cuando Trissino habla de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los "senarii" --versos de seis sílabas--, escribe:

> li quali senarii, per essere in rarissimo uso, lascieremo formarli a coloro che vorranno usarli.[394]

Por otra parte, acaso pueda pensarse en la posible relación de "helenizantes" no bembianos como Trissino con el hecho del parentesco griego-español que se establece al principio del Diálogo.[395] En el fondo se trata de otra separación de la línea latín-italiano -- "quando escrivo castellano no curo de mirar cómo escrive el latín"[396] --, como lo era el oponer los refranes como autoridad a Petrarca y Boccaccio. En la base está la necesidad de diferenciación marcada al principio: "no me parece todo uno".

Otra expresión de esa maleabilidad y sprezzatura en la composición puede ser la propia "desorganización" o falta de sistematización que se le ha venido atribuyendo al Diálogo.[397] Vemos en el Diálogo de Valdés elementos diversos del vario mundo italiano de su época, reunidos con una desenvoltura y falta de rigidez que hacen de esta obra castellana un fruto propio de esos años.

&&&.IV.9 Bembo, Trissino, Castiglione, Nápoles...: más allá de lo literario

El panorama que venimos trazando, en especial el coétaneo a Garcilaso, no sólo establece con él relaciones literarias. Las relaciones ítalo-españolas de esos años

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

son una realidad compleja en la que no vamos a detenernos sino de paso.[398] Se trata de una confluencia de dos realidades distintas, social, política y culturalmente.[399] Hasta qué punto se veía a los españoles como bárbaros conquistadores poco cultivados, hasta qué punto su "fantasía",[400] su altanería estereotípica molestaba en Italia, o hasta dónde los italianos, en su esplendor artístico, resultaban más o menos insufribles a los "bárbaros", son aspectos que, sin ser centrales, tampoco pueden pasarse por alto en este capítulo, pues hubieron de tener su efecto en Garcilaso.

Se trata de lazos diversos y complejos. Graf habla de la cortesanía perezosa y enclenque de los españoles,[401] y nos recuerda que Ariosto llegó a referirse a que los hispanos habían llevado "la signoria sino in bordello"; también muestra Graf a Aretino --quien, añadamos, no perdía la oportunidad de satirizar a uno u otro bando, según soplasen los vientos-- y su caracterización de los españoles como hombres atildados y odoríferos, con su espadita al costado, su mozo detrás y otras lindezas a su alrededor. El lado bueno puede ser la presunta armonía de la sociedad bilingüe napolitana donde, según Croce,

> [l]e proteste di essere «più spagnuolo d'affezione che altri di patria», che si colgono sulla bocca del Tansillo, o di essere «più spagnuolo che lo spagnolismo stesso» sonavano con quel suono di dovere e di decoro e di compiacenza personale che hanno ora le proteste

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

di essere «buon patriota»...[402]

Terracini señala en el Diálogo de la lengua la tendencia del personaje italiano Marcio, en su conversación con el español Valdés, a plantear paralelos entre un noi "non privo di compiacimento" y un voi, condescendiente a veces, pero más a menudo crítico; también se refiere a que en el tiempo en que se escribe el Diálogo --coincidente con la etapa napolitana de Garcilaso-- la potencia política española --y con ella la difusión de la cultura y la lengua-- estaba en su apogeo, y los italianos alternaban entre la lamentación por este influjo y del dominio político extranjero, y el reconocimiento de afinidades con lo español.[403]

Pueden ofrecerse algunos testimonios que sitúen a algunos de los personajes citados hasta aquí en lo que toca a la relaciones entre italianos y españoles. Al principio de las Prose, Bembo se lamenta con estas palabras:

> ...la nostra bella e misera Italia cangiò, insieme con la reale maestà dell'aspetto, eziandio la ravità delle parole, e a favellare cominciò con servile voce [...] e alla Francia e alle Spagne bella e buona parte de' nostri dolci campi donando, e alla compagnia del governo invitandole, ce ne spogliamo volontariamente a poco a poco noi stessi.[404]

Es cierto que, como anota Dionisotti, la fecha ficticia de las Prose es 1502, lejana del 1529 en que Garcilaso llega a Italia, pero no es menos cierto que las Prose se publican en el 1525, y estas frases tienen un claro tono

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de lamento con envés de reproche, sobre todo si consideramos que siguen a las líneas en que se ha hablado de otras épocas pasadas en las cuales "i Barbari [...] a noi passati sono".[405] Por otra parte, la misma posición teórica bembiana, fuertemente anclada en un pasado ilustre toscano --con cuyo esplendor no le es dado competir a la lengua castellana-- tampoco era algo agradable de recordar a los españoles que intentaban por aquellos días poner sus letras a la altura de sus alabardas. En unas líneas donde compara a Valdés con Bembo, Montesinos nos sitúa al cardenal en relación con otro "frente" por aquellos años:

> Bembo, nutrido de latín y de gramática, es, sobre todo, un profesional de las letras. Valdés, filólogo o teólogo, es [...] sobre todo, el que viene de fuera y ve claro. Aunque bien dotado como humanista, su fe literaria no es la de Bembo. Este, al tratar de la lengua vulgar, sigue siendo un ciceroniano. En Valdés queda siempre un erasmista español.[406]

Ya dijimos que la ausencia de fanatismo no permite llamar "ciceroniano" a Bembo en sentido estricto, aunque abogó por la elevación de Tulio a modelo único para la prosa latina, y trasladó esta postura al volgare con la propuesta de Petrarca como modelo único. No obstante, Bembo no deja de ser el más ilustre y menos radical de los ciceronianos, y no olvidemos que la bestia negra de éstos había sido Erasmo con su Ciceronianus (1528), donde arremetía sin piedad contra los partidarios de esta tendencia. Si esto se combina con que por aquellas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fechas --entre 1529 y 1536-- el peso intelectual del humanista de Rotterdam era notorio en la corte del Emperador,[407] es de suponer que Bembo despertase algún recelo en esos ambientes. No puede decirse que fuese un "enemigo" acérrimo de los españoles quien llegó a escribir algún verso en castellano,[408] e incluso elogió una composición latina de Garcilaso, aunque habría que sopesar en uno y otro gesto hasta dónde influyen las motivaciones puramente literarias y hasta dónde otras razones políticas o sociales. Lo que sí está claro es que muchas de sus posiciones no eran las más afines a los españoles que entonces buscaban nuevos caminos.

Al lado de Bembo, tenemos al nuncio de Clemente VII, el conde Baldassar Castiglione, a quien por una ironía del destino sorprendió la muerte en la Toledo garcilasiana de 1529, año en que nuestro poeta, también llamado a morir inesperadamente y lejos de su tierra, empezaba a vivir la Italia renacentista. Hemos de empezar diciendo que Alfonso de Valdés, desde su erasmismo y tras su conflicto con Castiglione,[409] entendió la muerte de éste como prueba de que Dios estaba con él y no con el nuncio papal.[410] No sabemos si la inquina de Alfonso contra Castiglione fue compartida por muchos miembros de la corte; el hecho es que en la madurez artística de Garcilaso, si el Nuncio fue un enemigo, cosa que no veo del todo probable,[411] era un enemigo muerto, y su Cortegiano

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

constituía, como hemos visto, un apoyo inapreciable para el desarrollo del "proyecto" garcilasiano de refundación de una literatura. La eternización bembiana del pasado contrastaba con la apología del presente de Castiglione. Esta exaltación del presente significaba, entre otras cosas, ni más ni menos que la admisión, por un miembro notable de la prestigiosa Italia, del peso de lo español en esos años. Bembo se propone la creación de la literatura moderna italiana partiendo de Petrarca como modelo óptimo, y _a pesar de_ la amenaza de una solución de continuidad por la presencia de los nuevos bárbaros, españoles y franceses, que campean por su península. Su negativa a una lengua cortesana tal como la entendió Calmeta es la negativa a toda influencia española o francesa en el toscano. Si Toffanin ha hablado del "coraggio letterario" de Bembo en su defensa del volgare frente a los humanistas partidarios del latín,[412] no menos valor cabe reconocerle en sus reticencias ante las potencias de su época:

> Perciò che le Spagne a servire il loro pontefice a Roma i loro popoli mandati aveano, e Valenza il colle Vaticano occupato avea, a' nostri uomini e alle nostre donne oggimai altre voci, altri accenti avere in bocca non piaceva, che spagniuoli. Così quinci a poco, se il Cristiano pastore, che a quello d'oggi venisse appresso, fosse francese, il parlare della Francia passerebbe a Roma insieme con quelle genti, e la cortigiana lingua, che s'era oggimai cotanto inispagnuolita, incontinente s'infranceserebbe...[413]

Estas palabras contrastan fuertemente con manifestaciones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Castiglione, quien comienza refiriéndose a los términos franceses, españoles y provenzales usados por Boccaccio, y más tarde declarará:

> Io vorrei che 'l nostro cortegiano parlasse e scrivesse in tal maniera, e non solamente pigliasse parle splendide ed eleganti d'ogni parte della Italia, ma ancora laudarei che talor usasse alcuni di quelli termini e franzesi e spagnoli, che già sono dalla consuetudine nostra accettati.[414]

A continuación cita varios ejemplos de hispanismos en italiano, como primor, accertare, o avventurare. El mismo emplea alguno en su texto.[415] Además, en el Cortegiano no faltan menciones elogiosas de los españoles: en un momento se los iguala en las maneras con los italianos, frente a los franceses[416] --lo que no deja de ser casi un mapa político de la época-- y hasta la crítica de su reconocida prosunzione se blanquea un tanto.[417] Tampoco se escatiman elogios para el que se presenta, siguiendo la convención cronólogica del libro, como un príncipe de diez años, con un futuro muy prometedor que oscurecerá el nombre de antiguos emperadores.[418]

Para no dejar de hablar de emperadores hemos de hacer una mención rápida de Trissino, a quien ya definimos, remitiéndonos a Toffanin, como un partidario convencido del Imperio, desde Maximiliano, cuyo poder vino, en tiempos del autor de la Poetica, a las manos del joven emperador Carlos.

En nuestro cuadro no ha de olvidarse el hecho de que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la Nápoles de Sannazaro y Pontano era territorio español, y que allí los italianos hablaban castellano y se enorgullecían de ello, tal como en una conocida frase manifiesta Valdés,[419] en cuyo Diálogo no falta la motivación práctica de contribuir al dominio del castellano por parte de los italianos.[420]

Sin duda este panorama del ambiente sociopolítico en que se movió Garcilaso podría extenderse y precisarse. Sólo pretendemos llamar la atención sobre el hecho de que estos factores no dejan de influir en el acercamiento de un escritor a unos y otros grupos o tendencias. No olvidemos que el gran problema de Garcilaso era el desequilibrio entre dominio político y dominio cultural; para decirlo con Terracini:

> ...lingua imperiale, che le bandiere spagnole estendono geograficamente per il mondo ma che, storicamente, si sente priva di antica nobiltà letteraria.[421]

Las circunstancias extraliterarias tienden en buena medida a coincidir con las literarias: si la propuesta de Bembo era imposible de llevar a cabo, para Garcilaso en la práctica como para Valdés en lo teórico, tampoco la actitud hacia lo español que se desprende de las Prose parece acercarlo a los que en cierto modo no puede dejar de ver como bárbaros, y en este caso hay que tener en cuenta acaso más lo extraliterario derivado del libro que lo que se pueda derivar del propio autor. En cuanto a Castiglione, pese a sus fricciones con los círculos eras-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mistas de la Corte --por otra parte finiquitadas con la muerte del Nuncio--, lo cierto es que el Cortegiano es una pieza básica en el reconocimiento de lo hispano para quienes se empeñan en equipararlo con lo italiano. Trissino, por otra parte, se nos presenta como generador de innovaciones o experimentalismos de notable estridencia en Italia, pero que en el mismo grado resultaban ser una alternativa menos escabrosa para un castellano que las tesis de Bembo; el camino trissiniano se veía ayudado por la posición política que sustentó; de nuevo lo poético y lo político mantienen direcciones paralelas. Nápoles, por fin, constituye un territorio puente donde da la impresión de que españoles e italianos con sus respectivas culturas pudieron equipararse a través de un intercambio entre los terrenos de lo político-social, por un lado -- de más fortaleza en el lado hispano-- y lo cultural por otro --en éste más prestigioso lo napolitano--, al tiempo que la propia diferenciación entre Nápoles y el resto de Italia pudo ayudar a disminuir la impresión de gigante cultural que a los letrados españoles --"intelectuales", diríamos hoy-- tuvo que producirles la magnitud de ese mundo renacentista: lo napolitano --el gran Sannazaro o el humanismo del Pontano-- tuvo que parecer más accesible, más asimilable en una Nápoles donde los napolitanos se aprestaban a aprender español.

Con independencia de mayores o menores acercamientos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

o apoyos en teóricos o poetas concretos, en posturas políticas o ambientes sociales, hay que tener presente que la tarea emprendida por Garcilaso como poeta, en compañía de Boscán, es poco menos que titánica. Y véase también que, desde una perspectiva literaria, la superioridad política española parecía exigir un éxito en esa tarea, con la presión que eso puede suponer para quien la emprende. Los amigos, pero sobre todo los no tan amigos italianos, hubieron de asistir al desafío de ver hasta dónde los vencedores con la espada eran capaces de llegar con la pluma; de la misma forma que, desde el lado español, no habría menos espectación por comprobar a dónde iban aquellos innovadores con versos italianos. Esta presión ejercida desde extremos opuestos pudo tener repercusiones en la configuración de la nueva poesía en que se esforzaban Boscán y Garcilaso. Entre uno y otro frente surge la "Carta DS" del catalán, no sin razón algo titubeante y obsesionado con sus detractores; también entre dos fuegos, pero en un estadio anterior del proyecto poético emprendido, aparece la "Carta PGA" de Garcilaso para la traducción del Cortegiano, con una elegancia, ironía y seguridad que hoy nos asombra.

&&&.IV.10 Garcilaso ante el Primo Cinquecento. Un pasaje del Diálogo de la lengua de Valdés

Hemos de volver ahora al verso 64 de la Egloga III

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

garcilasiana, "alegrando la hierba y el oído". Blecua decía de esta combinación que era "perfecta pero anormal dentro de la corriente estética de su tiempo"; ¿la corriente estética de su tiempo? ¿Acaso había una sola corriente? Mientras Bembo no admitía una sola palabra que no estuviese en Petrarca, Castiglione introduce galicismos e hispanismos en su Cortegiano, y Trissino escribe con algunos caracteres griegos y volviendo al De vulgari eloquentia de un Dante caído en desgracia en las Prose; mientras Bembo escribe sonetos a una cabellera rubia, Berni le canta al queso, Castaldi arremete contra los petrarquistas, y Aretino platica sobre las putas de la corte papal; sin olvidar que, en España, Juan del Encina o Nebrija son autoridades--aún tiene Valdés en 1535 que atacar a Nebrija--, que Mena se edita una y otra vez, y no menos el Cancionero General; ante todo ello, Garcilaso se enfrenta a la refundación de una poesía, ¿cuál era la corriente estética del toledano?

Indudablemente, quería incorporar a la poesía española muchos de los componentes que vio en la italiana. La propuesta de Bembo era la más articulada, la llamada a tener más éxito: imitación de Petrarca en la forma y en el fondo, con una base neoplátonica; exigencia por tanto de un modelo sobre el que operar, como se operaba desde Cicerón en el latín. Sin embargo, este camino no era practicable desde el castellano, y forzaba hacia otras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

soluciones, aunque hay algunos elementos en Bembo de cuyo valor pudo percatarse Garcilaso: su saber humanista, su profunda profesionalidad literaria, y, quizás sobre todo, ese "coraje literario" que le lleva a afirmar el volgare como lengua tan digna de ser cultivada como el latín, en un mundo donde la lengua de la antigua Roma se veneraba. Imposible el camino bembiano, acaso no le quedaba a Garcilaso más que intentar lo que dice que consiguió Boscán en la traducción del Cortegiano, con "gran limpieça de estilo":

> por diferentes caminos puso en esta lengua toda la fuerça y el ornamento de la otra.[422]

Terracini ha comentado con acierto este pasaje, señalando la relación con la aemulatio frente al italiano que implica ese toda, la correspondencia de fuerça y ornamento con materia y forma, y en suma, la presencia, si bien "appena suggeriti", de conceptos relacionables con dos principios sostenidos más ampliamente por Valdés: el reconocimiento de rasgos propios del castellano frente al italiano, y la aspiración a rivalizar con el toscano en un plano de igualdad y por el desarrollo de la lengua literaria "por diferentes caminos".[423]

Por otro lado, el sintagma "por diferentes caminos", que responde al "no todo es uno" con que Valdés iniciaba su separación de Bembo; tiene un clarísimo antecedente italiano en un pasaje del Cortegiano a cuyo comienzo ya nos hemos referido:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ma il lor vero maestro cred'io che fosse
> l'ingegno ed il lor proprio giudicio naturale;
> e di questo niuno è che si debba marvigliare,
> perché quasi sempre per diverse vie si po
> tendere alla sommità d'ogni eccellenzia.[424]

Es muy significativo que el "per diverse vie" siga precisamente a la afirmación de que fue su ingenio y su juicio natural el verdadero maestro de Petrarca y Boccaccio, y que preceda a las líneas donde se dice que estos dos autores no son los únicos a los que se puede imitar, pues también hay un Poliziano o un Lorenzo de' Medici.

Lo cierto es que la posibilidad de "diversas vías" no es sólo una propuesta de Castiglione para ser llevada adelante, sino que se trata de un hecho al menos hasta los años treinta del XVI: un repaso de unas cuantas fechas puede mostrarlo claramente: en 1525 se publican las Prose, en 1528 el Cortegiano, en 1529 la Poetica de Trissino en sus cuatro primeras "divisioni"; en 1530 se publican las Rime de Bembo y las de Sannazaro; en 1534 publica Aretino sus Raggionamenti, y salen póstumas las Satire de Ariosto; en 1535 muere Berni y se publica las Rime de un quattrocentista como Tebaldeo; en 1537 muere Castaldi; en Nápoles, y con creciente disparidad respecto a Bembo ven la luz la Grammatica(1533) de Atheneo, el Rimario (1535) de Di Falco y el Vocabolario (1536) de Luna. Podríamos añadir otras fechas significativas que muestran el verdadero conglomerado de tendencias que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

coinciden con la madurez de Garcilaso --recordemos las fechas que se suelen señalar como fundamentales: 1526, encuentro de Boscán con Navagero; 1529, primer viaje a Italia; 1533-36, estancia en Nápoles. La pluralidad de vías es una característica básica del Primo Cinquecento italiano; con el paso de los años se irá reduciendo. Esta pluralidad encuentra en el plano teórico su vía ideal de expresión en el género renacentista del diálogo, donde, como hemos visto, se podían expresar en una armonizada disensión unas opiniones, unas concepciones frente a otras --Giuliano de' Medici frente a Carlo Bembo en las Prose; Federico Fregoso frente al Conde Ludovico Canossa en el Cortegiano. Todo ello se explica en un mundo donde operan nociones como las de libertas, satura o iocunditas que ha señalado Prieto[425] y a las que volveremos.

Pero no se trata sólo de la variedad de corrientes que Garcilaso encuentra en Italia. Terracini ha definido los años de 1530 a 1550 como "momento della massima innovazione"[426]; creo que, dentro de esos veinte años, los primeros (de 1529-30 a 1536) representan el punto máximo de esa actividad innovadora. El toledano hubo de sentirse "primero" en muchas cosas al escribir, con la inseguridad --en un mundo donde dominaba la imitatio-- que eso podía generar. La situación de Valdés ante una posible preceptiva se repite en Garcilaso en el plano de la creación. Un buen ejemplo se encuentra en este pasaje

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del Diálogo, al hablar de las combinaciones de los posesivos con el nombre:

> M[ARCIO].- ¿Tenéis que essa regla sea siempre verdadera?
> V[ALDES].- Yo por tal la osaría vender; bien puede ser que tenga alguna ecepción de que yo no me acuerde.
> T[ORRES].- Mirad cómo habláis, porque ecepción, pues yo no lo entiendo, no es vocablo puro castellano.
> V.- Tenéis razón, pero, pues me hazéis hablar en esta materia, en que no he visto cómo otros castellanos an hablado, es menester que sufráis me aproveche de los vocablos que más a propósito me parecerán, obligándome yo a declararos los que no entendiéredes...[427]

Valdés es el primero que habla "en esa materia" y tiene que usar vocablos nuevos[428] sobre los que el castizo Torres le llama la atención.

Pero esa misma inseguridad sentida por un hombre que formaba parte de una corte de "presuntuosi" que empezaba a dominar Europa pudo cambiarse en orgullo y autoestima a ultranza. En otras palabras, tal vez en esos años tan particulares --1529-1536, o no mucho antes ni mucho después-- se puso en práctica una suerte de "fantasía" -- "...fantasía por presunción...", dijo Valdés; "la soberbia, o, como ellos dicen, con la fantasía" escribe Navagero[429]-- una "fantasía", soberbia u orgullo literario, con un par de características básicas. En primer lugar, ello no era sólo cosa de españoles: la "fantasía", la osadía --y éste es término que usará Herrera en un tiempo y con un alcance ya muy diferentes-- ante la experimentación flota en ese ambiente, en las comedias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que necesitan prólogos que se ocupen de los detractores, en las letras griegas y demás experimentaciones de Trissino, en los capítulos a los cardos o las composiciones formadas sólo a base de apellidos de Berni, en el "Biasmo lo stil dove l'ingegno dorme" de Castaldi. Existe otra osadía menos estridente en el "coraggio" del Bembo fundador de una literatura y eternizador de Petrarca; en la defensa por Castiglione del uso como criterio lingüístico, en su apertura a hispanismos y galicismos; en el poner como modelos junto a Boccaccio y Petrarca a silenciados --en las Prose-- como Lorenzo, o como el Poliziano amante de los clásicos que al mismo tiempo escribió "me autem [...] exprimo"; esto recuerda que muchas de estas experimentaciones estaban cuidadosamente basadas en la imitatio o aemulatio de los clásicos. No se halla lejos de todo esto la osadía valdesiana de oponer los refranes que dicen las viejas tras del fuego como autoridad frente a un Petrarca o un Boccaccio en las Prose.

En segundo lugar, la "fantasía" literaria recogida por los españoles del ambiente italiano se oculta a veces, muy especialmente en Garcilaso, tras cierta sprezzatura castiglionesca, un desapego o falta de ostentación que no permite percatarse a primera vista de la infracción de lo establecido.

Creo que lo dicho se conjuga bien con lo que Terra-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cini denomina "el cuidado entre el uso y el arte".[430] El cuidado, la cura de Castiglione, se convierte en un elemento básico sobre el que se produce lo literario desde la selección de entre las posibles formas consagradas por el uso oral, desde cortesanos ilustres hasta viejas conocedoras de refranes. Pero el cuidado, desde la perspectiva de Garcilaso, se aplicará también al uso literario, a la selección de autores imitables; en contraste con la limitación bembiana a Petrarca, Garcilaso seguirá el consejo de Castiglione de que no sólo el autor del Canzoniere y Boccaccio son los dignos de ser imitados; saliendo de ese camino encajonado, habrá también que seleccionar entre el corpus literario, como se hace con el uso oral, lo imitable. En los dos casos las nociones de ingenio y juicio utilizadas por Castiglione son los componentes que permiten ese cuidado selectivo, en especial el juicio, que, como vimos, era preferido por Valdés al ingenio --"no ay tal joya en el hombre como el buen juizio"-- y que en el plano literario permitía la selección de los modelos adecuados.

Es muy significativo que tanto de Boscán como de Valdés tengamos manifestaciones explícitas a propósito del "juicio" de Garcilaso. Boscán en su "Carta DS" nos relata el proceso por el que fue abriendo el camino a las formas italianas en castellano. El pasaje es muy conocido, pero merece la pena citarlo una vez más:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Y assí començé a tentar este género de verso, en el qual 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, fuy poco a poco metiéndome con calor en ello. Mas esto no bastara a hazerme passar muy adelante, si Garcilasso con su juizio, el qual 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 assí alabándome muchas vezes este mi propósito, y acabándomele de aprovar con su enxemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente. Y después ya con su persuasión tuve más abierto el juizio: ocurriéronme cada día razones para llevar adelante lo començado.[431]

En el texto se aprecia esa característica de llevar adelante como tarea personal y dificultosa el nuevo proyecto literario. De las dos ocurrencias de juicio, la primera está referida a Garcilaso, poseedor de un juicio reconocido por todos; en la segunda, se dice que Garcilaso no sólo lleva a Boscán a "passar más adelante" sino que "con su persuasión tuve más abierto el juizio": el adjetivo "abierto" es clave en nuestra época. El fragmento, escrito hacia 1542,[432] nos muestra a dos creadores enfrentados a las "nuevas cosas" contando sólo con su juicio, y contrasta con lo que encontrarían los italianos desde 1525 con la postulación de las Prose sobre un pasado muy definido.

En el Diálogo, al hablar del uso de h y f, tras una referencia a los notarios y escribanos de la cancillería de Valladolid, quienes probablemente se opondrían, según

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Torres, a los criterios de Valdés--"no sé yo si osaríades vos dezir esso en la cancellería de Valladolid"--, se traba esta conversación, cuyo interés justifica que la transcribamos completa:

> V[ALDES].- Porque es la más rezia cosa del mundo dar reglas en cosa donde cada plebeyo y vulgar piensa que puede ser maestro.
> T[ORRES].- Aunque sea fuera de propósito, os suplico me digáis a quién llamáis plebeyos y vulgares.
> V.- A todos los que son de baxo ingenio y poco juizio.
> T.- ¿Y si son altos de linage y ricos de renta?
> V.- Aunque sean quan altos y quan ricos quisieren, en mi opinión serán plebeyos si no son altos de ingenio y ricos de juizio.
> M[ARCIO].- Essa filosofía no la aprendistes vos en Castilla.
> V.- Engañado estáis; antes, después que vine en Italia, he olvidado mucha parte della.
> M.- Será por culpa vuestra.
> V.- Si ha sido por culpa mía o no, no digo nada; basta que es assí, que mucha parte de la que vos llamáis filosofía, que aprendí en España, he olvidado en Italia.
> M.- Essa es cosa nueva para mí.
> V.- Pues para mí es tan vieja que me pesa.
> M.- No quiero disputar con vos esto, pues tan bien me avéis satisfecho en lo que os he preguntado.
> V.- Huélgome que os satisfaga, pero más quisiera satisfazer a Garcilasso de la Vega, con otros dos cavalleros de la corte del emperador que yo conozco.[433]

El pasaje merece algún comentario. Se comienza hablando de los plebeyos y vulgares que creen ser maestros, aparentemente con referencia a los escribanos de Valladolid. Pero precisamente el español a ultranza, Torres, quiere saber "aunque sea fuera de propósito" --es curioso, como si se desviase del tema, como si ya no fueran los escribientes de Valladolid los que están en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuestión-- a quiénes llama Valdés plebeyos y vulgares. Hay que recordar que esos dos adjetivos no serían raros en boca de italianos referidos a españoles; ya vimos que Ariosto había dicho de los españoles que habían bajado la señoría hasta el burdel, así como las críticas de Pietro Aretino, o lo cerca que Bembo sitúa a franceses y españoles de los "barbari". Pues bien, en la respuesta de Valdés aparecen los dos términos que venimos comentando: "A todos los que son de baxo ingenio y poco juizio". Subrayo ese "todos" porque parece apuntar especialmente a algunos que sin tener ingenio y juicio no se consideran plebeyos. Significativamente sigue siendo el español Torres quien sirve de interlocutor para seguir con el asunto, y aclarar que aun con linaje y ricos de renta, serán plebeyos si carecen de ingenio y juicio; en un párrafo como éste, que acabará nombrando a un poeta, Garcilaso de la Vega, no podemos evitar el proponer una lectura entre líneas llevada al campo lingüístico-literario, que al fin al cabo es el del Diálogo --no el social, donde en primera instancia parece que nos movamos-- y al que se refiere lo de plebeyos y vulgares. Puede que Valdés aluda a los de sangre noble y a los materialmente ricos, pero no es imposible que en el campo literario, los que tienen linaje y son ricos de renta sean también quienes cuentan con un linaje literario, con una tradición tan rica como la trecentista italiana de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Petrarca y Boccaccio. Incluso aquéllos con gran linaje y rica renta literaria son plebeyos y vulgares --¿literariamente?-- si no tienen ingenio y juicio. Es significativo que, tras haber sacado el asunto el español Torres, es ahora el italiano Marcio el que se apresura a replicar que esa filosofía no la ha aprendido Valdés en Castilla; en la respuesta de Valdés hay ya algo de esa "fantasía", de esa presunción atribuida a los españoles: "Engañado estáis [...]antes [...] en Italia he olvidado mucha parte della", con lo que Valdés insinúa que son los italianos linajudos y ricos --sin duda lo eran en tradición literaria-- quienes olvidan que sin categoría intelectual propia no son sino plebeyos. La altanera réplica de Valdés se reitera una vez más: "la que vos llamáis filosofía,[434] que aprendí en España, he olvidado en Italia". Diríamos que en la respuesta subsecuente de Marcio hay una punta de despecho: "Essa es cosa nueva para mí"; frase interesante puesta por Valdés-autor en boca de un italiano en este contexto, cuando a los españoles se les acusaba de plebeyos precisamente por ser "cosa nueva"--así la llama Boscán[435]-- para ellos la cultura y las formas italianas. Al presunto despecho de Marcio, Valdés responde con otra "fantasía", con una tremenda baladronada: "Pues para mí es tan vieja, que me pesa". Me parece que una respuesta así de "presuntuosa" da idea de cuán sensibles hubieron de ser los españoles

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que vivían en Italia a la acusación de plebeyos y "nuevos ricos" en poder militar y político, o nuevos dominadores bárbaros.

Creo que la lectura que hemos hecho, con esa escalada de puyas entre Marcio y Valdés y esa latente andanada contra los italianos, que sale de un tema sacado por el castizo Torres tras criticar a la cancillería de Valladolid, explica el hecho de que cuando ya Marcio se repliega -- "No quiero disputar con vos esto [...] me avéis satisfecho"-- Valdés aún siente necesario lo que parece ser un último desplante: "Huélgome que os satisfaga, pero más quisiera satisfazer a Garcilasso de la Vega". Eso se lo dice el personaje Valdés a un italiano, al pobre Marcio, que en el fragor de la sorda disputa se ha convertido para Valdés, acaso injustamente, en portavoz de cierta postura de los italianos ante los españoles de Italia; en la última andanada de Valdés parece reconocerse por encima de cualquier autoridad la de Garcilaso; la mención de Garcilaso no parece justificada si no es en ese contexto de rivalidad donde Valdés afirma que ningún linaje --de sangre o cultura, creo que es lo que se lee entre líneas-- vale nada si no hay juicio e ingenio en quien lo tiene; esto lo aprendí en España, nos dice, no hube de venir a Italia a aprenderlo --¿no heriría el orgullo de los españoles el tener que aprender demasiado entre los italianos?--, aquí más bien

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se me olvida entre autores que creen tenerlo todo por tener una tradición ilustre; por último, sigue Valdés, lo que yo digo no necesita la aprobación de ningún italiano, sino que a quien reconozco por autoridad es a un contemporáneo nuestro, español, llamado Garcilaso que, sin tener detrás un linaje literario, ostenta esa autoridad por su ingenio y su juicio.

Creo que el pasaje, leído con atención, muestra todo lo que hemos venido comentando; muestra bien desde qué ambiente escribían los españoles que estaban en contacto con aquel mundo del Primo Cinquecento italiano, y cómo podían encontrarse entre dos fuegos: los castizos de Valladolid --o de Castilla en general-- y los italianos que los tenían por plebeyos y bárbaros por venir de un país que no había alcanzado los niveles culturales que en esos años ya tenía Italia. Vemos también en esas líneas casi una exhibición de la "fantasía", de la presunción o soberbia española, un prejuicio quizá falso, pero que se despierta o se agudiza en buena parte como reacción a las críticas, o la amenaza de su existencia, que sólo puede superarse desde el extremo contrario: una seguridad absoluta en la propia valía, el propio ingenio y juicio, en la propia capacidad de crear tomando de otros con libertad absoluta lo que se considere necesario, y dejando de lado lo que parezca irrelevante o inconveniente. Garcilaso encarnaba, tanto para Boscán como para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Valdés, un claro baluarte en esa postura. De esta forma, a partir de un equilibrio precario entre dominio político e inseguridad literaria, se llega por reacción a una postura de autoafirmación, que se refleja en unas palabras ya citadas de Juan del Encina:

> aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, aver usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama...

Hay que volver ahora a un pasaje de Trissino que los hispanos de Italia hubieron de leer:

> Sannazaro «Le autoritati sono niente, quando si vedono a loro le ragioni contrarie; E veramente se ci fossero, non solamente le autorità del Boccaccio, la quale poco fa toccaste, ma quelle di molti, e molti piú dotti, e piú gravi autori, che egli non non è, la verità, che per le ragioni dette dal Castellano si è scoperta, le manderebbe tutte per terra».[436]

El ingenio y el juicio pueden llevar a esa razón que venza a toda autoridad. Aún cabe citar unas palabras de Boscán que traídas a este contexto pueden resultar muy significativas:

> Y si él fuesse tan bueno que se pudiesse aprovar de suyo, como los otros que hay buenos, no havría necessidad de escudriñar quiénes fueron los inventores dél, porque él se traheria su autoridad consigo, y no sería menester dársela de aquéllos que le inventaron.[437]

El catalán habla del octosílabo, pero esa idea tuvo que circular referida a otras cuestiones. Boscán se está dirigiendo a los detractores del nuevo arte; es curioso ver cómo se concede con gusto que la autoridad no lo es todo, incluso cuando en este caso ésta opera a favor del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabo; o dando la vuelta al asunto, se emplea el endecasílabo porque es bueno en sí, con independencia de la autoridad que lo respalde; creo que es una prueba de hasta qué punto los españoles de esos años estaban dispuestos a admitir lo bueno, con o sin autoridad, sin duda porque habían tenido que aprender a actuar sin ella como apoyo, teniendo como única arma su juicio ante caminos nuevos.

El propio Garcilaso comienza refiriéndose al "juizio" en la "Carta GPA":

> Si no uviera sabido antes de agora dónde llega el juizio de vuestra merçed...[438]

Líneas más adelante, encontramos una ironía que parece nacer de una gran seguridad en sí mismo:

> Estoy muy satisfecho de mí, porque antes que el libro viniese a vuestras manos, ya yo le tenía en tanto como entonçes devía, porque si aora después que os pareçe bien, empeçara a conoçelle, creyera que me llevava el juizio de vuestra opinión.[439]

Es interesante ver tratado con cierta sorna, trasladado en clave galante y distendida --una vez más la <u>sprezzatura</u>--, un asunto que hubo de ser la piedra de toque de la naciente literatura castellana de esos años. El autor se dice --y es imposible no ver una sonrisa detrás de la frase-- satisfecho de sí porque su juicio le ha llevado a estimar la obra, y así no ha lugar a creer que se haya dejado arrastrar por el gran "juizio" de su culta amiga. Exactamente eso, en el serio terreno de la preceptiva

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(Valdés) o la creación (Garcilaso) era lo que los españoles aspiraban a decir respecto de los italianos.

&&&.IV.11 De Garcilaso al Brocense y Herrera

Creo que un verso como "Alegrando la yerba y el oído", no necesita la defensa de Góngora, porque le basta la del contexto literario propiamente garcilasiano si lo consideramos en su integridad, como espero poder demostrar al ir entrando a casos concretos; y tampoco puede transformarse en "alegrando la vista y el oído" tras apelar a la armonía de un Primo Cinquecento italiano --y primer renacimiento español-- tan renacentistamente armónico e inarmónico. Sobre la noción de Renacimiento se han añadido varios barnices que nos han transmitido una visión neoclásica del XVI:

> ...hallaremos una medida crítica lejana del contexto renacentista, que especialmente incide sobre la cronología de nuestro periodo bajo el criterio de una crítica neoclásica o dieciochesca que vela comportamientos claros [...] Cuando hacia el 1737 se enfrenta Mayáns con el Diálogo de la lengua valdesiano nota negativamente en él una "nueva i estraña ficción" que perturba su norma del diálogo renacentista. Valdés se salta unas supuestas reglas y Mayáns lo censura [...] tales censuras son señales renacentistas en las que más adelante me detengo como cualidades y que aquí dejo asomar como anomalías para una reglamentación dieciochesca que pesa sobre nuestro renacimiento en bastantes consideraciones críticas posteriores.[440]

Estas líneas de Prieto son especialmente certeras, en mi opinión, aplicadas a una parcela muy particular del Renacimiento español que coincide con los años de formación y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

madurez de Garcilaso. Hemos de referirnos de nuevo a la cuestión de que su obra ha sido vista desde su publicación a través de la mirada de grandes comentaristas como el Brocense y Herrera, que sin embargo no respiraron los aires innovadores y experimentadores en que vivió inmerso nuestro poeta.

La transición entre una y otra época ha sido señalada por Terracini en el Discurso de Morales:

> diviene scoperta in queste pagine la lusinga bembiana a spese della moderazione di marca castiglionesca che originariamente aveva persuaso Garcilaso e Valdés.[441]

La derivación de la corriente bembiana en España, producirá un tipo de teoría y de práctica poética que dista en muchos aspectos de la que se da entre los años veinte y los treinta del XVI. Terracini se refiere a la cultura refinada y al tiempo "popolaresca" de Valdés, que practica un delicado equilibrio entre ambos extremos:

> Nel Castiglione come in Valdés sono l'ingegno e il giudizio i criteri che permettono alla lingua scritta di mantenersi in levitante equilibrio un po' al di sopra di quella parlata, e di ornarsi a sua volta di quel tanto di forme colte che il volgo possa intendere.[442]

En Herrera, por el contrario, existirá ya una clara conciencia de lengua de arte separada del lenguaje hablado, de aristocratización de la literatura que ya no coincide con una época en que la aristocratización se producía del lado italiano y como camino imposible para un Garcilaso. Otra cosa era el ennoblecimiento de la lengua de uso,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conjugado con el "escribo como hablo" de Valdés. Herrera y el Brocense aspiran a hacer con Garcilaso lo que Bembo hizo con Petrarca, pero los criterios de instauración, refundación de una literatura desde la falta de tradición válida, no coinciden con los criterios de fijación de un modelo que se daban en el sevillano y el profesor de Salamanca; tampoco había coincidido la apertura de Petrarca a la imitatio compuesta y la aemulatio con la clausura poética que Bembo --empeñado en eternizar una lengua-- imponía en la práctica en torno a un modelo único e insuperable, y en esa misma medida no emulable. En 1574 o 1580, fechas de los comentarios del Brocense y Herrera respectivamente, nos encontramos ya en un ambiente cultural "profondamante mutato rispetto alla prima metà del Cinquecento".[443]

Resulta interesante la "Comparación" que Herrera realiza en las Anotaciones entre la lengua castellana y la toscana:

> Porque la toscana es muy florida, abundosa, blanda y conpuesta; pero libre, lasciva, desmayada, y demasiadamente enternecida y muelle y llena de afectación, admite todos los vocablos, carece de consonantes en la terminación, lo cual, aunque entre ellos se tenga por singular virtud y suavidad, es conocida falta de espíritu y fuerza; tiene infinitos apóstrofos y concisiones, muda y corta y acrecienta los vocablos. Pero la nuestra es grave, religiosa, honesta, alta, magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante, que ninguna otra puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente; no sufre, ni permite vocablos extraños y bajos, ni regalos lascivos, es más recatada y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> observante, que ninguno tiene autoridad para osar innovar alguna cosa con libertad; porque ni corta, ni añade sílabas a la dicciones, ni trueca, ni altera forma; antes toda entera y perpetua muestra su castidad y cultura y admirable grandeza y espíritu, con que excede sin proporción a todas las vulgares, y en la facilidad y dulzura de su pronunciación.[444]

Terracini ha realizado un pormenorizado estudio de este fragmento, y llama la atención sobre el hecho de mucho de lo manifestado aquí se contradice con lo que Herrera irá exponiendo en sus Anotaciones:

> Queste argomentazioni apparentemente tecniche, addotte all'interno della Comparación, sono in gran parte in flagrante, stridente e assoluta contraddizione con la teoria grammaticale e retorica di Herrera quale risulta in tutto il resto della sua opera.[445]

Entre las características de Herrera en el fragmento están la condición grave y honesta del castellano, frente a la florida y lasciva lengua italiana; el rechazo de términos "extraños y bajos" u otros "regalos lascivos"; el hecho de que ningún autor tenga libertad para innovar; su absoluta fijación y ausencia de variabilidad. Terracini habla certeramente de "ascetismo di marca post-tridentina" o "idoleggiamento dell'autorità per cui la norma è feticcio immobile", y lo opone a una teoría herreriana que propugna la máxima libertad de innovación, la continua creación en la lengua y la importancia de la ornamentación. Sin negar lo dicho por Terracini, creo que hay que subrayar el hecho de la "comparación" se contradice, en efecto, con la teoría herreriana de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Anotaciones. Ahora bien, en las páginas que siguen intentaremos ver que se contradice mucho menos con la práctica de Herrera como editor de Garcilaso. Incluso admitiendo el apoyo a la innovación y a la creación continua de lenguaje, hay que señalar que esos términos se emplean desde una posición diferente a la garcilasiana y con un alcance muy distinto.

El Brocense logró algunos grandes aciertos en la edición de Garcilaso, así como excelentes comentarios que pusieron de relieve su relación con italianos y clásicos, y su categoría como poeta. Herrera construyó alrededor de los versos garcilasianos el más completo estudio de poética y retórica realizado hasta entonces en castellano. Con uno y otro los amantes de la poesía garcilasiana están en deuda impagable. No obstante, creemos que ni el Brocense ni Herrera pudieron ver criterios, tonos, innovaciones o experimentaciones garcilasianas que ya no operaban en 1574 o 1580, porque habían surgido de una época muy determinada, efímera y ya alejada de los dos grandes comentaristas. No pudieron o no quisieron, porque su Garcilaso había de ser más que otra cosa un modelo para los contemporáneos de quienes comentaban.

A ello contribuyó una circunstancia ya mencionada en la Introducción: la inmensa talla poética de Garcilaso, cuya obra, contrariamente a la de Boscán o Hurtado de Mendoza, alcanzó una perfección técnica y un nivel

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

artístico que produjo un curioso movimiento de avance histórico del poeta toledano hacia la segunda mitad del XVI, en una posición cercana a las grandes figuras poéticas del XVII. Ello hace olvidar que Garcilaso había muerto en 1536, y motiva que su auténtico contexto literario y cultural quede puesto entre paréntesis, a lo que se suma el hecho de tener una buena porción de su base fuera de los confines normales de la literatura castellana, en el mundo italiano del Primo Cinquecento, y finalmente la relativa brevedad de un momento literario muy particular, brevedad que facilita el olvido. Con esa época ha sucedido algo parecido a lo que Santagata aplica a la segunda mitad del Quattrocento italiano respecto al Cinquecento:

> Caratteristica comune sembra la proiezione in abbito quattrocentesco di tratti propri del codice petrarchista di altri periodi. Il petrarchismo quattrocentesco è stato così, in un certo senso, colonizzato dai suoi vicini diretti e, in modo particolare, dall'incombente petrarchismo bembesco.[446]

También el primer tercio del XVI español ha sido "colonizado" por la historia literaria posterior. El problema de Garcilaso es, como avanzamos al principio, que la historiografía española no contempla el Renacimiento que él conoció, un Renacimiento detenido en la plena vitalidad, riqueza e innovación de 1536.

En los capítulos que siguen intentaremos mostrar que los criterios literarios de Garcilaso en su madurez --

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

imponiéndose o imbricándose con los forjados desde su propia lengua años atrás-- se formaron en contacto con este complejo mundo de debates culturales, de propuestas y contrapropuestas, al que tuvo que unirse un pasado italiano negado o admitido por los propios italianos coetáneos del toledano, pero que surgiría ante sus ojos, como el mundo total de la Italia renacentista, con una brillante novedad. Frente a ese mundo, los españoles se sintieron deslumbrados y en principio inseguros--Boscán dejó plasmado ese momento en su "Carta DS"-- al tener que abrir caminos nuevos cuando la imitatio en lengua vulgar propuesta por Bembo se imponía a pasos agigantados y ellos carecían en su lengua de modelos. Pero la inseguridad inicial se vio espoleada por varios factores: el deseo de igualar con el poder político la "debilidad" cultural, las hostilidades hacia esa vanguardia desde el lado italiano y el castellano, y sobre todo el profundo empeño, tan propio de esos años, en abrir caminos nuevos. El resultado fue un paso al extremo opuesto: una confianza absoluta en la autonomía del poeta, en su "ingenio" y su "juicio", dentro del marco de la imitatio, pero también con el criterio del "uso", de la "lengua hablada" de Castiglione o Valdés de forma que el "presente" se impone al pasado, por glorioso que éste sea; esa autonomía ya estaba en el principio del Ars poetica, con palabras que Horacio traía de Luciano: "Pictoribus atque poetis /

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quidlibet audendi semper fuit aequa potestas"[447]: pintores y poetas siempre tuvieron el justo poder, la libertad, la autoridad, de atreverse a cualquier cosa; esta potestad ha de verse limitada por el juicio y el ingenio de cada autor, que ha de aplicar la cura, el cuidado y miramiento máximo al escribir, para tomar de entre los textos o los autores imitables y los usos de la lengua hablada lo que convenga a la excelencia de la obra; todo este cuidado ha de evitar la afectación, y se ocultará tras la apariencia de facilidad, tras la sprezzatura, soltura o desenvoltura en el manejo de lo literario.

Por una parte tenemos el peculiar entramado de tendencias en el que Garcilaso vivió inmerso, tanto de la Italia de ese primer tercio del XVI--que no se repetirán más tarde-- como las que resultan de su condición de castellano con una tradición hispánica propia, cercana a la italiana en algún aspecto, pero diferente en muchos. Por otra parte está la actitud, los criterios configurados ante este contexto--literario, cultural, sociopolítico-- y ante la circunstancia de verse obligado a abrir vías nuevas en castellano. Desde estas dos bases surge la obra de Garcilaso, y de ellas están lejos la mayoría de sus impresores, y desde luego de sus dos grandes editores, el Brocense y Herrera, por no hablar de Tamayo o Azara, aunque a todos les debamos una gran contribución al estudio de esos textos, y "su" Garcilaso no sea desde-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ñable.

Se dirá que, con todo, el Brocense y Herrera estaban más cerca de Garcilaso de lo que podemos estarlo en el siglo XX, donde será difícil no proyectar nuestras inquietudes y nuestro mundo en la lectura de un poeta de principios del XVI; es cierto, pero contamos con un par de ligeras ventajas sobre aquellos inigualables eruditos y humanistas: somos conscientes de esa posibilidad de superposición de criterios y, en segundo lugar, la distancia hace que el estudio de Garcilaso no sea en principio una apuesta teórica para la poesía que se escribe en el tiempo del estudioso. El Brocense y Herrera, como Bembo con Petrarca, no intentaban tanto acercarse al Garcilaso de 1536 como a una propuesta de modelo clásico que sirviese de base a quienes escribían verso ya al borde del XVII. Un modelo clásico que era también "contemporáneo", no sólo por "vivir" literariamente en la perfección de unos versos, sino sobre todo por estar forjado, contemplado con ojos que querían hacer de él un programa a seguir, una garantía de solidez literaria nacional en un nuevo contexto, medio siglo después de su muerte.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Blecua, Texto, p. 181.

[2] Véase supra, cap. I, p. 55.

[3] Blecua, Texto, pp. 159-60.

[4] Blecua, Texto, p. 163.

[5] Rivers, ed., Obras, p. 425.

[6] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 439.

[7] Lapesa, Estudios, p. 12.

[8] Sobre la imitación poética véase infra, p. 479 y ss.

[9] Fernando Lázaro Carreter, "La «Ode ad FLorem Gnidi» de Garcilaso de la Vega", en García de la Concha, ed., Actas, pp. 109-126. La cita está en la p. 109.

[10] Lázaro, "Ode", p. 110.

[11] Véase infra, p. 487 y ss.

[12] Véase Alonso Zamora Vicente, "Sobre petrarquismo", Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1945 a 1946 (Santiago de Compostela: Imprenta Paredes, 1945), y Begoña López Bueno y Rogelio Reyes Cano "Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V" en F. López Estrada, ed., Historia y crítica de la literatura española, vol. II, Siglos de Oro: Renacimiento (Barcelona: Crítica, 1980), pp. 99-100.

[13] Gutierre de Cetina, Sonetos y madrigales completos, ed. de Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1990). Cito de la Introducción, pp. 13-14.

[14] Véase Hernando de Acuña, Varias poesías (Madrid: Cátedra, 1982), ed. de Luis F. Díaz Larios. La cita es de la Introducción, p. 14.

[15] Véase López Bueno, ed., Sonetos, pp. 37-39.

[16] Para la relación entre Tansillo y Garcilaso véanse E. Mele, "In margine alle poesie di Garcilaso", Bulletin Hispanique, XXXII (1930), pp. 218-245, y Lapesa,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Estudios, pp. 124-125, donde se remite a más bibliografía sobre el asunto. Véase también J. Graciliano González Miguel, Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568) (Salamanca: Ediciones Univ. de Salamanca, 1979).

[17] E. L. Rivers, "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso", en García de la Concha, ed., Actas, pp. 49-60:

> ...el Brocense, a pesar de su famosa defensa de la imitación neoclásica, tiene poco que decir sobre los géneros poéticos. (p. 55)

[18] Véase infra, cap. VIII, p. 1353.

[19] Véase Gallego Morell, ed., Coment, H-503, p. 501:

> Quinctia formosa est multis, mihi candida, [longa,
> recta est; haec ego sic singula confiteor.
> Totum illud, formosa, nego.

[20] Lapesa, Estudios, p. 172.

[21] Lazaro, "Ode", p. 111.

[22] Lapesa, Estudios, pp. 95-96.

[23] Lapesa, Estudios, p. 12.

[24] Véase Lapesa, Estudios, p. 147, donde se recoge la opinión en el mismo sentido de Dámaso Alonso:

> Hablaba por un amigo, y su voz no tiene aquí esa suave y melancólica veladura que tiembla cuanda habla de doña Isabel Freyre.

[25] Véase Lapesa, Estudios, p. 115:

> en la égloga II hay bucolismo, comedia, tragedia y poema heroico; y, a pesar de sus bellezas parciales, a veces espléndidas, estos elementos no guardan entre sí toda la cohesión estética deseable.

Significativamente respecto a lo dicho de la "herrerización" y "petrarquización", Lapesa remite al juicio negativo de Herrera mencionado arriba.

[26] Véase Lapesa, Estudios: "No es la epístola un poema logrado" (p. 142); sí anota el gran garcilasista que "tiene el encanto de acercarnos a la intimidad del poeta", con algo muy interesante: "y [el encanto] de dejarnos verle sonreír".

[27] Véase Lapesa, Estudios, p. 145.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[28] Luis Iglesias Feijoo, "Lectura de la Egloga I", en García de la Concha, ed., Actas, pp. 61-82. La cita está en las pp. 61-62.

[29] Véase el planteamiento --original y atractivo, pero tal vez deformador--, de su Garcilaso de la Vega, ob. cit., y las consecuencias en su edición de las obras, también citada en el cap. I.

[30] Fernández Morera (Lyre, p. 12) afirma que su trabajo está basado en tres proposiciones; la segunda de ellas es que

> Garcilaso was principally a love poet, and that one of the main sources of lyricism, if not the only source, is not so much thinking or knowledge, as love of one kind or another.

En el cap. V, siguiendo a una cita de e. e. cummings ("Poetry is feeling, not knowing or believing or thinking") conectable con el párrafo citado, puede leerse:

> The use of mythology as a literary technique is common throughout ancient pastoral. Yet, unlike in Garcilaso, it never involves the author himself. (p. 101)

Entiendo que ese recurso al "author himself" es un índice del biografismo al que me refiero.

[31] Iglesias Feijoo, "Lectura", pp. 61-82. Entre los estudios sobre el tema citados por Iglesias Feijoo, aparte de las referencias en el ya mencionado de Azar (Discurso, p. 51) están los de Frank Goodwyn, "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's", Hispanic Review, XLVI (1978), pp. 1-22; Pamela Waley, "Garcilaso, Isabel and Elena: The growth of a legend", Bulletin of Hispanic Studies, LVI (1979), pp. 11-15; Manuel Sito Alba "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses?", Boletín de la Real Academia Española, LXI (1976), pp. 439-508; Adrien Roig, "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?", Criticón, 4 (1978), pp. 1-36; David H. Darst, "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth", Journal of Hispanic Philology, III (1979), pp. 261-268; Enrique Martínez López, "El rival de Garcilaso: «esse que de mí s'está reyendo» (Egl.I, 180)", Boletín de la Real Academia Española, LXI (1981), pp. 191-281; Patrick Gallagher, "Garcilaso, Albanio, Salicio, Nemoroso, Tirreno, Alcino", en P. S. N. Russell-Gebett, N. G. Round, A. H. Terry, eds., Belfast Spanish and Portuguese Papers (Belfast: The Queen's Univ. of Belfast, 1979), pp. 51-59; David Quinn, "Garcilaso's Egloga primera: Autobiography or Art?", Symposium, XXXVII (1983), pp. 147-164.

[32] Iglesias Feijoo, "Lectura", p. 66.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[33] Iglesias Feijoo ("Lectura", p. 66) remite después a Inés Azar (Discurso, p. 51), quien también advirtió sobre la necesidad de no leer los textos de Garcilaso como "poemas de ocasión" con una serie de claves que los relacionan con la sociedad de la época.

[34] Claudio Guillén, "Sátira y poética en Garcilaso", Homenaje a Casalduero (Madrid: Gredos, 1972), pp. 209-233. También en El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos (Barcelona: Crítica, 1988), pp. 15-48.

[35] Sobre estas composiciones véanse también importantes estudios de Rivers, anteriores al citado: "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature", Hispanic Review, XXII (1954), pp. 175-194, y "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eglogue", Hispanic Review, XLI (1973), pp. 297-304.

[36] Francisco Rico, Breve biblioteca de autores españoles (Barcelona: Seix-Barral, 1990), pp. 280-286.

[37] Rico, Biblioteca, p. 285.

[38] Véase por ejemplo Prieto, Garcilaso, p. 16.

[39] Véase infra, cap. V, pp. 724 y ss.

[40] Rico, Biblioteca, p. 83.

[41] En este sentido, Francisco Ayala ha escrito en fecha reciente:

> La vieja idea de que el arte, y en concreto el arte literario, sea imitación de la realidad (esto es, la idea aristotélica de "mímesis" en su interpretación vulgar y corriente), ignora que esa realidad, en cuanto ambiente cultural creado por el hombre, es ella misma un artificio, invención que canaliza y de cierta manera modifica, al "formalizarlos", los naturales impulsos biológicos de la especie. Arte y realidad, literatura y vida, no son por lo tanto cosas separables: la sociedad humana constituye una realidad ficticia, y los individuos que la integran alimentan su mente y ordenan su conducta práctica con arreglo a los patrones establecidos por la imaginación mitificadora, siguiendo las pautas derivadas de los mitos poéticos. ("Donjuanismo", en ABC, 28-IX-1991, p. 3).

Véase infra, cap. V, pp. 735-736.

[42] Menéndez Pelayo, Antología, p. 54.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[43] Rivers, ed., Obras, p. 30.

[44] Rivers, ed., Obras, p. 31.

[45] Rivers, ed., Obras, p. 31.

[46] Cito por Lazarillo de Tormes, ed. de Francisco Rico con un apéndice bibliográfico por Bienvenido C. Morros, 3ª ed. (Madrid: Cátedra, 1988), p. 12.

[47] Rivers, ed., Obras, p. 31.

[48] Rivers, ed., Obras, p. 31. El subrayado es mío.

[49] Véase Guillén, "Sátira", pp. 222-223.

[50] Véase Gallego Morell, ed., Coment. H-356, pp. 455-456. También la nota ad locum de Rivers (Obras, pp. 243-244).

[51] Véase José Manuel Blecua, "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en Sobre la poesía de la Edad de Oro (Madrid: Gredos, 1970), pp. 11-24.

[52] Lapesa, Estudios, p. 17.

[53] Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante". Este artículo se ha publicado en diversos lugares, entre ellos en De la Edad Media a nuestros días (Madrid: Gredos, 1967), pp. 145-171; lo cito por Estudios, ob. cit., pp. 213-238. La cita está en la p. 213.

[54] Antonio Prieto, La poesía española del siglo XVI (Madrid: Cátedra, 1984-1987), vol. I, p. 11.

[55] Para un planteamiento general de la cuestión del Humanismo en España y los estudios críticos sobre ella véase el excelente panorama trazado por Francisco Rico en "Temas y problemas del Renacimiento español" en HCLE, vol. II, pp. 1-18. Véase también la sección con el mismo título firmada por J. F. Alcina y F. Rico en el Primer suplemento (Barcelona: Crítica, 1991) al citado volumen, pp. 5-15.

[56] Véase Ottavio Di Camillo, El Humanismo castellano del siglo XV (Valencia: Fernando Torres Editor, 1976), pp. 20-25.

[57] Mª Pilar Manero Sorolla, Introducción al estudio del petrarquismo en España (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987), pp. 32-33 y 52-53.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[58] Todavía en el siglo XVI Aviñón recordaba a Petrarca, como demuestran los versos últimos de la Epístola a Boscán:

> Doze del mes d'otubre, de la tierra
> do nació el claro fuego del Petrarca
> y donde están del fuego las cenizas

El Brocense (Gallego Morell, Coment., B-94, p. 281) identificó el lugar con Vaucluse, pero Keniston (Garcilaso, p. 130 n. 1) señala que la alusión es a Aviñón. Véase la nota ad locum de Rivers, ed., Obras, p. 263.

[59] Manero Sorolla, Petrarquismo, p. 37. Remite a Martín de Riquer, Els poetes petrarquistes (Barcelona: Barcino, 1934).

[60] Di Camillo, Humanismo, pp. 56-57. Sobre la controversia que han levantado las tesis de Di Camillo, véase Rico, "Problemas", op. cit, p. 14, con la bibliografía a que remite. No obstante, en el Primer Suplemento (Barcelona: Crítica, 1991) al vol. I de HCLE, dedicado a la Edad Media, Deyermond, al reseñar la última bibliografía sobre el asunto, afirma que "la argumentación de Di Camillo (1976), por tanto, ya no parece tan aislada" (p. 313).

[61] Di Camillo, Humanismo, pp. 65-66. Remite a P. O. Kristeller, Renaissance Thought I. The Classic, Scholastic and Humanistic Strains (Nueva York: Harper, 1961) p. 11 y pp. 98 y ss.

[62] Véase Di Camillo, Humanismo, p. 69.

[63] Di Camillo, Humanismo, pp. 73-74.

[64] Di Camillo, Humanismo, pp. 78-79.

[65] Di Camillo, Humanismo, pp. 99-109.

[66] Entre la extensa bibliografía sobre Nebrija puede citarse el conjunto de estudios incluidos en V. García de la Concha, ed., Nebrija y la introducción del Renacimiento en España (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983); F. Rico, Nebrija contra los bárbaros (Salamanca: Uviversidad de Salamanca, 1978); Di Camillo, Humanismo, cap. VIII "Nebrija y la afirmación del humanismo español", pp. 269-296.

[67] Rico, "Problemas", p. 15.

[68] Véase Di Camillo, Humanismo, p. 277, que remite a M. Bataillon, Erasmo y España (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 19.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[69] Véase la obra clásica de María Rosa Lida, Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español (México: Colegio de México, 1950). Sobre la cuestión del humanismo en Mena, Di Camillo, (Humanismo, pp. 116-121) señala la dificultad para encontrar conexiones entre este autor y los humanistas, aunque reconoce que existen elementos que lo acercan a ellos, como su oposición a la "barbarie" de la Edad Media, sus esfuerzos de elevar el castellano al nivel del latín, o la conciencia de estar ante los inicios de una nueva edad (p. 121).

[70] Di Camillo, Humanismo, p. 289.

[71] Véanse los estudios métricos de Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, 2 vols. (Rennes: Plihon, 1949-1953); Dorothy Clotelle Clarke, Morphology of Fifteenth Century Castilan Verse (Pittsburg y Lovaina: Duquesne University Press y Neuwelaerts, 1963); Fernando Lázaro Carreter, "La poética del arte mayor castellano", en Estudios de poética (Madrid: Taurus, 1976), pp. 75-111.

[72] Lázaro Carreter, "Poética", p. 76.

[73] F. Rico, "Laudes litterarum: humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento", Homenaje a Julio Caro Baroja (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978), pp. 895-914; extractado en López Estrada, ed., HCLE 2, pp. 85-90.

[74] R. O. Jones, Historia de la literatura española Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII), 8ª ed. revisada por Pedro M. Cátedra (Barcelona: Ariel, 1985), p. 25.

[75] Para el texto de Pico, véase G. Pico della Mirandola, De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno, ed. de E. Garin (Roma: Edizione Nazionale dei Classici del Pensiero Italiano, 1942). El Diálogo de Pérez de Oliva no se publica hasta 1546, pero no puede descartarse que sus ideas fuesen conocidas en los círculos humanistas españoles en vida del autor, que muere en 1531. Existe una edición moderna del Dialogo de la dignidad del hombre a cargo de Mª Luisa Cerrón Puga (Madrid: Editora Nacional, 1982).

[76] Alcina, ed., Obras, p. 12-13.

[77] Prieto, Garcilaso, p. 26.

[78] Keniston, Garcilaso, p. 461, n. 19, 2.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[79] Bernard Gicovate, Garcilaso de la Vega (Boston: Twayne, 1975), p. 31.

[80] Véase Menéndez Pelayo, Antología, pp. 29-34.

[81] Véase el estudio de la "prehistoria" del endecasílabo en Menéndez Pelayo, Antología, pp. 141-186; R. Lapesa, "Notas sobre Micer Francisco Imperial", en De la Edad Media a nuestros días (Madrid: Gredos, 1967), pp. 76-94; también G. Sansone, "Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo in Spagna", Actas del Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas (Madrid: C.S.I.C., 1969), pp. 1669-1699. Sobre los sonetos de Santillana véase Mario Penna "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana", Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid: C.S.I.C., 1950-54), vol. V, pp. 253-282; R. Lapesa, "El endecasílabo en los sonetos de Santillana", Romance Philology, X (1957), pp. 180-185, y La obra literaria del Marqués de Santillana (Madrid: Insula, 1957), pp. 179-202; William Foster, The Marqués de Santillana (Boston: Twayne Publishers, 1971), pp. 85-111; más reciente es el libro de José Mª Solá-Solé, Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana (Barcelona: Puvill, 1980). Para una visión más general del "petrarquismo" de Santillana, incluyendo la cuestión métrica, véase Manero Sorolla, Petrarquismo, pp. 70-73, con una excelente recopilación bibliográfica de los estudios sobre el tema.

[82] Véase Francisco Rico "De Garcilaso y otros petrarquismos", Revue de Littérature Comparée, LII (1978), pp. 325-338; también "Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglo XV y XVI)", Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, 1976), pp. 49-58.

[83] Cito la "Carta a la muy manífica señora doña Gerónima Palova de Almogávar" por Rivers, ed., Obras, p. 488.

[84] Cito por Francisco López Estrada, ed., Las poéticas castellanas de la Edad Media (Madrid: Taurus, 1984), p. 81 ; véase también una edición del Arte en Juan del Encina, en Obras Completas, ed., introd. y notas de Ana María Rambaldo (Madrid: Espasa-Calpe, 1978), 3 vols.

[85] Encina, Arte, p. 78.

[86] Sobre la formación y utilización del término "Renacimiento" y una visión general de la época, véase la "Introduzione" de Vittorio Rossi a su libro Il Quattrocento, 9ª ed. (Milán: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1973), pp. 3-18.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[87] Encina, Arte, p. 82.

[88] Pietro Bembo, Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime, a cura di Carlo Dionisotti (Milán: TEA, 1989), I, II, p. 78. Cito por libro, parágrafo y página.

[89] Bembo, Prose, p. 78, n. 7.

[90] Piero Floriani, I gentiluomini letterari. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento (Nápoles: Liguori Editore, 1981):

> ...un periodo storicamente ben delimitato e perfino eccesivamente circoscritto da eventi precisamente datati di natura politico-militare: la fine dell'equilibrio interno e la prima invasione francese verso l'alto (1495), il congresso di Bologna con il consolidamento dell'egemonia imperiale verso il basso (1530). (p. 15)

[91] Floriani, Gentiluomini, p. 13.

[92] Giancarlo Mazzacurati, Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini (Bolonia: Il Mulino, 1985):

> ...molte richieste, molte tecniche, molte teorie e ideologie della produzione letteraria, nate in questo trentennio di ribollimenti, giungono poi a stratificarsi e a rifermentare sotto la pelle delle ortodossie formali e istituzionali di grammatica, retorica e poetica... (p. 27)

[93] Mazzacurati, Rinascimento, p. 33.

[94] Mazzacurati, Rinascimento, pp. 33-34.

[95] Cito de Trattati di poetica e retorica del '500, ed. de Bernard Weinberg, 4 vols. (Bari: Laterza e Figli, 1970), vol. I, p. 223. Weinberg explicita la fecha en nota:

> questa incoronazione ebbe luogo a Bologna nel 1530, e la commedia fu rappresentata il 4 marzo 1530; Agostino Ricchi aveva allora 18 anni. (p. 610)

[96] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 608.

[97] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 223.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[98] Véase Fernando Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", Anuario de estudios filológicos [Univ. de Extremadura], II (1979):

> Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. (p. 94)

[99] Sobre la importancia y trayectoria de la imitación poética desde el mundo clásico al italiano y europeo en general, con especial atención a España, véase el estudio fundamental de Angel García Galiano, "Teoría de la imitación poética en el Renacimiento", Tesis doctoral, Univ. Complutense de Madrid, 1988; el libro basado en esta tesis está en prensa en Kassel (Reichenberger).

[100] Claudio Guillén, Teorías de la historia literaria (Ensayos de Teoría) (Madrid: Espasa-Calpe, 1989), p. 135. En la misma página Guillén apunta algo que la noción romántica de la literatura no ha permitido ver con claridad: la innovación como recuperación es un fenómeno que "ocurre a lo largo de toda la historia de la literatura, hasta nuestros días".

[101] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 223.

[102] Boscán, Obras, p. 3.

[103] Boscán, Obras, p. 91.

[104] Boscán, Obras, p. 90.

[105] Boscán, Obras, pp. 90-91.

[106] A este respecto es interesante anotar que Boscán en la carta a la Duquesa de Soma se refiere a un "prólogo" al primer libro: "A esto digo que quanto al escrivir ya di dello razón bastante en el prologo del primer libro; quanto al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género, respondo..." (p. 89). No sabemos si se corresponde con el "A los lectores", donde el barcelonés aparece citado en tercera persona, presuntamente por su viuda.

[107] Weinberg, ed., Trattati, vol.I, p. 223.

[108] Boscán, Obras, p. 87. En "...los hombres también nuevos" la princeps lee hombres. Ya Menéndez Pelayo (Antología, p. 142), al citar la carta en su estudio sobre Boscán, aun manteniendo la lección de O,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

anota: "La edición de Amberes (1597) lee nombres en vez de hombres, y me parece mejor lección". Hombres nuevos no sería imposible, aludiendo a Boscán y Garcilaso, si no se dijera luego "a lo menos muchos de ellos". Por otra parte nombres nuevos, lección que no deja de ser algo enigmática, puede apoyarse en la relación cosa-nombre que parece establecerse ("la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres también nuevos") y que no es extraña a Boscán: "Llega ya mi temor a tanto 'stremo / que hasta los nombres de las cosas temo" (can.IV.90-91). Es posible que Garcilaso recogiese el tema en el tercer verso de su Epístola al barcelonés: "hasta las cosas que no tienen nombre..." . En la base del asunto puede estar el pasaje (vv. 46-59) del Arte Poética de Horacio donde se habla de la invención de términos nuevos para las nuevas cosas: "...cum lingua Catonis et Enni //sermonem patrium ditauerit et noua rerum nomina protulerit" (vv. 56-58); cito por Horacio, Epitres, ed. bil. de F. Villeneuve, 4ª ed., (París: Les Belles Lettres, 1961). Cabe recordar que en la teoría retórica clásica, el discurso se compone de res --la materia de que se trata, el contenido-- y verba --la formulación por el lenguaje de esa materia; véase H. Lausberg, Manual de retórica literaria 2ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1983), vol I., p. 99 y ss.

[109] Tomás Navarro Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, 7ª ed. (Barcelona: Labor, 1986), p. 195.

[110] Cito por B77, f. 6.

[111] A. García Galiano, "Imitación", p. 719. De ahí tomo también la cita de Rioja.

[112] Véase, a propósito de la égloga, el estudio de Aurora Egido, "«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro", Criticón, 30 (1985), pp. 43-57.

[113] Véase Lore Terracini, Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (Turín: Stampatori, 1979), pp. 148-161; esp. pp. 148-149 para la diferencia cronológica, y p. 160 sobre la aproximación a "manifesto di scuola" de uno y otro texto.

[114] Antonio Armisén, Estudios sobre la lengua de Boscán. La edición de 1543 (Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico, 1982), pp. 359-378; para los aspectos mencionados esp. pp. 359 y 362-363. Sobre la interesante cuestión de hasta dónde llegaba el conocimiento que Boscán tenía de los textos de Santillana véanse las pp.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

373-377.

[115] Armisén, Boscán, p. 377.

[116] Véase infra, p. 576.

[117] Entiendo que a esto se refiere Armisén cuando se refiere a cómo Boscán se atiene a la "recomendación social y retórica de disimular la elocuencia", con apoyos en Cicerón y Quintiliano (Boscán, p. 363), y cuando más adelante escribe: "Creo de justicia admirar el calculado descuido de su prosa..." (p. 369; subrayado mío).

[118] Véase infra, cap. VII, pp. 1072 y ss. Por ej., la réplica a quienes ven los nuevos versos como prosa.

[119] Terracini, Lingua, p. 155.

[120] Armisén, Boscán, pp. 366-367.

[121] Boscán, Obras, p. 88.

[122] Boscán, Obras, p. 90.

[123] Véase Armisén, Boscán, p. 414.

[124] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 224.

[125] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 225.

[126] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 225.

[127] Sobre la permanencia de Garcilaso en Italia véase E. Fernández de Navarrete, Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega, en Colección de documentos inéditos para la Historia de España, t. XVI (Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1850), p. 24 y ss.; B. Croce, "Intorno al soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia", Rassegna Storica Napoletana di Lettere e Arti, I (1894), pp. 1-15; E. Mele, "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia", Bulletin Hispanique XXV (1923), pp. 108-1048, 361-370 y XXVI (1924), pp. 35-51.

[128] Dionisotti, "Introduzione" a la ed. de las Prose ya citada, p. 45. Puede verse allí una excelente descripción de la trayectoria vital e intelectual de Bembo.

[129] Dionisotti, ed., Prose, p. 46.

[130] Giulio Ferroni, ed., Poesia italiana del Cinquecento (Milán: Garzanti, 1978), "Introduzione", p. VII.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[131] Menéndez Pelayo, Antología, p. 282. Para una visión general del petrarquismo y de su trayectoria en España contamos ahora con el muy útil libro de Mª Pilar Manero Sorolla ya citado, Introducción al estudio del petrarquismo en España.

[132] Sobre estas relaciones véase Mele, "Poesías", pp. 136-137; la epístola a Garcilaso de Bembo y la carta italiana de éste a Honorato Fascitelli d'Isernia fueron publicadas por Fernández de Navarrete (Vida, pp. 167-170 y 166-167); véase también Luisa López Grigera, "Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo", Homenaje a Eugenio Asensio (Madrid: Gredos, 1988), pp. 291-309; en este nuevo manuscrito se encuentra, junto a la epístola latina de Bembo a Garcilaso, un epitafio latino para el poeta español, de autor desconocido, aunque López Grigera no descarta la posibilidad de que sea el mismo Bembo.

[133] Bembo, Prose, I, V, p. 82.

[134] Bembo, Prose, I, V, p. 83. Dionisotti señala en nota la alusión a Horacio, Satirae, I, 10, 34.

[135] Bembo, Prose, I, VII, p. 88.

[136] Bembo, Prose, I, VII, p. 89. Nótese que la trayectoria trazada por Bembo en estas páginas pudo muy bien servir a Boscán en su Carta a la Duquesa de Soma, cuando traza el camino del endecasílabo:

> Petrarcha fue el primero que en aquella provincia le acabó de poner en su punto, y en éste se ha quedado y quedará, creo yo, para siempre. Dante fue más atrás, el qual usó muy bien dél, pero diferentemente de Petrarcha. En tiempo de Dante y un poco antes, florecieron los proençales, cuyas obras, por culpa de los tiempos, andan en pocas manos. Destos proençales salieron muchos authores ecelentes catalanes, de los quales el más ecelente es Osias March... (Boscán, Obras, p. 88).

A la posible relación entre Boscán y las Prose se refiere Terracini en Lingua, p. 158.

[137] Bembo, Prose, I, IX-XI, pp. 92-105.

[138] Bembo, Prose, I, XIII, pp. 106-108. Dionisotti anota que el libro citado de Vicenzo Collo, llamado Calmeta--nombre tomado del Filocolo de Boccaccio--, se ha perdido. Calmeta ha superado con los siglos el desprestigio en que lo sepultó Bembo; su obra está editada modernamente: Vicenzo Calmeta, Prose e lettere edite e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

inedite, ed. de C. Grayson (Bolonia: Comisione per i Testi di Lingua, 1959). Toffanin en Il Cinquecento, 4ª ed, (Milán: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1950), p. 93, lo sitúa entre los provenzalistas de principios del XVI.

[139] Dionisotti (Bembo, Prose, p. 108, n. 3) anota que Trifon Gabriele era veneciano como Bembo, y uno de sus mejores amigos. Ya había corregido los Asolani, y Bembo le entregó los dos primeros libros de las Prose para su revisión. Citar a Gabriele era, según Dionisotti, pagar una deuda intelectual.

[140] Bembo, Prose, I, XIII, p. 109.

[141] Bembo, Prose, I, XIV, p. 110.

[142] Bembo, Prose, I, XIV, p. 111.

[143] Bembo, Prose, I, XVI, p. 114.

[144] Rivers, ed., Obras, p. 488.

[145] Bembo, Prose, I, XVI, p. 114.

[146] Bembo, Prose, I, V, p. 82.

[147] Bembo, Prose, I, V, p. 83.

[148] Bembo, Prose, I, XI, p. 104.

[149] Bembo, Prose, I, XI, p. 104. El subrayado es mío.

[150] Bembo, Prose, I, IX, p. 93.

[151] Bembo, Prose, I, XI, p. 102. Las citas de Petrarca corresponden a Rime, CCLIX.12 y CCXXXI.5-6.

[152] Bembo, Prose, I, XVII, p. 115. Dionisotti dedica a este párrafo las líneas que siguen:

> L'elogio che qui il Bembo ardisce fare di sé stesso conferma l'asprezza della polemica, e quanto fosse certa e orgogliosa in lui la persuasione di essere, senza immediati precursori nella Firenze medicea, il restauratore primo e solo della grande letteratura toscana del Trecento.

[153] Bembo, Prose, I, XVII, pp. 115-16:

> ...le scritture, si come anco le veste e le armi, accostare si debbono e adagiare con l'uso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> de' tempi, ne' quali si scrive, con ciò sia cosa che esse dagli uomini, che vivono, hanno ad esser lette e intese, e non da quelli che son già passati.

[154] Bembo, Prose, I, XVIII, pp. 117-119.

[155] Bembo, Prose, I, XVII-XVIII, pp. 117-118. Dionisotti señala en nota que la postura de Giuliano se basaba en el principio de que "la lingua vive d'una sua vita collettiva, e vivendo muta di generazione, in generazione" (p. 117, n. 6) y había calificado tal postura de "inconciliabile coi principi dell'umanesimo italiano" que seguía Bembo; no obstante al iniciar éste su réplica, el editor escribe: "Qui è il punto logicamente debole della confutazione, perché non necessaria è la conseguenza ricavata dalla tesi di Giuliano a favore di coloro che popolarescamente scrivono" (p. 118, n. 1).

[156] Dionisotti anota (Prose, p. 118, n. 1):

> Ma storicamente è vero, quel che il Bembo vide benissimo, che una letteratura transitoria, non assetata di immortalità e non impegnata per una durata di secoli, come di regola era quella volgare del Quatroccento per la sua stessa subordinazione anarchica alle letterature classiche, non poteva difendersi da un richiamo verso il basso e verso l'effimero del popolaresco uso.

[157] Bembo, Prose, I, XIX, p. 121.

[158] Bembo, Prose, I, XIX, p. 122.

[159] Para una excelente visión de conjunto sobre estos episodios consúltese García Galiano, "Imitación", caps. III y IV.

[160] Véase García Galiano, "Imitación", pp. 113-129, en un parágrafo significativamente titulado "Francesco Petrarca: sistematización del concepto de imitación poética". Allí se citan varias de las epístolas de los Familiarum Rerum Libri en que el poeta aretino habló de la imitación (Fam.I, 8; XXII, 2; XXI, 15; XXXIII, 19); esta última es la famosa epístola a Boccaccio en que se compara la relación entre el que imita y su modelo con la que existe entre padre e hijo. Sobre este tema véase también Thomas H. Green, "Petrarch and the Humanist Hermeneutic" , en G. Rimanelli y K. J. Atchity, eds., Italian Literature: Root and Branches (New Haven: Yale Univ. Press, 1976), pp. 201-224.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[161] Dionissotti, ed., Prose, II, XIX, p. 174, n. 2.

[162] Manero Sorolla, Petrarquismo, p. 25.

[163] Boscán, Obras, p. 91. Al espíritu de emulación de Boscán y Garcilaso respecto a las letras italianas se refiere Terracini en Lingua, p. 161.

[164] Floriani, Gentiluomini, p. 26.

[165] Giancarlo Mazzacurati, Il problema storico del petrarchismo italiano (Dal Boiardo a Lorenzo) (Nápoles: Liguori, 1963), p. 65.

[166] Dionisotti también señala los "motivi di opportunità e di adulazione" en la mención de Lorenzo. Por otra parte apunta que Bembo pudo tomar algunos elementos para sus Prose del eleogio de la lengua toscana que Lorenzo hace en el proemio de su Comento. Véase Bembo, Prose, p. 76, n. 9.

[167] Mazzacurati, Problemi, p. 68.

[168] Mazzacurati, Problemi, p. 68.

[169] Boscán, Obras, p. 87.

[170] Véase Mazzacurati, Problemi, p. 64; también Prieto, Poesía, vol. I, p. 29.

[171] Mazzacurati, Problemi, p. 69.

[172] Mazzacurati, Problemi, p. 69.

[173] Citado por Mario Apollonio, Storia della letteratura italiana, 3ª ed. (Brescia: "La scuola" Editrice, 1954), p. 171.

[174] Mazzacurati, Problemi, p. 72. Sobre el asunto ha escrito Apollonio:

> Il dilettantismo con cui Lorenzo de' Medici si volge alle forme popolaresche per imitarle non è di lui, ma di tutta la cultura fiorentina del suo tempo; tuttavia se il Pulci è di tali rifacitori scherzosi quello che più indulge alla caricatura, il P[oliziano] é il più sobrio...(Storia, pp. 177-178).

[175] Francesco De Sanctis, Storia della letteratura italiana, con introd. de Luigi Russo y ed. de Maria Teresa Lanza, 3ª ed. (Milán: Feltrinelli Editore, 1964), vol. I, p. 359.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[176] De Sanctis, Storia, vol. I, p. 360. Véase también un estudio más reciente del poeta en Vittore Branca, Poliziano e l'umanesimo della parola (Turín: Einaudi, 1983).

[177] Cito apud Eugenio Garin, Prosatori latini del Quattrocento (Milán-Nápoles: Ricciardi, 1952), p. 902.

[178] G. G. Ferrero, "Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento", Giornale Storico della Letteratura Italiana, CV (1935), p. 6.

[179] Mazzacurati, Problemi, p. 69.

[180] Véase Mazzacurati Problemi, p. 77.

[181] Mazzacurati, Problemi, pp. 77-79.

[182] Mazzacurati (Problemi, pp. 74 y ss.) dedica un parágrafo a la cuestión: "Petrarchismo e cultura volgare nell'opera del Poliziano".

[183] Mazzacurati, Problemi, p. 89.

[184] Mazzacurati, Problemi, pp. 47-48.

[185] Véase Manero Sorolla, Petrarquismo, pp. 5-10.

[186] Es claro que no utilizo la expresión "Petrarca castellano" en el sentido tópico en que ha sido empleada. Sobre este tópico, y las diferencias y semejanzas entre ambos poetas, vistas a través de la comparación de sendos textos, véase Mª Nieves Muñiz Muñiz, "Petrarca e Garcilaso: comparabili e incomparabili", Esperienze Letterarie, IX.2 (1984), pp. 25-53.

[187] Arturo Graf, "Petrarchismo e antipetrarchismo", en Attraverso il Cinquecento (Turín: Loescher, 1929), pp. 3-70.

[188] Graf, "Antipetrarchismo", p. 3.

[189] Graf, "Antipetrarchismo", pp. 9-10.

[190] Graf, "Antipetrarchismo", p. 32.

[191] Graf, "Antipetrarchismo", p. 5.

[192] Graf, "Antipetrarchismo", p. 37.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[193] Manero Sorolla, Petrarquismo, pp. 141-142. En esta obra se dedica una sección específica al antipetrarquismo, pp.140-152.

[194] Graf, "Antipetrarchismo", p. 6. La visión negativa de Bembo era normal en la época en que Graf escribió, y ya había sido asentada en el XIX por De Sanctis, poco partidario de la imitación, como Graf o Menéndez Pelayo:

> Pareva questa imitazione il capolavoro dell'ingegno. E mi spiego come uomini assai mediocri furono potuti tenere in cosí gran pregio, quali Pietro Bembo, il caposcuola, e monsignor Guidiccioni e Bernardo Tasso e simili, noiosissimi. (De Sanctis, Storia, vol. II, p. 404).

Si no como poeta, la figura de Bembo como crítico aún está falta de reivindicación cuando, en 1950, Giorgio Santangelo publica Il Bembo critico e il principio d'imitazione (Florencia: Sansoni, 1950).

[195] Graf, "Antipetrarchismo", respectivamente p. 40 y 48.

[196] Benedetto Croce, Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al CInquecento. (Bari: Laterza, 1933), p. 341.

[197] Croce, Poesia, p. 339.

[198] Se refiere a la aplicación por Ariosto de los principios lingüísticos bembescos en la última versión del Orlando furioso. Recuérdese que la primera edición es de 1516, de 1521 la segunda, y la definitiva de 1532. Véase la Introducción (esp. pp. x-xiv) de Marcello Turchi a L. Ariosto, Orlando Furioso, introd., coment. y notas de M. Turchi, presentación crítica de E. Sanguineti, 5ª ed., 2 vols. (Milán: Garzanti, 1982). Pese al "petrarquismo" lingüístico o estilístico de Ariosto, hay que tener en cuenta su influencia decisiva en una de las obras de Garcilaso que más se alejan de los límites petrarquistas, la Egloga II; véase R. O. Jones "Ariosto and Garcilaso", Bulletin of Hispanic Studies, XXXIX (1962), pp. 153-164. Sobre la relación entre Ariosto y Garcilaso véase también Mele, "In margine", passim; Lapesa, Estudios, pp. 93, 96, 107, et passim; M. Chevalier, L'Arioste en Espagne (1530-1650) (Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-americaines de l'Université de Bordeaux, 1966), esp. pp. 63-69;

[199] Graf, "Antipetrarchismo", p. 36.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[200] Croce, Poesia, p. 339:
i non molti oppositori appartennero quasi tutti alla mediocrità letteraria, quando non addirittura alla plebe, o furono cervelli balzani.

[201] Croce, Poesia, p. 443.

[202] Ferroni, ed., Poesia, p. X.

[203] Mazzacurati, Rinascimento, p. 229:
nella dottrina bembesca, perché convergente verso un esito sommo (Petrarca) di cui non si può che predicare il congelamento e la ripetizione.

[204] Ferroni, ed., Poesia, p. XI:
l'eternità si può affermare solo ripetendo all'infinito una parola già detta una volta per tutte; e questo ripetere equivale necessariamente al dire sempre una stessa cosa, piegando il pensiero e il discorso in un movimento apparentemente plurale, ma in realtà ruotante sempre su se stesso [...] La "perfetta poesia italiana" ha ormai a disposizione la propria cassa di risonanza vuotta, il sistema di costrizione tautologica che è alle radici della sua lunga tradizione e della sua lunga sterilità.

[205] Véase infra, pp. 524-525.

[206] Graf, "Antipetrarchismo", p. 36.

[207] Luigi Baldacci, Il petrarchismo italiano nel Cinquecento (Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1957), p. 40. Manero Sorolla (Petrarquismo, p. 43) se refiere a esta división de Baldacci.

[208] Baldacci, Petrarchismo, p. 39.

[209] Manero Sorolla, Petrarquismo, p. 143.

[210] Baldacci, Petrarchismo, p. 40.

[211] Graf, "Antipetrarchismo", p. 37.

[212] Estas son palabras de Bembo en respuesta a Pico:
Riecissem enim te ad Pauli Cortesii epistolam, bellam illam quidem, et cum argutulam, tum etiam gravem: qua is Politiani vicini sui docti mehercule ad ingeniosi hominis; sed, ut mihi quidem videtur, non multum prudentis, levitatem

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fregit.

La carta aparece en Giorgio Santangelo, Le epistole "De imitatione" di Pico della Mirandola e di P. Bembo (Florencia: Olschki, 1954), pp. 45-61.

[213] Baldacci, Petrarchismo, p. 41. Da como prueba los siguientes versos:

> ... I vostri studi e le vostre fatiche,
> A chi ben mira vi fan parer quali
> Alla voce d'altrui garrule piche...

La referencia al servum pecus de los petrarquistas tiene su antecedente, estima Baldacci, en un argumento de Poliziano contra los ciceronianos: "Mihi certe quicumque tantum componunt es imitatione, similes esse vil psittaco vel picae videntur, proferentibus quae nec intellegunt". En ambos casos existe esa referencia a las urracas o cotorras [piche -picae], que no entienden lo que profieren.

[214] Baldacci, Petrarchismo, p. 41.

[215] Baldacci, Petrarchismo, p. 42.

[216] Véase García Galiano ("Imitación", p. 191), que encuentra recogida la idea de Quintiliano en la carta de Pico a Bembo. Cito a Quintiliano por The Institutio Oratoria, ed. bil. lat.-ing. de H. E. Butler (Londres: W. Heinemann; Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1921), X, ii, § 9-10.

[217] García Galiano, "Imitación", p. 183.

[218] Lázaro Carreter, "Imitación compuesta" p. 96.

[219] Santangelo, Bembo, pp. 73-74.

[220] García Galiano, "Imitación", pp. 197-204.

[221] García Galiano, "Imitación", p. 203.

[222] Baldacci, Petrarchismo, p. 24.

[223] Véanse estas palabras de la epístola de Bembo a Pico:

> Quod si quem maxime imitati fuerimus, etiam assequemur: tum adhibenda cura erit, ut illum anteire valeamus. Sed omne nostrum studium, omnis labor, omnis nostra cogitatio in iis assequendis, quos imitamur, maxime omnium est insumenda. Non est enim tam arduum eos suprere atque vincere, quos assequutus sis, quam assequi quos imitare (Santangelo, ed.,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Epistole, p. 94).

[224] Ferroni, ed., Poesia, p. XXII.

[225] Benedetto Croce, La letteratura italiana per saggi storicamente disposti, ed. de Mario Sansone (Bari: Laterza, 1956), vol. I, pp. 355-357.

[226] Croce, Letteratura, p. 376:
> dié esempio e incoraggiamento ai tanti berneschi e burleschi che per circa due secoli abbondarono nella nostra letteratura.

[227] Ferroni, ed., Poesia, p. XXIII.

[228] Graf, "Antipetrarchismo", p. 36. Véase también Manero Sorolla, Petrarquismo, p. 142.

[229] Ferroni, ed., Poesia, pp. XXII-XXIII.

[230] Ferroni, ed., Poesia, p. XXIV.

[231] Graf, "Petrarchismo...", p. 23.

[232] Giorgio Bàrberi Squarotti, "Introduzione" a Pietro Aretino, Ragionamento. Dialogo (Milán: Rizzoli, 1988), p. 41.

[233] Pese a las dudas sobre la autoría de esta obra. Bàrberi-Squarotti (Ragionamento, p. 41) se inclina a seguir atribuyendo el diálogo a Macchiavelli.

[234] Bàrberi Squarotti, ed., Ragionamento, pp. 41-42.

[235] Véase Bàrberi Squarotti, ed., Ragionamento, p. 7.

[236] Baldacci dice que "i suoi versi e la sua stessa polemica videro la luce solo con l'edizione del 1757" (Petrarchismo, p. 40). Sin embargo, hay que preguntarse si ese silencio no será, más que de los años treinta del XVI, de los que siguen bajo la "dictadura bembiana", que sepultaron tendencias alternativas, especialmente si no eran tan estrepitosas como las de Berni y los bernescos. Con todo, aun si Garcilaso no hubiese sabido de Castaldi, el hecho de que escribiese lo que escribió en los años que lo hizo no deja de ser significativo y dar buena muestra de lo que se debatía por aquellos años.

[237] C. Guillén, "Sátira", p. 215.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[238] Véase Floriani, Gentiluomini, p. 107.

[239] De Sanctis, Storia, vol. II, p. 405.

[240] Floriani, Gentiluomini, p. 80.

[241] Véase la "Introducción" a Giovan Giorgio Trissino, Rime 1529, ed. de Amedeo Quondam, nota métrica de Gabriella Milan (Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981), p. 9.

[242] Quondam, ed., Rime, p. 12. Subrayado del autor.

[243] Quondam, ed., Rime, p. 13.

[244] Weinberg, Trattati, vol. I, p. 590.

[245] Sobre la fortuna de Dante en el Cinquecento véase Bernard Weinberg A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961), vol. I, cap. II, titulado "The Quarrel over Dante", pp. 819-911; Weinberg empieza ese capítulo con el ataque de Bembo en las Prose, pero lo lleva en seguida a la segunda mitad del XVI; sí menciona (p. 821) a Girolamo Benivieni, que entre 1525 y 1542 (fecha de su muerte) escribió en defensa del autor de la Commedia. Véase también sobre el asunto A. García Galiano, "Dante a la luz de la Poética Renacentista", en José Antonio Hernández, ed., Retórica y Poética (Cádiz: Univ. de Cadiz, 1991), pp. 149-158, donde se presenta al autor de De vulgari eloquentia como un precursor de lo que ha de lo que ha de ser la creación literaria renacentista, al defender como vía del ennoblecimiento de una lengua vulgar la imitación de los modelos, aunque una doctrina sistemática de la imitación poética no aparecerá hasta Petrarca.

[246] Floriani, Gentiluomini, p. 81.

[247] Discrepa así el investigador italiano de la tradición según la cual la fundamental obra de Aristóteles no pudo ser conocida antes de la traducción latina de 1536 por Alessandro dei Pazzi. Véase por ejemplo Toffanin:

> Nel 1448 [sic; ha de ser 1498] Giorgio Valla aveva osato tradurla in latino: nel 1536 ci si riprovò Alessandro Pazzi e, in quell'anno stesso, il Manuzio diede alle stampe l'originale: ma solo dal 1548, cioè dal primo commento integrale, si può far datare l'aristotelismo letterario. (Cinquecento, p. 478)

El comentario a que se refiere Toffanin es el de Fran-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cesco Robortelli; en 1549 aparece la traducción al toscano de Bernardo Segni. Véase J. E. Spingarn A History of Literary Criticism in the Renaissance (New York: MacMillan, 1899) pp. 22 y ss.; de la trayectoria de la Poética aristótelica se ocupa Bernard Weinberg, History, caps. IX-XIII, pp. 349-714. Véase también García Galiano, "Imitación", pp. 345-346.

[248] Floriani, Gentiluomini, p. 97.

[249] Toffanin, Cinquecento, p. 478.

[250] Floriani, Gentiluomini, p. 108.

[251] Floriani, Gentiluomini, p. 108.

[252] Para una visión bastante negativa de Trissino, y en concreto de estas obras, véase Toffanin, Cinquecento: "Con tutto ciò la "Sofonisba", se non ridicola come "L'Italia liberata", è una brutta e goffa tragedia..." (p. 480).

[253] Floriani, Gentiluomini, p. 109.

[254] Toffanin, Cingquecento, p. 487. Conecta la actividad de "eruditi ellenizzanti" como Trissino o Alamanni con lo que luego será el XVII italiano: "Il seicento fu tutto ellenizzante in teoria"(p. 487).

[255] Floriani, Gentiluomini, p. 109.

[256] Este es el título de uno de los capítulos del libro de Mazzacurati, Misure del classicismo rinascimentale (Nápoles: Liguori, 1967) pp. 263 y ss.; en fecha más reciente (1985) reitera esta posición en Rinascimento, ob. cit., pp. 233-234.

[257] Mazzacurati, Rinascimento, p. 234.

[258] Mazzacurati, Rinascimento, p. 235.

[259] Floriani, Gentiluomini, p. 108.

[260] Boscán, Obras, p. 90.

[261] Giuseppe E. Sansone, "Note sulla versificazione dei sonetti di Garcilaso", Annali del Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza [Nápoles] XXX.1 (1988), pp. 83-90. La cita es de la p. 85.

[262] Toffanin, Cinquecento, p. 478.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[263] Boscán, Obras, ed. cit., p. 90-91.

[264] Cito apud Mazzacurati, Rinascimento, p. 231.

[265] Sobre aquel Nápoles hispánico véase la obra de Benedetto Croce Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza (Bari: Laterza, 1949); también E. de Tejada, Nápoles hispánico (Madrid: Montejurra, 1959); de fecha más reciente, el ya citado estudio de J. G. González Miguel, Presencia napolitana.

[266] Marco Santagata, La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento (Padua: Editrice Antenore, 1979).

[267] Santagata, Lirica, pp. 92-93.

[268] Santagata, Lirica, p. 94.

[269] Véanse los dos artículos ya citados: R. Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante" y José Manuel Blecua, "Corrientes poéticas en el siglo XVI".

[270] Véase C. Guillén, Teorías, p. 135:

> ...no aludo ahora a la dialéctica Marot/Grandes Rhétoriqueurs o Garcilaso de la Vega/ Cristóbal de Castillejo, sino a la tensión Marot/Marot y Garcilaso/Garcilaso.

[271] Santagata, Lirica aragonese, p. 296.

[272] Nació en Barcelona hacia 1450, y murió en Nápoles en 1514. Véase la edición de sus obras y un estudio preliminar en Rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo, 2 vols, ed. de E. Pèrcopo (Nápoles: s. i. [Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura], 1892). Véase también Joaquín Arce, "Un catalán en la historia de la literatura italiana: El Cariteo", Literaturas italiana y española frente a frente (Madrid: Espasa-Calpe, 1982): pp. 89-97.

[273] Toffanin, Cinquecento, p. 97.

[274] Arce, Literaturas, p. 90.

[275] Santagata, Lirica, p. 95.

[276] Santagata, Lirica, p. 330.

[277] Santagata, Lirica, p. 337

[278] Sannazaro, Opere, p. 11.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[279] Véanse las referencias a Sannazaro en Mele, "In margine alle poesie di Garcilaso", Bulletin Hispanique, XXXII (1930), pp. 218-245; también Lapesa, Estudios, pp. 88-92, 107-109, 125-127, 156, 159-161; L. Serra, Convivium, XVII (1948), pp. 173-181; Bocchetta, Sannazaro, ob. cit., donde se ocupa más intensamente de la relación con el Sannazaro latino de las Piscatoriae y las Salices. Para la presencia de Sannazaro en la Egloga II garcilasiana véase Azar, Discurso, esp. pp. 84-119. Véase también Fernández-Morera, Lyre, por ej., pp. 23-27, 115-117. Joaquín Arce estudia presencias concretas de Sannazaro en Garcilaso en "De Sannazaro a Garcilaso y a los garcilasistas dieciochescos", Literaturas, pp. 184-200.

[280] Véase Santagata, Lirica, p. 342. Sobre las redacciones sucesivas de la Arcadia existen tres estudios de Maria Corti: "Le tre redazioni della Pastorale di P. J. De Jennaro con excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia", Giornale storico della letteratura italiana, CXXXI (1954), pp. 305-351; "L'impasto linguistico dell'Arcadia alla luce della tradizione manoscritta", Studi di filologia italiana, XXII (1964), pp. 587-619; y por último, "Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro" en Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini, ed. de C. Segre (Milán: Il Saggiatore, 1968), pp. 97-118; aparecido más tarde en M. Corti, Metodi e fantasmi (Milán: Feltrinelli, 1977) pp. 307-323. A este último trabajo y a la visión general de la Corti sobre el tema se refiere Eduardo Saccone en un apéndice con el mismo título --"Rivoluzione e..."--publicado en Il "soggetto" del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento (Nápoles: Liguori Editore, 1974); en la misma obra se incluye un ensayo (fechado en 1968) sobre la Arcadia, "L'Arcadia: storia e delineamento d'una struttura", pp. 9-64.

[281] Corti, en "Revoluzione e reazione..." habla de un gioco sottile di rifacimenti e correzioni, madurati all'ombra pacificante del Petrarca, di attenuazioni del tono pseudorustico o discorsivo, di amplificazioni del ritmo poetico a vantaggio della pura liricità. (Metodi, p. 311).

[282] Pasquale Sabbatino, Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento (Nápoles: Editrice Ferraro, 1986). Nos interesa especialmente el primer cap., "La fortuna del Bembo a Napoli nel primo Cinquecento", pp. 11-42.

[283] Sabbatino, Modello, p. 17.

[284] Sabbatino, Modello, p. 19.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[285] Baldacci, Petrarchismo, cap. II, parte I, "Il Petrarca specchio di vita", pp. 45-74.

[286] Sabbatino, Modello, p. 25.

[287] Sabbatino, Modello, p. 26.

[288] Sabbatino, Modello, p. 28. Véase también M. Corti, "Un grammatico e un sistema classificatorio nel Cinquecento", en Metodi, ob. cit., pp. 219-249. Corti señala (p. 219) que, en unas páginas introductorias a la Grammatica, Fabrizio Gesualdo afirma que ésta es anterior a las Prose. Corti señala en Ateneo rasgos medievalizantes, y dice de él que representa

> quel misto di arcaico e di aggiornato che è proprio delle culture provinciali, ma rappresenta anche una curiosa e abbastanza personale testa di grammatico. (p. 219)

[289] Sabbatino, Modello, p. 31.

[290] Véase G. Ghinassi, "Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco", Studi di filologia italiana, XIX (1961), pp. 33-93; Corti ("Grammatico", pp. 243-245) señala aspectos concretos que Ateneo toma del Il castellano de Trissino.

[291] Cito a Di Falco por Sabbatino, Modello, p. 32.

[292] Sabbatino, Modello, p. 34.

[293] Menciona Sabbatino (Modello, p. 34) el Rimario (1528) de F. P. Moretto, dedicado a Dante y Petrarca; éste último es el único autor conesierado en otro Rimario (1531) de G. M. Lanfranco.

[294] Sabbatino, Modello, p. 36. La cita de E. Raimondi pertenece a "Il petrarquismo nell'Italia meridionale", en AA. VV., Premarinismo e Pregongorismo (Atti del Convegno Internazionale, Roma 19-20 de abril 1971) (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1973), p. 101.

[295] Sabbatino, Modello, p. 39.

[296] Esta es la lista completa, tal como la recoge Sabbatino en Modello, p. 39 con la ortografía original y aclaraciones entre corchetes:

> e prima d'antiqui non lasciate Dante, vedeti Petrarcha, Bocaccio[sic], Cino da Pistoia, Guido Cavalcante, Daniello provenzale, Antonio Philermo [Antonio Fregoso]: Iulian de' Medici:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Angelo Polliciano: Bernardo Bibena: Ottaviano e Federigo Fregosi: Gaspar Pallavicino, il conte Ludovico di Canossa: il Pullastra: Morello d'Ortona: Pietro Monte, Roberto di Bari: il Pulci: Machiavelli, l'unico Aretino [B. Accolti] il conte Matteo [Maria Boiardo], il Trisino: il Fortunio: Liburnio, e Papa Pio [II]. Di moderni, il Furioso, il Corteggiano, il Sannazaro, Bembo e 'l divino Aretin, Terpandro, il Calandra, Luigi Alamanni, il Giovio, Cesar Conzaga, il Stacio, il Cardinale Egidio [da Viterbo], Vittoria Colonna, Veronica da Gambara, Iulio Camillo di frioli: il Tasso [Bernardo]: Nicolò Frisio, Bernardo Cappello: Lodovico Dolcio, il Fausto, Antrea Zane Veneto, Claudio Tolomei: la commedia de l'ingannati e intronati di Siena e il Falco nostro napolitano [...] e si questi non fussero bastevoli a sodisfar [...] ivi in Sicilia il resto si potrà consigliare...

[297] Sabbatino, Modello, p. 40.

[298] Paolo Bongrani, "La fortuna del Bembo a Napoli e altri temi di storia linguistica rinascimentale", Giornale storico della letteratura italiana, CLXVI (1989), pp. 106-107.

[299] Sabbatino, Modello, p. 41. Cita a Raimondi, "Petrarchismo", p. 102.

[300] Prólogo de Félix Fernández Murga a González Miguel, Presencia, p. 11.

[301] Sabbatino, Modello, p. 38. La cita pertenece a G. Presa- A. Uboldi, I rimatori italiani (Milán: Vita e Pensiero, 1974), p. 25.

[302] Véase el artículo de O. Frattoni, "Influssi prepetrarcheschi nei sonetti di Garcilaso", Italica, XXV (1948): 300-305. Se ocupa de los posibles influjos de algunos stilnovistas como Cavalcanti o el mismo Dante. El problema, en parte señalado por Frattoni, es la posibilidad de influencias indirectas, ya que mucho de lo stilnovista también llegó a Petrarca y a los petrarquistas bembianos, por ejemplo.

[303] En realidad el libro empezó a elaborarse bastante tiempo atrás (1513-14). Sobre el complejo proceso de redacción del Cortegiano véase Gino Ghinassi, "L'ultimo revisore nel Cortegiano", Studi di filologia italiana, XXI (1963), pp. 217-64; del mismo autor "Fassi

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dell'elaborazione del Cortegiano", Studi di filologia italiana, XXV (1967), pp. 155-196, y "Postille sull'elaborazione del Cortegiano", Studi e problemi di critica testuale, III (1971), pp. 171-178.

[304] Véase supra, p. 530, y Bàrberi-Squarotti, ed., Ragionamento, pp. 40-41.

[305] Bembo, Prose, p. 116, n. 2 de Dionisotti:
> la scrittura o letteratura deve essere fondata sul presente piuttosto che sulla tradizione, e indirizzata all'invenzione piuttosto che all'imitazione.

[306] Floriani, Gentiluomini, p. 26.

[307] Giulio Preti, "Introduzione" a su edición del Cortegiano (Turín: Einaudi, 1960), p. XVI.

[308] Amedeo Quondam, "Introduzione" a Il libro del Cortegiano, 2ª ed. (Milán: Garzanti, 1987), p. XLII. Quondam señala el progresivo paso de una modalidad dominante lombarda a otra "nazionale". Acaso sea cuestionable el identificar ésta con el modelo bembiano, no tanto "nazionale" como estrictamente toscano. A quien sí se atribuye un proyecto de lengua nacional, "italiana" con mezcla de diversas regiones, es, como ya vimos (véanse supra, pp. 550 y 552) a Trissino.

[309] Véase supra, p. 489 e infra, pp. 596-598.

[310] Cito de ahora en adelante por la ed. ya mencionada: Baldassar Castiglione, Il libro del cortegiano, introd. de Amedeo Quondam y notas de Nicola Longo, 2ª ed. (Milán: Garzanti, 1987), "Al reverendo ...", II, pp. 6-7. Véase también la ed. clásica [1897] de V. Cian, 4ª ed. (Florencia: Sansoni, 1974).

[311] Preti, "Introduzione", p. 22.

[312] Castiglione, Cort. "Al reverendo...", III, p. 10.

[313] Véase en Castiglione, Cort., ed. cit., p. 7, la n. 1 de Longo, o en Baldesar Castiglione, Il libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori, ed. de Bruno Maier, 3ª ed. (Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese: 1973): p. 72, n. 1.

[314] Castiglione, Cort., "Al reverendo...", II, p. 7.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

315 Castiglione, Cort., "Al reverendo...", II, pp. 7-8.

316 Castiglione, Cort., "Al reverendo...", II, p. 8.

317 Castiglione, Cort., I, XXIX, p. 66.

318 Castiglione, Cort., I, XXX, pp. 68-69.

319 Castiglione, Cort., I, XXX, p. 69.

320 Castiglione, Cort., I, XXXI, p. 70.

321 Castiglione, Cort., I, XXXII, pp. 70-71.

322 Maier, ed., Cort., p. 136, n. 1.

323 Castiglione, Cort., I, XXXII, pp. 72-73.

324 Castiglione, Cort., I, XXXIII, p. 74.

325 Para el concepto de nobilitare véase Prieto, Poesía, vol.I, pp. 29 y 43.

326 Castiglione, Cort., I, XXIX, p. 66.

327 Castiglione, Cort., I, XXXVI, p. 79.

328 Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 80.

329 Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 80.

330 Respecto a la pintura se menciona a Leonardo, Mantegna, Rafael, Miguel Angel y Giorgione. Maier destaca en su edición el reconocimiento de la individualidad estilística de cada cual, aunque señala la existencia de una fuente clásica: Cicerón en De oratore, III, VII, 26 (Maier, ed. Cort., p. 148, n. 16).

331 Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 81.

332 Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 82.

333 Ya vimos que ello ocurría en Bembo, cuya postura en De imitatione pasa en gran parte a conformar las Prose. Véase supra, pp. 500-501.

334 Castiglione, Cort., I, XXXVII, pp. 82-83. Los subrayados son míos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[335] Ferroni se refiere a los "limiti precisi" marcados por Bembo en su siglo para la imitación de Petrarca (supra, p. 488) siguiendo un "codice rigoroso e limitato" (supra, p. 517); Mazzacurati cita entre comillas, oponiéndola a Boiardo, la "«stretta osservanza» petrarchesca" (supra, p. 511); Bàrberi-Squarotti habla de la "limitatezza estrema del Bembo celebratore dei modelli del Petrarca e del Boccaccio" (supra, p. 530).

[336] Véase supra, p. 524.

[337] Maier, ed., Cort., p. 150, n. 40.

[338] Francesco Cattani da Diacceto (1449-1522) es el menos conocido de los tres. Maier anota (Cort., pp.149-150, n. 38) que era natural de Florencia, discípulo y amigo de Ficino y divulgador de su platonismo. Entre las obras filosóficas de Diacceto destacan los tres libros de su De Amore y el Panegyricum in Amorem, que tradujo al italiano. Maier destaca la ausencia de Dante en ese grupo. Ya vimos que Dante era incorporado por Trissino y, en Nápoles, por Di Falco.

[339] Véase Lázaro Carreter, "Imitación", p. 94, donde se señala que la imagen, desde Aristófanes pasa por Lucrecio --recordado luego por Poliziano--, Horacio (Odas, IV-2, vv. 27-32) o Séneca (Epístolas, 84). De Séneca la tomó Petrarca (Familiares, I, 8). Aparece también en Cort., I, XXVI, p. 59.

[340] Ferroni, ed., Poesia, p. XV.

[341] Castiglione, Cort., respectivamente I, XXVI, p. 59, y I, XL, p.86.

[342] Véase Maier, ed., Cort., I, XXX, p. 133, n. 4.

[343] Castiglione, Cort., I, XXX, p. 67.

[344] Véase supra, p. 564.

[345] Castiglione, Cort., I, XXVI, pp. 59-60.

[346] Para un enfoque más bien de tipo filosófico con uan consideración diacrónica y comparatista del concepto véase Roberto Mercuri, "Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano", Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno, vol. II (Roma, 1975), pp. 227-274.

[347] Véase el estudio de Terracini, (Lingua, pp. 63-76) sobre los conceptos cuidado y descuido en Boscán y Valdés.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[348] Eugenio de Bustos, "Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega", en García de la Concha, ed., Actas, p. 128. Ya Lapesa había notado que el cultismo opera "calladamente" en Garcilaso (Estudios, p. 254).

[349] Castiglione, Cort., I, XXVI, p. 60.

[350] Castiglione, Cort., I, XXVI, p. 60. El pasaje recordado por Castiglione está en Cicerón, De oratore, lib. I, passim.

[351] Horacio, Ars poetica, vv. 240-243. Sobre la presencia de Horacio en las teorías literarias del Renacimiento véase A. García Berrio, Formación de la teoría literaria moderna, 2 vols. (Madrid: Cupsa, 1977 [vol. I], y Murcia: Univ. de Murcia, 1980 [vol. II]).

[352] Véase infra, cap. VII, pp. 1144 y ss.

[353] Rivers, ed. Obras, p. 490. Creo que la frase es muy significativa, aunque se inserta en un contexto dominado por la sprezzatura que le da un tono algo jovial y desenfadado, propio de toda la carta:

> Y porque uve miedo que alguno se quisiesse meter en traduzir este libro, o (por mejor dezir) dañalle, trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiziesse luego inprimille, por atajar la presteza que los que escriven mal alguna cosa suelen tener en publicalla.

[354] Rivers, ed. Obras, p. 488.

[355] Citaré por la ed. ya mencionada del Diálogo de la lengua de Barbolani. Para otras ediciones véase la Bibliografía de Barbolani (pp. 103-104). Destacan las de José F. Montesinos (Madrid: Espasa-Calpe, 1953), Lapesa (Zaragoza: Clásicos Ebro, 1954), Terracini (Módena: Società Tipografica Modenese, 1957) y Lope Blanch (Madrid: Castalia, 1969).

[356] Véase Terracini, Lingua, esp. el capítulo titulado "Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)", pp. 87-228, esp. pp.140-161. Junto con los tres textos mencionados, Terracini se ocupa de otros dos previos a ellos, la Gramatica de Nebrija y el Arte de poesía castellana de Juan del Encina, así como de dos posteriores, la Reprensión de Castillejo y el Discurso sobre la lengua castellana de Ambrosio de Morales.

[357] Véase Montesinos, en la "Introducción" a la edición citada, p. XX.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[358] Montesinos, "Introducción", pp. XXI-XXIII.

[359] Véase la "Introducción" de Barbolani a su edición, esp. pp. 22-44.

[360] Valdés, Diálogo, p. 122.

[361] Valdés, Diálogo, p. 122.

[362] Valdés, Diálogo, p. 123.

[363] Terracini, Lingua, pp. 140-41.

[364] Rita Hamilton, "Juan de Valdés and Renaissance Theories of Language", Bulletin of Hispanic Studies, XXX (1953), p. 126. Hamilton cree incluso que las Prose, al mostrarle que tenía que seguir otra vía "had revealed to Valdés the whole course which his Diálogo was to follow" (p. 127).

[365] Terracini, Lingua, p. 23. Respecto a este asunto ya había señalado Montesinos que existe alguna semejanza de plan entre el Diálogo y las Prose, como la similitud entre los supuestos orígenes griegos del castellano y la incidencias de lo provenzal en el toscano; sin embargo "[l]a comparación [entre Bembo y Valdés] es útil, pero no por los resultados positivos que ofrece, sino por lo elocuente de los resultados negativos" ("Introducción", pp. XLVI-XLVII).

[366] Valdés, Diálogo, p. 126.

[367] Prieto ha puesto de manifiesto el renacentismo común a Garcilaso y Castillejo, a propósito de un autor del que ya nos hemos ocupado, Lorenzo de' Medici:

> Lorenzo es una excelente muestra del mundo poético renacentista, de su variedad aglutinadora entre idealismo y realismo. Convenía recordarlo para ir venciendo esa oposición entre Garcilaso (o Boscán) y Castillejo; para ir advirtiendo que tanto Garcilaso como Castillejo caminan por un campo plenamente renacentista aunque sus formas parezcan ir en disputa. (Poesía, vol. I, p. 43)

Véase también Terracini, Lingua, pp. 161-167, donde se habla de la "modernità del tradizionalismo di Castillejo".

[368] Valdés, Diálogo, p. 127.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[369] Siguiendo a Barbolani, adopto este nombre en lugar del tradicional "Pacheco", no sin ese "addio a un vecchio amico" que le dedica Terracini (Lingua, p. XIII). Véase Valdés, Diálogo, p. 117, n. 2 y, para la justificación del cambio, pp. 99-100.

[370] Hamilton, "Valdés", p. 127.

[371] Marcel Bataillon. Erasmo y España. Estudios la historia espiritual del siglo XVI, trad. de A. Alatorre. (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), pp. 624-625.

[372] Valdés, Diálogo, p. 150.

[373] Valdés, Diálogo, p. 233.

[374] Véase Castiglione, Cort., p. 10, y supra, p. 576.

[375] Sobre la proximidad que se da entre Castiglione y Valdés véase Terracini, Lingua, pp. 146-147.

[376] Véase supra, p. 567.

[377] Castiglione, Cort., I, 35, p. 76. El subrayado es mío. Maier comenta en nota que Castiglione desarrolla un argumento similar en el prólogo a la comedia Calandria de Bibbiena.

[378] Castiglione, Cort., I, XXX, p. 69.

[379] En su "Carta DS" Boscán se refiere a que escribir obras "hechas al modo italiano" es "cosa que toda consiste en ingenio y en juizio" (Obras, p. 87). Sobre la dualidad renacentista ingenium-ars véase García Berrio, Formación, vol. II, 337-372.

[380] Valdés, Diálogo, p. 122.

[381] Valdés, Diálogo, p. 31.

[382] Valdés, Diálogo, p. 245.

[383] Véase Lausberg, Manual, vol. I, § 255, pp. 226-227.

[384] Valdés, Diálogo, p. 246:

> Porque hombres de grandes ingenios son los que se pierden en heregías y falsas opiniones, por falta de juizio. No ay tal joya en el hombre como el buen juizio.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[383] Véase Terracini, Lingua , "«Cuidado» vs. «Descuido» y due livelli dell'opposizione tra Valdés e Boscán" pp. 55-86.

[386] Véase Terracini, Lingua, p. 77, n. 13. Se pueden añadir otros ejemplos: "hazen lo mismo los que scriven con cuidado" (Diálogo, p. 161). Otras en negativo:

> ay algunos que, aunque saben latín, son tan descuidados en el escrivir, que ninguna diferencia hazen en escrivir de una manera o de otra[...] que la iñorancia de la lengua latina que los tiempos passados ha avido en España, ha sido muy principal causa para la negligencia que avemos tenido en el escrivir bien la lengua castellana. (Diálogo, pp. 156-157)

[387] Valdés, Diálogo, p. 147.

[388] Véase Mazzacurati, Misure, esp. el cap. titulado "Baldassar Castiglione e l'apologia del presente", pp. 7-131.

[389] Valdés, Diálogo, p. 157.

[390] Valdés, Diálogo, p. 158. La flexibilidad teórica va acompañada en este pasaje del tono familiar y un tanto cómico estudiado por Isaías Lerner en "El discurso literario del Diálogo de la lengua de Juan de Valdés", A. David Kossoff et al., eds., Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid: Istmo, 1986), pp. 145-150. Lerner ha señalado (p. 149) que la comicidad se logra, entre otros procedimientos, con la "animización de elementos gramaticales", que en el pasaje citado se sugiere por el uso de los posesivos su y mi con traxo y truxo.

[391] Valdés, Diálogo, p. 158.

[392] Valdés, Diálogo, p. 162. Barbolani confirma en nota la aparición en las cartas de Valdés de palabras como megior, personagio, etc.

[393] Véase supra, p. 563.

[394] Cito la Poetica de Trissino por B. Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 77. Al transcribir la ortografía de Trissino (con algunos caracteres griegos) me veo forzado, por imperativos tipográficos, a "normalizar" estos rasgos sustituyéndolos por las letras correspondientes del alfabeto latino.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[395] Valdés, Diálogo, p. 132.

[396] Valdés, Diálogo, p. 158.

[397] Véase Terracini, Lingua, p. 24. Barbolani es más reticente a admitir la supuesta asistematicidad y afirma que "hay cierta organicidad en el diseño de la obra, a pesar de las desproporciones y desigualdades" ("Introducción", p. 60). Lerner ("Valdés", p. 146) señala la tradición artística antigua y renacentista en que se sitúa el Diálogo, y afirma que "ciertas características de «espontaneidad» [...] resultan de la opción genérica". En efecto, la aparente desorganización no está lejos de modelos clásicos como el Ars poetica de Horacio, de la que Cuatrecasas ha escrito: "...se nos presenta como un conjunto de normas, preceptos y consejos no demasiado estructurados, por no decir en absoluto" (Horacio, Obras Completas, introd., ed. y notas de Alfonso Cuatrecasas (Barcelona: Planeta, 1986) p. 328.

[398] Véanse los estudios ya mencionados de Croce (Spagna), Tejada (Nápoles) y González Miguel (Presencia).

[399] Un profundo conocedor de ambas culturas como Joaquín Arce (Literaturas, pp. 13-15) se ha referido desde un punto de vista general y con especial énfasis en lo literario a las marcadas diferencias entre el mundo italiano y el español, pese al manido tópico de la "hermandad".

[400] "...fantasía por presunción...", escribe Valdés (Diálogo, p. 134), aunque, como indica Barbolani (p. 134, n. 39) más adelante (p. 221) se cita el término como italianismo que podría incorporarse al castellano, con la acepción italiana que, según Corominas (DCECH, s. v. fantasía) sería la de 'capricho' o 'voluntad caprichosa'. Ténganse en cuenta también estas palabras de Navagero en Il Viaggio fatto in Spagna..., citadas en castellano por Menéndez Pelayo (Antología, p. 60):

> [los caballeros toledanos solían tener poca renta] pero la suplen con la soberbia, ó, como ellos dicen, con la fantasía, de la cual son tan ricos que, si lo fuesen igualmente en bienes de fortuna, el mundo entero sería poco para ellos.

[401] Graf, "Antipetrarchismo", p. 11. Habla de "scioperata e sdilinquita cortesia".

[402] Croce, Spagna, pp. 129-130.

[403] Terracini, Lingua, pp. 8 y 11-12.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[404] Bembo, Prose, I, VII, p. 87.

[405] Bembo, Prose, I, VII, p. 86.

[406] Montesinos, "Introducción", p. XLVII.

[407] Bataillon (Erasmo, pp. 279 y ss.) habla de la "invasión erasmiana" entre 1527 y 1532. Entre las gentes de Carlos V se contaban notables erasmistas, con el hermano de Juan, Alfonso de Valdés, a la cabeza; no mucho después de su muerte en 1532 comenzaría el principio de la caída en desgracia del eramismo en la corte imperial.

[408] Véase R. Menéndez Pidal, La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa, y otros estudios sobre el siglo XVI (Madrid: Espasa-Calpe, 1942), pp. 65-66.

[409] Castiglione, como representante del Papado, acusó a Alfonso de Valdés, ante el Emperador y luego ante el Inquisidor General, de ir contra la fe y de irreverencia respecto a imágenes y reliquias en el Diálogo de Lactancio y el Arcediano, que como es sabido tiene como motivo central el Saco de Roma de 1527. Véase Bataillon, Erasmo, pp. 385-387. Véase también M. Menéndez Pelayo, Antología, pp. 75-79.

[410] Así lo dice en una carta a Dantisco fechada en Toledo el 14 de Febrero:

> Vides quam aequissimus fuerit optimus Deus mei dialogi vindex, qui Lalemantum in carcerem trusit et Nuntiem pontificis repentina morte rapuit ut ne rebus quidem suis disponere quiverit. Haec sunt Dei judicia, sic solent poenas dare quae peccantes in Spiritum sanctum contradicunt veritati.

Cito por Bataillon, Erasmo, p. 429.

[411] Un aspecto del que, por lo que sé, se ha ocupado poco la crítica es el de la relación entre Garcilaso, Erasmo y los erasmistas españoles. Bataillon nos dice que al menos dos de sus amigos napolitanos, Seripando y Galeota "figuraron entre los italianos afectos a conciliar el catolicismo con concepciones cuasi-protestantes de la justificación" (Erasmo, p. 418). Creo que el de Rotterdam era un ingrediente inevitable de la cultura que Garcilaso vivió en su madurez, pero es preciso discernir entre las influencias de un humanista de la talla de Erasmo y la afinidad con la "secta" erasmista en España. Con todo, Rivers en Garcilaso de la Vega. Poems. A critical guide (Londres: Tamesis Books, 1980) ha comentado (p. 16) la actitud presuntamente erasmista que se aprecia en el testamento del toledano al pedir que "no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conviden a nadie para mis honras, ni haya sermón en ellas"; también Terracini (Lingua, p. 152) encuentra "un tenue sapore erasmiano" en un pasaje de la "Carta GPA". Por otra parte, es interesante preguntarse cuál sería la posición de los severos erasmistas ante la poesía de Garcilaso; los versos en general son desaconsejados en la educación de las jóvenes por Luis Vives en su Institutio foeminae christianae; así, Bataillon escribe: "...la doctrina de Vives se resume en una condena sin apelación de toda poesía. Proscribe, por lo menos, toda ficción que sea puro juego del espíritu", si bien es cierto que "[e]sta posición extrema no fue la de todos los erasmistas" (Erasmo, p. 617). No parece ser la de Juan de Valdés, por ejemplo, salvo que su aprecio por la figura de Garcilaso, patente en el Diálogo, no vaya parejo con la aprobación de unos versos acaso no del todo conocidos.

412 Toffanin, Cinquecento, p. 89.

413 Bembo, Prose, I, XIII, p. 109.

414 Castiglione, Cort., I, XXXIV, p. 75.

415 Por ejemplo, sforzato, en Cort., I, XVII, p. 45. En ello coinciden todos los editores, desde Cian hasta Maier o Longo. Véase, para otros hispanismos en el italiano de la época, Menéndez Pidal, Lengua, pp. 68-71.

416 Castiglione, Cort., II, XXXVII, p. 175:

> a me par che con gli Italiani più si confaccian nei costumi i Spagnoli che i Franzesi, perché quella gravità riposata peculiar di Spagnoli mi par molto più conveniente a noi altri che la pronta vivacità, la qual nella nazion franzese quasi in ogni movimento si conosce.

417 Castiglione, Cort., II, XXII, p. 151. Dice Federico Fregoso: "Non voglio già negar che non si trovino molti spagnoli prosuntuosi; dico ben che quelli cho sono assai estimati, per il più sono modestissimi".

418 Castiglione, Cort., IV, XXXVIII, pp. 409-410:

> grandissima speranza ancor di sé promette don Carlo, principe di Spagna, il quale, non essendo ancor giunto al decimo anno della sua età, dimostra già tanto ingegno e cosi certi indici di bontà, di prudenzia, di modestia, di magnanimità e d'ogni virtù, che se l'imperio di Cristianità sarà, come s'estima, nelle sue mani, creder si po che debba oscurare il nome di molti imperatori antichi...

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[419] Valdés, Diálogo, p. 119: "...ya en Italia assí entre damas como entre cavalleros se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano...".

[420] Montesinos, "Introducción", pp. XLIV-XLV.

[421] Terracini, Lingua, pp. IX-X.

[422] Garcilaso, Obras, p. 489.

[423] Terracini, Lingua, p. 152.

[424] Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 80; el subrayado es mío.

[425] Véase Antonio Prieto, La prosa española del siglo XVI (Madrid: Cátedra, 1986), vol. I, pp. 11-16.

[426] Terracini, Lingua, p. 140.

[427] Valdés Diálogo, pp. 153-54. El subrayado es mío. La idea de la libertad de elección entre las posibilidades que se ofrecen para tomar sólo lo que conviene puede tener su base en Horacio, Ars poetica, v. 45: "hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor".

[428] Barbolani anota, sin embargo (Diálogo, p. 154, n. 82) que ecepción aparece documentado desde 1342 en Corominas, DCECH.

[429] Véase supra, p. 595, y n. 400.

[430] Terracini, Lingua, p. 187.

[431] Boscán, Obras, p. 89. El subrayado es mío.

[432] Véase Terracini, Lingua, p. 148.

[433] Valdés, Diálogo, p. 75.

[434] Cabe plantear si no hay una implícita acusación de "afetación" en ese remedar valdesiano de Marcio, llamando "filosofía" a una manera de pensar u opinión. También puede pensarse que había cierta burla en Marcio al utilizar esa palabra para referirse a la opinión de Valdés. En todo caso el hecho de que éste recoja el vocablo, primero con el pronombre --"mucha parte de ella"-- y luego repitiéndolo, parece indicar que lo reitera para volverlo contra el italiano.

[435] "...porque la cosa era nueva en nuestra España..." (Boscán, Obras, p. 87).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[436] Véase supra, p. 540, y para la cita de J. del Encina, p. 475.

[437] Boscán, Obras, p. 90.

[438] Garcilaso, Obras, p. 487.

[439] Garcilaso, Obras, p. 488.

[440] Prieto, Prosa, p. 14. El subrayado es del autor. Prieto deja claro más abajo que las frases que citamos no empañan su admiración por Mayáns y su "gran labor de recuperador de textos del siglo XVI".

[441] Terracini, Lingua, p. 174.

[442] Terracini, Lingua, p. 147.

[443] Terracini, Lingua, p. 182.

[444] Gallego Morell, ed., Coment., H-1, p. 313.

[445] Terracini, Lingua, p. 270.

[446] Santagata, Lirica, p. 89.

[447] Horacio, Ars poetica, vv. 9-10.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO V

IRREGULARIDADES ESTROFICAS

En el cap. II analizamos una serie de erratas de O que considerábamos indudables, pues daban lugar a palabras agramaticales y fallas en el sentido unidas en ocasiones a anomalías métricas. Junto a estos errores podía establecerse otro grupo de supuestas erratas donde, a diferencia de las primeras, los yerros sólo producirían anomalías métricas. En esta segunda serie distinguíamos cuatro secciones de acuerdo con la peculiaridad métrica que en ellos se da: irregularidad estrófica, hipermetría, hipometría y rimas anómalas.

En los capítulos que siguen nos encargaremos de estudiar si esas anomalías, o algunas de ellas, pueden integrarse en un sistema métrico de principios del XVI, o si por el contrario "irregularidad" implica necesariamente "errata" y se impone la "regularización". Para ello resulta imprescindible partir del contexto histórico y literario esbozado en el capítulo anterior, y estudiar las peculiaridades métricas de la princeps desvinculándolas de lo que hasta ahora se ha venido considerando de forma global como "métrica del Siglo de Oro", una métrica cuyas características básicas se derivan de textos bastante posteriores a los de Garcilaso. Se ha de considerar, pues, si en el contexto histórico de Garcilaso, que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no pasa de 1536, existían bases métricas o poéticas para que esas "irregularidades" formasen parte de un sistema métrico.

&&&.V.1 Un sistema métrico como conjunto dialéctico de tensiones

En el fondo del problema hay una cuestión de métrica teórica: qué entendemos por sistema métrico, qué componentes lo configuran y cómo actúa cada uno de ellos dentro del sistema. Intentaremos acercarnos a un conjunto de "normas" o "tendencias" que configuran un todo coherente. Los tratados tradicionales de métrica suelen ver la versificación como una serie de normas que constituyen un "molde" donde la lengua común ha de introducirse. Desde esta perspectiva del molde fijo y las reglas inamovibles, no ha faltado en los estudios métricos una curiosa tendencia a la reducción. Así, por ejemplo, tras la clasificación de los tipos de endecasílabo, Navarro Tomás escribe:

> Las múltiples combinaciones de acentuación prosódica del endecasílabo ordinario se reducen desde el punto de vista rítmico a los cuatro tipos anteriores.[1]

Basta encontrarse con un verso como

> -- égl.I.279:
> Aquesto todo agora ya se encierra

con ictus en las posiciones[2] 2ª, 4ª, 6ª, 8ª y 10ª, para que tengamos que darnos a la tarea de "reducir" los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acentos, sobre todo uno de los dos primeros, de manera que establezcamos la anacrusis de una o de tres sílabas, según decidamos. Creo que precisamente lo que no cabe es reducir. Jakobson, en un conocido trabajo, después de distinguir entre verse design y verse instance, se ocupa de un verso de Shakespeare donde el ictus del verso no coincide con el acento prosódico habitual de una palabra:

> Wherever the reciter puts the accent, the discrepancy between the English word stress on the second syllable of "absurd" and the down-beat attached to the first syllable persists as a constitutive feature of the verse instance. The tension between the ictus and the usual word stress is inherent in this line independently of its different implementations by various actors and readers. As Gerard Manley Hopkins observes, in the preface to his poems, "two rhythms are in some manner running at once".[3]

De acuerdo con esta visión de Jakobson, muy extendida hoy en los estudios de métrica,[4] partimos de que los sistemas métricos se configuran como un conjunto de normas en tensión con los distintos niveles del lenguaje (fónico, morfosintáctico y semántico); además, la tensión puede existir también entre las distintas normas métricas. Esta tensión puede darse en diversos grados, desde el mínimo hasta el caso en que una de las normas tiende a someterse a la otra. Se configura así un sistema dinámico constituido por tendencias en diferente grado de realización. Pongamos varios ejemplos.

Cuando Garcilaso escribe un verso como

-- ele.I.8:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el ingenio a escribirte algún consuelo

la norma métrica de las once sílabas fuerza la pronunciación de "-nio_a_es-" en un solo golpe de voz; la reunión de cuatro vocales, y especialmente el hecho de que las dos últimas sean de apertura máxima y media respectivamente, causa que una de ellas --la /e/ de "escribirte"-- prácticamente no se pronuncie en una lectura normal del verso; la /e/ queda, pues, neutralizada en este contexto fonético, al que obliga la métrica. La tensión en este caso entre la norma fonética --todas las vocales han de sonar, pese a su pronunciación conjunta-- y la métrica -- el verso ha de tener sólo 11 posiciones-- es mayor que en un caso como

-- ele.I.3:
que de consuelo_estoy necesitado

donde resulta más factible la pronunciación de ambas vocales, aunque la tensión entre métrica y fonética es menor aún en

-- ele.I.16:
que según é sabido ni_a las oras ,

puesto que en este verso la sinalefa forma un diptongo creciente muy usado en castellano, /ia/, mientras que en los dos casos anteriores, en la combinación /oe/ lo corriente es el hiato.[5] Hemos citado casos de tensión decreciente entre los niveles fonético y métrico; podríamos haber mencionado alguno donde esa tensión es mínima, y algún otro donde llega a un grado que tiende a quebrar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una de las reglas en uno u otro nivel. Es a estos últimos a los que habremos de prestar especial atención.

Para dar un ejemplo más, en este caso de tensión entre métrica y sintaxis, podemos citar el fenómeno del encabalgamiento; la sintaxis entra en colisión, más o menos violenta, con la pausa exigida por la métrica a final de verso.[6] He aquí tres casos con diferente grado de tensión, que va aumentando en los sucesivos ejemplos:

-- égl.I.190-91:
mis ovejas el frío
de la sierra de Cuenca, y el govierno...
-- égl.I.204-05:
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado.
-- égl.I.349-50:
no me podrán quitar el dolorido
sentir, si ya del todo...

El encabalgamiento tiende a actuar en contra de la norma morfológica en

--ele.I.19-20:
antes en él permaneciendo donde-
quiera que estás, tus ojos siempre bañas...[7]

Caso muy semejante al famoso ejemplo de Fray Luis:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando...[8]

La métrica entra en juego de variable violencia con el nivel semántico cuando, por ejemplo, una rima fuerza un cultismo o un italianismo. En muchas ocasiones varios factores actúan conjuntamente: en un hipérbaton violento pueden verse implicados tanto el aspecto sintáctico como el semántico, la exigencia de cierta medida silábica o de rima.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por último, hablamos de normas métricas en tensión cuando dentro del mismo sistema aparecen normas que apuntan en diferentes direcciones: frente a la norma estrófica, la ausencia de ella en series de rimas al medio; frente a la exigencia generalizada de rima, los poemas en verso suelto. Aunque no se den juntos, es indudable que la existencia de uno de los extremos, el menos frecuente, afecta al otro, que deja de ser una regla absoluta dentro del sistema métrico. En algunos casos puede señalarse una clara gradación.

Puede traerse como ejemplo de interés para el presente capítulo lo que ocurre en el sistema garcilasiano con la unidad estrófica. El rasgo métrico "estrofa" se halla marcado positivamente, pero en progresiva disminución, en la siguiente serie:

1.- octava
2.- terceto encadenado
3.- rima al medio
4.- verso suelto

En la octava hay una presencia máxima del elemento estrófico; en el terceto encadenado se mantiene, pero hay ya un factor, el de la rima, que lo rebasa, al "encadenar" ABA BCB CDC, etc.; a ello se une una mayor posibilidad de relación sintáctica y semántica entre tercetos:

> Tú, gran Fernando, que entre tus passadas
> y tus presentes obras resplandeces,
> y a mayor fama están por ti obligadas,
> contempla dónde 'stás, que si falleces
> al nombre que as ganado entre la gente,
> de tu virtud en algo t'enflaqueces...
> (ele.I.181-186)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El sujeto y su predicado se separan: uno inicia un terceto y el otro el siguiente, en lo que Spang ha llamado "encabalgamiento dilatado".[9] Pasando al tercer grado, el factor estrófico desaparece en las series de rima al medio, aunque hay un principio mínimo de la estrofa, la relación entre un verso y el siguiente a través de la rima, que aún se mantiene; en el cuarto grado, el verso suelto, ni siquiera esto existe.

El dinamismo de interrelación se produce también entre sistemas diversos. El heptasílabo en el sistema de Garcilaso, por ejemplo, presenta una clara diferencia respecto al heptasílabo italiano: en O ese verso existe "rodeado" del entonces predominante octosílabo castellano. La división en dos miembros del endecasílabo italiano entra en relación en castellano con la clara partición del verso de "arte mayor" del XV. Estas interrelaciones hubieron de existir; otra cosa es en qué grado influyó cada una de ellas en la composición y la recepción de los versos en esa época; en nuestro caso, no es fácil definir de qué criterios métricos partía Garcilaso y cuáles esperaba que actuasen en sus lectores. Hay casos, sin embargo, en que sí se aprecia claramente la influencia de un sistema en otro; más abajo nos referiremos al hecho de que uno de los esquemas de rimas de los cuartetos, en algunos de los sonetos de Hurtado de Mendoza, son inusitados en la métrica italiana, y se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

derivan del sistema de la octava española de arte mayor castellano.[10]

Habrá que comparar la entidad y el funcionamiento del sistema métrico garcilasiano con las restantes propuestas derivadas de otras ediciones o manuscritos. A este respecto se debe tener en cuenta que, cuando Boscán y Garcilaso escriben en verso a la italiana, no existe un sistema de versificación en castellano donde puedan apoyarse. Esto confiere a este momento de producción poética unas características muy peculiares, pues, dentro del funcionamiento de interrelaciones entre sistemas que hemos señalado, las normas o las tendencias métricas se articulan por confluencia de la versificación italiana con un "sustrato"[11] hispánico, y dentro de la primera hay que considerar que, como se expuso en el capítulo anterior, se vivía en el primer tercio del XVI una época de gran riqueza de corrientes alternativas, riqueza que pudo ser aún mayor si se contemplaba la historia de la poesía italiana, "desde fuera", como lo podía hacer Garcilaso.

Frente a la complejidad de esta situación nos encontramos con una visión global de la métrica del "Siglo de Oro", que en líneas generales se contempla como uniforme. En lo que toca a la métrica esta unificación de criterios para todo el Siglo de Oro tiene una lógica y se enmarca en lo que ya comentamos de manera general en el cap. IV. Las "normas métricas" de la "canción" en la poesía

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

española, por poner un ejemplo, se forman con bastante posterioridad a la adopción de esas formas por Boscán y Garcilaso. Díez Echarri comienza el primer capítulo de su Teorías métricas del Siglo de Oro con la siguiente afirmación:

> Dos notas caracterizan toda la teoría métrica de la época que estudiamos: la escasez de tratados sobre esta materia y la pobreza ideológica de los mismos.[12]

Una mirada al cuadro sinóptico que elabora Díez Echarri muestra claramente un gran vacío entre el Arte de Poesía Castellana (1496) de Juan del Encina, y el Arte poético en romance castellano (1580) de Sánchez de Lima. En este vacío de tratados o de normas, y lo que es mucho más importante, en un vacío de práctica poética de los nuevos metros, escribió Garcilaso. Sin embargo, y por seguir con el ejemplo de la canción, en el que entraremos en seguida, cuando Ghertman[13] estudia las características de las canciones garcilasianas cita unas líneas de Bembo que sí pudo leer Garcilaso, pero para mencionar "normas" españolas se ve obligada a citar junto al autor de las Prose a San Juan de la Cruz, Herrera y López Pinciano o Díaz Rengifo, todos ellos bastante posteriores al momento que Garcilaso conoció.

Vimos en el cap. III que hasta ahora se han planteado, con muy pocas excepciones, dos vías respecto a las irregularidades métricas de la princeps: o bien se admiten en el texto, arguyendo que Garcilaso cometió

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"imperfecciones" por descuido o impericia, o bien no se aceptan éstos, y se recomienda la "racionalización métrica" a través de la enmienda ope codicum u ope ingenii, como forma de aproximarse al máximo al texto garcilasiano auténtico. El primer criterio es el de Keniston; el segundo se inicia en Macrí y continúa, con variantes, en Blecua, Rivers, Ruffinatto y Rosso Gallo. Cabe plantear una tercera posibilidad: que Garcilaso no escribiera así por error de "poeta mozalbete", sino que quisiera escribir así, o, planteado de otra manera, que en el contexto literario en que se movió nuestro autor sea concebible la existencia de un sistema métrico que incluya como elementos fundamentales de su funcionamiento lo que, desde fuera del sistema, se contempla como anomalías.

La primera reserva sería contestar que este tipo de "licencia" no cabe en el armónico mundo renacentista. Hemos visto en el capítulo anterior que los términos "armónico" y "renacentista" están envueltos en una tremenda generalidad, fruto en la literatura española de una visión del XVI algo influida por cierta noción neoclasicista de "armonía" y "perfección", y de la globalización consciente o inconsciente por la que se habla de "Siglos de Oro"; dentro de éstos, aun reconociendo diferencias entre unas etapas y otras, se mantienen unas líneas básicas comunes, muy especialmente en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo que toca a los principios métricos. La "perfección" de ritmo y "estructura poética" a que se refiere Macrí, es una perfección áurea, que puede tener como modelo a Fray Luis o Herrera, a Lope o Quevedo. Es preciso analizar más de cerca lo que ocurría hasta 1536. No entramos ahora en el asunto de si siempre podemos igualar, en métrica, perfección con regularidad absoluta.

&&&.V.2 Las irregularidades estróficas

Recordemos los cuatro lugares problemáticos ya presentados en el cap. III (marco con asterisco los versos anómalos):

1. Can.II.1-12 (9).

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparziendo
mis quejas d'una en una
al viento, que las lleva do pereçen.
Puesto que'llas mereçen
ser de vos escuchadas,
he lástima que van perdidas *
por donde suelen ir las remediadas;
a mí se an de tornar,
adonde para siempre avrán d'estar.

2. Can.III.53-65 (63)

Danubio, río divino,
que por fieras naciones
vas con tus claras ondas discurriendo,
pues no ay otro camino
por donde mis razones
vayan fuera d'aquí sino corriendo
por tus aguas y siendo
en ellas anegadas,
si en tierra tan agena,
en la desierta arena,
fueren d'alguno en fin halladas, *

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entiérrelas siquiera,
porque su error s'acabe en tu ribera.

3. Egl.I.253-266 (263)

y en este triste valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya, contento y descansado.
¡O bien caduco, vano y pressuroso!
Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,
que, despertando, a Elissa vi a mi lado.
¡O miserable hado!
¡O tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!,
más convenible suerte *
a los cansados años de mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
pues que no la á quebrantado tu partida.

4. Egl.I.267-281. (278-80)

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevavan tras[s]í, como colgada
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimiento y despojos
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro,
¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
de la columna que'l dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra, *
por desventura mía, *
en la fría, desierta y dura tierra. *

En el fragmento citado de la Canción II falta un verso y otro es notablemente hipométrico; en el de la Canción III se vuelve a dar esto último, aunque no faltan versos; en los vv. 253-266 de la Egloga I hay un verso heptasílabo donde el esquema de la estancia exigiría un endecasílabo; en los vv. 267-281 sobra un verso, y en los tres últimos versos hay una distribución de rimas que no concuerda la del resto de las estancias.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A primera vista hay "coincidencias" que arrojan cierta duda sobre la aserción de que en estos cuatro casos estas irregularidades se deben a erratas:

1) Los cuatro casos se dan en la misma forma métrica, la estancia de canción (recuérdese que también es ésta la utilizada en la Egloga I). No se produce este tipo de fenómeno en los Sonetos, ni en los tercetos de las Elegías, ni en las octavas de la Egloga III, ni en los versos con rima al medio[14] de la Egloga II.

2) En ninguno de los cuatro casos el sentido de los versos se halla claramente incompleto o dañado, como vimos en el cap. III, pese a versos supuestamente ausentes, sobrantes o hipométricos.

3) Los dos versos más anómalos de los cuatro casos, los hipométricos de las Canciones II y III coinciden en la misma medida silábica: nueve sílabas.

&&&.V.2.1 Can.II.(9x)-9 y can.III.63. El principio de irregularidad

&&&.V.2.1.1 Bembo y Castiglione: de la variatio a la sprezzatura

Lausberg explica que en la retórica clásica se establecía que el discurso, con sus dos componentes fundamentales, res y verba, y con sus cinco fases de elaboración, inventio, dispositio, elocutio, memoria, y pronuntiatio, tendía a persuadir al oyente o receptor;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ese persuadere se subvidivía a su vez en docere, delectare y mouere. Como parte importante del delectare estaba la variatio, o varietas, que se llevaba a cabo por la variación en el desarrollo de las ideas (ornatus de pensamiento) y en su exposición verbal (ornatus de dicción). Con la variatio se perseguía ante todo evitar el taedium, y con ellos contruibuir al deleite de los oyentes.[15]

Bembo recoge el valor de la variatio en sus Prose, donde el taedium se convierte en "sazietà":

> e schifare sopra tutto la sazietà, variando alle volte e le voci gravi con alcuna temperata, e le temperate con alcuna leggiera...[16]

Páginas más adelante ofrece un ejemplo práctico petrarquesco: en "Fra la vana speranza e'l van dolore" contenía demasiada repetición de la vocal /a/ y decidió eliminarla:

> Ma perciò che la continuazione della vocale A toglieva la grazia, e la variazione della E trapostavi la riponeva, mutò il numero del meno in quello del più, e fecene Fra le vane speranze.[17]

En suma, la teoría de Bembo sobre la variazione se encuadra dentro de su visión de los dos elementos que hacen bella a una obra de arte, la gravità --la sustancia, el peso de lo que se escribe, que no ha de ser algo vacuo-- y la piacevolezza--que hace que la obra sea agradable, atractiva, pese a no ser liviana. Estas dependen a su vez de tres condiciones, el suono, el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

numero y la variazione[18], a las que más tarde añadirá decoro y persuasión.[19] He aquí otro fragmento de las Prose sobre la varietas:

> Dirò adunque della terza causa, generante ancor lei in comune le dette due parti richieste allo scriver bene; e ciò è la variazione, non per altro ritrovata, se non per fuggire la sazietà, [...] che ci fa non solamente le non ree cose, o pure le buone, ma ancora le buonissime verso di sè e dilettevolissime spesse volte essere a fastidio, e allo 'ncontro le non buone alcuna fiata e le sprezzate venire in grado.[20]

Bembo da a continuación algunos ejemplos: después de muchos vocablos "llenos" y de "alte lettere" se han de introducir algunos bajos y sutiles; tras muchas rimas lejanas, alguna cercana, tras muchos acentos graves, alguno agudo o esdrújulo, etc. Lo que nos interesa es la noción de que lo bueno o buenísimo, repetido, genera cansancio, y que por contraste en esas ocasiones "le [cose] non buone" o "sprezzate", lo menos bueno o menos cuidado en suma, cobra valor. Es curiosa coincidencia el empleo de "cosas" "sprezzate" con ese participio adjetival que nos recuerda la sprezzatura de Castiglione.

Puede que no estuviese lejos de esta base retórica la postura de Castiglione en el Cortegiano, donde también encontramos una noción de la variatio que se combina de manera muy particular con la noción de sprezzatura. El fragmento que nos interesa se halla precisamente después del que introduce esta noción de desenvoltura, como opuesta al "muy áspero y peligroso escollo" de la afecta-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción contra la que se ha de practicar, recordémoslo:

> una certa sprezzatura, che nasconda l'arte dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi.[21]

El verdadero arte, añade Castiglione, es el que no parece serlo:

> quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla.[22]

De esta sprezzatura nace la grazia que adorna desde el comportamiento de los cortesanos hasta cuadros, esculturas o discursos. Castiglione ofrece después ejemplos de lo que acaba de postular. Se refiere en primer lugar a los oradores que, según Cicerón en De oratore, querían hacer creer que carecían de conocimiento, haciendo parecer sencillos sus discursos, porque de otra manera el pueblo hubiese temido ser engañado.[23] Más adelante, el asunto se lleva a la música, en estos términos:

> Allora il signor Magnifico, --Questo ancor, -- disse,-- si verifica nella musica, nella quale è vicio grandissimo far due consonanzie perfette l'una dopo l'altra; tal che il medesimo sentimento dell'audito nostro l'aborrisce e spesso ama una seconda o settima, che in sé è disonanzia aspera ed intollerabile; e ciò procede che quel continuare nelle perfette genera sazietà e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quesi un paragone, donde piú le orecchie nostre stanno suspese e piú avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettansi talor di quella dissonanzia della seconda o settima, come di cosa sprezzata.[24]

En el pasaje está implícito el principio retórico de la varietas o variatio, como puede verse por la mención de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la sazietà, equivalente al taedium clásico, que se genera en "quel continuare nelle perfette"; la saciedad se evita variando. Todo esto ya había aparecido en Bembo, quien habló de variazione para "fuggire la sazietà"; también llegó a decir que lo no tan bueno cobra valor ante la sucesión de lo óptimo cuando ésta resulta fastidiosa. En esta dirección creemos que Castiglione da un paso más, porque, basándose en la noción de la sprezzatura que ha de esconder el arte, deja mucho más claro que Bembo el hecho de que la variación se puede lograr "mescolando le imperfette", es decir, a través de lo imperfecto, de lo irregular que, intercalado entre lo perfecto, evite una "troppo affettata armonia". La "dissonanzia" de lo no regular se introduce como "cosa sprezzata", como demostración de la soltura en el manejo del arte que es máxima expresión del arte mismo. De "[cose] sprezatte" habló también Bembo; la diferencia es que mientras en él estas "cosas" cobraban valor sólo en cuanto diferentes a lo perfecto y "aliviadoras" de la posible fatiga, en Castiglione la "cosa sprezzata" tiende a formar parte de una noción que tiene sentido en sí misma, sin necesidad de comparación con lo bueno, en virtud de la importancia concedida a la sprezzatura como principio generador de la grazia.

No deja de sorprender que un sintagma tan curioso este el de "troppo affettata armonia", aparezca inserto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en un libro que vio la luz en 1528, en pleno Renacimiento, ese Renacimiento acerca del que tanto se ha hablado en referencia a la "armonía" y la perfección y el equilibrio sumo como máximos exponentes del arte de esa época. Las ideas transmitidas no siempre se sustentan cuando se estudian de cerca. No se trata de negar al Renacimiento nociones como la de "armonía" o "equilibrio", sino de matizarlas, de no convertirlas en dogmas absolutos, porque está claro que para Bembo, como para Castiglione, siguiendo tendencias que ya estaban en la retórica clásica, el máximo arte no coincide con la máxima regularidad.

Volviendo al pasaje de Castiglione, podemos añadir que la introducción de la posibilidad de lo imperfecto, disonante o irregular, aparte de su base en la sprezzatura, puede contar con un apoyo en el Ars poetica, donde Horacio mostraba cierta flexibilidad con lo no perfecto:

> Verum ubi plura nitent in carmine, non ego [paucis
> offendar maculis, quas aut incuria fudit,
> aut humana parum cauit natura...[25]

Donde lo bueno brilla repetidamente no cabe ofenderse ante unas pocas manchas. Podría pensarse hasta dónde este juicio horaciano no sólo está detrás de la introducción de lo disonante, sino que acaso sea uno de los sustentos sobre los que surge la misma noción de sprezzatura, para la que ya aportamos un fragmento del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ars poetica de Horacio a propósito de la dificultad no perceptible a primera vista.[26] Junto a Horacio está Cicerón en De oratore, ya citado a propósito de los oradores que fingen no tener conocimientos. Más adelante tendremos ocasión de referirnos, al hablar del hiato y en conexión con la sprezzatura, a Quintiliano, quien a su vez nos remitirá al Orator de Cicerón.[27]

Tras introducir éste que podríamos llamar principio de irregularidad, Castiglione, para probar que "troppo diligenzia esser nociva" menciona como ejemplo, sacado de la Naturalis Historia de Plinio, el del pintor Apeles, quien critica a Protógenes, que no levanta las manos de la tabla al pintar, no deja de perfeccionar el cuadro, lo que desemboca en la afectación.[28] Acaso sea accidental, pero conviene recordar que este Apeles crítico de la afectación y ejemplo de sprezzatura aparece en la Egloga III de Garcilaso (v. 120). Volviendo a la pintura, más adelante leemos:

> una linea sola non stentata, un sol colpo di pennello tirato facilmente, di modo che paia che la mano senza esser guidata da studio o arte alcuna, vada per se stessa al suo termine secondo la intenzion del pittore, scopre chiaramente la eccellenzia dell'artifice...[29]

La pincelada es fácil, suelta; la mano no parece seguir arte o regla alguna, y es ahí donde se pone de manifiesto la excelencia del artista.

Así pues, entiendo dos formas de sprezzatura en Garcilaso; una implica la soltura en la práctica del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

arte, de manera que se encubra su dificultad o "nasconda l'arte";[30] esta acepción se acerca a la noción de "elaborada espontaneidad" o "estudiada sencillez" empleada por Lerner para J. de Valdés;[31] una segunda forma de sprezzatura consiste en el esporádico desprecio del arte ("mescolando le imperfette") como máxima prueba del dominio con que el artista lo maneja, y como vía de evitar el taedium.

De todo esto parece resultar, pues, que para las irregularidades de las Canciones II y III en O y ante nuestra pregunta "¿querría Garcilaso escribir así?", contamos por una parte con la noción de variatio que viene de la retórica clásica, noción cuya utilidad Bembo recuerda en sus Prose de 1525; la variatio no implica necesariamente irregularidad, sin embargo. Ahora bien, junto con la variatio, tenemos la sprezzatura que, tal como la define Castiglione --desde una perspectiva muy amplia, aunque con algunos ejemplos referidos a las artes-- introduce el principio de legimitidad de lo disonante o lo irregular ("mescolando le imperfette"). Hemos de pasar ahora del plano general en que Castiglione plantea la cuestión, a un punto de vista más concreto, ya que intentaré probar que la irregularidad en la estructura estrófica puede ser en Garcilaso una de las manifestaciones de la sprezzatura entendida en el segundo de los dos sentidos señalados, que daría lugar a esas "imperfec-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciones", siendo éstas fruto de la desenvoltura que quiere ser prueba del dominio total de un arte. Se ha de ver además que la sprezzatura en el primer sentido, como ocultación del arte, actúa también en las canciones de Garcilaso en conjunción con lo que definiremos como la poética del descort.

&&&.V.2.1.2 La libertad de la canción. Variantes y formas métricas afines

Nos encontramos en el seno de una composición muy especial, la canción, que ya desde Dante en el De vulgari eloquentia venía definida como forma muy libre

> Vide igitur, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium sibi usus asciverit; et si recto calle ratio te direxerit, videbis auctoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum.[32]

Dante destaca cuánta licencia se ha dado a quienes componen canciones.

Su origen está en la cansó de la poesía provenzal, "el vehículo más común y más perfecto de que disponen los trovadores para la poesía amorosa" en palabras de Riquer.[33] Fubini ha trazado la evolución de la canción dentro de la lírica desde las canciones provenzales hasta las de Petrarca. Los provenzales solían mantener las mismas rimas de estancia a estancia, en el mismo o diverso orden; en Italia se mantuvo el esquema de rimas de la estancia pero no las rimas mismas.[34] Guittone

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

persiguió un arte difícil en la canción, utilizando rimas equívocas o rimas internas, éstas a veces a razón de más de una por verso.[35] Fubini destaca la novedad de Dante frente a los esquemas anteriores; esta novedad consiste precisamente en la uniformidad, la regularidad; disminuye el número de variantes métricas y desaparecen los virtuosismos estilísticos en favor de la sencillez. Dante llega a una concepción de la canción con predominio del endecasílabo sobre el heptasílabo. Sus canciones se separan, en suma, tanto de las de sus antecesores como de las de Petrarca.[36]

Recogiendo estos resultados, Petrarca impone en la canción una mayor libertad en el uso de heptasílabos, otorgando así dignidad a formas más ligeras.[37] Esto no impide que Petrarca practique también formas de la canción cercanas a los provenzales, con composiciones como la CCVI ("S'i' 'l dissi mai, ch'i' vegna in odio a quella"), donde juega en todas las estancias con sólo tres rimas; la imitación de lo provenzal se aprecia también en "Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi" (Canz. XXIX) -- ya este primer verso remite a "Er vei vermeills, vertz, blaus, blancs, gruocs" de Arnaut Daniel-- donde los versos no riman dentro de cada estancia, sino que las rimas se corresponden de una estrofa a otra.[38] Más abajo nos ocuparemos de la canzone frottolata, construida por Petrarca con influencia de la frottola.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La libertad de organización queda patente en el número de variedades que se producen dentro de este tipo de composición, señaladas por Elwert en un resumen de la trayectoria de la canción.[39] Su estructura mínima consta de un número indeterminado de estancias compuestas de fronte y sirma; la fronte puede no tener división o dividirse en dos piedi, y la sirma puede o no estar compuesta de dos volte. A partir de estas bases fundamentales, ya variables, como se ve, la historia de la canción conoce toda clase de variaciones: fronti con piedi de dos versos entre los provenzales, que en la escuela siciliana tenderán a ser de tres o cuatro; las estrofas isométricas de los sicilianos llegan a desaparecer por completo en Petrarca; Dante y Cino comienzan sus canciones con endecasílabos, y Antonio de Tempo hace de esto una norma que sin embargo no se cumple en el autor del Secretum en numerosas canciones iniciadas con heptasílabos; la sirma puede ser más breve que la fronte, y así ocurre entre los sicilianos, pero ya en Dante doce de sus quince canciones tienen la sirma más extensa que la fronte, criterio éste seguido con frecuencia por Guittone, pero no considerado por los stilnovistas. El número de estancias es variable, aunque suele ser de entre cinco y siete, con excepciones como la de la última canción de Petrarca, que cuenta con diez estancias; también es optativo el uso del commiato o congedo final.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Como se ve, las variantes son muchas; Elwert señala hasta ocho tipos de relaciones entre las estancias, desde las coblas unisonans, donde los versos de una estancia no riman entre sí, sino que se repiten de estrofa a estrofa --muy utilizadas por Arnaut Daniel entre los trovadores, y adoptada por Petrarca en la ya señalada Canción XXIX -- ("Verdi panni, sangugni, oscuri o persi")--, hasta las estancias que comienzan con una o varias palabras idénticas o levemente cambiadas, como la Canción CCLVI o la última del Canzoniere petrarquesco, "Vergine bella che di sol vestita". Es preciso tener en cuenta que la compleja forma de la sextina no es sino una variante de la canción inventada por Arnaut Daniel y recogida por Dante, quien le dio entidad de variante autónoma. Elwert también considera canciones las odas de tipo horaciano inventadas por un contemporáneo de Garcilaso, Bernardo Tasso.[40] Más abajo nos referiremos también a la canzone pindarica. Elwert expone la teoría de que el mismo soneto surge a partir de la posibilidad de escribir estancias aisladas de canción que se da en la Provenza (coblas esparsas) y pasa a los sicilianos, los stilnovistas y Dante; el soneto se origina en uno de los esquemas posibles de estancia de canción aislada, donde la sirma se divide en dos volte de tres versos, un esquema muy practicado por Giacomo da Lentini, y que Dante en su De vulgari eloquentia cuenta aún entre las combinaciones posibles

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para componer canciones.[41] La canción era, pues, un campo idóneo para la experimentación estrófica, sin duda el más idóneo de entre todas las formas métricas empleadas por Garcilaso. Es cierto, sin embargo, que todas las variantes citadas hasta ahora tienen en común el ser "canzoni a strofe obbligate"[42] y es precisamente éste el rasgo que no se respeta en las estancias irregulares de O. Sólo se admitía una excepción a esta regla: el envío final de la canción no había de seguir necesariamente el esquema del resto de las estrofas.

No obstante, es preciso señalar una tendencia a la pérdida de simetría ya desde Lorenzo y Boiardo.[43] En Lorenzo la mayoría de las canciones son regulares, aunque en una de ellas deja la sirma indivisa pero divide la fronte en tres miembros y no en dos. Boiardo ensaya diversas innovaciones: algunas canciones se dividen en más de cuatro partes, cuando el modelo normal petrarquesco la fronte solía contar con dos y la sirma carecía de división; en Boiardo tiende a diluirse la separación entre fronte y sirma. El autor del Innamorato respeta, sin embargo la división en estrofas y su simetría.[44] Keniston señala, en conexión con la polimetría de la Egloga II, la existencia de "freely rhymed stanzas, a sort of silva" en las pastorales de Epicuro y Tansillo.[45] Anibal Caro (1507-1566) hace desaparecer la diferencia entre fronte y sirma. Ya superando por completo la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cronología de Garcilaso, Chiabrera (1552-1638) desarrolla la falta de división de la estancia; pero sólo Alessandro Guidi (1650-1712) introdujo dentro de esta trayectoria, estrofas de diferente número de versos y esquema diverso de una a otra; se llega así a la "canzone a strofe libere", que encontrará su máximo represente en Leopardi (1798-1837).

Fubini conecta la progresión de la canción en Petrarca con la "canzone libera" de Leopardi:

> la llamada canción libera de Leopardi, representa la liberación de una imposición, pero, ¿podríamos considerar impuestas las canciones de Petrarca?[46]

La pregunta de Fubini expresa bien hasta qué punto la canción se adaptaba a las intenciones del autor, de forma que permitía una libertad de organización que no es posible en otras formas métricas. Esto da lugar con el paso del tiempo a que la canción evolucione, dentro de su libertad de composición, hacia formas definitivamente asimétricas; no es éste el caso de Garcilaso, pues nuestro autor mantiene como norma general la simetría estrófica y las normas de la canción tal como venían manteniéndose desde la Provenza a Dante y Petrarca. Sin embargo, la evolución de una forma métrica que llegaría a la strofa libera habla claramente de que esas posibilidades se hallaban en potencia en la canción.

La strofa libera italiana nos lleva a retornar en un breve paréntesis al ámbito hispánico, para mencionar otra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

forma de la métrica española, la silva, que también lleva a su extremo la tendencia a superar la regularidad estrófica latente en la canción. Navarro Tomás señala como antecedente italiano de la silva una composición de Anton Francesco Grazzini, Il Lasca (1503-1584).[47] Es evidente que la silva se emplea con posterioridad a la época de Garcilaso; existen en la poesía de cancionero, no obstante, muestras de lo que Navarro Tomás denomina "tendencia antiestrófica" en la métrica, que vendría a confluir --de ambas pudo tener conocimiento Garcilaso-- con la tendencia que se aprecia en la canzone italiana; se trata de una suerte de silvas en versos octosílabos, constituidas por series irregulares de versos; hay ejemplos de Rodrigo de Torres y Gonzalvo Torquemada, en el Cancionero de Palacio.[48]

Cabe referirse, por último, a la comparación establecida por Dámaso Alonso entre la canción llamada petrarquista, basada en lo que él denomina con acierto "estrofa románica de la canción", y la oda clásica, cuya búsqueda en las lenguas romances es "un movimiento europeo del XVI". D. Alonso escribe:

> [L]a estrofa románica de la canción, la estrofa fijada por Petrarca, partía de un tempo mucho más lento, de desarrollo amplio: casi siempre doce o más versos. Era un arte más impetuoso: necesitaba, para no rebosar, un largo cauce. Necesitaba expresarse en longitud: no conocía la medida, el límite, el canon. Era un arte, digamos (y digámoslo sin sentido peyorativo) bárbaro.[49]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Dámaso Alonso vio con claridad el indudable germen de "falta de canon" que había de tener un desarrollo. El grado máximo en ese camino se dará en Leopardi en Italia y en la silva castellana, pero ya desde los primeros tiempos provenzales, y luego en Italia --antes y en vida de Garcilaso-- hay indicios, tendencias que anuncian esta posibilidad de la canción.

&&&.V.2.1.2.1 Bembo, Trissino y la canción

Nos encontramos con Trissino, y su Poetica, publicada como sabemos en 1529, un año después que el Cortegiano, el mismo en que Garcilaso llega a Italia por primera vez. En ella se hace hincapié en la libertad y las licencias que pueden tener lugar en la canción. Ya como licencia se entiende el hecho de que en lo que se considera un tipo de canción, la sextina, se puedan repetir las palabras-rima con un mismo significado, yendo contra la norma de que la rima idéntica sólo está permitida cuando se da entre términos con significación distinta o de distinta categoría morfológica.[50] Pero más abajo, al ocuparse en concreto de la canción, cita a Dante en De vulgari eloquentia para considerarla la forma más noble de los poemas italianos; se refiere a su división en estancias:

> si divideno in stanzie, quale in più quale in meno, secondo la qualità de la materia e la intenzione del poeta.[51]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En esa intervención de la "intenzione del poeta" para formar la canción se sigue poniendo de relieve la autonomía del autor, y este punto queda resaltado páginas más adelante, respecto a la distribución en cada estancia de sus componentes: volte, sirime, base y fronti:

> Anchora è da sapere che a qualunque sorte di fronte si può congiungere qualunque sorte di volte che l'omo volja; et è parimente in libertà di ciascuno di congiungere a qualunque sorte di base qualunque sorte di sirima o qualunque sorte di volte che li piaccia.[52]

Por aquellos años Bembo se había referido también a las canciones precisamente al tratar de la variatio, diciendo que Petrarca, pese a componer muchas canciones sobre un solo tema, había practicado la variación (alternando heptasílabos y endecasílabos, rimas cercanas o lejanas, etc.) de forma que sus composiciones no producen hastío, sino una creciente gana de seguir la lectura.[53] También había relacionado en varias ocasiones canción con libertad. Así, por ejemplo, la rima de poi como segunda persona de potere rima con palabras como cui, costui, etc.:

> ...si come si legge nelle canzoni di Guido Cavalcanti e di Dino Frescobaldi e di Dante, lasciando da parte le terze rime sue, che sono vie più che non si convien, piene di libertà e d'ardire. Quantunque Brunetto Latini, che fu a Dante maestro, più licenziosamente ancora che quelli non fecere, o pure più rozzamente, Luna e Persona, Cagione e Comune [...] e dell'altre di questa maniera ponesse eziandio nel suo Tesoretto.[54]

Versando sobre uno de los usos de la partícula né en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

posición enclítica para conseguir rima, dice:

> sì come si vede in Dante, non solo nel suo poema, nel quale licenziosissimo fu, ma ancora nelle canzoni, che hanno così:...[55]

Muy probablemente, Garcilaso leyó estas líneas sobre atrevimientos o licencias, vías más plenas de libertad y osadía de lo que era conveniente, según Bembo. En el autor de las Prose aparecía lo que no era posible hacer por excesivamente libre o tosco, pero esa mención pudo permitir al poeta español tener noticia de esas "osadías". En el caso concreto de los rasgos "censurables" --para Bembo-- en Dante, no se ha de olvidar que ese mismo Dante venía elevado por Trissino en la Poetica al nivel de maestro teórico y fuente de numerosos ejemplos.

Es preciso tener en cuenta lo comentado en el cap. IV sobre los años de Garcilaso en Italia como de intenso debate teórico y múltiples tendencias que conviven, y sobre esa tendencia al "osar" a la que por diversas presiones pudieron verse empujados los españoles de Italia o en contacto con lo novedoso. Como una prueba más de que en la época la postura de cada cual no siempre tiene una sola cara, podemos mencionar que en las Rime de Bembo, publicadas en 1530, aún aparece lo que su editor Dionisotti llama una "canzone irregulare" --que considera anterior a 1510-- sin "envío" y con sólo dos estancias de 20 versos cada una y una extraña distribución de rimas por la que la rima del primer verso llega nada menos que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al vigésimo, pasando por el cuarto y el duodécimo.[56]

De cualquier forma, Bembo había dejado claro algo: la canción permitía libertad pero tenía sus límites:

> E nelle canzoni puossi prendere quale numero e guisa di versi e di rime a ciascuno è piú a grado, e compor di loro la prima stanza; ma, presi che essi sono, è di mestiero seguirgli nell'altre con quelle leggi che il compositor medesimo, licenziosamente componendo, s'ha prese.[57]

Una vez que el autor ha elegido un esquema para la primera estancia, lo ha de mantener a lo largo de la composición. Pues bien, ni siquiera eso se salvaba del debate primocinquentesco, porque Trissino llegaba a afirmar:

> Le stanzie hanno quella medesima ragione l'una con l'altra che hanno i modi ne le combinazioni; cioè che ciascuna de le stanzie dee havere quella medesima forma e quella medesima qualità e quantità di versi che ha la prima. benché io ad imitazione di Pindaro (il quale fa la stropha e la antistropha simili e poi induce l'epodo diverso da loro) ho fatto canzoni le quali hanno le due prime stanzie simili di compositura a guisa di stropha e di antistropha; e la terza diversa da esse come epodo, con la quale terza stanzia si concorda la sesta sì come fa la quarta e la quinta con la prima e con la seconda; e così seguita questo ordine di tre stanzie in tre stanzie, fino che dura la canzone.[58]

Hay varios aspectos comentables. En primer lugar Trissino rompe la regla básica de la canción, el mantenimiento del esquema estrófico en todas las estancias. Ello se hace "ad imitazione di Pindaro". Esto es muy importante, porque es índice del empeño de buscar apoyos clásicos al innovar, y remite al principio del cap. IV,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuando Vellutello empezaba su presentación de la comedia de Ricchi señalando que el autor se había "ingegnato di imitare" a los "antichi Latini e Greci". Ocurría lo mismo cuando Boscán retrotraía el origen de los endecasílabos a latinos y griegos en la "Carta DS". La innovación puede no responder exactamente al modelo propuesto: el endecasílabo clásico no es el endecasílabo romance, y no todas las odas pindáricas tienen la misma estructura.[59] El hecho es que se intentan caminos nuevos apoyándose en lo clásico más o menos cercano.

Si pasamos a la práctica poética de Trissino en sus Rime,[60] encontramos 12 canciones, 8 de ellas divise, con fronte y volte, y cuatro de las llamadas continuas.[61] De estas cuatro dos son sextinas, otra es una canción de coblas unisonans según el modelo provenzal, también utilizado en alguna ocasión por Petrarca, como señalamos. La cuarta es la Canzone in laude del cardinal Ridolfi (LXXVII), con un orden "pindárico" donde, como describe en la poética, las estancias I-II y IV-V son de igual estructura (13 versos y heptasílabos en posiciones 9 y 11), y las III y VI son diferentes y se corresponden (14 versos y heptasílabos en 3-7-10-13); todas las estancias son de versos sueltos.[62] En las canciones divise se produce la misma distribución que en LXXVII, pero con rima.

Sin entrar en más detalles podemos resaltar lo que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nos interesa: las Rime de Trissino presentan una honda actitud innovadora y tendente a la experimentación; si la canción era terreno abonado para las variaciones, Trissino llega a una máxima libertad en la aplicación a la práctica de ciertos principios. No se trata de lo mismo que Garcilaso pudo practicar, según consta en O, pero sí rompe con el mismo principio, considerado intocable, al no mantener el esquema de la estancia de principio a fin, aunque sea para entrar en un nuevo tipo de distribución. Lo importante es que Garcilaso pudo encontrar en 1529 un precedente, no de lo que se pudo proponer en sus textos, pero sí de la posibilidad de que las estancias no mantuvieran un esquema único, algo que el sistema métrico italiano en principio no permitía, salvo en el envío, lo que constituía una incipiente vía de ruptura de la regularidad estrófica, con posibilidades de desarrollo en el sistema.

Es a esto a lo que nos referimos someramente al hablar del sistema métrico como conjunto dinámico de mecanismos, de tendencias que progresan en una dirección, a veces enfrentándose a otras tendencias, o bien apoyándose en fenómenos semejantes que el sistema en cuestión u otros cercanos sí admiten sin grandes conflictos. En este caso la canción era tradicionalmente un terreno propicio para la experimentación, en especial la experimentación estrófica, pues, a diferencia de la mayor parte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de las formas métricas, permitía al poeta elegir con suma libertad un modelo de estancia. Esta posibilidad se veía corroborada en la trayectoria histórica por la gran cantidad de variantes que existían desde los provenzales. Petrarca llega a recoger variantes que procedían de los trovadores, como vimos. Bembo, por su lado, deja claro que se trata de la composición donde el poeta tiene más libertad, pero establece unos principios mínimos que hay que cumplir, y entre ellos está el mantenimiento del esquema estrófico de estancia a estancia, con una excepción: la última estancia, el envío, tiene la posibilidad de ser diferente. Este elemento constituye un primer grado de tensión mínima, aceptado por el sistema, en la norma de la regularidad estrófica absoluta. Junto a él, en ese período de suma ebullición de corrientes que es el primer tercio del XVI, no falta un Trissino que no sólo intenta coblas unisonans --sin rima entre los versos de una estancia y rimando entre éstas-- siguiendo a los provenzales y al mismo Petrarca, sino que, aun yendo hacia una nueva ordenación, rompe con la que se había mantenido intocable, la repetición del esquema estrófico, al introducir la canción con estancias distintas, semejantes entre sí solo por grupos. Ello significa la aparición en 1529 de un tipo de canción que no tiene un único esquema repetido de principio a fin.

Junto con estos elementos propios de la canción que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se ofrecen a un Garcilaso que inicia en castellano la escritura de esta forma métrica, hemos de considerar otros componentes del sistema que prescinden de la estrofa como entidad, y se apoyan exclusivamente en el verso. En el sistema métrico garcilasiano encontramos dos, comunes a la poesía que en el primo Cinquecento se escribía en Italia: el verso suelto y las tiradas de rima al medio. En estas dos modalidades el componente estrófico deja de operar; son, pues, componentes del sistema que actúan, desde fuera del ámbito de la canción, en el mismo sentido que el envío, que no mantiene el esquema precedente, o la canzone pindárica, que prescinde de un esquema único. En la organización dinámica que es todo sistema métrico los elementos que hemos señalado apuntan en una dirección donde se pone en tensión la norma estrófica.[63]

Al lado de todo esto, y desde fuera de la métrica como tal, pero sí en clara relación con la actividad artística, se encuentra el principio de la sprezzatura en Castiglione, quien defiende la introducción de lo sprezzato, de lo imperfecto, no sólo como manera de variatio que evita el taedium, clásica noción retórica que llega con toda claridad a las Prose de Bembo, sino como fuente de la grazia, y muestra de supremo dominio del arte que no se arredra ante la introducción de elementos "di modo che paia che la mano senza esser guidata da studio o arte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

alcuna, vada per se stessa". La sprezzatura tenía una base clásica en Horacio, Cicerón y Quintiliano.[64]

Otro factor que se conjuga con la libertad operativa inherente a la forma de la canción es la defensa a ultranza que tanto Castiglione desde lo italiano, como Juan de Valdés desde lo castellano de Italia, hacen del "ingenio y juicio" del escritor como criterio básico de la actividad creadora en conjunción con una noción bastante flexible de la imitatio. Baste recordar ahora algún fragmento de Castiglione ya citado:

> Credo [...] che molti imitavano, ma non in ogni cosa. e se Virgilio avesse in tutto imitato Esiodo, non gli seria passato innanzi; né Cicerone a Crasso, né Ennio ai suoi antecessori.[65]

Vimos que de Boccaccio y Petrarca dijo Castiglione que en su opinión el maestro de ambos había sido "l'ingegno ed il lor proprio giudizio naturale". Podríamos también remitir al fragmento del Cortegiano donde junto a los modelos de Petrarca y Boccaccio, Castiglione menciona a Lorenzo y Poliziano, excelso ejemplo sobre todo éste último de gran poeta y humanista ecléctico frente a la imposición de un solo modelo; es en ese párrafo donde se lee:

> [...] E veramente gran miseria saria metter fine e non passar più avanti di quello che si abbia fatto quasi il primo che ha scritto...[66]

El "passar più avanti" de Garcilaso en las Canciones II y III puede todavía encontrar más bases para su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

apoyo, como corresponde a una época en la que, por más que se exaltasen el ingenio y el juicio, se había de escribir imitando, tomando elementos de escritores ilustres para hacerlos miel propia en el taller de cada cual. Hemos de recorrer un camino desde la Provenza medieval a los principios del XVI italiano, y por otro lado desde esos mismos trovadores provenzales al siglo XV castellano. Al final de ambos senderos tenemos a Garcilaso.

&&&.V.2.1.3 El "provenzalismo" en el primer tercio del XVI

Hemos señalado los elementos que, dentro del sistema métrico italiano --podríamos hablar de sistemas tanto en el eje diacrónico como en el sincrónico, entre autores o incluso etapas de autores-- establecía cierta tendencia al cuestionamiento de la regularidad estrófica en esa forma poética con origen provenzal que era la canzone. Ya anotamos que en la Provenza está, de hecho, la base común a la poesia d'arte italiana y a la poesía de cancionero castellano en que se formó Garcilaso. Nos interesa ahora ese tronco común provenzal al que el siglo XVI prestó no poca atención.

Toffanin, precisamente al hablar de Bembo y de sus Prose de 1525 se ha referido al "provenzalismo al principio del '500", que surge tras un período de olvido en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el siglo XV italiano, del que Toffanin elige como ejemplo la carta de Lorenzo el Magnífico a Federico de Aragón donde confiesa "la sua stupefacente ignoranza circa la cronologia e la storia della poesia occitanica".[67] El principio del provenzalismo del primo Cinquecento estaría en un autor al que ya nos hemos referido, y que resulta particularmente interesante en nuestra historia; se trata del catalán Benedetto Gareth, el Cariteo, quien al parecer poseía un códice de poesía provenzal que no dudó en imitar en sus versos italianos escritos en Nápoles; esta afición a lo provenzal de Cariteo la recogió el gran humanista Angelo Colocci y la llevó a Roma. En aquella Roma de Cicerón y de Virgilio, escribe Toffanin, se constituyó un cenáculo de provenzalistas, entre los que se encontraba Bembo, que por entonces escribía o esbozaba el Libro III de las Prose; la "moda" provenzal se extiende con rapidez a Ferrara, Venezia o Mantua, y finalmente no hay "umanista serio che possa prescindere dallo studio della lingua fino a ieri o vituperata o dimenticata".[68]

Entre los provenzalistas están Mario Equicola (1470-1525), Benedetto Varchi (1503-1565) y Ludovico Castelvetro (1505-1571), comentador de Petrarca; también Anibal Caro, del que hemos hablado al trazar la trayectoria de la canción, o Vicenzo Calmeta, al que ya nos referimos a propósito de las Prose. Toffanin considera que el desarrollo del provenzalismo se da por vía erudita, ya que la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lengua estaba en decadencia o, como, "magari con un po' d'eccesso", dijo Castiglione, ya no la entienden los habitantes de aquel país.[69] Podemos añadir que la mención de la lengua provenzal y sus "nobili scrittori" antiguos, en Castiglione se inserta en el parágrafo donde habla de cómo

> così il tempo quelle prime parole fa cadere e l'uso altre di novo fa rinascere e dà lor grazia e dignità, fin che, dall'invidioso morso del tempo a poco a poco consumate, giungono poi esse ancora alla lor morte.[70]

Y de esta visión biológica de las lenguas se deriva que, como ya señalamos arriba,

> se 'l Petrarca e 'l Boccaccio fossero vivi a questo tempo, non usariano molte parole che vedemo ne' loro scritti: però non mi par bene che noi quelle imitiamo.[71]

Sigue un párrafo ya citado en el cap. IV donde alaba a los que saben imitar lo que se debe imitar, pero no considera

> che sia impossibile scriver bene ancor senza imitare; e massimamente in questa nostra lingua, nella quale possiam esser dalla consuetudine aiutati.

Es lo que Mazzacuratti ha llamado la "apología del presente" en Castiglione, una postura que tanto interesa a un Garcilaso sin una gran tradición literaria en su lengua; sin embargo, ya dijimos que nuestro poeta también recogió de Bembo el esfuerzo por la elaboración de una lengua que sobreviviese al tiempo:

> Y si el cielo piadoso y largo diere
> luenga vida a la boz deste mi llanto,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lo qual tú sabes que pretiende y quiere,
  yo te prometo, amigo, que entretanto
que el sol al mundo alumbre, y que la escura
noche cubra la tierra con su manto,
  y en tanto que los peces la hondura
húmida habitarán del mar profundo
y las fieras del monte la espessura,
  se cantará de ti por todo el mundo ...
(ele.I.295-304)

En Garcilaso contó el "primado del presente", pero también la imitación "relativizada" propugnada por Castiglione, y no la estrictamente petrarquista de Bembo. Ya dijimos que nuestro poeta hubo de darse cuenta de que su posición se parecía más a la de un Petrarca que a la de sus seguidores. Sobre Petrarca, Bembo se había referido repetidamente en las Prose a lo que tomó el autor del Canzoniere de los poetas provenzales; ya citamos algún tipo de canción que sigue de cerca a Arnaut Daniel. El posible acercamiento de Garcilaso a los provenzales no sólo coincide con la "moda provenzalista" del primer Quinientos, sino que además, dado que la poesía castellana del XV bebe de ellos como lo hacía la italiana, su imitación era una forma de encontrar un asomo de tradición válida. La tradición provenzal no pasaba necesariamente por Italia, porque la Península Ibérica contaba con su rama propia en los cancioneros castellanos del XV, como queda claro en el prólogo de Alfonso de Baena a su cancionero[72] o en la Carta-Prohemio de Santillana.[73] Otro "producto hispánico" próximo a lo provenzal era Ausias March, de quien se enorgullece Boscán en su "Carta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

DS":

> Destos Proençales salieron muchos authores ecelentes catalanes, de los quales el más ecelente es Osias March, en loor del qual si yo agora me metiesse un poco, no podría tan presto bolver a lo que agora traigo entre las manos.[74]

Mencionar a los "Proençales" no sólo era referirse a un asunto que estaba de moda, sino "reivindicar" la hispanidad de una de sus ramas, que había dado un autor excelente como Ausias.

Por otra parte, tomar de ellos era ponerse en un plano semejante al de Petrarca, sobre todo si se imitaba lo que éste no hubiese aprobado con su imitación. En gran medida el "ingenio y juicio" de los provenzales, versificadores muy técnicos y de una gran riqueza de formas, tenía bastante en común con las inquietudes y experimentaciones que existían en el primer tercio del XVI.

&&&.V.2.1.3.1 La posible influencia de un "adstrato" métrico de raigambre provenzal: el descort

Sirva lo expuesto como introducción de una posibilidad de influencia en el sistema métrico de Garcilaso. Hemos visto que el mantenimiento del esquema estrófico en la canción llegó a su máximo punto de tensión en Trissino y su canzone pindarica. Esta tensión no se producía, sin embargo, en la dirección en que la encontramos en Garcilaso, pues Trissino "complicaba" el esquema global al variarlo y agruparlo en unas estancias y otras. La

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dirección de Garcilaso apuntaba a lo que Castiglione llamaba sprezzatura, a la desenvoltura de "liberar" uno de los esquemas de estancia y escribir de forma que la mano "vada per se stessa", sin que parezca guiada por esfuerzo o arte. Pues bien, en la poesía provenzal existía una forma métrica que quebraba el esquema estrófico en la misma dirección que ocurre en Garcilaso.

Se trata del llamado descort, palabra que puede traducirse como "descuerdo", según Riquer, quien lo define así:

> se caracteriza, como su nombre indica, por ser una composición en la que cada una de las estrofas tiene una fórmula métrica distinta, y por lo tanto también una melodía individual, lo que va en contra del rígido principio de isometría a que obeceden los demás géneros.[75]

El investigador catalán recoge uno de Elias de Barjols con 7 coblas de medida variable, entre los 14 y los dos versos, con versos de 4, 5, 6, 7 u 8 sílabas.[76] Chambers estudia un ejemplo en Raimbaut de Vaqueiras al que volveremos, con seis coblas de 16, 6, 6, 12, 8 y 6 versos, sucesivamente, y medidas que van de las 3 a las 7 sílabas.[77]

El descort tiene una clara relación temática con la cansò, y puede considerarse una derivación de ésta, no sólo en el contenido, sino en la forma.[78] Tenemos una prueba en la curiosa composición "Eras quan vey verdeyar", de Raimbaut de Vaqueiras,[79] que presenta la peculiaridad de que su primera estrofa está escrita en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

provenzal, la segunda en italiano, en francés la tercera, y en gascón y gallego-portugués la cuarta y quinta respectivamente. La última cobla tiene diez en lugar de los ocho versos de las precedentes, carece de rima y está formada por cinco parejas de versos, cada una en uno de los cinco idiomas citados, en el mismo orden en que aparecen en las estancias; serían, pues, cinco tornadas de dos versos reunidas que recogen las rimas de las estancias anteriores.[80] Frank no considera la composición como descort sino como cansò, por no presentar irregularidad estrófica, tener versos de la misma medida y rimas en el mismo orden entre las estrofas.[81] Chambers, que cita a Frank, disiente de su opinión, y estima que el poema es un descort, acaso el primer ejemplo del género. Chambers escribe que

> Frank's own description (225:3) takes into account only the Old Provençal portion of the composition, and does not really fit the Italian, French, and Galician-Portuguese stanzas.[82]

Lo cierto es que lo dicho por Frank se ajusta a la composición; la medida de versos y el esquema de rimas se repiten en todas las estancias menos en la última. No sabemos a qué se refiere Chambers cuando habla de las "discrepancies" entre las distintas estrofas, como no sea a la diferencia de lenguas entre ellas; es cierto que las coblas no son unisonans (con el mismo esquema y además las mismas rimas de estrofa a estrofa), pero la diferen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cia de rimas (con el mismo esquema) era propia de las coblas singulars, que también eran factibles y no se consideraban como "discrepancia". Tampoco lo es la estrofa final con dos versos de más si la consideramos como reunión de cinco tornadas o finida, dado que podía haber más de una tornada al final de una composición.[83] Pese a ello, Chambers podría tener razón al reclamar la consideración de descort para el poema, por la mención en él del término descort y el "desacuerdo" de lenguas.[84]

Chambers[85] menciona otra composición de Aimeric de Peuguilham que algunos manuscritos califican como descort, o bien lo incluyen en una serie de ellos, y que sin embargo tiene tres largas estrofas de esquema en apariencia idéntico, lo cual llevó a Frank a considerarlo cansò, aunque reconoció que cada estancia larga podía dividirse en tres partes desiguales.[86] Chambers coincide con Marshall,[87] quien lo considera "descort isoestrófico", en virtud de esta división en partes desiguales, que se diferencian aún más si se tienen en cuenta las rimas internas como finales, con lo que las tres partes pasan de tener ocho versos cada una a contar con doce, catorce y dieciséis, respectivamente.

Lo que nos interesa no es el caso concreto de la versificación provenzal, sino que estas composiciones sean tenidas como cansò por unos investigadores y como descort por otros. Nos encontramos en un grado inter-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

medio entre ambas formas que deja bien marcada su relación incluso en la forma, dado que es clara su proximidad en el contenido.

&&&.V.2.1.3.2 El discor en la poesía hispánica de cancionero. Rasgos formales comunes entre descort, discor y las Canciones II y III de Garcilaso

El descort tiene su desarrollo tanto en Italia como la Península Ibérica. Elwert se refiere al discordo, practicado en la Escuela Siciliana por poetas como Giovanni di Brienne, Giacomo da Lentini y Giacomino Pugliese; también se atribuye uno a Dante,[88] "Aï faux ris, pour quoi traï avés",[89] que, como el citado de Raimbaut, está compuesto en tres lenguas (francés, latín e italiano), pero no distribuidas separadamente en las estrofas sino sucediéndose verso a verso: fr.-lat.-it.-fr.-lat.-it., etc.

En nuestros Cancioneros del XV aparecen composiciones que se designan como "discor". Navarro lo define como

> una canción en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición. Entre las rimas, escasas y sostenidas, ocupan lugar principal las de acentuación aguda.[90]

Llama la atención este último rasgo, que queda de manifiesto en el primer ejemplo de discor mencionado por Navarro, uno en gallego de Villasandino, la composición

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nº 6 del Cancionero de Baena, que citamos a continuación:

Amigos, tal coyta mortal
nunca pense que avrya:
por ser leal rresçibo mal
donde plaser atendya
ya non me cal
pensar en al,
saluo en señal
de omme carnal,
e seguir por la tryste via
d'este ensenplo natural:
amansar deue su saña
quien por si mesmo se engaña.

Yo assy fare, que amanssare
la graue ssaña mya,
pues que falle lo que busque
en la mi postremerya,
padesçere,
yo bien lo se.
mas nunca yre
contra la fe,
que muy gran error seria.
Por ese enxemplo asy dire:
quien non toma el bien quel viene
sufra el contrarYo que tiene

.....
.....[91]

Azáceta explica que el poema queda incompleto, por pérdida de los folios 6 y 7 del manuscrito, y ofrece en nota dos estrofas con que se completó la composición en el Cancionero de Palacio. La abundancia de versos agudos es muy notable. También lo era en el famoso descort de Raimbaut "Eras que vey verdeyar", donde se combinaban alternativamente versos agudos con llanos en todas las coblas. No faltan en el discordo de tres lenguas de Dante. Asimismo, se encuentran versos agudos en el descort de Elias de Barjols recogido por Riquer, muy especialmente en las tres coblas finales, donde todos los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

versos son agudos:

Et o farai
tan cum viurai,
qu'aissi s'eschai
e si cove;
mas en esmai
sui car non sai
s.us auzarai
clamar merce
A! sum serai
rics, quan veirai
vostre gen cors qu'am mais de re;
mas pero sai
suy e serai
vostres, si.us platz, membre.us de me.

La valens reina mante
Elihonors, prets e.l reve,
que.l genser et ab mays de be
es del mon e.l mielhs se capte.

Et es mals crezens qui no cre
quilh no sia.l genser c'om ve.[92]

Es de notar el parecido entre estas series de versos agudos cortos y las citadas arriba de Villasandino; en ambas composiciones son de 5 sílabas, si se sigue el cómputo habitual, aunque por el cómputo provenzal serían agudos de cuatro los de Elias.

Recordemos que tanto en la Canción II como en la III -- también en la Canción I--, aparecen algunos versos agudos, que fueron criticados por Herrera[93]:

-- can.I.53 :
Canción no as de tener...
-- can.II.33 y 36:
en contar el dolor
[...]
que ya no me refrenará el temor

Más adelante, en la última estancia y en el envío final:

-- can.II.63-64:
quise perderme assí

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por vengarme de vos, señora en mí
-- can.II.66-67:
y menos que pensé
no me pregunten más, que lo diré.

En la Canción III:

-- can.III.27 y 30, 35-36:
El cuerpo está en poder
[...]
mas no podrá hazer
[...]
aquí me á de hallar
en el mismo lugar...

Creo posible que esas rimas agudas funcionen como recuerdo de un género trovadoresco y cancioneril del XV donde eran muy comunes, o si se quiere, como elementos de un sistema métrico, el provenzal-cancioneril, que pasan a formar parte de otro, el de la canción posterior a Dante y Petrarca. Se introducen elementos procedentes de una de las derivaciones de la antigua cansò provenzal, el descort, que tenía a su vez descendientes no tan lejanos en la lírica hispánica del XV. A este respecto recuérdese que en el otro lugar garcilasiano donde aparecen versos agudos, el Soneto XXVII ("Amor, amor, un ábito vestí"), parece funcionar un principio de "recuerdo métrico" semejante, dado que en esta ocasión se siguen los versos agudos de Ausias March: "Amor, amor, un habit m'e tallat".[94]

Entre el descort de Elias de Barjols y el discor de Villasandino existe otro elemento métrico de sumo interés para nuestro caso. Se trata de versos eneasílabos, conectables con los dos versos de nueve sílabas que apa-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recen en O en las Canciones II y III. En realidad versos como

> Et es mals crezens qui no cre
> quilh no sia.l genser c'om ve

tienen ocho sílabas en la versificación provenzal, pero con el sistema castellano, gallego-portugués o italiano, se trata de versos de nueve por ser agudos, exactamente del mismo tipo que los que escribe Villansandino.[95] Elias los utiliza en las dos últimas coblas, en una posición relevante dentro del poema, cerrándolo; por su parte, Villasandino se sirve de ellos en otra posición clave, en el principio de cada estrofa:

> Amigos tal coyta mortal [...]
> [...]
> Yo assy fare, que amanssare
> [...]

&&&.V.2.1.4 Versos de nueve sílabas en Garcilaso

Los versos "anómalos" de las Canciones II y III tal como aparecen en la princeps son ambos de medida impar, como los de 7 u 11 sílabas, ambos eneasílabos, al igual que los citados de Villasandino y Elias de Barjols, con la diferencia de que en éstos son agudos, y llanos en Garcilaso, aunque insertó en esas mismas composiciones otros versos agudos. Keniston ya señaló esa coincidencia de estos versos anómalos de las canciones,[96] y la explicó con su teoría de la inseguridad inicial garcilasiana ante lo poco practicado:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Their occurrence in the canciones alone, amid hendecasyllabes and septenaries, would arise not unnaturally from the uncertainty incident to the use of this little practised form.[97]

Es cierto que Dante no habla de este tipo de verso con elogio, aunque lo menciona:

> Et dicimus eptasillabum sequi illud quod maximum est in celebritate. Post hoc pentasillabum et deinde trisillabum ordinamus. Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videabatur, vel nunquam in honore fuit, vel propter fastidium absolevit. Parisillaba vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro; retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus, quemadmodum materia forme, subsistunt.[98]

Dante considera al eneasílabo en el último lugar de los impares, tras los versos de 11, 7, 5 y 3 sílabas, y lo ve como un trisílabo triplicado; eso no impide que lo use, alternado con los heptasílabos, en la fronte de una balada juvenil, "Per una ghirlandetta".[99] También usó el novenario Giacopo da Lentini, así como Guittone de Arezzo en sus laudi-ballate y en algunas canciones.[100] Aparte de los autores citados, Elwert menciona su uso en la antigua poesía narrativa italiana de tipo popular, aunque, según él, el empleo abundante del novenario no se da hasta época posterior, con Gabriello Chiabrera. Destaca Elwert, por otro lado, el contraste entre la exigua presencia en Italia de este tipo de verso y la abundante incidencia que tuvo en la poesía provenzal y francesa de lo que llaman octosyllabe.[101] Sería éste el tipo que hemos visto en el descort de Elias de Barjols, y a él se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aproxima el encontrado en Villansandino, con ocho sílabas y final agudo.

Respecto a la poesía hispánica, Navarro Tomás comenta el uso del eneasílabo en el XV; en el Cancionero de Baena hay cinco composiciones en este metro, escritas en gallego, tres de ellas por Villasandino, las nº 19, 43 y 45, el mismo autor del que hemos visto los discores; cita la influencia de lo gascón y lo provenzal en otras composiciones con versos de nueve sílabas del aragonés Pedro de Santa Fe, incluida en el Canc. de Palacio.[102] Es interesante esta mención del influjo provenzal en relación con el eneasílabo, porque también aparece claro en relación con el discor, donde, si no se variaba el número de versos de la estrofa, sí se cambiaba anormalmente su medida, que es justamente lo que aparece en 0 con la introducción del eneasílabo en las canciones de Garcilaso. Discor y verso de nueve sílabas tenían en común el influjo provenzal, y es significativo que algo de uno y otro elemento aparezca en los versos de Garcilaso, escritos en una época de "provenzalistas".

En el siglo XVI Navarro Tomás menciona su uso en estribillos y letras de baile, "al margen de la poesía culta",[103] aunque sus ejemplos son de poetas como Garci Sánchez de Badajoz, Gil Vicente, Juan del Encina, Castillejo y Hurtado de Mendoza. Henríquez Ureña se refiere asimismo a su uso en composiciones populares por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estos poetas, entre los que también incluye a Boscán;[104] el que estos autores los usasen indica la compleja mezcla de lo culto y lo llamado "popular" que tampoco será del todo extraña a Garcilaso, conectada con actitudes como la de Castiglione y su regla del uso --y antes la posición de Poliziano y Lorenzo--; ello se combina, como dijimos, con la necesidad en Garcilaso --y en J. de Valdés-- de remitirse a la norma hablada, dado el desequilibrio entre la tradición literaria italiana y la castellana.

Pese a la recogida de elementos populares por los escritores renacentistas, creemos que en el caso de las canciones garcilasianas puede operar de forma más directa una línea descort-discor, dentro de un ámbito de "poesía de arte" trovadoresca y cancioneril. De esta línea se desprende, como se ha apuntado, que la frecuencia de versos agudos en el descort y el discor influya en la presencia de algunos de estos versos en las canciones de Garcilaso, pese a ser muy raros en el resto de su obra. En el mismo plano puede situarse este recoger el uso del eneasílabo, aunque no en forma de verso agudo.

Si analizamos la distribución acentual de los dos eneasílabos de Garcilaso, hallamos que tienen en común, aparte del obligatorio en 8ª, el ictus en 6ª posición:

-- can.II.9:
he lástima que van perdidas 2-6-8
-- can.III.63:
fueren d'alguno en fin halladas 1)-4-6-8

Así pues, las que se han venido considerando erratas o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fruto de la corrupción textual no sólo coinciden, dentro de su anomalía, en ser versos impares como los de 7 y 11 de las canciones, sino, además, en ser ambos eneasílabos y llevar acento en 6ª. A esto debe añadirse que en ambos casos el acento en 6ª coincide con una nasal implosiva /n/ en la cadena fónica (recuérdese que la /h/ se aspira).

Los versos difieren entre sí, no obstante, en la distribución acentual anterior a la 6ª posición. El de la Canción III coincide con el tipo de eneasílabo trocaico, con acentos en 4ª y 8ª, y apoyo secundario en la 6ª, según Navarro Tomás; éste es el tipo de eneasílabo que predomina, siempre siguiendo a Navarro,[105] en las poesías de Villasandino del Cancionero de Baena a que nos referimos más arriba, así como en "las canciones de los siglos XV y XVI"[106]. Veamos algún ejemplo de Villasandino, muy parecido al garcilasiano, con distribución de acentos en 4ª-6ª-8ª, y uno secundario en 1ª:

miña señor, por vos seruir 1) 4 6 8
longe de aqui por vos yre 1) 4 6 8[107]

El de la Canción II coincide en el acento en 2ª con el eneasílabo dactílico, variedad que también se daba en el XV,[108] aunque le falta el "apoyo secundario" sobre la 5ª.[109]

Así pues, los dos versos en cuestión coinciden por sus ictus en 6ª y 8ª, pero se distancian por el primero, que va en 2ª en can.II.9, y en 4ª en can.III.63 (el de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fueren sería secundario). Entre los aportados por Navarro se cita un verso similar de Hurtado de Mendoza que, según él, lleva acentos en 2ª, 4ª y 8ª, aunque puede añadirse en 6ª en bien,[110] con lo que tendríamos, comparando:

```
-- can.II.9:
he lástima que van perdidas      2 6 8
-- can.III.63:
fueren d'alguno en fin halladas 1) 4 6 8
-- Mendoza:
Carillo, ¿quieres bien a Juana? 2 4 6 8
```

Hemos de considerar, además, que el ritmo no se conforma sólo con los acentos. Can.II.9 tiene uno intenso en lástima que coincide con la palabra de más peso en el verso. En cuanto al de la Canción III, "fueren d'alguno en fin halladas", me atrevería a decir que se trata de un notable hallazgo rítmico de Garcilaso, sin el ritmo entrecortado que suele caracterizar al eneasílabo, gracias a una combinación de acentos en que se conjuga con una hábil posición de las nasales, sobre todo implosivas:

fuéren d'algúno en fín halládas;

Si se compara con el verso de Mendoza, Garcilaso acierta a desplazar el ictus secundario de la 2ª sílaba a la 1ª,[111] distanciándolos de manera que se evita el ritmo repetitivo, gracias al acento en "fuéren", que a voluntad del lector se puede marcar más o menos; el segundo acierto está en marcar claramente el ictus en 6ª, dando un resultado que iguala a los más rítmicos conseguidos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con nueve sílabas, de los que puede servir como ejemplo uno perteneciente a los Villancicos y canciones reunidos por Juan Vásquez en 1551, también apoyado en la nasal implosiva:

De los álamos vengo, madre[112]

También con claro ictus en 6ª, este verso del Libro de Vihuela, de Pisador (1552):

Si te vas a bañar, Juanica...[113]

El paso del eneasílabo agudo al llano ya lo había dado el mismo Dante en la balada a la que nos referimos arriba:

Per una guirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.

I' vidi a voi, donna, portare
guirlandetta di fior gentile
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: «Chi me vedrà
lauderà 'l mio signore».

Se io saró la dove sia
Fioretta mia bella a sentire
allor dirò la donna mia
che port'in testa i miei sospire.
Ma per crescer disire
mïa donna verrà
coronata d'Amore.

Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt'elle
una vesta ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.[114]

La balada es interesante, porque en ella se dan varios

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

factores que también aparecen en Garcilaso. En primer lugar el paso de la forma aguda a la llana parece percibirse en finales de verso donde hay vocablos que en ciertas posiciones admitirían la elisión de la vocal final, tras /l/, /n/, /r/, etc, como portar(e), gentil(e), sentir(e), frente a otros donde esto ya no es posible: sia, ballata. Por otro lado, queda claro en los eneasílabos el apoyo fundamental --y no secundario, como estima Navarro-- en la 6ª sílaba que aparece en la princeps de Garcilaso:

...guirlandetta di fior gentile
[...]
un angiolel d'amore umile...

A veces con el apoyo en la nasal implosiva, como también hemos señalado en Garcilaso:

allor dirò la donna mia[115]

Por último, en la composición de Dante se da claramente algo que aparece en las Canciones II y III, la combinación de los eneasílabos con los heptasílabos, que acaso pueda explicar, en Dante y Garcilaso, el apoyo en la sexta de los versos de 9 sílabas, coincidente con el ictus obligatorio en 6ª de los heptasílabos:

un angiolel d'amore umile 4 6 8
e'n suo cantar sottile... 2 4 6[116]

Si analizamos el contexto acentual en que aparecen los dos eneasílabos garcilasianos nos encontraremos lo siguiente. En la Canción II (omito el ictus obligatorio en 10ª de todos los endecasílabos):

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La soledad siguiendo, 4 6
rendido a mi fortuna, 2 6
me voy por los caminos que se ofrecen, 2 6
por ellos esparziendo 2 6
mis quejas d'una en una 2 6
al viento, que las lleva do pereçen. 2 6
Puesto que'llas mereçen 1) 3 6
ser de vos escuchadas, 1) 3 6
he lástima que van perdidas 2 6 8
por donde suelen ir las remediadas; 2) 4 6
a mí se an de tornar, 2 6
adonde para siempre avrán d'estar. 2 6

En la Canción III:

Danubio, río divino, 2 4) 6
que por fieras naciones 4 6
vas con tus claras ondas
[discurriendo, 1 4 6
pues no ay otro camino 2 3) 6
por donde mis razones 2 6
vayan fuera d'aquí sino corriendo 1 3 6
por tus aguas y siendo 3 6
en ellas anegadas, 2 6
si en tierra tan agena, 2 6
en la desierta arena, 4 6
fueren d'alguno en fin halladas, 1) 4 6 8
entiérrelas siquiera, 2 6
porque su error se acabe en tu ribera. 4 6

Como vemos, el acento en 6ª constituye un eje que recorre las dos estrofas de principio a fin;[117] en este aspecto los versos "irregulares" mantienen cierta regularidad dentro de la estrofa. Creo que es por este mantenimiento del acento en 6ª por lo que se suaviza la disonancia de los eneasílabos en el conjunto de la estancia.

En suma, respecto al eneasílabo creemos que en Garcilaso desemboca una trayectoria histórica que había partido de lo provenzal para después arraigarse en lo gallego-portugués. Tal como afirma Le Gentil, que se opone, creemos que con razón, a la visión de Henríquez

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ureña del eneasílabo como variante cataléctica del decasílabo[118]:

> Personnellement, je croirais volontiers que le vers de 8 ou eneasílabo, de caractère si varié, parfois même difficilement définissable, remonte cependant au vers galicien de 8 m[asculino, agudo].[119]

A Garcilaso le pudo llegar esta línea, con cierto sabor a "poesía popular", pero creo probable que, junto con ella y más activamente, actúe la "poesía de arte" provenzal, tan presente en las primeras décadas del XVI. Por otra parte, en una suma de ambas trayectorias, Dante --silenciado por Bembo pero autoridad para Trissino-- había aplicado el eneasílabo, ya no agudo, en combinación con el heptasílabo y con ictus en 6ª.

Hemos recorrido un camino que, empezando con el "provenzalismo" del principio del XVI, nos ha llevado a una forma como el descort, en relación con la cansò, y origen de los discores del XV en la poesía de cancionero del XV. En descort y discor se haya la recurrencia frecüente a la rima aguda que se recoge tenuemente en las Canciones II y III; también ellos están los eneasílabos, que con una trayectoria en Italia y en el XV castellano, llegan al XVI.

&&&.V.2.2 El principio de recreación poética

Al referirse a la búsqueda de un arte difícil en la canción "Ora parrà s'eo saverò cantare" de Guittone,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Fubini apunta que

> la búsqueda no es estéril, parece identificarse con la gravedad de Guittone, con su nuevo deseo de cantar según los nuevos cauces de su espíritu que ha abandonado el amor profano.[120]

Más adelante, al tratar de la canción dantesca, señala que

> aun permaneciendo fiel a su ideal de la canción más uniforme que la de los poetas provenzales, Dante puede insertar también en este esquema la diversidad de su pensamiento y de sus sentimientos.[121]

Sobre esta concepción pueden expresarse algunas reservas --¿qué son "pensamiento" o "sentimientos" en literatura?--; de lo que no cabe duda es de la conexión entre la forma de la canción y la intención comunicativa del poeta o el efecto comunicativo del poema. Quizá habría que hablar de lo que tradicionalmente se denominó "forma y contenido", dualidad clásica no poco útil, pero cuya problematicidad surge de la integración absoluta de ambos componentes, que difícilmente permite la separación. El entrelazamiento indisoluble por el que la forma contribuye, o, mejor, configura, el contenido, es uno de los principios básicos de la teoría literaria, puesto de relieve sobre todo a partir de los formalistas rusos, entre otros aspectos en lo que respecta a la métrica. Así, tras una visión de conjunto del trabajo de los formalistas sobre métrica, Domínguez Caparrós puede citar las siguientes palabras de Wellek y Warren, pertenecientes al final del capítulo de su Teoría literaria

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dedicado a "Eufonía, ritmo y metro":

> Podemos dudar de no pocas características de las teorías rusas, pero no cabe negar que han abierto un camino para salir del callejón sin salida del laboratorio, por una parte, y del puro subjetivismo de la métrica musical, por otra. Todavía quedan muchas cuestiones oscuras y discutibles, pero hoy la métrica ha reanudado el indispensable contacto con la lingüística y con la semántica literaria. En la actualidad advertimos que el sonido y el metro han de ser estudiados como elementos de la totalidad de una obra de arte y no aislados del sentido.[122]

He querido reunir en la cita la línea que une a los formalistas rusos (primeras décadas del XX) con Wellek-Warren (1948-1955, 2ª ed. revisada) y Domínguez Caparrós (1988), para resaltar la continuidad y solidez de esta visión en nuestro siglo. Creo que en ella es preciso distinguir dos vías. Una es general y nos lleva a afirmar que la métrica, como otros elementos "formales" actúa "junto" con el sentido en todos los casos, como dos elementos profundamente entrelazados, que mantienen relaciones de tensión variable, de influencia recíproca, sobre las que se va configurando en buena parte el texto poético. Otro tipo de relación entre sentido y métrica se da en casos más limitados, e implica una motivación semántica en ciertos aspectos formales métricos. Guiraud se refiere que a un mismo ritmo puede o no estar "«motivé» par le sens".[123] Al segundo tipo de relación se han referido D. Alonso, T. Navarro Tomás o, más recientemente, Ferguson.[124]

Antes de lo puramente métrico puede comprobarse la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

existencia de estas dos vías en un plano muy ligado al métrico, el fónico; el ejemplo es muy conocido:

-- égl.III.79-80:
en el silencio solo se 'scuchava
un susurro de abejas que sonava

El verso intenta acercarse formalmente al "sonido real" de las abejas, su forma está, pues, motivada, por el "contenido", aunque ni siquiera en estos casos más evidentes pueda actuar el sonido con independencia del sentido.[125] La reiteración de /s/ pierde su "significado" y pasa a actuar junto a otros valores semánticos en versos como:

-- can.IV.72-73:
..de lo que era primero. Corromperse
Sentí el SoSiego y libertad paSSada.

Pasando ya al campo métrico, he aquí otro ejemplo:

Combida a un dulce sueño
aquel manso rũido
del agua que la clara fuente embía,
y las aves sin dueño,
con canto no aprendido,
hinchen el aire de dulce armonía.
(égl.II.64-69)

La "dulce armonía" viene a representarse en un esquema acentual que destaca en su contexto, con el llamado endecasílabo dactílico de acento en 7ª; un ritmo que, curiosamente, quizás hoy no nos parezca el más "armónico" posible. Sin embargo este mismo ritmo puede actuar sin esa "motivación", como en el último de los siguientes versos:

mirá bien quel amor se desagrada
desso, pues quiere quel amante biva

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y se convierta a do piense salvarse
(can.I.17-19)

Este segundo tipo de ensamblaje entre lo semántico y lo métrico se relaciona con dos campos que tienen su base en el mundo clásico y en el Renacimiento. Una parte, en lo que podríamos llamar nivel teórico, toca a la que podemos mencionar como mímesis o imitatio, no ya como imitación de los modelos, sino en lo concerniente a la problemática relación de lo literario con lo extra-literario, con el mundo exterior, con la llamada "realidad", con la "naturaleza", considerada en su más amplio sentido: el mundo de los objetos, de las acciones, las ideas o los sentimientos;[126] la otra parte, en un nivel más práctico, atañe a la Retórica en su métodos y sus objetivos, que provee los medios para llevar a cabo la imitatio con palabras.

Aunque suele entenderse que la Poética aristotélica se difunde sobre todo a partir de la segunda mitad del XVI, ya en 1529 Trissino citaba a Aristóteles:

> Dico, adunque, che la poesia (come prima disse Aristotele) è una imitazione de le azioni de l'omo; e faccendossi questa cotale imitazione con parole, rime et harmonia, sí come la imitazione del dipintore si fa con disegno e con colori, fia buono, inanzi che ad essa imitazione si vegna, trattare di quello con che essa imitazione si fa, cioè de le parole e de le rime, lasciando fare la harmonia o vero il canto da parte; perciò che quelle ponno fare la imitazione senza esso, e di queste due il poeta considera e lascia il canto considerare al cantore. Adunque comincerò da la elezione de le parole, e poi dirò de le rime, ne le quali sarò alquanto diffuso, per non essere

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> state a questi nostri tempi così bene intese come s'intendevano ai tempi di Dante e del Petrarca e de lj'altri buoni autori, da le ragioni et uso dei quali non intendo in queste due cose partirmi; e per più kiara dimostrazione di questo, voljo, ovunque sarà bisogno di exempi, solamente dei loro servirmi.[127]

El planteamiento de Trissino es de una claridad meridiana: la poesía es imitación de las acciones de los hombres, y esa imitación se lleva a cabo con palabras, como los pintores la realizan con líneas y colores;[128] él se propone estudiar los elementos con que se produce la imitación: palabras y rimas. En esta concepción aparecen íntimamente ligados la idea de la mímesis con el arte en el empleo de los elementos lingüísticos de que se ocupa la retórica. Líneas más abajo sorprende lo cerca que parece estar Trissino de la noción formalista que relaciona sonido y sentido:

> prima è da sapere che i poeti denno con ogni studio sforzarsi di accomodare le parole a la sentenzie, cioè fare che il suono de le parole quasi il sentimento di esse sentenzie referisca.[129]

El sonido de las palabras ha de expresar el "sentimiento" de las sentencias. Hay incluso una concepción donde se otorga importancia fundamental a lo que podríamos llamar la materialidad del lenguaje:

> ...questo ornativo è una certa cosa che si dà a li poemi, la quale fa coloro che li senteno recitare commuoversi et amirarli; e questo consiste solamente ne le parole e ne le rime, figure e clausule.[130]

Tenemos, pues, dos ángulos, desde la emisión y la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recepción del mensaje literario, el "contenido", acción, sentimiento, etc., que se quiere transmitir sólo cuenta como vía material de expresión con las palabras mismas, y su elección y colocación es esencial para que se transmita lo que se quiere de la forma que se quiere; lo transmitido así podrá, sólo en virtud de esas palabras, manejadas mediante el saber retórico, conmover o admirar al lector.

Horacio trata el asunto en relación con los géneros:

> Versibus exponi tragici res comica no uult;
> indigantur item priuatis ac prope socco
> dignis carminibus narrari cena Thyestae.
> Singula quaeque locum teneant sortita decentem.
> Interdum tamen et uocem comoedia tollit,
> iratusque Chremes tumido delitigat ore;
> et tragicus plerumque dolet sermone pedestri
> Telephus et Peleus, cum pauper et exul uterque
> proicit ampullas et sesquipedalia uerba,
> si curat cor spectantis tetigisse querella.[131]

Hay que evitar palabras ampulosas si se quiere tocar el corazón del espectador, una idea que está cerca del "fa coloro [...]commuoversi" de Trissino. Unos versos más abajo se encuentra la famosa sentencia horaciana: "si uis me flere, dolendum est primum ipsi tibi" (vv. 102-103); el poeta sólo puede demostrar, "fingir" el dolor con las palabras, "ne le parole e ne le rime, figure e clausule", como dice Trissino. Nos hallamos así ante un principio básico de la literatura, la cual se comunica con su lector no sólo a través de lo conceptual, que resulta insuficiente, sino además y sobre todo por medio de lo no conceptual: los rasgos formales (fonéticos, morfosin-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tácticos, métricos, etc.) que "significan" en el texto.

Ya mencionamos en el cap. IV que Vellutello en su prefacio para la comedia I tre rei de Ricchi dijo que el autor

> Ha poi schifato la rima perché, essendo la comedia certa appresentazione de le cose vere, non richiede in alcun modo quel suono de le rime; perché nel parlar naturale simile accadenzia non intraviene, et introducendola è in tutto contra al naturale et al vero.[132]

Un rasgo formal, la ausencia de rima, viene dado por la necesidad de aproximarse, imitar, "lo natural y verdadero"; detrás de esta noción está la aserción ciceroniana, citada unas líneas más arriba por Vellutello, de que la comedia es "imitazione de la vita, specchio de' costumi et imagine de la verità".[133]

En las Prose se encuentran otros pasajes donde se está cerca del concepto de imitación-mímesis al que nos referimos. Como visión general, en cierto modo relacionada con la teoría de los tres estilos,[134] podemos leer:

> Da sciegliere adunque sono le voci, se di materia grande si ragiona, gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose; se di bassa e volgare, lievi, piane, dimesse, popolari, chete; se di mezzana tra queste due, medesimamente con voci mezzane e temperate, e le quali meno all'uno e all'altro pieghino di questi due termini, che si può.[135]

Se han de acomodar las palabras a la materia tratada. El principio que está detrás de esta máxima es el mismo que Vellutello comentaba. Creo que no estamos lejos de lo que denominamos mímesis.[136] Podemos citar algunos otros

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lugares bembianos donde aparece la idea en relación con palabras y versos concretos:

> ...Petrarca, il qual disse;
> E qual è la mia vita, ella sel vede
> dove medesimamente, se egli detto avesse ella si vede, si si pare che egli avrebbe a bastanza detto ció che di dire intendeva, senza altro. Tuttavia egli non è così; ché quentunque ciò che in questi luoghi si dice, dire eziandio senza quella voce si potesse, dico in quanto al sentimento degli scrittori, non dimeno, quanto poi all'ornamento e alla vaghezza del parlare, manifestamente veder si può che ella non v'è di soverchio posta, anzi vi sta di maniera, che non poco di grazia vi s'arroge, così dicendo.[137]

Más abajo:

> ...Si come in quella medesima canzone s'intende Questo, in luogo di Questa cosa, quando e' disse:
> Ancor, e questo è quel che tutto avanza;
> Da volar sopra 'l ciel gli avea dat'ali
> »dove non si potrebbe dir "questi", chè non ne uscirebbe il sentimento del poeta, ma altro assai da esso lontano.[138]

Es interesante notar que en las dos citas los rasgos formales comentados se ponen en relación con el sentimento del poeta, que no "saldría" --uscirebbe--, no se expresaría de no haberse utilizado esas formas. Sentimento ya apareció en Trissino --"fare che il suono de le parole quasi il sentimento di esse sentenzie referisca". Hay que notar que no se trata exactamente de "sentimiento" en su acepción moderna, sino de un término de cierto valor técnico en los tratados de poética. Así, Bembo se refiere a una palabra provenzal, on, diciendo que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Perciò che era ON provenzale voce, usata da quella nazione in moltissime guise oltra il sentimento suo latino e proprio.[139]

En otro lugar[140] sentimento se aproxima a 'significación', pero tampoco está lejos de 'sentimiento' o 'lo que se quiere expresar o hacer sentir'; se emplea tanto ligado al poeta --"in quanto al sentimento degli scrittori", o "non ne uscirebbe il sentimento del poeta"-- como a las propias palabras, que portan un "sentimento", una significación o sentido. Veamos un último ejemplo:

> E altri voci sono, che due volte si dicono per maggiore espression del loro sentimento, e l'una volta si dicono mezze o tronche, e l'altra intere; si come Ben bene, che è delle prose, e Pian piano, che pose il Petrarca nelle sue canzoni.[141]

En cualquier caso, es clara la conexión entre forma y sentido. En gran parte, las características, significados, usos de ciertos fonemas, palabras, etc., se derivaban de la materia tratada por la retórica clásica; la conveniencia de usar unas u otras formas apuntaba a un concepto retórico, el de la persuasión, que en origen se dijo del efecto que el orador había de producir en sus oyentes, pero que en ya en Bembo cobra un claro valor literario.

En las Prose se habla del decoro y la persuasión,[142] elementos que, junto con el número, el sonido y la variación, contribuyen a crear los dos componentes básicos de la buena obra literaria: la gravità y la piacevolezza.[143] El "decoro degli stili" nos llevará a no caer en la aus-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

teridad cuando se busca la gravità, o no llegar a lo dissoluto cuando se persigue la piacevolezza; con esto hay que tener cuidado por la gran "somiglianza che avere sogliono i principj del vizio con gli stremi della virtù".[144] Respecto a la persuasión, puede haber obras que lo tengan todo, pero no alcancen "quella forza e quella virtù che persuade". Bembo hace referencia al "arte del orare", pero especifica que

> ...io non dico ora persuasione in generale e in universo; ma dico quella occulta virtù, che in ogni voce dimorando, commuove altrui ad assentire a ciò che egli legge, procacciata più tosto dal giudicio dello scrittore che dall'artificio de' maestri.[145]

Encontramos de nuevo el conmover que aparecía en Trissino. Asistimos al tránsito desde la persuasión en el ámbito de la oratoria y la teoría retórica a lo que podríamos llamar "efecto estético" --entendido en la acepción más amplia posible-- a que da lugar la literatura.[146] Este efecto, se piensa en el mundo clásico y el XVI, se produce a través de la mímesis, de la imitación de la naturaleza, del mundo exterior, de las acciones de los hombres.

No sabemos hasta qué punto se conocía la Poética de Aristóteles antes de 1536, ni qué grado de desarrollo alcanzó hasta esa fecha la teoría de la mímesis; lo que sí es cierto es que Trissino en 1529 menciona a Aristóteles al hablar de la imitatio, relacionándola con el uso de palabras y rimas de que se ocupaba la retórica. Con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

independencia del grado de asimilación de la teoría aristótelica hasta 1536, los principios retóricos llegaban de alguna forma a esa mímesis a través de la palabra, en el afán de representar ante el receptor el mundo natural, intelectual o afectivo de forma que fuese capaz de conmoverle, y ello había de lograrse sólo con palabras. Parece existir, por tanto, una clara conciencia de que en literatura no conmueve un paisaje espléndido, ni el amor imposible de ningún amante, ni la muerte del ser idolatrado por la voz poética o narrativa, sino las palabras, los sistemas literarios que se han construido internamente de manera que crean o recrean algo exterior a la página impresa y que ésta pone ante los ojos del lector, haciéndole olvidar el medio verbal que lo ha transportado hacia esos mundos.

Esta "prestidigitación", este "truco" básico de lo literario, y los medios para conseguirlo, se tenían bien presentes en la Antigüedad grecolatina y en el Quinientos. En el siglo XX podemos añadir muchos matices e incluso subvertir algunos conceptos; es por eso por lo que en el título de este apartado no hemos hablado de mímesis o imitatio sino de "recreación", término que acaso se ajuste más a una visión donde no parece sostenerse con tanta nitidez el principio de que hay un "algo" imitado, "reproducido" en un arte subsidiario de ese "algo real", sino que más bien, como se apuntó en el cap.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

IV, la realidad artística, en indudable relación con la "realidad" a secas, se configura como entidad autónoma, como (re)creación donde la inicial relación causal se diluye ante la coherencia del mundo que surge de lo artístico; con el término "recreación" queremos destacar esta visión de la literatura como vía para construir un mundo paralelo o alternativo al mundo no literario. En esta construcción intervienen todos los componentes de lo literario, entre ellos la métrica.

La parte de la "realidad" no literaria-- y recreada en los versos-- que nos interesa ahora es una "realidad interior" la del dolor amoroso del personaje poeta, y su relación con la forma literaria.

&&&.V.2.2.1 "Imitación" en Garcilaso

La idea de la imitación, en su acepción de mímesis de lo no literario, aparece explícitamente en un par de ocasiones en Garcilaso. Recordemos el principio de la Egloga I:

> El dulce lamentar de dos pastores
> Salicio juntamente y Nemoroso,
> é de cantar, sus quexas imitando

Garcilaso se propone "imitar" las quexas de sus pastores apoyándose "ne le parole e ne le rime, figure e clausule" (Trissino); el fin último de esta imitación será el "si uis me flere, dolendum est primum ipsi tibi" de Horacio, el conseguir persuadere y mouere a su lector.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Otro par de citas garcilasianas nos hablarán de cómo veía el funcionamiento de la imitatio. Por una parte, son significativos estos versos:

> Quien viera el curso diestro por la clara
> corriente, bien jurara a aquellas oras
> que las agudas proras dividían
> el agua y la hendían con sonido,
> y el rastro yva seguido; luego vieras
> al viento las vanderas tremolando,
> las ondas imitando en el moverse
> (égl.II.1623-29)

Las banderas, elementos "artificiosos", hechos con el 'arte' la 'habilidad', el oficio o la técnica del hombre, "imitan" en su movimiento el movimiento natural, sin artificio alguno, de las ondas marinas. Ese proceso es semejante al literario; se imita con la "artificiosidad" literaria la "naturaleza" en su expresión más amplia: objetos, sentimientos, etc.

Una última cita no deja de causar cierta sorpresa:

> ...la muerte amarga
> nos muestra claros ya mil desengaños
> [...]
> Mas no puede hazer que tu figura,
> después de ser de vida ya privada,
> no muestre el arteficio de natura:
> bien es verdad que no está acompañada
> de la color de rosa que solía
> con la blanca açucena ser mezclada,
> porque'l calor templado que encendía
> la blanca nieve de tu rostro puro,
> robado ya la muerte te lo avía;
> en todo lo demás, como en seguro
> y reposado sueño descansavas,
> indicio dando del bivir futuro.
> (ele.I.110-129)

Garcilaso nos habla del "artificio de natura",[147] lo que en cierto modo justifica y da entidad a la imitación

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

literaria como "recreación", puesto que la misma naturaleza se sirve, en su "creación", del artificio, tal como hace el poeta al escribir; de esa forma están menos distantes ambas creaciones "artificiosas", y se legitima en cierta medida la autonomía entre ambos planos que nos lleva a hablar de recreación más que de mímesis.

&&&.V.2.2.2 La "forma motivada"

Las irregularidades de las Canciones II y III surgen en contextos temáticos muy particulares, que nos llevan de nuevo al mundo de la mímesis o recreación con palabras de uno de los elementos extraliterarios posibles, bastante propio de lo que se entiende por lírica: los estados de ánimo, la expresión de sentimientos. Dentro de esto, en Garcilaso el tema general es el dolor del enamorado en la Canción II --"me voy por los caminos [...] // por ellos esparciendo // mis quexas d'una en una"-- o el del dolor-rebeldía del desterrado-enamorado en la III: "...Tengo una sola pena, si muero desterrado // y en tanta desventura...". Concretando más aún, entraríamos en el tema del efecto de ese dolor en la voluntad del personaje poeta.[148]

El tema del dolor del enamorado y, dentro de este tema, el efecto de ese dolor en la voluntad del Poeta como fuerza superior a él, se remontan a la Antigüedad clásica.[149] Pero nos interesa rastrearlo en poesía más

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cercana a nuestro autor. Dentro de la poesía de Cancionero, éstos son versos del Marqués de Astorga en el Canc. General:

> Mas con la sobra del miedo
> la mi lengua tornaría
> medio muda;
> no haré poco si puedo
> recontar la pena mía
> que es sin dubda.[150]

Véanse estos versos del Bachiller de la Torre:

> La pluma tiene mi mano,
> la otra toma el cuchillo,
> la carta yaze en el llano:
> no basta saber humano
> a lo que siento dezillo.
> El dolor que me guerrea
> dé la vitoria a la pluma,
> porque tu discreción vea
> mis graves males y lea
> algunos dellos en suma.[151]

Se escribe, a pesar del dolor, lo que el dolor quiere que se escriba; y ese dolor tampoco es fácilmente expresable. He aquí otro ejemplo de Luis de Vivero, que empieza así una de sus composiciones:

> O quién pudiesse deziros
> lo que no puedo dezir,
> de verme assí despedir
> muriendo yo por serviros;
> que con el dolor que siento
> ningún sentido me queda
> para que dezir os pueda
> quanto puede mi tormento.[152]

El motivo, como tantos otros del Cancionero, no es ajeno a Petrarca. Así en la canción "Perché la vita è breve" leemos:

> Dolor, perché mi meni
> Fuor di camin a dir quel ch'i' non voglio?[153]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El dolor desvía el discurso del poeta, y lo lleva a decir lo que no quería; la idea llega a Garcilaso precisamente en el envío de la Canción II:

> Canción yo é dicho más que me mandaron
> y menos que pensé;
> no me pregunten más que lo diré
> (can.II.65-67)

En Boscán se aprecia la presencia del tema sin solución de continuidad entre los metros castellanos y los italianizantes. Ya en versos octosilábicos, en la composición "O fin de mis alegrías", leemos:

> Ay dolor por qué me llevas
> a dezir lo que no quiero
> (XVI.101-102)[154]

En la composición siguiente:

> doy licencia a mi sentido,
> que declare qual yo quedo
> (XVII.28-29)

Más adelante:

> Conozco que me desmando,
> con el dolor que me hiere [...]
> De mi triste mal esquivo
> tan vencido y tal me hallo
> que no peco en lo que scrivo
> (XVII.151-152, 156-158)

Esta característica, que se da ya en los octosílabos, se traslada a las nuevas tendencias, muy especialmente a las canciones. El tema petrarquesco citado más arriba se halla también en una canción; en cierto modo es lógico que así sea, porque en esta composición extensa y en buena medida abierta a variación es más fácil que el amor o el dolor amoroso "lleven" al Poeta a caminos o palabras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no buscadas que, por ejemplo, en la restricción y brevedad del soneto. En la canción de Boscán, la primera del Libro II, el fragmento que nos interesa se produce en la parte que se conoce como "envío", commiato en italiano, donde el personaje poeta suele hablar con su composición:

> canción, si de muy larga te culparen,
> respóndeles que suffran con paciencia,
> que un gran dolor de todo da licencia.
> (XLVII.451-453)

Y llegados a este verso, hemos de volver a las composiciones de los grandes versificadores que eran los provenzales, quienes en una de sus formas métricas, el descort, habían llevado hasta las últimas consecuencias la afirmación de que al componer versos "un gran dolor de todo da licencia".

&&&.V.2.2.2.1 La forma motivada del descort. Imitatio o recreación poética

Más aún que los rasgos métricos del descort y el discor ibérico que pudieron servir de base a los que aparecen en Garcilaso, nos interesa para las Canciones II y III el hecho de que en el descort "Eras quan vey verdeyar" de Raimbaut, se explicite una relación entre el estado del personaje poeta y la forma en que escribe sus versos:

> Eras quan vey verdeyar
> pratz e vergiers e boscatges,
> vuelh un descort comensar
> d'amor, per qu'ieu vauc aratges;
> q'una dona.m sol amar,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mas camjatz l'es sos coratges,
per que'ieu fauc dezacordar
los motx e.ls sos e.ls lenguatges.[155]

Mientras ve reverdecer prados, vergeles y bosques, el personaje poeta quiere comenzar un "desacuerdo" de amor, porque anda errando[156] ("vuelh un descort comensar / d'amor, per qu'ieu vauc aratges"), ya que una dama solía amarle, pero ha mudado su intención y por eso él hace "dezacordar / les mots e.ls sos e.ls lenguatges", palabras, sones y lenguas. La forma, el "desacuerdo" del poema, se hace depender del estado del yo poético; se habla explícitamente de "descort" y "dezacordar" antes de cometer la "irregularidad" de escribir cada estrofa en una lengua y una más larga final con las cinco lenguas por parejas de versos; no ha de extrañar que un poeta se "autojustifique" en un sistema métrico tan minucioso y cuidado como el trovadoresco. Si esta composición no se destaca por su irregularidad estrófica, sí recibe el nombre de las que en efecto tienen ese tipo de anomalías, a veces muy notables. Aun así, diríamos que resulta más interesante el recurso de la autojustificación que acompaña a la anomalía que la entidad de la anomalía misma.

Ya Jeanroy señaló la "motivación" de esas anomalías:

> Tandis que le propre de la chanson est de faire «accorder» entre eux tous les couplets, la loi du descort est de les «désaccorder»: l'auteur prétendait marquer ainsi, semblet-il, le déséquilibre où le plongeait une passion malheureuse.[157]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con el "desacordar" se intenta llamar la atención sobre el "desequilibrio" en que el personaje poeta estaba sumido a causa de un caso de amor desastrado. Interesa esa mención de la "loi du descort" que podríamos llamar, desde una perspectiva más amplia, la "poética del descort".

Si del descort pasamos a su versión ibérica, el discor, de estas composiciones afirma Le Gentil:

> Ils correspondent assez exactement aux définitions provençales; des discordances plus o moins importantes entre le différentes strophes soulignent, dans ces pièces, les mouvements inquiets d'une pensée malheureuse, et ce trait semble bien avoir été considéré alors comme la caractéristique du genre.[158]

De la cita podemos destacar algo que se corresponde con lo que acabamos de decir para el descort provenzal: esas discordancias "soulignent", subrayan, apoyan o acompañan a "les mouvements inquiets d'une pensée malheureuse", el profundo desequilibrio de un amante infeliz; se sigue dando esa motivación desde el contenido o el estado del personaje poeta a la forma, como hemos visto en el "Eras quan vey verdejar" de Raimbaut. La relación se mantiene cuando Navarro Tomás afirma que

> [e]l nombre de discor, prov. descort, desacuerdo, parece aludir, tanto a la mezcla de metros como a la turbación de los sentimientos que estas poesías suelen expresar.[159]

Esto que podríamos llamar "forma motivada" no parece faltar en los discores, aunque no se halla con la claridad del famoso de Raimbaut, y puede complicarse con la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frecuencia con que, tanto en la poesía trovadoresca como en la cancioneril, se presenta el tema del "mal de amores", el cual, por supuesto, no es patrimonio exclusivo del descort. Esto no ha de sorprendernos, sin embargo; ya vimos más arriba cómo determinadas formas poéticas pueden aparecer tanto "motivadas" como no "motivadas"; una perfecta relación biunívoca anularía la propia efectividad del recurso; la existencia de ambas posibilidades contribuye a la riqueza y complejidad de los sistemas literarios, pues en la fusión indisoluble de la "forma no motivada" con su contenido, de la res con los verba, entra en juego precisamente la ausencia de esa motivación. En cualquier caso, no faltan en el discor elementos que recuerdan la poética del descort que venimos viendo. Así, en un discor, Villansandino escribe:

> Atal foy miña ventura,
> que despoys que vos non vy,
> todo ben, toda folgura,
> e todo plaser perdy;
> enton crey
> e entendy
> o grant error
> en que cay
> por mal de mi,
> fol seruidor.
>
> Nunca au pense que avria
> tanto mal sol por diser
> que amor non forçarya
> a ningunt con seu poder.[160]

Se diría que el "grant error / en que cay" tiene su reflejo en el "desconcierto" métrico de escribir

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estancias que, aunque equivalentes entre sí, presentan una poco frecuente variedad en la medida de sus versos. El desconcierto se corresponde con el desmentir la opinión primera de "que amor non forçarya / a ningunt con seu poder", pues ha "forzado" la métrica.

El "vaut aratges" de Raimbaut, parece corresponderse con estos versos de otros discores de Villasandino:

> E desque vy
> a tan linda criatura
> perdi todo meu ssen;
> asy ffoy conquistado;
> biuo ansy
> todo tiempo en trystura
> e desseiando a quen
> non sabe meu cuydado
> tormentado.[161]

La misma forma motivada no es ajena al discordo atribuido a Dante. La presentación inicial de "..una dona.m sol amar, mas camjatz l'es sos coratges" tiene su trasunto en la dama del discor de Dante, que no escucha su canto y no se preocupa del personaje amante poeta:

> Tu sai ben come gaude
> miserum eius cor que prestolatur:
> je li sper anc, e pas de moi non cure.
> (vv. 7-9)

"Todavía la espero pero ella no se preocupa en absoluto de mí", dice el verso francés que he subrayado. Más interesante aún que esta situación inicial, ciertamente no privativa del descort, es la referencia explícita a una norma, equilibrio o ley perdida:

> Conqueror, cor suave de te primo,
> ché per un matto guardamento d'ochhi
> vous non dovris avoir perdu la loi.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(vv. 14-16)

Por una mirada el corazón no debería haber perdido la "ley"-- el "equilibrio", traduce el editor.[162] El "avoir perdu la loi" no está lejos del "perdi todo meu ssen" de Villasandino; esta pérdida del equilibrio o el sentido se puede relacionar con el "desacuerdo", y tiene su reflejo en la forma métrica que la expresa, dentro de la poética del descort.

Junto con el descort y sus descendientes en la Península Ibérica e Italia, es preciso que consideremos otro tipo de composición.

&&&.V.2.2.2.2 La canzone frottolata en Petrarca: ¿otra forma métrica "motivada"?

La canción a la que nos referimos es la CV del Canzoniere. En ella Petrarca recoge en el molde de la canción un tipo de composición llamada frottola; estas frottole son, en palabras de Elwert,

> componimenti poetici, in cui si susseguivano, senza alcuna connessione o addirittura senza senso, frasi sentenziose, espressioni proverbiali e proverbi.[163]

Estos poemas, donde se enlazaba, no siempre con sentido, una serie de sentencias o frases proverbiales, se relacionan con las fatraisies de la poesía francesa; empiezan a darse en Italia el siglo XIV, y no cuentan con una forma métrica determinada. En Italia

> [n]on solo dapprincipio (sec. XIV) ma anche nel

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> quattrocento [...] si dice frottola un componimento irregolare di versi lunghi e brevi, con prevalenza dei versi brevi.[164]

Una de las variantes de la frottola estaba formada por versos heptasílabos y pentasílabos, que llegaban a constituir endecasílabos con rima al medio. Esta forma se difundió mucho --y esto puede interesarnos-- en la Nápoles del XV, bajo el nombre de gliommero, en especial con Francesco Caracciolo. A pesar de que "nel Cinquecento il petrarquismo mise albando la poesia popolareggiante", sigue diciendo Elwert, Petrarca adaptó la frottola al esquema de la canzone,[165] con lo que se dio la canzone frottolata, compuesta mediante la encadenación de proverbios; la oscuridad de esta canción motivó diversas interpretaciones.[166] La más aceptada -- desde Sebastiano Fausto da Longiano (1532) y muy probablemente antes-- conecta la canción con el rechazo de Laura al personaje poeta. Bembo se refirió a esta composición en las Prose al tratar sobre las rimas internas, y su visión no era de las más entusiastas:

> Il qual modo e maniera di rime prese Guido e presero gli altri Toschi da' Provenzali, come ieri si disse, che l'usarono assai sovente. Fuggila del tutto il Petrarca; dico, in quanto a gli non pose giamai due vicine rime nel mezzo d'alcun suo verso. Posene alle volte una; e questa una, quanto egli la pose più di rado nelle sue canzoni, tanto egli a quelle canzoni giunse più di grazia; e meno ne diede a quell'altre, nelle quali ella si vede essere più sovente...[167]

Véase en primer lugar cuán presentes tiene Bembo en 1525

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a los provenzales a la hora de referirse a Petrarca. Como ejemplo de las canciones que tienen "menos gracia", porque las rimas al medio son más frecuentes, está la canzone frottolata CV:

> La qual canzone chi chiamasse per questa cagione alquanto dura, forse non errerebbe soverchio. Ma egli tale la fe' a studio volendo il soggetto di lei oscurare quanto si potea il più.[168]

Esta canción de "menos gracia" por las frecuentes rimas internas, formada por conexión de proverbios cuyo sentido lógico se puso en duda por ser generador de "dureza" empieza con un verso muy significativo:

> Mai non vo' più cantar com'io solea[169]

"No quiero cantar nunca más como solía", y en efecto no lo hace, emplea un sistema de rimas internas excepcional, y multitud de proverbios connectados. Recordemos que el tema central es el rechazo de la amada. No podemos sino recordar lo que hemos llamado poética del descort, y aquellos versos de Rimbaut:

> ...q'una dona.m sol amar,
> mas camjatz l'es sos coratges,
> per que'ieu fauc dezacordar...

Petrarca "desacuerda" su canción con rimas excesivamente próximas para el gusto de Bembo, y una concatenación de proverbios que haría decir a Leopardi sobre esta canción que se trataba de una jerga de donde no se podía sacar nada bueno.[170] Curiosamente, como en el descort, y como en las canciones de Garcilaso, Petrarca usa en su canzone

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frottolata rimas agudas, muy poco comunes en él:

> I' die' in guardia a san Pietro; or non piú,
> [no:
> intendami chi può, ch' i'm'intend'io:
> Grave soma è un mal fio a mantenerlo.
> Quanto posso mi sppetro, e sol mi sto.
> (vv. 15-19)

La canción se presta, pues, para este experimento "formal" de mezcla con la frottola tan estrechamente ligado al contenido que quiere expresarse, de la misma forma que ocurría en el descort. Tanto en el descort de Raimbaut de Vaqueiras como en la canción de Petrarca encontramos referencias explícitas a la intención del poeta de "desacordar" o de no cantar como solía.

Bembo, aunque no se mostró demasiado entusiasta frente a la Canción CV, no dejó de imitarla en la composición LV de sus Rime,[171] si bien es cierto que en una composición que parece ser muy anterior al 1525 de las Prose;[172] Dionisotti estima que el argumento de esta canción

> è nella prima parte (stanze I-IV) il dispetto e la sazietà si un amore esausto, nella seconda la risoluzione spiccia di tornare libero a sé.[173]

Tenemos, pues, una temática próxima a la de la canción frottolata de Petrarca, cuyo contenido Carducci/Ferrari distribuyen así:

> E in due parti: nella prima (1-45) sfoga un po' di dispetto nato in lui per le altere ripulse di Laura; nella seconda (46-90) loda ciò che prima aveva biasimato e si consola, perché in tal modo lo sfrenato suo desiderio ha fatto luogo ad un sentimento d'amore onesto e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> tranquillo che non più gli impedisce la via del cielo.[174]

Si Petrarca utilizó recursos chocantes, como una frecuente rima al medio o la encadenación de proverbios que ponen en peligro el sentido de la canción, Dionisotti señala en la composición LV de Bembo un "notavole" esquema métrico, donde, al igual que en la CV de Petrarca, no había commiato final, y se daba una "eccezionale partizione della stanza in tre piedi".[175] El esquema es ABABABbXCC; dado que en todas las estancias menos la sexta es posible la supresión de los versos 7 y 8 sin dañar el sentido, Dionisotti sospecha que las estancias pudieron formarse sobre octavas o strambotti donde se añadieron el heptasílabo y el verso clave. Respecto al uso de éste, el editor estima que Bembo siguió el consejo del De vulgari eloquentia dantesco, un libro que demuestra conocer también en las Prose.[176]

Hemos recorrido así una línea que va desde el descort provenzal hasta la canzone frottolata en Petrarca y su imitación por el propio Bembo, pasando por el discor de los cancioneros peninsulares y el discordo italiano, muy especialmente el atribuido a Dante. En todas estas composiciones se aprecia lo que hemos llamado la "poética del descort", del desacuerdo, que presenta tres rasgos principales, con variable incidencia en las distintas composiciones:

1) El tema de estos textos --aunque no exclusivo de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ellos-- se relaciona con el dolor del amante, sobre todo por el desprecio o rechazo de la amada.

2) Presentan elementos métricos o lingüísticos anómalos, que pueden consistir en irregularidad estrófica, mezcla de lenguas, inusitada variedad en las medidas de los versos, esquemas métricos poco frecuentes, rimas internas inusuales, versos agudos, etc.

3) Suele haber referencias más o menos explícitas a la conexión entre el estado del personaje poeta y los elementos anómalos mencionados en el punto dos.

De los tres puntos señalados, el de aplicación más general es el segundo; el primero no es exclusivo de la poética del descort, y el tercero se da en los textos que podríamos llamar emblemáticos de este grupo.

&&&.V.2.3. Garcilaso y su concepción de la canción

Hay indicios que nos permiten pensar que Garcilaso percibió esta poética del descort a través de algunos de sus textos más representativos, y que aplicó algunos de esos rasgos a la forma de sus canciones, no sólo a la II y III, que aquí nos interesan preferentemente. Recuérdese el principio de la Canción IV, donde se aprecia la conexión causal entre res y verba, esto es, lo que hemos llamado recreación poética. Si Petrarca empezaba su canzone frottolata diciendo "Mai non vo' più cantar com'io solea", Garcilaso comienza así:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones,
como ya en los efetto s'á mostrado..
(can.IV.. 1-3)

Obsérvese en ambos casos la aparición del verbo "querer" en 1ª persona --vo', quiero-- junto con la mención de la actividad poética --cantar y mis razones. La referencia a mis razones, que han de ser ásperas --se entiende que diferentes a como suelen ser-- porque lo son los males, lo conecta no sólo con la mención de su cantar en la Canción CV de Petrarca, sino sobre todo con este texto tal como lo juzgó Bembo, "canzone alquanto dura"; la relación de la "dureza" de que habla Bembo y la "aspereza" de Garcilaso aparecerá claramente cuando en una modificación de las Prose de 1525 en la segunda edición de 1538, Bembo entienda que los proverbios concatenados "non possono non generare alcuna durezza e asprezza".[177]

Junto con la relación entre el principio de la Canción IV y la canzone frottolata de Petrarca, hay que señalar una canzone petrosa de Dante que puede estar detrás de ambas, y sin duda inspiró el principio de la de Garcilaso; se trata de la que se inicia con estos versos:

Così nel mio parlar voglio esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra...[178]

Este homenaje a Dante, postergado por Bembo en las Prose, es índice de la apertura a diversos modelos en que estaba empeñado a Garcilaso. No es, por otra parte, la única conexión con el autor de la Commedia que se encuentra en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las Canciones.

Entre los rasgos que enlazan diversos componentes de la línea que trazamos, ya nos referimos a la presencia de versos agudos, no sólo en el descort y el discor gallego, sino donde son mucho menos frecuentes: la Canción CV de Petrarca y las Canciones I, II y III de Garcilaso. Este mismo rasgo se presenta en el primer verso del discordo de Dante, al estar escrito en francés:

Aï faux ris, pour quoi traï avés

El envío del discordo dantesco dice así:

Cianson, povés aler pour tout le monde,
namque locutus sum in lingua trina,
ut gravis mea spina
si saccia per lo mondo. Ogn'uomo senta
forse pietà n'avrà chi mi tormenta.
(vv. 40-44)

Se conecta el hecho de que al componer en tres lenguas ("locutus sum in lingua trina") la canción será entendida por más gente ("povés aler pour tout le mondo"). Una conexión semejante está implícita en la Canción IV; tras afirmar

El aspereza de mis males quiero
que se muestre también en mis razones
como ya en los efetos se ha mostrado...

Garcilaso incluye unos versos donde esa aspereza inusual de la que hablábamos al comparar con la Canción CV de Petrarca será causa de que la canción llame más la atención, gane más receptores, atraídos por la rareza de la composición. Los versos son éstos:

lloraré de mi mal las ocasiones,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> sabrá el mundo la causa por que muero...
> (vv. 4-5)

No estamos lejos de los versos de Dante:

> ut gravis mea spina
> si saccia per lo mondo...

El "vaut aratges" de Rimbaut, el "avoir perdu la loi" de Dante, el "perdi todo meu ssen" de Villasandino, tienen su equivalente en estos versos garcilasianos:

> pues soy por los cabellos arrastrado
> de un tan desatinado pensamiento...
> (vv. 7-8)

La relación entre la forma de la Canción IV y la causa que la provoca se presenta también en el envío:

> Canción, si quien te viere se espantare
> de la instabilidad y ligereza
> y rebuelta del vago pensamiento,
> estable, grave y firme es el tormento...
> (vv. 161-64)

La razón de la "forma" de la canción se da desde el tormento que la ha conformado así, a través de tres términos (instabilidad, ligereza, rebuelta) que encuentran sus opuestos en el v. 164 (estable, grave, firme [tormento]), como ya notó Herrera.[179] Este tormento estable, grave y firme ha dado lugar a una canción de estancias de extensión poco frecuente: veinte versos, con un sólo heptasílabo. La "aspereza" de la canción ya fue conectada por Lapesa con la de las palabras:

> puesto que los males son ásperos, lo serán también las palabras; y en efecto, el raudal del sentimiento, inestable y alógico, se desborda prestando tientes sombríos al análisis de estados anímicos: morir confesado, arrastrado por los cabellos...[180]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sin embargo, creo posible que la aspereza aluda, tanto o más que a las palabras, a la métrica de la composición; la abundancia de endecasílabos y la presencia de un solo verso de siete en las estancias, podía ser considerada como "áspera", y así lo había manifestado Bembo en las Prose por negación, al decir que la abundancia de versos "rotti" , cortos, heptasílabos, favorece la "dolcezza":

> Onde aviene che le canzoni, che molti versi rotti hanno, ora più vago e grazioso, ora più dolce e più soave suono rendono, che quelle che n'hanno pochi.[181]

Es curioso observar que, tanto la Canción IV de Garcilaso, como la canzone frottolata de Petrarca y la imitación de ésta por Bembo tienen en común el hecho de contar sólo con un heptasílabo por estancia, si bien la de Garcilaso tiene mayor número de versos que las otras. Estos son los esquemas:

> Petrarca, can.CV:
> 15 ABCABC: DEDdEFGGF
> Bembo, can.LV:
> 10 ABABAB: bXCC
> Garcilaso, can.IV:
> 20 ABCBAC: CDEeDFGHHGFFII[182]

Así pues, en la Canción IV de Garcilaso existían las tres condiciones que hemos marcado en relación con la "poética del descort", tanto la presencia del dolor, como la alusión al "desacuerdo" (desatinado pensamiento) y una característica formal derivada de él: la escasez de endecasílabos y la longitud de las estancias; lo que ocurre es que la "forma motivada" entra aún dentro de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

normas generalmente admitidas para la canción; aunque se aprecia cómo ésta ofrece las posibilidades de adaptación a esa "poética del descort". Se dirá que tampoco rompían la norma las canciones de Petrarca o Bembo, pese a su rareza, y tampoco tenían por qué hacerlo las II y III de Garcilaso. Recordemos, sin embargo, que, si se ascendía en el tiempo por la línea del descort, no ocurría así con las claras rupturas de las composiciones provenzales.

Respecto a esta línea del descort hemos de recordar de nuevo lo que dijimos a propósito del eneasílabo y su transmisión. No se trata tanto de una característica provenzal de la que llega algo indirectamente a Garcilaso, sino que, junto con la existencia, en la época en que se formó nuestro poeta, de un género de poesía románica relacionado con el descort, hay la posibilidad de volverse directamente --en un tiempo de "provenzalistas-- a la fuente de ese género: los provenzales, modelos y fuentes de Petrarca, y consumados versificadores; en ese ambiente es donde encuentra que la versificación más rica que conoce admite un género donde se rompe la regularidad y explícitamente se conecta esta ruptura con el estado anímico que da origen a los versos.

Recordemos, por último, que un descort como "Eras quan vey verdeyar", con la espectacular estridencia de su mezcla de lenguas, no pudo pasar inadvertido a los provenzalistas de principio del XVI, como no pasa a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estudiosos o antólogos del XX --Chambers, Riquer, Toja-- incluso cuando, como es el caso de este último, la antología es relativamente reducida. Frank no duda en calificar esta composición como "le plus célèbre des descorts",[183] y esa fama hubo de atraer la atención en el XVI del resto de los componentes de ese género y su funcionamiento, si es que ellos no la atrajeron hacia sí sin necesidad del espectacular poema de Raimbaut. Por otra parte, el descort de Raimbaut se recordaría con más facilidad ayudado por otra composición más reciente y basada en el mismo principio, el discordo de Dante con tres lenguas,[184] sobre el que hemos visto que hay cierta de posibilidad de recuerdo en la Canción IV de Garcilaso. Si así fue, tuvo que quedar patente esa peculiaridad de los provenzales tan mencionados por Bembo y antes admirados e imitados por Petrarca: el hecho de que un trovador escribiera "desacuerdos", de lenguas o de estrofas, y expresara en su poema que en efecto los escribe, que no se trata de descuido, sino que los escribe porque "vauc aratges", a causa de una dama que ha dejado de amar al poeta.

No parece demasiado arriesgado deducir que Garcilaso vio en Petrarca y Bembo los últimos resultados de la línea del descort que, si eran "anómalos", no eran abiertamente irregulares; pero asumiendo desde el ámbito castellano la posición de Petrarca en el italiano, Garci-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

laso vuelve directamente a los provenzales, y lleva la poética de descort a un punto más cercano al de éstos; apoyado en la noción de sprezzatura que entendía la imperfección ocasional como expresión de un arte consumado.

&&&.V.2.3.1 Irregularidad y recreación poética a través de la métrica en las Canciones II y III

Hemos visto relaciones entre la línea del descort y las canciones garcilasianas, tras hacer un recorrido externo al texto en sí, que a veces nos ha llevado a su texto, como en el caso de los eneasílabos, los versos agudos o las referencias al "desacuerdo" en la Canción IV. En este último aspecto --la referencia en la propia composición a ese desacuerdo, uno de los rasgos de la poética del descort-- queremos profundizar ahora respecto a las Canciones II y III.

En la Canción II, y tras la estrofa anómala, se incluyen estos versos:

> Los árboles presento,
> entre las duras peñas
> por testigo de quanto os he encubierto;
> de lo que entre ellas cuento
> podrán dar buenas señas,
> si señas pueden dar del desconcierto.
> Mas, ¿quién tendrá concierto
> en contar el dolor,
> que'es de orden enemigo?
> [...]
> Mas esto me es vedado
> con unas obras tales
> con que nunca fue a nadie defendido
> [...] y assí quedo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> sufriendo aquello que dezir no puedo.
> [...]
> sino que, siendo vuestro más que mío,
> quise perderme assí,
> por vengarme de vos, señora, en mí.
> (can.II.26-64)

Es muy interesante el uso de esa palabra, desconcierto, tan próxima al provenzal descort, ya que esa mención de "desacuerdo" o "desconcierto" en el propio poema es la que aparece en Raimbaut. La falta de concierto se ha expresado métricamente en la irregularidad de la primera estancia de la Canción II. Es una llamada de atención no muy distinta de la introducida por Raimbaut cuando justifica de antemano el "desacuerdo" de escribir en cinco lenguas diferentes, y por ello aplica a su composición el nombre que corresponde a las que no mantienen el esquema métrico de estrofa a estrofa:

> ...vuelh un descort comensar
> d'amor, per qu'ieu vauc aratges;
> q'una dona.m sol amar,
> mas camjatz l'es sos coratges,
> per que'ieu fauc dezacordar
> los motx e.ls sos e.ls lenguatges

Frank considera este rasgo muy propio del género:

> sur les trente descorts authentiques, le plus grand nombre sont désignés comme tels par leur auteur, dans le texte même.[185]

Ya hemos visto que, de forma más o menos encubierta, en Dante o Villasandino, había referencias al "desacuerdo"; también Petrarca con "Mai non vo' più cantar com'io solea", y Garcilaso en el principio de su Canción IV hacían referencia a la peculiaridad de su composición.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En la Canción II Garcilaso, precisamente al romper una estrofa, se vuelve directamente al género provenzal que había empleado esta práctica, y aplica su norma de mencionar al lector que eso es un descort o "desacuerdo", aunque sea poco ostensible. Volvamos a citar esos versos para considerarlos más atentamente, tal como figuran en O; el personaje poeta echa sus quejas amorosas al viento, donde perecen:

> Puesto que'llas mereçen
> ser de vos escuchadas,
> he lástima que van perdidas
> por donde suelen ir las remediadas;

Aunque merecen ser escuchadas, "van perdidas"; en efecto tenemos un verso perdido en esa estancia, y unas cuantas sílabas ausentes de otro.

Vayamos ahora a la Canción III:

> si en tierra tan agena,
> en la desierta arena,
> fueren d'alguno en fin halladas,
> entiérrelas siquiera
> porque su error s'acabe en tu ribera.
> (can.III.61-65)

Ahora son las razones del personaje poeta las que sólo pueden salir "corriendo" por las aguas del Danubio, y las que están también perdidas, pues han de ser "halladas" por alguno. Esta persona ha de enterrarlas, para que se acabe su "error", término que Rivers define así en nota: "acción de errar, vagar, con quizá el doble sentido de "yerro";[186] el resto de los editores no comentan nada, salvo Labandeira, que sigue a Rivers.[187] Error como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

'acción de vagar' no aparece en Covarrubias ni Autoridades; en Nebrija, sin embargo, se aprecia que los límites entre ambas acepciones pueden ser borrosos;[188] no es evidente que se trate de un cultismo semántico que acoge el sentido latino.[189] Ningún editor ha planteado la posibilidad --no descartable-- de una errata mecánica en O de error por errar --"porque su errar se acabe en tu ribera"--, como infinitivo sustantivado, frecuente en Garcilaso, como veremos; en ese caso podría admitirse la dilogía. En resumen, no se puede descartar la posibilidad de la acepción de 'vagar', pero si mantenemos error creo que la aclaración de Rivers se sostiene más bien cambiando los términos, y dando por segura la acepción de 'equivocación' y como no descartable la de 'vagar'.

Nos encontramos, por tanto, con que el personaje poeta habla primero de razones que alguien puede hallar --luego están perdidas-- precisamente en el verso donde vuelven a faltar dos sílabas. Y dos versos más abajo habla de un "error". Pero no es esto sólo, porque en el envío final nos encontramos con estos versos:

> Aunque en el agua mueras,
> canción, no as de quexarte,
> que yo é mirado bien lo que te toca;
> menos vida tuvieras
> si uviera de igualarte
> con otras que se m'an muerto en la boca.
> Quién tiene culpa en esto,
> allá lo entenderás de mí muy presto.
> (can.III.66-73)

El personaje poeta ha mirado bien lo que toca a la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

canción, de la misma forma que Garcilaso parece haber estado bastante al tanto de lo que corría en Italia y de lo que le correspondía hacer a él mismo. Las siguientes líneas leídas en el contexto que venimos desarrollando son muy significativas: "menos vida tuvieras / si uviera de igualarte / con otras que se m'an muerto en la boca". Creemos que Garcilaso sabe que ha introducido una irregularidad, una sprezzatura apoyada en la poética del descort, y lo advierte en el envío de la canción. No ha igualado esta canción con otras que han muerto para darle más vida.

La frase no es sólo una aclaración de la métrica de esa canción concreta, sino un diagnóstico atinado de la situación de la poesía castellana dominante en la época de nuestro poeta; los Cancioneros estaban llenos de poesías "muertas", pura repetición de motivos gastados; no menos muertas empezaban a estar en Italia por esos años muchas de las composiciones de los petrarquistas de la escuela de Bembo. Castillejo había denunciado esa falta de vida, de fundamento, en las coplas españolas:

> Mas trovada
> una copla muy penada,
> el mesmo confesará
> que no sabe dónde va
> ni se funda sobre nada.[190]

O más abajo:

> Que hacen obras fundadas
> de coplas enamoradas,
> sin tener causa por qué.
> Y esto está

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en costumbre tanto ya,
que muchos escriben penas
por remedar las ajenas,
sin saber quién se las da.[191]

El "tener vida" de la Canción III parece una metáfora que traslada el concepto retórico de la persuasión, "quella forza e quella virtù che persuade", en palabras de Bembo. Nos encontramos, pues, en el "envío" de la Canción III, de forma aún más articulada que en la Canción II, una especie de llamada de atención para que se sepa que el personaje poeta ha desacordado conscientemente una estrofa.

Sin embargo, a la poética del descort que admitía la irregularidad causada por el dolor amoroso, Garcilaso une la poética de la sprezzatura, en su dos acepciones. Por una parte, en dirección semejante a la del descort, de forma que esa irregularidad se integra en un sistema regular como expresión de sumo arte en el desprecio esporádico del arte, expresión de una maestría --y aquí entra la segunda acepción de sprezzatura-- que no resulta aparente, que se esconde, y esconde también, o "suaviza", las marcas propias del género. En el descort aparecían claramente tanto las anomalías métricas o lingüísticas como la advertencia de que aquello era un "descort", un "desacuerdo": esta advertencia es natural en un sistema métrico tan minucioso como el provenzal. En Garcilaso las anomalías son de menos calibre: la ausencia de un verso en una estancia puede no notarse demasiado si el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sentido está completo; algo más se aprecian los eneasílabos, aunque el acento en 6ª de ambos, obligatorio en los heptasílabos y frecuente en los de 11 sílabas, acerca el ritmo de esos versos al del resto; respecto a la referencia dentro del mismo texto a la "licencia", se lleva a cabo con tal sprezzatura encubridora del arte que resulta fácil no verla, porque es bien cierto que lo que hemos leído en clave "métrica" o de "poética" implícita también puede entenderse sin problemas "argumentalmente": en los versos de la Canción II --"quien tendrá concierto en contar el dolor, que es de orden enemigo"-- cabe ser visto como una queja más del Poeta-amante-dolorido, y en la Canción III --"yo sé bien lo que te toca, menos vida tuvieras si hubiera de igualarte con otras composiciones muertas"-- es posible una lectura que continúe sin más el argumento de las canciones que salen por el Danubio y mueren ahogadas en él.

Por poner de relieve un hecho destacable más, hay que poner juntos los dos versos "faltos":

> -- can.II.9:
> he lastima que van perdidas
> -- can.III.63:
> fueren de alguno en fin halladas

No sólo ambos son eneasílabos, y ambos llevan acento en 6ª, sino que además donde faltan sílabas --y en un caso una línea-- se dice "que van perdidas" o "[si] fueren [..] halladas".

En la Canción II, versos más abajo de la estancia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

irregular se habla del "desconcierto" y se viene a preguntar retóricamente "...¿quién tendrá concierto // en contar el dolor // que's de orden enemigo?"; en la última estancia de la canción, precediendo al envío, vuelve a aparecer el verso "perder" en forma reflexiva y referido al Poeta:

> sino que siendo vuestro más que mío,
> quise perderme assí,
> por vengarme de vos, señora, en mí. (63-65)

Ese querer perderse del Poeta parece corresponderse con el querer romper una estancia que hemos visto antes. Poeta y canción se igualan en la pérdida, en el "desconcierto", "desacuerdo" o "descort" al que los lleva la amada; este hondo entramado de lo expresado y su vía de expresión es lo que hemos llamado "recreación poética", cuyo objetivo último es persuadere y mouere al lector. Veremos más adelante que Quintiliano recomienda perder el miedo a la utilización de cierto recurso que indicaba descuido, porque una excesiva perfección demostraría que el orador se preocupa más de los verba que de la res, y en suma no convencería a su auditorio;[192] como en el descort, la mejor forma de expresar el desconcierto es plasmarlo métricamente. El Poeta se ha querido perder como personaje-amante, pero no menos como personaje-escritor que voluntariamente quiere acabar con el concierto de una canción en su primera estancia.

En la Canción III lo aplicado respecto al dolor de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

causa amorosa se traslada o se mezcla con la expresión de cierta rebeldía:

> Tengo sola una pena,
> si muero desterrado
> y en tanta desventura:
> que piensen por ventura
> que juntos tantos males me an llevado,
> y yo sé bien que muero
> por solo aquello que morir espero.
> El cuerpo está en poder
> y en mano de quien puede
> hazer a su plazer lo que quisiere,
> mas no podrá hazer...
> (can.III.20-30)
>
> [...] y la postrera suerte,
> aquí me á d'hallar
> en el mismo lugar,
> que otra cosa más dura que la muerte
> me halla y me á hallado,
> y esto sabe muy bien quien lo á provado
> (can.III.34-39)
>
> [...] Y al fin de tal jornada
> ¿presumen d'espantarme?
> Sepan que ya no puedo
> morir sino sin miedo...
> (can.III.46-49)

Véase el enfático uso de saber en el v. 25 --"y yo sé bien que muero.."-- y el v. 39 --"y esto sabe muy bien quien lo ha provado"--, en contraste con el mismo verbo empleado en imperativo para unos presuntos receptores, tras esa pregunta con cierta "fantasía" hispánica ("¿presumen d'espantarme?") : "sepan que ya no puedo.."; está también la manifestación de insumisión ("..mas no podrá hazer...") así como de firmeza o impasibilidad ("aquí me á de hallar / en el mismo lugar..."). En suma, cuando llegamos a la última estancia, el verso roto parece más una contenida exhibición de rebeldía poética

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ante el esquema de la canción, paralelo al tono que se ha venido manteniendo, como en la Canción II el querer perderse también se daba en dos planos: de nuevo la "materia" expresada se imbrica inseparablemente en la manera de hacerlo. Se habla de un "error" precisamente donde hay un verso corto, y más adelante se dice que el Poeta ha "mirado bien" lo que corresponde a esa canción para no igualarla con otras canciones muertas y quitarle vida; en ese "que yo he mirado bien" del envío vemos de nuevo el pronombre con valor enfático que mencionábamos en "yo sé bien", y el mismo adverbio con valor intensificador que ya se utilizó junto a saber, ahora con un mirar que recuerda el cuidado de Valdés:

> la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester...[193]

Encontramos en el Diálogo de la lengua sintagmas muy cercanos a "he mirado bien":

> esta [regla] es que miréis bien en qué sílaba ponéis el acento.[194]

> si avéis bien mirado en ello, hallaréis que pongo a cuando...[195]

El cuidado y el "miramiento", apoyados en el ingenio y juicio, eran norma fundamental en esos años. Garcilaso ofrece en el envío de la Canción III un buen ejemplo de confianza en el propio ingenio, o la propia autoridad: "yo é mirado bien lo que te toca"; lo que no impide que al mismo tiempo que ejerce su "ingenio y juicio" lo haga

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con el cuidado de basarse en ciertos antecedentes y dentro de un contexto que favorecía esa sprezzatura.

&&&.V.2.3.2 Del lado español: Hurtado de Mendoza

Pero volvamos de nuevo a la época, y pasemos ahora del lado italiano al español de Italia, a un poeta como Diego Hurtado de Mendoza. Creo que en él pueden verse con más facilidad que en Garcilaso los efectos del mundo italiano de aquellos años en los castellanos que se imbuyeron en él.

Cuando González Palencia estudia las combinaciones métricas usadas por Hurtado de Mendoza, se ve obligado a acudir no pocas veces al adjetivo "irregular". En sus sonetos, Mendoza utilizó ocho tipos diferentes de combinaciones en rima para los cuartetos, seis regulares y dos irregulares;[196] sorprende el número de las regulares, ya que aparte del esquema tradicional ABBA:ABBA, el único en Garcilaso y en Boscán, Mendoza emplea: ABBA:BAAB; ABBA:BABA; ABAB:ABAB; ABAB:BABA y ABAB:BAAB; más sorprendentes aún resultan sus combinaciones irregulares: ABBA:ACCA y ABAB:BCBC. González Palencia se encarga de señalar que esos tipos son desconocidos en la poesía italiana. Del segundo dice que lo inventó Mendoza, pero el primero había sido practicado por Santillana en sus sonetos, inducido, según Morel Fatio, por la octava española de arte mayor.[197] Lo dicho por G. Palen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cia hasta ahora resulta muy esclarecedor en nuestro camino, ya que Mendoza, frente a la sutileza garcilasiana, muestra con claridad, casi con estridencia a veces, cuál podía ser la actitud de un español enfrentado al mundo italiano en aquellos primeros lances del Renacimiento español. En Hurtado de Mendoza vemos cómo un poeta castellano puede atreverse a emplear esquemas absolutamente inusitados en la poesía italiana y, en segundo lugar, cómo no está dispuesto a desechar la tradición propia, por buena o mala que sea, y en algún esquema novedoso recoge formas usadas en la península, en este caso por Imperial y Santillana. El orgullo, la presunción, la autoestima, la "fantasía" ya señalados en Valdés y Garcilaso creo que aparecen aquí con más contundencia. En Valdés, como en el Garcilaso de las Canciones II y III, había que leer despacio para descubrir esa actitud más o menos soterraña; Mendoza la exhibe sin recato. Y no sólo en los cuartetos.

Presenta nueve tipos de combinaciones en los tercetos, una de ellas irregular (CDE:CDC), en el Soneto XXXVII, aunque González Palencia duda de la autoría precisamente por ser la única aparición en él de este esquema.[198] A imitación de Berni --y aquí entra uno de los personajes que componían el complejo panorama del primo Cinquecento-- utilizó el soneto de tono satírico con estrambote o caudato, esto es, con un añadido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

final.[199] A veces el estrambote consistía en un heptasílabo --y véase cómo el soneto cambia la medida habitual de sus líneas-- en rima con el último verso, más dos endecasílabos que cerraban la composición rimando entre sí. Pero Berni, Lasca y otros bernescos, nos dice G. Palencia, añadieron versos a los catorce en cantidad variable, tantas adiciones "cuantas gustaron y necesitaban"; Hurtado de Mendoza siguió esta práctica, y uno de sus frutos es un "soneto", titulado "Consejos de don Diego", de tales dimensiones y distribución que animó a Morel-Fatio a darle la denominación de silva. Este es su esquema:

ABBA, ABBA; CDC, DCD;
[coda] dEE eFF fGg fGG gHH hII iJJ jKkk LL[200]

En esa coda hay un verso "anómalo" de medida impar, no de 7 u 11, y tampoco de 9, sino de cinco sílabas. G. Palencia piensa que esta "cola irregular" parece, más que atribuible al poeta, "proviniente [sic], sin duda, de lo viciado y estragado del texto".[201] Puede replicarse que, sin negar posibles "estragos" textuales, añadir 27 versos a un soneto parece ser algo más que corrupción de copistas o impresores.

De las 8 canciones de don Diego, en tres de ellas G. Palencia habla de distintas irregularidades, y en otra nos dice que falta el saludo o envío final.[202] En una de las irregulares, la canción "Debajo de su lanza" carece en la primera estancia de un supuesto quinto verso, que debería ser heptasílabo de rima en años, en el segundo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pie de la cabecera o fronte.[203] Podemos transcribir la estancia en cuestión, siguiendo la reciente edición de J. I. Díez Fernández:

> Debajo de su lanza
> me tuvo largos años
> el crudo Amor y en vivo fuego ardiendo.
> Agora en esperanza
> mi vida poco a poco enterneniendo,
> yo estaba padeciendo, alegre con mis penas,
> y el áspero tormento
> juzgaba por contento,
> y mis continuas lágrimas por buenas,
> sin ver que cautamente
> andaba entre las flores la serpiente.[204]

El resto de las estancias son de 13 versos, con rima abCabC:cdeeDfF; como se ve, la fronte de la primera estancia presenta sólo cinco versos en lugar de seis, pero como en Garcilaso, no parece que el sentido de la canción se halle falto.

En suma, asomarse a la obra de Hurtado de Mendoza significa comprobar qué "osadías" y "licencias" --por más que algunas puedan atribuirse a una transmisión textual defectuosa-- se permitía un poeta español de la primera mitad del XVI.

&&&.V.2.3.3 La "irregularidad" renacentista

La "irregularidad" en estos años, ha de contemplarse en su contexto, para que no escandalice desde criterios posteriores. Tan renacentista era Bembo con su riguroso sistema como Berni y sus partidarios, que añadían a un soneto cuantos versos "gustaron y necesitaban", según G.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Palencia. Hemos de volver al "Preliminar" de Prieto en su volumen sobre la prosa del XVI, donde habla de la intromisión de criterios neoclásicos en la visión del Renacimiento:

> En realidad, el sentido de género que la reglamentación dieciochesca juega, con la preceptiva de Boileau al frente, es algo que desvirtúa la convivencia literaria renacentista en la que la noción de género vive en su acepción clásica de genus, esto es: de estilo. El estilo, como proyección escrita de la persona en su ejecicio de la libertas, es lo que forma la obra literaria en su reflejo de una vida que funde experiencia con saber...[205]

El pasaje es muy esclarecedor, aunque acaso podríamos hacer alguna reserva sobre el papel que en él parece tener lo biográfico; la visión del estilo como "proyección escrita de la persona", "la obra literaria en su reflejo de una vida", podría ser, yendo con más cautela, más bien proyección o reflejo al menos de una voluntad poética, sin necesidad de salir a lo extraliterario, a lo biográfico. Lo que nos interesa en este reflejo de la voluntad poética de un autor en su estilo es su clara relación con lo que arriba tratamos sobre el principio de la **mímesis**, con la máxima horaciana de que si quieres que llore, has de llorar --con palabras-- tú primero. El problema retórico y poético planteado es cómo "se llora" con palabras, cómo se convence o se conmueve al lector con la lengua por único instrumento.

Más adelante, hallamos en Prieto este párrafo, que por su importancia transcribimos en toda su extensión:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Así, frente al género como producto literario reglamentado que el preceptista, el gramático o el neoclásico dieciochesco examina, el renacentista se apega a género en su étimo de estilo, de expresión personal que se fecunda con la libre mezcla de elementos que le permite avanzar con su mirada en la imitación clásica. »En esta dimensión, tan renacentista es Castillejo mostrándonos irregularmente su poética como lo es Guevara confundiendo o mezclando historia y fábula o lo es Hernando de Acuña en su égloga de Damón, Tirsi, Fileno y Alfeo en la que suma (o mezcla) la tradición de la égloga virgiliana con la narratividad de L'Arcadia de Sannazaro hasta incluir dentro de su égloga una sextina triple con lo que ésta denunciaba al personaje intérprete del autor en la novela pastoril. [...] con su mezcla, Acuña incurría en una "nueva y estraña ficción", que son palabras de Mayáns ya indicadas para advertir la irregularidad o libertad del Diálogo de la lengua. Irregularidad y libertad que Mexía ofrece como novedad e imitación clásica cuando al frente de su Silva de varia lección nos anuncia que escogió «escreuir este libro, assí por discursos y capítulos de diuersos propósitos, sin perseuerar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre Silua, porque en las siluas y bosques están las plantas y árboles sin orden ni regla»".[206]

Irregularidad y libertad, pues. Esos dos términos han de ser entendidos en su justa medida en la primera mitad del XVI, recordando que la innovación, como ya hemos dicho y escribe Prieto en las líneas citadas, suele producirse en el marco de la imitatio. Una mirada a los autores mencionados por Prieto y sus fechas nos habla de que estamos en la primera mitad del Quinientos. Castillejo muere en 1550;[207] la peripecia editorial del Libro áureo de Marco Aurelio de Guevara, luego incluido en el Reloj de príncipes, comienza en 1528 en Sevilla, y continuará en la primera mitad del siglo, pasando por algunas de las impren-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tas que luego sacarán las poesías de Boscán y Garcilaso --Gabriel Giolito de Ferrariis en Venecia, Juan Steelsio en Amberes.[208] La égloga citada de Acuña se fecha en 1547 por Narciso Alonso Cortés;[209] la primera edición de la Silva de Mexía de 1540,[210] y el Diálogo de la lengua está escrito hacia 1535, como se dijo. Creo que el punto máximo de esta libertas renacentista está en torno a 1530.

&&&.V.2.3.4 Las "irregularidades" de las Canciones II y III: conclusión

Volvamos a los dos casos estudiados de las Canciones II y III. La postura de la última editora, Rosso Gallo, es resignarse a la crux desperationis. Remontándonos a ediciones modernas anteriores, si el criterio de Keniston para justificar la lectura de O como "imperfecciones" normales en Garcilaso no es válido, tampoco es exacto el seguido por A. Blecua y Rivers para negar las lecciones de O. El hispanista norteamericano escribe:

> nos atenemos a la premisa de que desde el principio Garcilaso conocía las reglas formales de la canzone italiana y no iba a incumplirlas voluntariamente.[211]

Garcilaso conocía las "reglas formales de la canzone italiana" y algo más que esto, pues hubo de tener una visión más completa del proceso histórico de la canción y de otras formas métricas relacionadas con ella.

Hemos contemplado la cuestión desde dos bases funda-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mentales: los que hemos llamado principios de la irregularidad y de la recreación poética. En el primero, desde una perspectiva general, se ha señalado la presencia tanto en Bembo como Trissino del concepto retórico clásico de variatio, que aconseja introducir elementos sprezzati para evitar el taedium. Desde un lado menos profesionalmente literario, aunque con indudables relaciones con él, Castiglione sustenta la variatio desde la nueva noción de sprezzatura, donde se introduce lo imperfecto no sólo como variatio sino como parte de esa desenvoltura o soltura artística por la cual el desprecio ocasional del "arte" es suma expresión del dominio del mismo, noción para la que existe una base clásica en el Ars poetica horaciana que disculpaba algún error y se refería a un arte que pareciese accesible al imitador para luego ver que su dificultad era muy superior a la que se aprecia inicialmente.

En lo que atañe estrictamente a la forma métrica de la canción, ésta era el contexto métrico más propicio para la experimentación de entre los de la lírica italiana del XVI. Esta libertad de la canción podía llevar a variantes como la canzone frottolatta de Petrarca o las canciones pindáricas de Trissino, donde no se mantenía un mismo esquema para todas las estancias. Por otro lado, existe un género de origen provenzal cercano a la canción, el descort, con sus descendientes italiano

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(discordo) y castellano (discor) donde también se pone en práctica la irregularidad. Este tipo de composición no pudo desconocerse en los ambiente de "provenzalistas" característico del primer tercio del XVI, y tampoco por contar con ejemplos muy notorios, como el atribuido a Dante que sigue el principio de otro de Raimbaut, lo que reafirma la difusión de éste.- Hay dos elementos en el discor, como en su antecente provenzal, que se relacionan con rasgos métricos de las Canciones II y III de Garcilaso: por un lado los versos agudos; por otro, algunos de estos versos agudos son, si seguimos el cómputo del castellano o el italiano, eneasílabos, como los dos más anómalos de las canciones; el eneasílabo llano, combinado con el heptasílabo, aparece en una balada de Dante y en diversas composiciones del XV y principios del XVI.

Al lado del principio de la irregularidad como componente de lo literario, y muy especialmente de la forma métrica de la canción, está el principio de la recreación poética, la mímesis o imitatio de lo extraliterario, ya sean elementos naturales, acciones de los hombres, sentimientos, etc. Señalamos que hay una clara percepción de esta noción en el primer Quinientos, tanto en las Prose de Bembo y la Poetica de Trissino como en algunos lugares del propio Garcilaso, y que se establece su relación con la Retórica, con el objetivo final de persuadere y mouere al lector. Esto daría lugar a la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

existencia de "formas motivadas" por el tema que tratan. En concreto en el del dolor de causa amorosa y su efecto en la voluntad y las acciones del poeta existe toda una tradición va desde la lírica grecolatina hasta Petrarca y la poesía del XV, y que llega a Boscán --tanto en octosílabos como en metro italiano--, hasta llegar a la afirmación, precisamente en el envío de una canción, de que "un gran dolor de todo da licencia".

Como antedecente de la aparición del dolor del amante como causa de la anomalía formal mencionamos la "poética del descort", un género donde se establecía clara relación entre la forma y la materia que se expresaba en ella. En un sistema versificatorio tan rico y cuidado como el trovadoresco se admitía una forma métrica donde faltaba correspondencia entre las estrofas o los lenguajes utilizados, y se relacionaba ese "desacuerdo" con el producido en el personaje poeta por el amor. Dentro de ese sistema rítmico tan riguroso se entiende que una de las características del descort fuese la mención en la composición de que se trataba de eso, una especie de advertencia al lector de que el "desacuerdo" métrico o lingüístico era consciente, y reflejo del "desacuerdo" amoroso. Este rasgo se da en el famoso descort de Raimbaut, y en diverso grado en discores y discordi. En relación con la poética del descort citamos la canzone frottolata de Petrarca, y vimos que en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Canción IV de Garcilaso funciona de manera semejante en la relación con de la "aspereza" formal con la "aspereza" de los males que se sienten. De esta forma queda relacionado el ámbito de la irregularidad con el de la recreación poética.

Respecto al "no iba a incumplirlas [las normas métricas de la canción] voluntariamente" de Rivers, cabe decir que lo que a veces se cumplía era no cumplir, o en palabras del Cortegiano, si hemos de imitar a los antiguos, hay que no imitarlos. Garcilaso no imita a Castiglione o Trissino, sino su actitud de extrema libertad, de forma que se separa esporádicamente de las normas habituales para acogerse a la tradición que hemos expuesto bajo el principio de la irregularidad y de la recreación poética, con la ayuda del juicio y el ingenio, que tienen una base clásica e italiana, pero cuya importancia aumenta en la particular situación de los primeros renacentistas españoles, no exentos de presiones externas y no poco amenazados por cierta inseguridad --falta de tradición, primeros pasos en un nuevo arte-- de la que salen en muchos casos por autoafirmación y "fantasía", como se ha señalado en Hurtado de Mendoza.

Una prueba de la voluntad de innovar apoyándose en una tradición y en el propio juicio pueden ser las alusiones de las Canciones II y III que se referían a las irregularidades, pero de forma velada, con la disi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mulación del arte que prescribía la sprezzatura. La conjugación de la doctrina de la sprezzatura con la poética del descort, en el marco de libertad de la canción, da como resultado el tipo de irregularidad de las Canciones II y III, que se encuadra en el contexto histórico y literario en que vivió Garcilaso.

Sobre la base establecida para las irregularidades estróficas de las Canciones pueden contemplarse ahora los dos casos restantes.

&&&.V.2.4 Un caso aceptado en Garcilaso: égl.I.257-271

Trataremos a continuación de un lugar problemático que, como vimos en el cap. III, ha sido aceptado por los editores de Garcilaso. Es interesante que esta irregularidad se produzca en la Egloga I, cuyo nombre no ha de hacernos olvidar que nos encontramos exactamente ante el mismo principio métrico de la canción renacentista: se ha de mantener el esquema estrófico de estancia en estancia.[212] Esta es la que nos ocupa:

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevavan tras[s]í, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimiento y despojos
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro,
¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
de la columna que'l dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en la fría, desierta y dura tierra.

Ya dijimos que no sólo se trata de la adición de un verso. Comparemos el esquema habitual con el de esta estrofa (en la línea superior indico el número de verso):

```
1 2 3   4 5 6   7 8 9.0.1.2.3.4.5
A B C,  B A C:  c d d E E F e F
A B C,  B A C:  c d d E E F G f G²¹³
```

La estrofa se mantiene regular hasta el verso 12, de los catorce que se le suponen; a partir de ahí tendrían que haber seguido un heptasílabo con rima en -echo y un endecasílabo con rima en -ía. En lugar de estos dos versos finales aparecen tres, y no se trata sólo de un verso añadido, pues en ese caso en lugar de eF al final hubiésemos tenido e[e]F o eF[F], por ejemplo. Lo que tenemos es que se pasa en el v. 13 de 7 a 11 sílabas, y se introduce una nueva rima; en el v. 14 se pasa de 11 a 7 y se mantiene la rima; se añade por fin un endecasílabo final que recoge la rima introducida en el v. 13.

Estos tres versos finales con uno de más y esquema completamente distinto al exigido por la estrofa, constituyen la respuesta a la pregunta que se ha venido repitiendo desde el principio de la estancia:

> ¿Dó están agora...?
> [...]
> ¿Dó esta la blanca mano delicada?
> [...]
> ¿Adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho?...

El primer verso de los tres que contienen la respuesta recoge el agora del primer verso ("¿Dó están agora...?")

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la estancia:

> Aquesto todo agora ya s'encierra, 2 4 6 8) 10
> o ó o ó o ó o ò o ó o

El verso que supera las 7 sílabas para llegar a las once es el que "encierra" "aquesto todo", el cuerpo todo de la mujer hecho presa ya de la tierra. Nótese la intensidad del sistema acentual de este verso 279 --trocaico lo llamaría Navarro Tomás, teniendo en cuenta la anacrusis--, con acentos en todas las posiciones pares, sólo algo menos intenso en 8ª con ya. Véase también el entramado de rimas internas con que se cierra la estancia:

> Aquesto todo agora ya s'encierra*,
> por desventura mía,
> en la fría, desierta* y dura tierra*.[214]

Hemos de dejar aquí el análisis; en el cap. VIII consideraremos la estancia en su conjunto, pues algunos de sus rasgos fundamentales se basan en lugares discutidos por los editores. Baste lo señalado para afirmar que parece haber poco de "errata" en esos tres versos finales. Sin embargo, el esquema de la estancia está claramente roto. Es preciso ver lo dicho sobre las anomalías de las Canciones II y III, donde la enmienda era más fácil que en esta estancia, en la que los editores tuvieron que resignarse a admitir la anomalía. Estamos ante un ejemplo de la aplicación de la Retórica en su acepción clásica de "ciencia o arte de la persuasión".[215] Hemos de tener en cuenta lo comentado respecto a la mímesis, el movere y el persuadere retó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ricos o, en nuestros términos, la recreación poética. Si, según la poética del descort que se aplicaba en las Canciones, la representación del dolor no deja tener concierto, o la plasmación del dolor combinado con la rebeldía lleva a romper estancias, es curioso que sea en ésta, cuya intensidad se busca lingüísticamente con varios recursos, en el intento de reflejar la desesperación de Nemoroso, donde haya un verso de más y se cambie el esquema de la estancia en sus últimos versos.

El cambio del esquema estrófico es un recurso más, en este caso métrico, de lo que llamamos recreación poética, en concreto la recreación del dolor de Nemoroso por su amada muerta, ante el recuerdo de su belleza albergada ya por la tierra. Lo que nos interesa señalar ahora es que, al menos en un periodo de su carrera literaria y para la forma métrica de la canción, se puede pensar que Garcilaso no considera el esquema estrófico un límite intocable, y se atreve a romperlo si lo estima preciso para sus fines literarios: la mímesis de sentimientos, el conmover y persuadir de origen retórico en su desarrollo literario, la recreación poética, en fin. Creo que es importante movernos en este ámbito del oficio literario, sin derivar hacia biografismos y expresiones del alma. Garcilaso intenta que los sentimientos de un personaje literario, Nemoroso, cobren "questa forza e virtú che persuade" (Bembo); para ello se apoya sólo "ne

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

le parole e ne le rime, figure e clausule" (Trissino).

&&&.V.2.5 Egl.I.263: "Más convenible suerte"

Sin salir de la Egloga I hallamos otro caso problemático esta vez más fácil de enmendar, y enmendado. Se trata justamente de la estrofa anterior a la que acabamos de citar, donde el v. 263 es un heptasílabo, en lugar del endecasílabo exigido por el esquema estrófico. Vimos que tanto el Brocense y Herrera como Rivers enmendaron el verso; Rosso Gallo lo mantiene, rechazando las enmiendas como "simples intentos de imponer una congruencia que el original no poseía". Cuando recogimos su postura añadimos que lo fundamental era explicar cómo es posible que el original no posea esa congruencia. Creo que ahora podemos aproximarnos a esa explicación. He aquí las tres estancias que nos interesan:

> [NEM.] Corrientes aguas puras, cristalinas,
> árboles que os estáis mirando en ellas,
> verde prado de fresca sombra lleno,
> aves que aquí sembráys vuestras querellas,
> yedra que por los árboles caminas,
> torciendo el paso por su verde seno:
> yo me vi tan ageno
> del grave mal que siento,
> que de puro contento
> con vuestra soledad me recreava,
> donde con dulce sueño reposava,
> o con el pensamiento discurría
> por donde no hallava
> sino memorias llenas d'alegría;
>
> y en este triste valle, donde agora
> me entristezco y me canso en el reposo,
> estuve ya, contento y descansado.
> ¡O bien caduco, vano y pressuroso!
> Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que, despertando, a Elissa vi a mi lado.
¡O miserable hado!
¡O tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte!,
más convenible suerte
a los cansados años de mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
pues que no la á quebrantado tu partida.

¿Dó están agora aquellos claros ojos
que llevavan tras sí, como colgada,
mi alma, doquier que ellos se bolvían?
¿Dó está la blanca mano delicada,
llena de vencimiento y despojos
que de mí mis sentidos l'offrecían?
Los cabellos que vían
con gran desprecio al oro
como a menor tesoro,
¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
de la columna que'l dorado techo
con presunción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra.
(égl.I.239-281)

Nos encontramos en el principio del canto de Nemoroso por su amada muerta; se da una intensidad creciente; en la primera estrofa se presentan los interlocutores del mundo natural --"corrientes aguas puras [...]"-- y se introduce el motivo de la tristeza; la segunda estrofa recoge dicho motivo y lo desarrolla en el contraste entre el pasado feliz y el infausto presente; la recreación poética del dolor se intenta entre otros recursos con la anáfora que ya vimos en la estancia 267-281, esta vez con el "O" interjectivo --"O bien caduco [...] O miserable hado / O tela delicada..."-- que desembocan en un verso definitorio: [antes de tiempo dada] "a los agudos filos de la muerte". Es precisamente tras este verso, y por la poé-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tica del descort que operaba en las canciones --"...quién tendrá concierto //en contar el dolor, // que es de orden enemigo"-- donde aparece el verso irregular, de 7 en lugar de 11 como si también fuese un verso "antes de tiempo dado a los agudos filos..."; tras la mención del tajo de la muerte, la recreación poética del dolor de Nemoroso exige este verso condensado por ausencia de todo verbo y como falto de aliento por la posición de los acentos de más intensidad al final, porque el peso del ritmo cae en la cuarta y sexta sílaba con un ligero apoyo inicial en más. Los dos versos anteriores responden al mismo esquema, con acentos en 4ª y 6ª:

antes de tiémpo dáda 1) 4 6
a los agúdos fílos de la muérte. 4 6 10

Este ritmo se recoge en "más convenible suerte" y se reitera en el verso siguiente:

a los cansádos años de mi vída 4 6 10

Este verso tiene una distribución sintáctica y métrica muy parecida al que precede al verso truncado que nos ocupa:

a los agúdos fílos de la muérte 4 6 10
a los cansádos años de mi vída 4 6 10

obsérvese que se trata de lo que la métrica italiana denomina endecasílabos a maiore donde cada uno de los primeros miembros --"a los agudos filos"; "a los cansádos años"-- repiten el esquema de sus respectivos versos anteriores, con acentos en cuarta y sexta, esquema que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

también se mantiene en el verso siguiente a éstos, el 265. Tenemos entonces que a partir del recuerdo de la amada viva ("Acuérdome [...] que , despertando, a Elissa vi a mi lado"), se da una distribución de versos por parejas:

A):
1) ¡O miserable hado!
2) ¡O tela delicada,
B)
1) [vida] antes de tiempo dada 1) 4 6
2) a los agudos filos de la muerte!, 4 6 10
C):
1) [muerte] más convenible suerte 1) 4 6
2) a los cansados años de mi vida, 4 6 10
D):
1) que's más que'l hierro fuerte,
2) pues que no la á quebrantado tu partida.

Las parejas centrales de B y C son perfectamente paralelas, una referida a la vida (de Elisa) y otra a la muerte, convenible a la vida de Nemoroso más que a la de Elisa, truncada ya, sin embargo. La estructura de la estancia se ha roto para introducir un nuevo orden. La cansada vida de Nemoroso tras la muerte de Elisa encuentra su expresión literaria, su recreación poética, en esa reiteración de los acentos, y en la forma escueta de la ausencia de verbos que se da en "mas convenible suerte [a mi vida]" como aposición a muerte (la de la amada). Lo que hay tras los "agudos filos de la muerte" es un verso truncado, de siete sílabas, que rompe la estancia pero encaja en un sistema diferente. Garcilaso rompía estancias cuando el intento de recreación poética lo exigía.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.V.2.6 Una mirada parcial a la "trayectoria" de una actitud

Hemos dicho que las irregularidades que estudiamos pueden conectarse con un período de la trayectoria poética garcilasiana y unas formas métricas concretas. No hay que olvidar que lo que analizamos surge en una época muy peculiar, por un lado con la movilidad y confluencia de posturas de la Italia del primer tercio del XVI, muy especialmente en los años treinta --Bembo, Castiglione, Trissino, petrarquistas y antipetrarquistas, controversias en torno a la imitatio, helenizantes, provenzalistas...--, y por otro en la particular conyuntura donde se desenvuelven los españoles empeñados en caminos nuevos, miembros de una gran potencia que culturalmente se siente coja, y presionados desde diferentes atalayas. Yendo ya a Garcilaso, vemos que las irregularidades más notorias se producen en el marco de la canción entendida en sentido estricto, compuesta por una serie de estancias con fronte y piede y un envío final. El segundo caso que hemos visto atañe a la Egloga I, cuyo principio métrico es idéntico a la canción por estar constituida por estancias cuyo esquema ha de repetirse. En la égloga no aparece ya, sin embargo, el tipo de verso inusual de nueve sílabas que se daba en las canciones.

Lapesa considera las Canciones II y III como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

relativamente iniciales en la trayectoria de nuestro poeta; en el cuadro cronológico de su obra sitúa la Canción II entre 1526 --con interrogación dubitativa-- y 1532, junto con las Canciones I y IV, y los Sonetos I, VI, XXVI XXVII y XXXVII.[216] Esta época es la que el ilustre garcilasista considera de "iniciación en el petrarquismo".[217] Respecto a la Canción III, es considerada por Lapesa "tal vez la última creación garcilasiana anterior a la permanencia en Nápoles".[218]

La tarea de datación es siempre problemática, pero si la creación de la literatura se atuviese a una lógica, sería plausible suponer que tanto para la Canción II como para la III el término post quem fuera 1529, cuando podemos conjeturar que Garcilaso empieza a familiarizarse con el contexto italiano; el límite superior del arco bien pudiera ser el marcado por Lapesa, esto es, hacia 1532, el inicio de la estancia en Nápoles. Habría que matizar, no obstante, la denominación de esta época como de "introducción al petrarquismo"; designar como "petrarquismo" el variado contexto en que Garcilaso se introduce implica, como se ha visto, una excesiva reducción; más bien se podría hablar de "iniciación en las nuevas corrientes", algunas señaladas por el propio Lapesa, y mencionadas otras en las páginas precedentes. Dentro de este amplio contexto, hay que tener en cuenta que la "alternativa Trissino", la más radical en su oposición a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la propuesta bembiana, surge en 1529 y puede pensarse que con los años tendería a un rápido declive al menos en lo que respecta a algunos de sus "extremismos" literarios. También son esos años los primeros de contacto con Italia; si es cierto que se practicaban las nuevas formas desde, al menos, 1526, ello se hizo desde la relativa seguridad del propio ambiente castellano, aunque hubieron de surgir reticencias entre los españoles reacios a la innovación; ahora, en el seno del inmenso Renacimiento itálico, a esas reticencias se tuvieron que sumar nuevas inseguridades ante tanto brillo literario, y nuevas críticas del lado italiano ante aquellos "bárbaros" que, entre otras cosas, habían arrasado Roma en 1527, y andaban intentado ahora formas italianas, dando sus primeros pasos en un arte que en Italia era habitual desde hacía siglos. Entre 1529 y 1532, por tanto, y sin que las fechas sean absolutas, pudo darse el máximo grado de reacción de los innovadores hispánicos, que acaso escribieron con más coraje que nunca aquello de "que yo he mirado bien lo que te toca"; recogieron entonces posturas italianas, desde algún extremismo de Trissino hasta la teoría más moderada de Castiglione, donde primaba el presente, la lengua hablada por los cortesanos cultos, la preminencia del ingenio y el juicio de los escritores, aunque sin olvidar la imitatio, una vez descargada de la estrecha vía bembiana, pero no despro-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vista de su profesionalidad literaria radical; la imitatio tuvo que ser en aquellos años la compuesta y abierta, en cuyo seno actuasen ingenio y juicio, una imitatio compuesta que desde otros ángulos venía defendiendo Erasmo, cuya obra en aquellos años gozaba de prestigio y era lectura frecuente entre muchos hombres cultos del "César" Carlos V. Estos elementos propiciaban la tendencia a la "fantasía", al orgullo literario con que los escritores españoles de esos años afrontaron las presiones de uno y otro lado.

En ese arco que va de 1529 a 1532, y dentro del marco de la imitación compuesta, lo que el toledano recoge no sólo viene de Italia. Se sirve, es cierto, de las nuevas formas italianas, pero mucho de las canciones tiene que ver, como Lapesa ha señalado,[219] con la escuela castellana, o para ser más precisos con el tronco común que la poesía de Cancionero tiene con la línea Provenza - dolce stil nuovo - Petrarca. A este respecto hay que notar que en la línea de la recreación poética que trazamos, Boscán nos ofrece primero en octosílabos y luego en endecasílabos un reflejo de la poética del descort que, desarrollada hasta sus últimas consecuencias por Garcilaso da lugar a las irregularidades.

A medida que nos acercamos a 1536 tanto la movilidad del momento italiano --el factor Trissino, podríamos decir--, como la inseguridad y consecuente autoafirma-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción, y la presencia de lo hispánico previo a la adopción de lo nuevo --proximidad inevitable y, al tiempo, buscada reivindicación-- se irán diluyendo en nuevas actitudes. A la Egloga I, situada entre 1534 y principios de 1535 por Lapesa,[220] no llegan ya eneasílabos como a las Canciones II y III; el autor "criba" esas irregularidades de los primeros tiempos de Italia y las depura: 7 en lugar de 11 sílabas, y un verso excedente en una estrofa junto con nuevos cambios entre heptasílabos y endecasílabos. Estamos en un momento puente de Garcilaso, de plena sabiduría artística, pero donde quedan, depurados, ecos del gran debate, inseguridades y autoafirmaciones que se habían dado unos años antes. La Egloga I es un hito importante, como receptáculo de tendencias anteriores en Garcilaso, y apertura a nuevas vías. Su estructura métrica y su tema permiten recoger tanto algún experimento anterior como tonos de canciones y sonetos, pero el conjunto en que todo eso se integra apunta ya en otra dirección.

&&&.V.2.7 Las irregularidades estróficas en su conjunto

Las irregularidades que hemos estudiado han sido tenidas por los editores bien como impericias de Garcilaso, bien como corrupciones textuales, o a lo sumo en algún caso como muestras de una "falta de congruencia" métrica no justificada. Para concluir con una visión

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

global del problema, cabe señalar una serie de puntos donde se imbrican factores internos al texto con otros que pertenecen al contexto cultural, literario o métrico en que se produce la obra de Garcilaso:

1) Las supuestas "corrupciones" que llevan consigo irregularidades estróficas se producen en una sola forma métrica: el sistema de estancias de la canción, ya sea en su forma convencional o en la forma extensa de la égloga. Esta forma métrica era sin duda la que más posibilidades ofrecía para la experimentación.

2) Tanto en las Canciones II y III como en la Egloga I se dan situaciones que podríamos llamar de gran tensión expresiva. Ello se relaciona con el ámbito temático del descort, y el desacuerdo métrico como expresión del desacuerdo en el ánimo del personaje poeta, aunque hay que recordar que no siempre un determinado tema da lugar a una "forma motivada".

3) Las anomalías se integran coherentemente en todos los textos estudiados, y no sólo no causan deficiencias en el sentido, como sería propio de erratas, sino que parecen constituirse como rasgos básicos del texto.

4) En las Canciones II y III parece haber una preocupación del autor por dejar las claves de que quiere escribir así ("quise perderme así..."), y ello responde a lo que hemos llamado poética del descort; se da también el grado más alto de irregularidad, con la introducción

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de versos de una medida poco corriente: nueve sílabas. Desde la hipótesis de la irregularidad causada por erratas, es significativo que los impresores, de la misma forma que al romper estrofas sólo se habrían equivocado en las estancias de canciones, al romper versos habrían venido a dejar eneasílabos con un esquema acentual muy semejante en uno y otro.

5) Se aprecia una modulación de la capacidad de romper moldes en el paso de las Canciones a la Egloga I. En ésta no se utilizan ya elementos tan inusuales como el eneasílabo, y se prescinde de toda alusión más o menos explícita al motivo del dolor como causa de la anomalía formal. Nos encontramos con un Garcilaso más maduro que "osa" romper una estancia para lograr la persuasión de su lector, y no siente ya la necesidad de justificarse, como ocurría en las Canciones II y III, aunque se hiciera con la sprezzatura suficiente para que esa justificación quedase integrada en el "argumento" de la composición y pudiera pasar inadvertida.

6) Por último, las irregularidades estróficas estudiadas se integran en el sistema métrico general garcilasiano si tenemos en cuenta que puede trazarse una escala en el grado de intensidad con que opera la unidad estrófica va disminuyendo, y llega a sus niveles mínimos en las series con rima al medio y en los versos sueltos de la Epístola a Boscán. En dicha escala se insertaría un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rasgo métrico como la irregularidad esporádica en las estancias de canción.

No cabe negar que existe una posibilidad de que las irregularidades estróficas sean erratas que se den sólo en el seno de la estancia por coincidencia, que las referencias al "error" o frases como "van perdidas", "quien tendrá concierto al contar el dolor, que es de orden enemigo", "canción, yo he mirado bien lo que te toca" o "si hubiera de igualarte con otras..." sean simples casualidades; casualidad también que los impresores dejen eneasílabos al equivocarse; casualidad que parezca haber una modulación de la disposición a romper la regularidad desde las Canciones a la Egloga. Creo, sin embargo, que tras los argumentos expuestos existen muy sólidas dudas para decidirse por la enmienda, y que esos lugares, tal como aparecen en la princeps, son una primera muestra de un sistema métrico diferente al que se ha venido atribuyendo a Garcilaso desde criterios métricos y poéticos posteriores.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Navarro Tomás, Métrica, p. 199.

[2] Los términos ictus y posición son más precisos que acento y sílaba, que pueden utilizarse fuera del contexto métrico. Véase sobre esto Costanzo Di Girolamo, Teoria e prassi della versificazione (Bolonia: Il Mulino, 1976) pp. 22-23. Sin embargo, no me parece conveniente el destierro absoluto de los términos tradicionales acento y sílaba, que aplicados a los estudios de versificación se entienden sin más como ictus y posición; de esos términos tradicionales se derivan, por otra parte, otros tan arraigados y de tan difícil sustitución como versificación acentual, esquema acentual, octosílabo, endecasílabo, isosilabismo, etc. Optamos, pues, por un empleo flexible de terminología tradicional y moderna, aprovechando la especificidad de ictus y posición para casos donde la distinción sea útil.

[3] Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics", en Selected Writings, vol. III, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, ed. con un Prefacio de Stephen Rudy (La Haya-París-Nueva York: Mouton Publishers, 1981), p. 37. Cita a G. M. Hopkins, The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins, ed. de H. House, completada por G. Storey (Londres: Oxford University Press, 1959), p. 276.

[4] Por mencionar algún ejemplo, véase la crítica a la concepción de Navarro Tomás de Oldrich Belic en En busca del verso español (Praga: Universita Karlova, 1975) pp. 9-39. Consúltese también la aplicación de los principios de Jakobson al verso de arte mayor del XV llevada a cabo con excelentes resultados por Fernando Lázaro Carreter, en "La poética del arte mayor castellano", art. cit. En lo que respecta a teoría métrica aplicada a la versificación española, no he podido consultar el estudio de Carlos Piera, "Spanish Verse and the Theory of Meter", Tesis doctoral, Univ. of California Los Angeles, 1981.

[5] Véase Esbozo, p. 60.

[6] El concepto de tensión a propósito del encabalgamiento fue percibido por D. Alonso al hablar del "conflicto" que se produce entre sintaxis y métrica o la "indecisión entre sentido y ritmo, con que se enriquece el matiz, la capacidad expresiva"; véase Dámaso Alonso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos, 5ª ed. (Madrid: Gredos, 1976), p. 68.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[7] Herrera estima que dondequiera es una sola palabra y cita como precedentes a Horacio y Julio Floro (Gallego Morell, ed., Coment., H-277, p. 425). Sin embargo, dondequiera, doquiera y doquier aparecen en la princeps separados en sus dos componentes; véanse los versos ele.II.173, égl.I.269, égl.II.855 y égl.III.359 y 366.

[8] Cito por Antonio Quilis, Metrica española, 5ª ed. (Barcelona: Ariel, 1989), p. 82; sobre el encabalgamiento véase también A. Quilis, La estructura del encabalgamiento en la métrica española. Anejo LXXVII de la Revista de Filología Española (Madrid: CSIC, 1964).

[9] Kurt Spang, Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico (Murcia: Universidad de Murcia, 1983), pp. 45-47.

[10] Véase infra, p. 768.

[11] Utilizaré en el campo métrico las nociones lingüísticas de sustrato y adstrato. Con sustrato me referiré a sistemas o rasgos métricos que subyacen o influyen tras la adopción de otro sistema en una determinada lengua; hablaré de adstrato cuando la influencia de un rasgo o forma métrica de un sistema opere sobre otro en distinta lengua.

[12] Emiliano Díez Echarri, Teorías métricas del Siglo de Oro (Madrid: CSIC, 1949), p. 47.

[13] Ghertman, Petrarch, pp. 19-26.

[14] Me permito castellanizar la expresión italiana, puesto que "rima interna" o "rima interior" incluye más casos de lo que podemos entender estrictamente por rimal-mezzo: podríamos decir que toda rima al medio es rima interna, pero no todas las rimas internas son rima al medio, pues esta ha de coincidir con el final del primer miembro del endecasílabo. Para la noción de "miembro" del endecasílabo véase infra, cap. VI, p. 816 y ss.

[15] Véase Lausberg, Retórica, § 256-57. El ornatus basado predominantemente en la varietas se conoce como flos(§ 540).

[16] Bembo, Prose, II, IV, p. 137.

[17] Bembo, Prose, II, VIII, p. 143.

[18] Bembo, Prose, II, IX, p. 146:
> che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la gravità e la piacevolezza 'e le

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> cose che empiono e compiono queste due parti, son tre, il suono, il numero la variazione [...] Sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro somiglianti; sotto la piacevolezza ristringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi i giuochi, e se altro é di questa maniera.

[19] Véase infra, pp. 733-734.

[20] Bembo, Prose, II, XVIII, p. 169. Las fuentes clásicas del pasaje son atestiguadas por Dionisotti en nota: Quintiliano, Institutio Oratoria, IX, 4, 43; Cicerón, De oratore, III, 25, 100; y la Rhetorica ad Herennium, IV, II.

[21] Castiglione, Cort., I, XXVI, pp. 59-60.

[22] Castiglione, Cort., I, XXVII, p. 60.

[23] Véase supra, cap. IV, p. 578.

[24] Castiglione, Cort., I, XXVIII, pp. 62-63.

[25] Horacio, Ars poetica, vv. 351-353.

[26] Véase supra, cap. IV, pp. 578-579.

[27] Véase infra, cap. VII, p. 1147 y ss.

[28] Castiglione, Cort., I, XXVIII, p. 63.

[29] Castiglione, Cort., I, XXVIII, p. 64. Como prueba de la validez que el ejemplo pictórico puede tener en el campo literario está el "ut pictura poiesis" horaciano que encuentra su desarrollo en la teoría literaria del siglo XX; véase Antonio García Berrio, Teoría de la literatura (Madrid: Cátedra, 1989), pp. 464-477.

[30] Véase supra, cap. IV, p. 576. En esta acepción recoge la noción sprezzatura Prieto en Poesía, vol. I, pp. 26-27; según Prieto, una de las manifestaciones de esta actitud sería la despreocupación editorial que se aprecia en los poetas de la época; pone como ejemplos a Hurtado de Mendoza y, antes, en Italia, a Poliziano.

[31] Véase Lerner, "Valdés", p. 147.

[32] Dante Alighieri, De vulgari eloquentia, en Opere minori, ed. de Alberto del Monte, 2ª ed. (Milán: Rizzoli Editore, 1966), p. 598. Téngase en cuenta también la ed.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Aristide Marigo (Florencia: Le Monnier, 1968), que no he podido manejar; para otras ediciones, véase García Galiano, "Dante", p. 151, n. 5.

[33] Martín de Riquer, Los trovadores. Historia literaria y textos (Barcelona: Ariel, 1983) vol. I, p. 49. Para la definición de cansó contenida en la Doctrina de compondre dictats véase la p. 52. Véase también sobre el asunto la obra clásica de Alfred Jeanroy, La poésie lyrique des troubadours (Ginebra: Slatkine Reprints, 1973 [1934]), vol. II, pp. 62-135.

[34] Mario Fubini, Métrica y poesía, trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández (Barcelona: Planeta, 1970), p. 144.

[35] Fubini, Métrica, p. 152.

[36] Fubini, Metrica, pp. 156-157.

[37] Fubini, Métrica, pp. 338-339.

[38] Fubini, Métrica, pp. 288-298.

[39] W. Th. Elwert, Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri (Florencia: Le Monnier, 1973), pp. 117-124. Véase también para la trayectoria de la canción desde sus orígenes Enrique Segura Covarsi, La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro. (Contribución al estudio de la métrica renacentista) (Madrid: CSIC, 1949). El libro de Segura Covarsi puede ser muy útil para el estudio de paradigmas de canción desde Petrarca a la poesía española del XVI y XVII, y a él nos referiremos; sin embargo, para nuestro propósito tiene la limitación de centrarse en lo que llama "canción petrarquista", con una visión global del "Siglo de Oro"--muy extendida, por otra parte-- que no ayuda, en nuestra opinión al estudio de la obra de Garcilaso.

[40] Elwert, Versificazione, p. 154. De esa proximidad entre la oda de tipo horaciano y la canción surge la denominación de "Canción V" para la "Ode ad florem Gnidi" de Garcilaso. A este respecto Lázaro Carreter afirma:

> El que siga en el volumen a cuatro canciones, ha hecho que se la clasifique entre ellas, como una quinta canción, cuando [...] constituía un experimento dirigido precisamente contra ese género. ("Ode", p. 109)

En efecto, puede considerarse con Lázaro que la Ode --de ahí que prefiramos esta denominación a la de Canción V-- no puede estudiarse como una canción más, aunque es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

indudable cierta relación formal con la canción, en cuanto que está formada por una serie de estancias de heptasílabos y endecasílabos cuyo esquema estrófico se repite a lo largo de toda la composición.

[41] Elwert, Versificazione, pp. 125-126. Como ejemplo de que el soneto en principio era visto como una forma de estancia de canción sin más, Elwert cita un caso del códice Vaticano 3793, donde un copista que inserta un soneto de Rinaldo d'Aquino en una de sus canciones (p.126). E. H. Wilkins entendió, sin embargo, que el soneto no se derivaba de la estancia de canción; según Wilkins los dos cuartetos surgen de un esquema de la lírica popular, la canzuna de ocho versos, forma siciliana del stramboto; los dos tercetos se conformarían sin tener un modelo previo, a través de la experimentación de G. Da Lentini a partir de la canzuna (Véase Ernest H. Wilkins, "L'invenzione del sonetto", estudio cuya primera redacción es de 1915, recogido más tarde en The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959), pp. 11-39, y antologado en Renzo Cremante y Mario Pazzaglia, eds., La metrica (Bolonia: Il Mulino, 1970) pp. 279-290. Elwert descarta la posibilidad del origen popular en relación con el estrambote (Versificazione, p. 126).

[42] Elwert, Versificazione, p. 117.

[43] Elwert, Versificazione, pp. 152-153.

[44] Aparte de Elwert, para la métrica de Boiardo véase Pier Vicenzo Mengaldo, La lingua del Boiardo lirico (Florencia: Olschki, 1963), pp. 234-237.

[45] Keniston, Garcilaso, p. 341.

[46] Fubini, Métrica, p. 323.

[47] Navarro Tomás, Métrica, pp. 254-255. Por otra parte véase, sobre la selva italiana, Elwert, Versificazione, p. 167.

[48] Véase Navarro Tomás, Métrica, p 255, n. 7. Las composiciones del Canc. de Palacio son las nº 108 y 118.

[49] Dámaso Alonso, Poesía, p. 129. Véase también Ghertman, Petrarch, p. 12.

[50] Trissino, Poetica, p. 67. Cito la Poetica de Trissino por la ed. de Weinberg (Trattati, vol. I) ya mencionada.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[51] Trissino, Poetica, p. 122.

[52] Trissino, Poetica, p. 136.

[53] Bembo, Prose, II, XVIII, p. 171:

> Petrarca [...] quale d'un solo suggetto e materia tante canzoni componendo, ora con una maniera di rimarle, ora con altra, e versi ora interi e quando rotti e in mille altri modi di varietà tanto fece e tanto adoperò, che, non che sazietà ne nasca, ma agli non è in tutte loro parte alcuna, la quale con disio e con avidità di leggere ancora più oltra con ci lasci.

[54] Bembo, Prose, III, LIX, pp. 275-76. Subrayado mío.

[55] Bembo, Prose, III, LXXII, p. 299. Subrayado mío.

[56] Bembo, Rime, XXV. Véase la nota de Dionisotti a la canción, pp. 527-528.

[57] Bembo, Prose, II, XI, p. 153. Subrayado mío.

[58] Trissino, Poetica, p. 138.

[59] Véase Elwert, Versificazione, p. 156; también Richard Hamilton, Epikinion. General Form in the Odes of Pindar (La Haya-París: Mouton, 1974).

[60] Véase la "Nota metrica" de G. Milan en Trissino, Rime; sobre la canción véanse las pp. 46-50.

[61] Es decir, canciones uniformes, sin divisiones claras, según el entendimiento de Trissino (Poetica, p. 122).

[62] Como dato marginal puede señalarse que la canción pindárica fue practicada por Quevedo, a imitación de Chiabrera, según Baehr, para el que esta forma métrica fue introducida por Bernardino Rota (1509--1575) o Luigi Alamanni (1495-1556); véase R. Baehr, Manual de versificación española, trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada (Madrid: Gredos, 1970) p. 377. Elwert (Versificazione, p. 156) señala como introductores a Trissino y Alamanni, seguidos luego por Minturno y Jacopo Tiepolo; los mismos autores son señalados por F. Flamini, Versi e Metri Italiani (Livorni: Raffaello Giusti, 1942) p. 100. Véase también José Domínguez Caparrós, Diccionario de métrica española (Madrid: Paraninfo, 1985), s. v. canción pindárica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[63] En un plano de métrica teórica cabe destacar las a mi entender acertadas objeciones que Belic hace a R. de Balbín, quien en su citado Sistema de rítmica castellana parte para su estudio métrico de un "planteamiento estrófico" (p. 12) donde la estrofa es la unidad fundamental del ritmo poético, por ser la única que tiene "plenitud idiomática completa". Belic, (Verso, pp. 40-44) demuestra que la estrofa no es condición imprescindible del ritmo poético, por más que su importancia sea grande en muchos textos.

[64] Véase supra, cap. IV, p. 579, e infra, cap. VII, p. 1147 y ss.

[65] Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 80.

[66] Castiglione, Cort., I, XXXVII, p. 83.

[67] Toffanin, Cinquecento, p. 92.

[68] Toffanin, Cinquecento, pp. 92-93.

[69] Toffanin, Cinquecento, p. 93.

[70] Castiglione, Cort., I, XXXVI, p. 79.

[71] Castiglione, Cort., I, XXXVI, p. 79.

[72] Véase López Estrada, ed., Poéticas, pp. 21-26.

[73] Ferreres habla, a propósito de Santillana, de esa cara y cruz de provenzalista--en sus serranillas y otras combinaciones métricas-- y de renacentista --en sus sonetos al modo italiano, en su Comedieta de Ponza--. Véase Ausias March, Obra poética completa, ed., introd., trad. y notas de R. Ferreres (Madrid: Castalia, 1982), vol. I, p. 47.

[74] Boscán, Obras, p. 90.

[75] Riquer, Trovadores, vol. I, p. 49. Riquer señala además que existen treinta descorts provenzales propiamente dichos, diez anónimos y el resto de trovadores como Guilhem Augier Novella, Cerverí de Girona, Guiraut de Clanson o Elias de Barjols. Para el repertorio, esquemas métricos y características del descort véase la imprescindible obra de Istvan Frank, Repertoire métrique de la poésie des troubadours (París: Librairie Honoré Champion, éditeur, 1966) vol. I, p. XL-XLIV y 183-195, y vol. II, pp. 71-72. Un artículo clásico es el de C. Appel "Vom Descort", Zeitschrift für romanische Philologie, IX (1887), pp. 212-230.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[76] Riquer, Trovadores, vol. III, pp. 1199-1201; comp. nº 240. Recuérdese el cómputo de sílabas se hace a la manera provenzal, contando hasta la última tónica, y no las que la sigan (en castellano o italiano siempre se cuenta una más a partir de la última tónica). El esquema es el siguiente, tal como lo transcribe Riquer (los números romanos corresponden a las estrofas):

I: a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5'
II: a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5'
III: a6' b6' a6' b6' a6' b6' a6' b6'
IV: a6' b6' a6' b6'
V: a4 a4 a4 b4 a4 a4 a4 b4 a4 a4 b8 a4 a4 b8
VI: a8 a8 a8 a8
VII: a8 a8

[77] Frank M. Chambers, An Introduction to Old Provençal Versification (Filadelfia: American Philosophical Society, 1985), pp. 150-151. Se trata de la composición "Engles, un novel descort" He aquí el esquema:

I. a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5' a7 b5'
[a7 b5' a7 b5'
II. a3' a3' b5' a3' a3' b5'
III. a6 a6 a6 a6 a6 a6
IV. a4' a5' b5 a4' a5' b5 a4' a5' b5 a4' a5' b5
V. a5' b6 a5' b6 a5' b6 a5' b6
VI. a7' a7' a7' a7' a7' a7'

[78] Véase Jeanroy, Troubadours, vol. II, p. 329:

> La seule forme qui, en tant que variété de la chanson, ait une esistence réelle est le descort.

También Chambers, Introduction, p. 151:

> In theme (almost invariably declarations of undying love for a lady) the descort may be considered a special form of canso [sic]

La idea vuelve a aparecer en el Indice (p. 288, s.v. descort) cuando escribe que "the genre is based on form, the content usually being that of a cansò". También Riquer incluye el descort entre los "géneros condicionados por la versificación", frente a los condicionados por el contenido (Trovadores, pp. 45-49). Frank afirma que "au point de vue des sujets traités, aucun des trente n'est autre qu'une chanson d'amour" (Repertoire, vol. I, p. XLII).

[79] Véase Riquer, Trovadores, comp. nº 164; vol. II, pp. 840-42.

[80] Véase Riquer, Trovadores, vol. II, p. 842, n. a vv. 41-50.

[81] Frank, Repertoire, vol. I, p. XLIII.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[82] Chambers, Introduction, p. 150.

[83] Véase Riquer, Trovadores, vol. I, p. 44.

[84] En esta circunstancia se apoya Riquer cuando entiende que "Rimbaut de Vaqueiras llamó descort a su poesía "Eras quan vey verdeyar" [...] no porque el "desacuerdo" que en ella reina afecte primordialmente a la versificación, sino porque está escrita en cinco lenguas distintas" (Trovadores, vol. I, p. 49). Chambers, (Introduction, p. 150, n. 23), por su parte, menciona la posibilidad de que la definición de descort de las Leys d'amors pueda tener presente esta composición de Raimbaut.

[85] Chambers, Introduction, pp. 178-179.

[86] Frank, Répertoire, vol. I, p. XLIII.

[87] J. H. Marshall, "The Isostrophic descort in the Poetry of the Troubadours", Romance Philology, XXXV (1981), pp. 130-157, esp. pp. 146-155.

[88] Elwert, Versificazione, p. 164.

[89] Dante Alighieri, Le rime, ed. de Piero Cudini (Milán: Garzanti, 1979) pp. 309-10.

[90] Navarro Tomás, Métrica, p. 164.

[91] Cancionero de Juan Alfonso de Baena, 2 vols., edición crítica por José María Azáceta (Madrid: CSIC, 1966), vol. I, pp. 28-29, comp. nº 6.

[92] Riquer, Trovadores, vol. III, pp. 1200-1201.

[93] Véase Gallego Morell, ed., Coment., H-199, p. 298. También Francisco Rico, "El destierro del verso agudo" en Homenaje a José Manuel Blecua (Madrid: Gredos, 1983), pp. 525-541.

[94] La relación, aunque no en términos métricos, ya la estableció el Brocense (Gallego Morell, ed., Coment., B-29, p. 271), y más tarde la recogió Lapesa (Estudios, p. 57).

[95] También utiliza eneasílabos Montoro en la comp. nº 3 del Cancionero de Palacio. Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 166, y Pedro Henríquez Ureña, Estudios de versificación española (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Departamento Editorial, 1961), p. 62. Henríquez Ureña aclara que no se trata de Antón de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Montoro, el "ropero de Córdoba, sino del "cortesano contemporáneo suyo".

[96] Véase Keniston, Garcilaso, p. 291:
> In the canciones there appear two lines of nine syllabes [...] where the stanza structure calls for a hendecasyllable.

[97] Keniston, Garcilaso, p. 291.

[98] Dante, De vulgari eloquentia, pp. 583-584.

[99] Dante, Rime, pp. 49-52.

[100] Enciclopedia dantesca, 5 vols., (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1976), s.v. novenario.

[101] Elwert, Versificazione, p. 73.

[102] Navarro, Métrica, p. 157.

[103] Navarro Tomás, Métrica, p. 227. P. Henríquez Ureña (Estudios, p. 29) señala que el eneasílabo dejó de ser forma culta desde el XIV al XX, y en ese paréntesis se da en la poesía popular.

[104] Henríquez Ureña, Estudios, p. 145.

[105] Navarro Tomás, Métrica, p. 157. Sobre el eneasílabo trocaico véase también Baehr, Versif., p. 118.

[106] Navarro Tomás, Métrica, p. 329.

[107] Baena, p. 53, comp. nº 19, v 2 y 7 respectivamente. El ictus en 6ª del primero de los versos ("...por vos seruir") pudiera considerarse secundario, según como se realice la lectura de ese pronombre que en catellano moderno va enclítico y es átono ("por serviros"). Igualmente podría caber alguna duda sobre la condición de secundarios de los ictus en 1ª; creo que lo son si se compara su relevancia con los dos de 4ª.

[108] Navarro Tomás, Métrica, p. 157.

[109] Navarro Tomás, Métrica, p. 330.

[110] Navarro Tomás, Métrica, p. 227; también citado por Henríquez Ureña, Estudios, p. 93. Hay que señalar que J. I. Díez Fernández edita el verso así: "Carillo, ¿quiés bien a Juana?", con lo que es octosílabo (Hurtado de Mendoza, Obras, ed. cit., p. 194., comp. nº LVIII); en esta edición no incluye variantes, sí lo hace en la tesis

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que sirve de base a la edición: véase Díez Fernández, "Estudio", p. 860; allí registra que 4 de las 7 fuentes manuscritas de la composición traen quieres.

[111] Esta "inversione di battuta" la menciona Elwert aplicada a Chiabrera, quien tiene versos en 2ª, 4ª, 6ª y 8ª ("A duro stral di ria ventura", "Del mio bel sol turbasse i rai") pero también del tipo que Garcilaso emplea, 1ª, 4ª, 6ª y 8ª: "Occhi sereni, al cui bel foco / ore godei tranquille e liete..." (Versificazione, p. 72); el más parecido de estos dos a can.III.63 es el último, pues en el primero marcar acento en 4ª (cui) diríamos que está en cierto conflicto con un posible antirrítmico en bel; en todo caso es clara la adopción de acento en 1ª.

[112] Henríquez Ureña, Estudios, p. 147.

[113] Henríquez Ureña, Estudios, p. 147.

[114] Dante, Rime, pp. 51-52.

[115] El ictus en 6ª se combina con otros acentos antirrítmicos en 5ª que siguen a los de 4ª:

> I' vídi a vói, dónna portáre
> [...]
> Fiorétta miá bélla a sentíre.

[116] Un fenómeno parecido en la combinación de heptasílabos y endecasílabos lo ha destacado Díez Echarri (Teorías, p. 172):

> Llevados sólo de su buen oído, sin propósito deliberado, aquellos grandes líricos [del XVI], cuando tenían que combinar el endecasílabo con el heptasílabo, casi nunca acentuaban en octava, al modo sáfico, porque el oído les decía instintivamente que el heptasílabo que viene detrás, con su sexta tónica, exige en el endecasílabo anterior la misma acentuación.

Señala este rasgo métrico como norma casi inviolada en San Juan de la Cruz y, con más excepciones, en Garcilaso y Fray Luis.

[117] Creo que puede ser más propio hablar de eje en este sentido que en el utilizado por Balbín en lo que él llama "axis rítmico" (Sistema, pp. 38-60) una noción que puede funcionar tal como él la concibe con versos de medida idéntica, pero que deja de ser eje propiamente cuando no hay isometría, pues entonces hay que hacer equivalentes, para mantener el "axis", posiciones que no pueden serlo. Al analizar éste último tipo de estrofas--con ejemplos de Jorge Manrique (pie quebrado) y Fray Luis (una lira)-- Balbín salva su "axis" recurriendo al hecho

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de que se da en sílabas impares en Manrique (3ª y 7ª) y pares (6ª y 10ª) en Fray Luis, pero por más que sean pares o impares, no dejaríamos de tener un "eje" serpenteante.

[118] Henríquez Ureña, Estudios, p. 142:
> El eneasílabo se relaciona estrechamente con los versos de gaita gallega, porque funciona como variante cataléctica del decasílabo.

[119] Le Gentil, Poésie, vol. II, p. 453.

[120] Fubini, Métrica, p. 153.

[121] Fubini, Métrica, p. 161.

[122] José Domínguez Caparrós, Métrica y poética: bases para una fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna. (Madrid: UNED, 1988), p. 17. La cita es de René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria (Madrid: Gredos, 1969), p. 206. El subrayado es mío.

[123] Véase Pierre Guiraud, La versification (París: Presses Universitaires de France 1970), p. 50.

[124] Véase, por ejemplo, la relación de los planos fónico y métrico con el semántico en Navarro Tomás, Métrica, p. 246; también Dámaso Alonso en Poesía, p. 65; las relaciones entre métrica y sentido es uno de los principios fundamentales en que se basa el libro de William Ferguson, La versificación imitativa en Fernando de Herrera (Londres: Tamesis, 1980).

[125] Wellek-Warren mencionan la pérdida del "efecto imitativo" en el paso de "the murmuring of innumerable bees", de Tenysson, a "the murdering of innumerable beeves" (Teoría, pp. 191-192). Sobre el asunto véase F. Lázaro Carreter, "Aliteración y variantes aliterativas", en De poética y poéticas (Madrid: Cátedra, 1990), pp. 232-245. Lázaro pone de relieve que en la aliteración se da no tanto la capacidad de producir sentido como la de recibirlo.

[126] Véase García Galiano, "Imitación", pp. 6-52; esp. 43-45.

[127] Trissino, Poetica, p. 24. El fragmento de la Poética aristótelica al que alude Trissino es 1448a2.

[128] Recuérdese la mención de la pintura por Castiglione en el Cortegiano, tan relacionada con lo literario. Véase supra, p. 685.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[129] Trissino, Poetica, p. 30.

[130] Trissino, Poetica, p. 35. Subrayado mío.

[131] Horacio, Arte poetica, vv. 89-98.

[132] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 225.

[133] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, p. 225. Weinberg anota que la cita de Cicerón se recoge en Donato, De comoedia V, I.

[134] Sobre la relación de la imitatio con la teoría de los tres estilos, o "rueda de Virgilio" véase García Galiano, "Imitación", p. 40.

[135] Bembo, Prose, II, IV, p. 137.

[136] Habrá que ver hasta dónde hay relación entre los pasajes citados y la Poética de Aristóteles, poco conocida hasta el comentario de Robortello en 1549. Tal vez haya que replantear si en efecto humanistas muy atentos a las novedades hicieron caso omiso de la traducción de Giorgio Valla (Venecia, 1498), o la edición en griego de 1508. Weinberg considera el Ecphrasis in Horatti Flacii Artem poeticam (1546) de Francesco Filippi Pedemonte como el primer comentario con uso extensivo de la Poética aristotélica; luego cita a Robortello (1548) y Maggi (1550) (Weinberg, History, p. 111 y ss.); se aprecia un gran hueco de varios lustros; es dudoso que durante ellos teóricos y creadores no tuviesen en cuenta las dos ediciones mencionadas, aunque no se refirieran a ellas explícitamente. En cualquier caso, según Weinberg, Pedemonte conecta los vv. 1-13 del Ars poetica --recuérdese que allí se hablaba de la relación (no digamos imitación) entre lo "real" y lo representado con la cabeza humana y el cuello de caballo-- con la idea platónica de que las Ideas preceden a las formas, y con la imitación aristotélica. Este tipo de conexión con Aristóteles pudo darse antes de 1546.

[137] Bembo, Prose, III, XXI, p. 219. El lugar citado de Petrarca es Rime, CCCXXIV, 12.

[138] Bembo, Prose, III, XXIII, p. 224. La cita de Petrarca corresponde a Rime, CCCLX.136-37.

[139] Bembo, Prose, I, XI, p. 102.

[140] Bembo, Prose, II, X, p. 148:

> ..dire apresso di quelle voci che dell'uno e dell'altro col loro sentimento partecipano...

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[141] Bembo, Prose, III, LXXVIII, p. 308.

[142] Véase Bembo, Prose, II, XIX, p. 172-174.

[143] En Bembo, Prose, II, IX, p. 146. Dionisotti anota el origen ciceroniano de estos dos conceptos en De oratore, 54, 182: "Compositio...tota servit gravitati vocum aut suavitati".

[144] Dionisotti señala en nota la dependencia de estas ideas de Bembo respecto a la retórica clásica, y cita la Rhetorica ad Herennium, IV, 10.

[145] Bembo, Prose II, XIX, p. 174.

[146] Al principio de este capítulo nos referimos, dentro la retórica, a la variatio y su presencia en Bembo; ahora acudimos a valores como el mouere o el persuadere. No se trata de volver a viejos conceptos retóricos, sino de constatar su plena vigencia en el análisis de textos en nuestro tiempo, siempre que se encuadren en un entendimiento amplio de la retórica que recoja los avances en estudio de la literatura desde otros campos. Véase a este respecto Antonio García Berrio, Teoría de la literatura (Madrid: Cátedra, 1989). García Berrio plantea una atractiva propuesta de "Retórica literaria constituyente de una Retórica general" (p. 174) y escribe:

> Quizá el grado de mayor atractivo en las expectativas de actualización científica de la Retórica lo ofrece la posible reinstauración de esta disciplina como técnica de la expresividad persuasiva (p. 158; subrayado del autor).

Hemos de ver la pertinencia de este último subrayado en Garcilaso. Sobre este papel renovado de la Retórica véase también José María Pozuelo Yvancos, Teoría del lenguaje literario (Madrid: Cátedra, 1988), pp. 159-68. Para un estudio del la estructura discursiva de las Canciones y las estancias de la Egloga I desde un punto de vista retórico, véase Ghertman, Petrarch, caps. V, VI y VII. Véase también la aplicación de los conceptos retóricos a la Egloga II en Azar, Discurso, esp. pp. 94-100.

[147] Sobre la relación entre arte y naturaleza en la Egloga III véase E. L. Rivers, "The Pastoral Paradox of Natural Art", Modern Language Notes, LXXVII (1962), pp. 130-144.

[148] Adelanté en el cap. IV que he de utilizar "personaje poeta" o "personaje amante", o bien Poeta, con mayúscula, como equivalentes a términos como "voz poé-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tica" o "sujeto poético". Creo que, a diferencia de las dos últimas denominaciones, las dos primeras que propongo ponen de relieve la concepción del texto poético como ficción o recreación de una realidad alternativa, relacionada con la convencional, pero autónoma respecto a ella, como expuse en la propuesta de lectura presentada en el cap. IV.

[149] Catulo, en una composición que era imitación de Safo, escribe:

> Ille me par esse deo uidetur,
> Ille, si fas est, superare diuos,
> Qui sedens aduersus identidem te
> Spectat et audit
> Dulce ridentem, misero qued omnis
> Eripit sensus mihi; nam simul te,
> Lesbia, aspexi,, nihil est super mi
> Vocis in ore,
> Lingua sed torpet, tenuis sub artus
> Flamma demanat, sonitu supte
> Tintinant aures, gemina teguntur
> Lumina nocte
> (LI, vv. 1-12)

Cito por Poesies, ed. bil. lat.-fr. de Georges Lafaye, 8ª ed. (París: "Les Belles Lettres", 1970), p. 33.

[150] Cancionero general nuevamente añadido... [de Fernando del Castillo] [Toledo: Juan de Villaquirán, 1520], ed. facsímil, reimpr. autorizada por The Hispanic Society of America (Nueva York: Kraus Reprint Corporation, 1967) f. LXXXVIr c. a. Cito por folio y columna.

[151] Canc. General, f. LXVIIIv, c. a.

[152] Canc. General f. LIr c. a.

[153] Cito por F. Petrarca, Le rime, ed. de Giosué Carducci y Severino Ferrari, con nueva presentación de Gianfranco Contini (Florencia: Sansoni, 1956), LXXI vv. 46-47.

[154] Cito por Boscán, Obras, ed. cit.

[155] Cito por Riquer, Trovadores, vol. II, p. 840.

[156] Riquer traduce el v. 4 así: "[...un desacuerdo de amor], por el que voy errabundo" (Trovadores, vol. II, p. 840) El antecedente de "el que" ha de ser el amor, y no el desacuerdo. En una traducción más libre Gianluigi Toja lo vierte como "voglio incominciare un discordo d'amore: sono disperato, perché una donna mi soleva amare..."; véase Trovatori di Provenza e d'Italia,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

introd., texto critico y trad. de Gianluigi Toja (Parma: Guanda editore, 1965), p. 207.

[157] Jeanroy, Troubadours, p. 329.

[158] Le Gentil, Poésie, vol. II, p. 193. El mismo principio lo recoge Elwert (Versificazione, p. 164) al hablar de la derivación italiana del descort, el discordo.

[159] Navarro Tomás, Métrica, p. 164.

[160] Canc. de Baena, p. 41, comp. 13, vv. 5-18.

[161] Canc. de Baena, p. 59, comp. nº 23, vv. 19-27.

[162] Esta es su versión italiana en prosa: "O fiacco cuore; di te mi lamento innanzitutto, ché per un folle sguardo d'occhi non avresti dovuto perdere il tuo equilibrio" (Cudini, ed., Rime, p. 309).

[163] Elwert, Versificazione, p. 165.

[164] Elwert, Versificazione, p. 166.

[165] Elwert, Versificazione, p. 166. Véase que hay implícita una clara separación entre la obra de Petrarca como tal y su conversión en modelo único, promovida por Bembo, en el Quinientos.

[166] Véase el comentario preliminar de Carducci y Ferrari en Petrarca, Rime, pp. 148-50. En una edición con comentario publicada en 1513, Antonio da Tempo suponía que la canción había surgido como desahogo de Petrarca ante el cardenal Colonna, que había influido sobre Laura contra él; también en 1513 Filelfo aplicó una nueva y fantástica interpretación relacionada con el Papa y la hermana del poeta.

[167] Bembo, Prose II, XIII, p. 158. Dionisotti anota que cuando dice "ieri si disse" se refiere al Libro I, cap. IX; para las canciones con rima interna, el editor menciona en nota la CV, CXXXV, CXLIX y CCCLXVI.

[168] Bembo, Prose II, XIII, pp. 158-159. Transcribo la versión de 1525. Véase Prose, p. 159, n. 6.

[169] Transcribo el verso tal como aparece en la edición de Carducci/Ferrari.

[170] Citado por Carducci, ed., en Rime, p. 149.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[171] Bembo, Rime, pp. 551-554.

[172] Dionisotti anota que el verso 22 de la composición ("oro non ogni cosa è, che risplende") se lo recuerda Bembo a Maria Savorgnan, su supuesta amada, en una carta del 30 de noviembre de 1500, "e in tutta la stanza par di sentire la eco di vicendevoli sospetti e rimproveri di quell'amore"; Dionisotti se pregunta si entonces ya existiría la canción como la conocemos, o sufriría retoques en la edición de 1530 (Bembo, Prose, nota introductoria a comp. nº LV, pp. 552-553).

[173] Bembo, Rime, p. 552.

[174] Carducci/Ferrari, eds., Rime, p. 149.

[175] Bembo, Rime, p. 552.

[176] Bembo, Rime, p. 553.

[177] Bembo, Prose II, XIII, p. 158.

[178] Se trata de la comp. 46 en Dante, Rime, ed. cit., pp. 224-228. Creo que la relación entre este texto y el de Garcilaso no ha sido notada hasta ahora; sí se ha relacionado con Petrarca y Ausias March; véase Rivers, ed., Obras, pp. 189-190, donde se recogen los estudios sobre la Canción IV; entre ellos están: Lapesa, Estudios, pp. 73-76; J.S. Pons "Note sur la Cancion IV de Garcilaso", Bulletin Hispanique, XXXV (1933), pp. 168-171; W. J. Entwistle, "Garcilaso's Fourth Canzon and Other Matters", Modern Language Review, XLV (1950), pp. 225-228; P. Bohigas "Más sobre la Canción IV de Garcilaso", Ibérida, V (1961), pp. 79-90.

[179] Gallego Morell, ed., Coment., H-243, p. 409.

[180] Lapesa, Estudios, p. 73.

[181] Bembo, Prose II, XIII, p. 156. Para la oposición evidente entre lo dolce y lo "duro" y "áspero", véase como ejemplo esta frase, un poco más adelante (II, XIII, p. 158; el subrayado es mío):

> perciò che non che più dolcezza porgano i versi, che le rime hanno più vicine, sì come sono quelli che le hanno nel mezzo di loro; ma essi sono oltre acciò duri e asperi...

[182] El esquema de la canción de Garcilaso es semejante al de "Nel dolce tempo de la prima etade" (Ya lo señaló Segura Covarsi, Canción, p. 105), que sí había

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sido muy elogiada por Bembo (Prose, II, XIII, p. 159).

[183] Frank, Répertoire, vol. I, p. XLIII. También Chambers lo considera "the most famous" en su género (Introduction, p. 150).

[184] Es posible, por otra parte, que este rasgo de la introducción en las composiciones de lenguas ajenas a la nativa del poeta tenga otro tipo de reflejo en Garcilaso en el verso final italiano del Soneto XXII, verso que mereció la reprensión de Herrera, aunque el sevillano se sitúa en la tradición correcta cuando menciona cómo Petrarca recogió un verso provenzal de Arnaut Daniel. Véase Gallego Morell, ed., Coment., H-132, p. 368; Mele ("In margine", p. 241) menciona la desprobación de son.XXII.14 por Juan de la Cueva en el Exemplar poético; Rivers, en nota ad locum (Obras, p. 124) se refiere además a la opinión de Prete Jacopín y Tamayo.

[185] Frank, Répertoire, vol. I, p. XLII.

[186] Rivers, ed., Obras, p. 187.

[187] Labandeira, ed., Obras, p. 216.

[188] Véase Gili Gaya, Tesoro, s. v. error, donde remite a errada, que define como 'erratum' o 'error', términos latinos cuya etimología conduce en última instancia al verbo errare, cuya primera acepción según el Oxford Latin Dictionary (s. v. erro) es 'vagar' ("to wander about"); véase Oxford Latin Dictionary, 2 vols., (Oxford: Clarendon Press, 1968) y, para la etimología latina, véase Ernout/Meillet, Dictionaire Étymologique, s. v. erro.

[189] Isaías Lerner me indica el uso del término con esta acepción en Virgilio, Aeneidos, I, 755:

> Immo age et a prima dic, hospes, origine nobis
> insidias" inquit "Danaum casusque tuorum
> erroresque tuos; nam te iam septima portat
> omnibus errantem terris et fluctibus aestas.
> (I.753-756)

Cito por la 10ª ed. bil. lat.-fr. de Henri Goelzer, con trad. de André Bellesort (París: Les Belles Lettres, 1961). Lapesa en "El cultismo semántico en la poesía de Garcilaso" (Estudios, pp. 239-254) no recoge error; tampoco E. de Bustos en "Cultismos", art. cit.

[190] Cristóbal de Castillejo, Obras, ed. y notas de J. Domínguez Bordona (Madrid: Ediciones de "La Lectura" [Clásicos castellanos], 1927) "Contra los encarecimientos de las coplas españolas que tratan de amores" vv. 32-36,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vol. II, p. 222.

[191] Castillejo, Obras, vol.II, p. 224, vv. 73-81.

[192] Véase infra, cap. VII, pp. 1148-1152.

[193] Valdés, Diálogo, p. 123. Los subrayados de esta cita y las dos siguientes son míos.

[194] Valdés, Diálogo, p. 151.

[195] Valdés, Diálogo, p. 157.

[196] Véase A. González Palencia y E. Mele, Vida y Obras de don Diego Hurtado de Mendoza (Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1943) vol.III, p. 18.

[197] González Palencia, Mendoza, v. III, p.19. El trabajo citado de Morel-Fatio es "L'«arte mayor» et l'hendecasillabe dans la poésie castillane du XVe siècle et du commencement du XVIe", Romania, XXIII (1894), pp. 226-227. Al asunto de la influencia del arte mayor castellano en las rimas de las primeras tentativas italianistas se ha referido R. Lapesa, quien afirma que Imperial "había agrupado endecasílabos que pretendían ser a la manera italiana en estrofas sujetas a una combinación de rima usual en la octava de arte mayor" (Santillana, p. 195). Se refiere a los nueve sonetos de Santillana que cuentan con tres consonancias en lugar de los dos habituales, tal como se dabar en las estrofas de la tradición castellana.

[198] Véase G. Palencia, Mendoza, vol. III, p. 20.

[199] Sonetos caudati se encuentran también en las Rime de Ariosto, en concreto los que llevan los números XXXVIII XXXIX y XL; estos dos últimos son satíricos. Véase Ludovico Ariosto Rime, en Opere minori, a cura di Aldo Vallone (Milano: Rizzoli, 1964) pp. 100-102.

[200] Véase G. Palencia, Mendoza, vol. III, p. 21.

[201] G. Palencia, Mendoza, vol. III, p. 22.

[202] G. Palencia, Mendoza, vol. III, pp. 23-24.

[203] En la Canción III "Ya el sol revuelve con dorado freno", la primera estrofa es irregular en los dos últimos versos, con fE en lugar de eF. Para la cuarta canción, "Cual pequeñuela nave combatida", es la segunda estrofa la irregular, en el segundo pie de la cabecera, donde se halla BCA en vez de BAC. (G. Palencia, Mendoza,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vol. III, pp. 23-24).

[204] Hurtado de Mendoza, Poesía, comp. nº CXX, pp. 240-242. El editor incluye esta canción entre los poemas de atribución problemática a Mendoza.

[205] Prieto, Prosa, vol. I, p. 14.

[206] Prieto, Prosa, vol. I, p. 15. Subrayado del autor.

[207] Un panorama de la vida y obra de este poeta puede verse en la "Introducción" de Reyes Cano a Cristóbal de Castillejo, Diálogo de mujeres, ed., introd. y notas de Rogelio Reyes Cano (Madrid: Castalia, 1986).

[208] Véase Prieto, Prosa, I, pp. 179-180.

[209] Véase Acuña, Poesías, ed. cit., p. 115, y N. Alonso Cortés, Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas. (Valladolid: Biblioteca Studium, 1913), pp. 62-65.

[210] Véase Antonio Castro, ed., "Introducción" a Pedro Mexía, Silva de varia lección, 2 vols. (Madrid: Cátedra, 1989) vol. I., p. 54.

[211] Garcilaso, ed., Obras, p. 174.

[212] Segura Covarsi (Canción, p. 105) estudia las estancias de la Egloga I garcilasiana entre las formas de canción. Ghertman considera la Canción IV y la Egloga I "extended canzoni"; a ellas dedica respectivamente los caps. VI y VII de su libro (Petrarch, pp. 76 y ss).

[213] En la línea superior del esquema, el punto anterior a un número de verso indica la decena. El esquema de la Egloga I lo ha comparado Segura Covarsi (Canción, p. 105) con la canción petrarquesca "Ne la stagion che'l ciel rapido inchina", aunque no es absolutamente semejante.

[214] Marco con asterisco la relación entre las dos rimas finales y desierta, en asonancia con ellas. Véase infra, cap. VII, el apartado dedicado a la rima.

[215] García Berrio, Teoría, p. 142.

[216] Lapesa, Estudios, p. 13. Sobre datación véase también Carlo Consiglio, "I sonetti di Garcilaso de la Vega. Problemi critici", Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari", II (1953), pp. 217-274; Consiglio sitúa las canciones entre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las "prime liriche per Isabel" (p. 273).

[217] Lapesa, Estudios, p. 69. Sobre la Canción II véase pp. 70-71.

[218] Lapesa, Estudios, p. 81.

[219] Lapesa indica que en la Canción II "la actitud general es esencialmente petrarquista" con incidencias en temas como la búsqueda de la soledad, reflexiones sobre el proceso vital y abandono a la propia suerte. Pero no deja de añadir que "mucho hay también de poesía de Cancionero", como el "discreteo", la "voluntad de perderse", o los ecos concretos que señala de Hernán Mexía y Ausias March; véase Estudios, pp. 71-72; y, para esos ecos, pp. 54 y 60.

[220] Lapesa, Estudios, p. 13. Véase también W. J. Entwistle, "La date de l'Egloga Primera de Garci-Laso [sic] de la Vega", Bulletin Hispanique, XXXII (1930), pp. 254-256; Entwistle defiende la redacción en dos momentos, en el invierno de 1531-32 el canto de Salicio y 1533 para el de Nemoroso; después "le poète rassembla les deux pièces pour en former une églogue en 1536" (p. 256). Rivers (Obras, p. 264) se inclina por 1534.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

EL TEXTO DE GARCILASO:

CONTEXTO LITERARIO, METRICA Y POETICA

by

FRANCISCO J. AVILA

Volume III

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1992

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO VI

HIPERMETRIA. ENDECASILABOS CRECIENTES

&&&.VI.1 Preliminares. El límite de las once sílabas puesto en tensión

Al iniciar esta parte segunda dedicada a la métrica en la princeps, definimos un sistema de versificación como un conjunto dialéctico de tensiones, de tendencias en diverso grado de desarrollo. Estas tensiones se daban entre los niveles del lenguaje y la norma métrica, por un lado, y también entre distintas normas métricas. Dentro de este marco tratamos el problema de las irregularidades estróficas, y sin salir de él nos enfrentaremos en este capítulo a un nuevo tipo de "irregularidad", lo que se han llamado versos "hipermétricos", con una sílaba excedente, todos ellos sobre la base del endecasílabo.[1] Antes de ocuparnos de este tipo de versos existentes en O, es necesario exponer algunas consideraciones sobre el endecasílabo, para luego prestar atención a ciertos rasgos que pueden apuntar una tendencia cuyo desarrollo nos interesa. De esta forma la "anomalía" métrica que nos ocupa quedará situada en el contexto que le corresponde.

&&&.VI.1.1 El endecasílabo y sus dos miembros

Elwert escribe sobre el endecasílabo italiano lo siguiente:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> L' endecasillabo, oltre all'accento costante sulla decima sillaba, ha un accento principale mobile, che cade per lo più o sulla quarta o sulla sesta sillaba. Alla parola che porta questo secondo accento principale, segue nella lettura una pausa: il verso ha cioè una cesura. La cesura divide il verso in due emistiqui, l'uno più breve e l'altro più lungo. Quando il secondo accento principale cade sulla quarta sillaba, il primo emistichio è più corto e allora il verso si chiama endecasillabo a minore; quando il secondo accento principale cade sulla sesta sillaba, il primo emistichio è più lungo, e si tratta di un endecasillabo a maiore.[2]

Comparémosla con estas palabras de Navarro Tomás:

> El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español. Su primer apoyo rítmico se sitúa sobre las sílabas 1, 2, 3, ó 4. No hay variedad de endecasílabo que reciba ese primer apoyo sobre la sexta y que deje las cinco sílabas anteriores en anacrusis. Ningún verso español admite más de tres sílabas en esa posición. El período rítmico comprendido entre el indicado apoyo y el acento fijo de la sílaba décima se divide en cuatro partes. A cada parte corresponde una cláusula de una, dos o tres sílabas.[3]

He aquí ahora una reciente definición del endecasílabo que ofrece Domínguez Caparrós:

> Verso simple de once sílabas métricas con acento obligatorio en la décima sílaba. La posición de los acentos interiores --de los que debe llevar uno, al menos-- es variable y da lugar a distintas clases de endecasílabo. Los grandes tipos normalmente diferenciados son los que acentúan en: sexta sílaba --endecasílabo a maiori [sic]--; cuarta y octava sílabas --endecasílabo a minori [sic]--; cuarta y séptima sílabas --endecasílabo de gaita gallega--. Hay, sin embargo, quien parte de otros esquemas, pero esta es la clasificación más frecuente entre los tratadistas de métrica.[4]

Mientras Elwert habla de dos emistichi, de donde surge la noción de a maiore y a minore, Domínguez Caparrós, en una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

definición ajustada a lo que se entiende generalmente en el ámbito castellano, no considera la noción de cesura[5] y hemistiquios, y deriva los conceptos de a maiore y a minore hacia la distribución acentual. Navarro Tomás, por su parte, también habla sin más de verso simple y concibe el verso dentro de los paradigmas métricos que elabora. Es cierto que el término hemistiquio no parece aplicable con propiedad al verso de once sílabas, pues la entidad de esas dos partes no se corresponde con lo que sí podríamos llamar hemistiquios, los del alejandrino, por ejemplo; respecto a la posible cesura, está claro que tampoco corresponde a la cesura intensa del alejandrino o el verso de arte mayor del XV.[6] Pero la ausencia de hemistiquios como tales y cesura intensa no implica el destierro absoluto de la concepción italiana del endecasílabo como fusión de dos partes, destierro que se ha dado en la práctica por oposición u omisión.

En la línea de "pérdida" de la bipartición que aparece como fundamental en italiano podemos mencionar a Ferguson, que resta todo papel funcional a la posible subdivisión del endecasílabo. Sobre la cesura, oponiéndose al estudio métrico que Macrí realizó sobre Herrera, escribe:

> El otro de estos elementos que acepta Macrí es la cesura, todavía admitida por muchos, pero inaplicable, creo, al endecasílabo tal como se compone desde mediados del siglo XVI. La cesura formaba parte --correctamente-- de la descripción del antiguo decasílabo francés

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> formulada por Pio Rajna en Le origine dell'epopea francese, Florencia, 1884; pero sus términos a minore y a maiore, adaptados por Rajna (y, modernamente, por Macrí) a dos tipos de endecasílabo castellano, como dependen del concepto de cesura, no corresponden cabalmente al endecasílabo moderno, que ya, según Pedro Henríquez Ureña, «se siente como metro unitario».[7]

En contra de la posición de Macrí, Ferguson también se apoya en Dámaso Alonso, de quien dice que "niega la importancia, si no la existencia, de la cesura en el endecasílabo", citando estas palabras de "La simetría en el endecasílabo de Góngora":

> es lo cierto que, normalmente, en poesía castellana aparece el endecasílabo como una unidad métrica indivisible, y sólo el análisis silábico puede revelar esta fragmentación establecida por los tratadistas, y no siempre evidente, por no coincidir muchas veces el final del llamado primer hemistiquio con el final de una palabra.[8]

Ahora bien, basta seguir con la cita en ese mismo lugar, para ver que D. Alonso está lejos de negar la posibilidad de bimembración:

> [...con el final de una palabra]. Dicho de otro modo: el oído, en muchos casos, percibe el endecasílabo como una cantidad indivisible («Del siempre en la montaña opuesto pino»), mientras que en otras con mayor o menor nitidez, llega a vislumbrar una posible fragmentación («No me mueve, mi Dios,/ para quererte»; «Huésped eterno / del abril florido»). Compárese con lo que ocurre en el alejandrino, en el que (prescindiendo de irregularidades medievales), hasta las innovaciones de Rubén Darío, el oído ha percibido siempre una bien definida división.[9]

Lo que Dámaso Alonso apunta es la clara diferencia entre la cesura intensa del alejandrino y la menos rotunda del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabo. La intensidad variable con que aparece esta última no quiere decir que deje de ser un factor operativo en el verso de once sílabas. Ello lo prueba el párrafo de D. Alonso que sigue al que acabamos de citar:

> Voy a aducir ahora ejemplos, bastantes para afirmar que Góngora usó conscientemente de esta posible división del endecasílabo, haciéndola más intensa y perceptible mediante la coincidencia del final de una palabra con el final del primer hemistiquio, colocando detrás de éste una pausa de significado y exagerando todavía, en muchos casos, la distinción entre los dos miembros resultantes, merced a su contraposición por cualquiera de los medios estudiados en los grupos anteriores o simplemente por contraste conceptual.[10]

Lo que destaca Dámaso Alonso es cómo Góngora aprovechó al máximo la "posible división" del verso, y llevó a su mayor grado la variable separación de los dos miembros.

Respecto a la percepción del endecasílabo como metro unitario de Henríquez Ureña, podría replicarse algo semejante: el hecho de que no existan hemistiquios o cesura intensa, y que "se sienta" como metro unitario, no impide que esa unidad surja de la fusión de dos miembros. En el mismo estudio de Henríquez Ureña, citado por Ferguson como apoyo en contra de la operatividad de la cesura en el endecasílabo podemos leer:

> Si el modelo de Fernán Pérez de Guzmán es el endecasílabo francés --que precisamente durante el siglo XV estaba muy en boga en Francia--, el modelo del Marqués de Santillana fue el endecasílabo italiano. La pausa después de la cesura ha desaparecido; el verso es ya, como en italiano, una unidad.[11]

El hecho de que Henríquez Ureña considere una unidad al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabo italiano frente a la bipartición del decasyllabe francés, indica que la consideración a maiore y a minore basada en "hemistiquios" no era óbice para hablar de la unidad de un verso. Por otra parte, la visión de Henríquez Ureña sirve de punto de partida a Baehr,[12] quien es, entre los especialistas en métrica, el que más claramente reconoce la operatividad de los dos miembros del endecasílabo castellano, remontándose a Pio Rajna:

> En el endecasílabo español se distinguen en primer lugar dos grupos, que Pio Rajna señaló como endecasillabo a maiore y endecasillabo a minore (o también maiore o minore). El fundamento de esta división es la cesura. Si tomamos por base la terminación llana en el primer hemistiquio, la cesura divide el endecasílabo en 7+4 sílabas (a maiore); o en 5+6 sílabas (a minore). Según la definición de Suchier, la cesura es la cúspide rítmica en el interior del verso, que consiste en un final de palabra acentuada con fuerza seguida por una pausa sintácticamente justificada.[13]

De esta forma el endecasílabo a maiore se caracterizaría, según Baehr, por un fuerte acento rítmico en sexta, un final de palabra situado en 6ª, 7ª u 8ª, según el "primer hemistiquio" sea agudo, llano o esdrújulo, y una "pausa justificada por el curso sintáctico, que sigue a ese «límite de palabra»". Estamos, pues, en el extremo opuesto al defendido por Ferguson.

Uno de esos extremos de la métrica española respecto al endecasílabo se deriva de la aplicación rigurosa de la funcionalidad de hemistiquios y cesura intensa, que lleva a Baehr a considerar dicha cesura "cumbre rítmica", si-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

guiendo a Suchier, y a entender que existe una pausa sintáctica forzosa tras el final de la palabra donde cae la cesura. A la nulidad operativa de ésta y la bipartición, que representa la visión opuesta a la primera, se llega por negación absoluta de hemistiquio y cesura, y tiene su base en la íntima unidad con que se percibe el endecasílabo. Entre uno y otro nos interesa la concepción de Costanzo Di Girolamo:

> Distinguiamo anzitutto, nell'endecasillabo, le due frasi ritmiche che coincidono con i due membri in cui si articola, e che sono separate dalla cesura. Tradizionalmente, si parla di endecasillabi a maiore e a minore, a seconda che il primo membro sia un settenario o un quinario.[14]

Es interesante notar que no aparece aquí el término "hemistiquio", sino el de frasi ritmiche o membri, lo que me parece una sustitución adecuada; ya Dámaso Alonso hablaba de "miembros". A continuación, Di Girolamo enumera las combinaciones posibles entre estos dos miembros, teniendo en cuenta la posibilidad de sinalefa entre ellos. Entre los tipos de endecasílabos citados, destacan aquellos que han sido considerados los de mayor perfección, donde ésta conlleva el ensamblaje perfecto entre los dos miembros del verso.[15]

Esta fusión máxima ha hecho, en los estudios métricos españoles, no considerar la existencia de esos dos miembros, entendiendo el endecasílabo como un verso simple sin más matizaciones. En todo caso, y para no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

extendernos con ejemplos de la segunda mitad del XVI y el XVII donde los dos miembros del endecasílabo siguen teniendo su función, es preciso señalar que Ferguson empieza a hablar de la irrelevancia de la cesura en el estudio métrico del endecasílabo --y con ella la irrelevancia de sus dos miembros-- a partir de la segunda mitad del XVI, con lo que quedan excluidos Boscán y Garcilaso.

Por otra parte, la visión de hemistiquios y de cesura como cumbre rítmica tampoco parece, en mi opinión, la más adecuada, aunque, sin que la pausa de que habla Baehr sea obligatoria, sí es cierto que una pausa sintáctica suele dividir el verso. Para decirlo con Domínguez Caparrós:

> Aunque sin un lugar predeterminado, suele llevar el endecasílabo una pausa de sentido hacia la mitad. A veces se ha discutido detalladamente por parte de los tratadistas cuál sea el lugar mejor para dicho descanso interior. Conviene advertir, sin embargo, que no se trata de una exigencia métrica, sino de un rasgo estilístico.[16]

Más que en rasgo estilístico hay que pensar en la relación de esa pausa con los dos miembros del verso que surgen de la distribución de acentos.

Centrándonos en la época que nos interesa, el primer tercio del XVI, vemos que la bimembración del endecasílabo estaba ya claramente señalada por Trissino, al hablar de "le cesure del verso". Así, de un verso como "Voi, ch'ascoltate, in rime sparse il suono" --transcrito por Trissino con esa coma tras ascoltate, que marca la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cesura-- dice:

> In quello «Voi ch'ascoltate», che sono cinque syllabe, in te quinta syllaba termina questa parola «ascoltate», la quale ha la precedente syllaba, cioè ta acuta, sopra il qual ta si riposa alquanto colui che pronunzia; e questa si dimanda cesura quinta; perciò che (come ho detto) ne la quinta syllaba si divide e si riposa il verso, e la pronuncia termina.[17]

En ese "si divide e si riposa il verso" se aprecia claramente cómo a principios del XVI operaba la bimembración del endecasílabo. Con cesura quinta Trissino se refiere a lo que hoy llamamos endecasílabo a minore con acento en cuarta. Respecto al endecasílabo a maiore es el de settima cesura, o sea, ictus en 6ª; pone como ejemplo "Nel tempo che rinuova, i miei sospiri", de nuevo con una coma donde va la cesura.[18]

Por otra parte, puede pensarse en dos factores, uno interno y otro externo al sistema versificatorio de Garcilaso, que permiten apoyar la existencia en éste de la cesura y los dos miembros. El factor interno es la rima al medio, que precisamente se basa en la existencia de ese corte en el verso, y lo intensifica al situar en él un fenómeno como la rima, que el sistema identifica generalmente con el final de verso; el factor externo, mirando a la situación de Garcilaso desde el lado castellano, es la existencia como adstrato métrico de los versos octosílabos y tetrasílabos castellanos: partiendo del principio de unidad bimembre, el nuevo verso se construye sobre unidades más cortas, y más cercanas a las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la lírica de cancionero peninsular; junto a ello puede considerarse la existencia en castellano de un sistema fuertemente basado en la cesura intensa y los hemistiquios, como el verso de arte mayor del XV.

En suma, entendemos que la cesura del endecasílabo se da en el sistema rítmico garcilasiano en un grado de tensión variable, que puede ir desde el máximo, que no sólo implica pausa, sino además rima al medio, hasta uno mínimo donde apenas pueden distinguirse los dos miembros. Un caso extremo de operatividad de la cesura se produce cuando, dentro de los diálogos de la Egloga II, además de la pausa sintáctica y rima al medio, el verso está dividido entre dos personajes. Podemos trazar esta escala con ejemplos:

-- 1. égl.II.992:
ALB.: [...]
[¡Yo haré que descarne essa alma osada
aquesta mano ayrada!/
SAL.: ¡Está quedo!
-- 2. égl.II.1301:
[del cargo están ufanas / todas nueve.]
El tiempo el passo mueve;/ el niño crece[19]
-- 3. égl.II.1250:
[acerbo, triste, ayrado fue venido,
y al fin él, confundido d'alboroto
-- 4. égl.II.1721:
[con su Fernando caro y señor pío]
la tierra, el campo, el río,/ el monte, el [llano
-- 5. égl.II.1294:
[viendo el gran cavallero / qu'ncogido]
en el rezién nacido / cuerpo estava.
-- 6. égl.III.293:
y a la majada, / ya pasado el día
-- 7. son.VII.4:
a deffenderme / de lo que has querido
-- 8. ele.I.156:
Tormes; tened / más provechoso intento

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- 9. ele.I.235:
y luego con gracioso / movimiento
-- 10. ele.I.246:
te basta, sin mostrarte / yo otro ejemplo
-- 11. son.VII.13
y en esto no voy contra / el juramento
-- 12. son.XXIII.8:
el viento mueve, esparze y / desordena

En el ej. 2 la posición previa a la cesura viene marcada con un rasgo que se identifica con el final de verso, la rima, junto con una pausa fuerte; en el 1 la pausa va unida al cambio de personaje. En el 3 falta la pausa pero queda la rima al medio; en el 4 la rima y la cesura están en tensión con la falta de bipartición a que lleva la enumeración de elementos; en el 5 sigue la rima pero la tendencia a la cesura choca con la lectura del sintagma "recién nacido cuerpo" como unidad; a partir del caso 6 falta la rima al medio, pero se va de una pausa sintáctica que favorece la cesura y la definición clara de los dos miembros, hasta el ej. 9, donde la sintaxis y la semántica fuerzan un grado mínimo de cesura, pues separa un sintagma de adjetivo + sustantivo; lo mismo ocurre en el ej. 10 con el infinitivo y su sujeto. En el ej. 11 hay un nuevo factor que debilita la posibilidad de cesura: el ictus "anómalo" en voy (5ª). En el ej. 12 la enumeración lleva a la posibilidad de una cesura variable, que podría establecerse tras 4ª (mueve) o tras 6ª (esparze).

La concepción del endecasílabo como unidad en grado variable de dos miembros resultará fundamental para el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estudio del fenómeno de la hipermetría y otros que podemos considerar preliminares.[20]

&&&.VI.1.2 El caso /í.a/. La flexibilidad métrica

Transcribo a continuación el primer verso del Soneto IX sin los acentos de la ortografía actual, tal como aparece en O; añado las variantes:

> Señora mia, si yo de vos ausente
> ---
> si de vos yo ausente HA
> señora mia R

Se podría pensar que este verso es hipermétrico si leemos mía como palabra bisílaba. Herrera --seguido luego por Azara-- así lo hizo, y en consecuencia cambió el verso para reducirlo a 11 sílabas.

La combinación vocálica bisilábica de /í/ tónica seguida de vocal fuerte, normalmente /a/ u /o/, combinación que en adelante representaremos como "/í.a/"[21] -- como las combinaciones de /é/ tónica con /a/ y /o/[22]-- suele leerse en Garcilaso como una sola sílaba cuando va en interior de verso, y bisílaba como palabra rima a final de verso o en rimalmezzo. Un ejemplo con ambos casos es éste:

> -- son.X.7:
> que me avíades de ser en algún día

donde avíades tiene tres sílabas y día dos.[23] En el Soneto XV tenemos

> -- son.XV.6:
> los fieros tigres y peñascos fríos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frente a:

> -- son.XV.12:
> con más piedad devría ser escuchada

Esta característica, que se daba de forma variable en la poesía española de la época, como veremos más abajo, tiene una clara base en los usos italianos.[24] Baste citar algunos ejemplos de los primeros sonetos del Canzoniere petrarquesco, donde precisamente aparece el posesivo en varias ocasiones:

> I.3: In su 'l mio primo giovenile errore
> I.12: E del mio vaneggiar vergogna è il frutto
> II.5: era la mia virtute al cor ristretta
> III.10: Et aperta la via per gli occhi al core
> III.12: Però, al mio parer, no li fu onore

Esto ocurre en interior de verso; en rima, como en Garcilaso, la combinación /í.a/ será bisílaba. Así en el Soneto VI los cuartos presentan rima en /í.o/:

> VI.1: Si travïato è 'l folle mi' disio
> VI.4: Vola dinanzi al lento correr mio
> VI.5: Che, quanto richiamando più l'envio
> VI.8: Ch'Amor per sua natura il fa rostio

En el mismo soneto tenemos, sin embargo:

> VI.10-11: I'mi rimango in signoria di lui
> Che mal mio grado a morte mi trasporta

La regla ya la señalaba Trissino en 1529, hablando de la collisione:

> ...la qual cosa sarà pronunzia congiunta; comeché tal pronunzia congiunta appresso dei Latini e di Greci non si usi se non in una parola sola, ma noi spessissime volte in una et in due la facciamo; in una, come in questa parola «havea», la quale in quel verso, «Io, che l'esca amorosa al petto havea» è trisyllaba. In quell'altro poi, «Il fljuol di Latona havea già nove» è bisyllaba; perciò che

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> ve et a si pronunzia congiunta in una syllaba. Ma è da notare che questa pronunzia congiunta in una parola sola si fa in meço il verso e non in fine.[25]

&&&.VI.1.2.1 El grupo /í.a/ en la poesía castellana del XV y principios del XVI

A continuación nos ocuparemos de la presencia del grupo vocálico en cuestión en textos cercanos en el tiempo a Garcilaso.

-- Santillana, Mena y Jorge Manrique

Se da la pronunciación bisilábica en interior de verso tanto en los versos de arte mayor como en los octosílabos. En los primeros se aprecia la tendencia, no obstante, a no utilizar este grupo en mitad del hemistiquio, y sí más al final. Estos son ejemplos del Laberinto de Fortuna[26]:

> v.447: que avía en la fuente cada qual escripta
> v.573: vencíase della su ropa en albura
> v.1469: avía Fortuna dispuesto la hora
> v.1490: avía ya dado su fin a la historia

En la Comedieta de Ponça[27]:

> v.44: tenían las manos siniestras firmadas
> v.308: que salen de flama o ríos de mar
> v.431: quebravan el árbol, rompían la vela
> v.697: Ceñía una gruessa çinta de caderas

En octosílabos, véase Mena:

> 4.96: la mía, porque se alabe
> 4.126: cada día un Juan de Mena
> 7.26: fuera el día postrimero

En las Coplas por la muerte de su padre,[28] hallamos versos como:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

v.31: allí los ríos caudales
v.239: cuando más ardía el fuego
v.325: Antonio Pío en clemencia

La pronunciación en dos sílabas también es norma en los sonetos de Santillana[29]:

V.6: Te seguiría, sy fuesse otorgada
XVI.13: assí diría sirviendo esperar
XXVII.3: e los movía con viril desseo

-- Cancionero General

Ya dijimos que entre las ediciones de esta obra hay una de 1520 en Toledo, que no pudo desconocer Garcilaso. En el Cancionero General se ve el predominio de la realización hiática, aunque no falta algún ejemplo de pronunciación en una sílaba. He aquí algunas muestras de un par de poetas.

- Juan Alvarez Gato (1440/50?-1510/12?):

/í.a/=2[30]:
f.LXXXIIr c.2 e.3: una porfía tan dura
f.LXXXIIv c.1 e.1: este desafío os ruego
f.LXXXIIv c.2 e.2: y dezía en la memoria
f.LXXXIIIIr c.2 e.1: sangría avéis menester
/í.a/=1:
f.LXXXIIIv c.1 e.3: uno que no tenía manos

- Garci-Sánchez de Badajoz (1480?-1534?)

Garci-Sánchez de Badajoz ha sido relacionado con Boscán,[31] y no hubo de ser desconocido por Garcilaso. Mantiene predominantemente la pronunciación /í.a/=2:

/í.a/=2:
f.XCr c.1 e.3: Los míos porque son tales
f.XCv c.1 e.1: me guía por cierta línea
f.XCv c.2 e.1: los mis días no son largos
f.XCv c.2 e.3: allí ternía reposo
f.XCv c.3 e.1: estos días que peleo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

f.XCIr c.1 e.1: mis días y mi pasión
f.XCIr c.1 e.2: y el día quando nos vía
/í.a/=1:
f.XCIr c.2 e.4: sano el día que yo la viere

-- Cancionero de Gallardo

Como es sabido, este manuscrito, fechado por su editor, Azáceta, en torno a la mitad del XVI,[32] recoge poesía del XV y el XVI.[33] Primero citaremos ejemplos de metro castellano, y luego de versos a la italiana, centrándonos en composiciones elegidas al azar. En algunas de ellas domina claramente la pronunciación bisílaba. Véase la VII, "El triste que mas morir", atribuida a Lope de Estúñiga, donde encontramos dos ejemplos de /í.a/=2 frente a ninguno de /í.a/=1:

/í.a/=2:
VII.2: querria que la partida
VII.4: se te enbia a despedir

En la VIII del Bachiller de la Torre, no encontramos /í.a/=2, y sí:

/í.a/=1:
VIII.3: perdido tenia el cuidado
VIII.30: encubrido abia temor

En la nº III, "La estrella de Citarea", tenemos dos casos de /í.a/=2 frente a uno de /í.a/=1:

/í.a/=2:
III.19: porfia mi parecer
III.34: mas no abia perfiçion
/í.a/=1:
III.28: que el Amor abia formado

En la traducción de los Trionfi de Petrarca por Alvar Gómez (1458-1538)[34] hasta el cap. IV (1010 versos),

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se hallan los siguientes casos:

/í.a/=1:
II.17: me abian puesto en un lugar
II.112: que abian estado en prision
II.113: los abia tales parado
II.135: del que me abia conoçido
II.373: no te queria deçir mas
II.534: abia preso y enlaçado
II.561: Yo que siempre abia jurado
II.623: no podia nada querer
II.675: tenia toda mi esperança

Frente a esta serie, sólo hay un verso con pronunciación bisílaba:

/í.a/=2:
II.973: querria no ser penado

También es cierto que, al igual que notaremos en Boscán, parece haber cierto cuidado en evitar esa combinación vocálica en interior de verso. Los ejemplos que se encuentran suelen ser de formas verbales, sobre todo en perífrasis. En todo caso, es claro que la proximidad de los versos castellanos al original tiene como resultado el acercamiento a la regla italiana: la pronunciación del grupo en una sola sílaba en interior de verso.

-- Castillejo

Véanse estos ejemplos del Diálogo de mujeres[35]:

/í.a/=2:
v.573: ni querría más ducados
v.867: perderían su sabor
v.872: serían cuerpos pintados
v.1151: no creỳa, loco, no,
v.2329: y dezíame en secreto
v.3664: y no fíes de la buena
v.3714: que devrían ser cortadas
v.3742: que os dezía, y sus amores
/í.a/=1:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

v.2518: harpías, crudas, avarientas

-- Boscán

En los octosílabos Boscán pronuncia /í.a/ bisílabo. He aquí algunos ejemplos. Entre la comp. nº I y la XVI, ambas incluidas, no se encuentra ningún caso de /í.a/=1:

VII.37: querría el yerro enmendalle
XIV.27: torno frío con el fuego
XV.11: la alegría y el tormento
XV.14: todavía el pensamiento
XV.19: la alegría quedo muerta
XVI.76: Ya caído (tetrasíl.)

De la comp. XX al final del Libro I:

XX.89: daría por no hallaros
XX.159: y se ríe d'otra cosa
XX.227: querría ver rastro d'ello
XXV.64: de ver mis días muy largos

En los versos a la italiana, Boscán tiende a evitar esa combinación silábica de /i/ en hiato con otra vocal fuerte. Hay, no obstante, casos donde sigue dándose la forma /í.a/=2:

XLVII.375: pero querría que fuesse mentira
CXXXI.806: Que yo agora podría preguntarte
CXXXI.1246: De ríos que corrían mansamente
CXXXIII.182: y en los esfuerços míos verás
[cierto
CXXXIII.256: el río correrá por do es su vía
CXXXIII.291: su alegría mezclando con la mía
CXXXIII.368: todavía entre nuestros conocidos

Aparece algún caso de pronunciación en una sílaba:

CXXXI.2208: coraçon mío por quien todo m'es
[dulce[36]
CXXXII.69: daría en quedar del todo
[endurescido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- Hurtado de Mendoza

En Hurtado de Mendoza domina la pronunciación bisílaba de /í.a/ en el metro castellano tradicional[37]:

LXVI.29: mas yo fío del padrino
LXVI.30: que la guíe como debe
LXVI.129: haría mucho a mi caso
LXVII.1: querría contar mi vida
LXVII.7: sería una maravilla
LXXXIV.120: en que se cría, se enciende
LXXXV.33: sangría sin ocasión

En el endecasílabo la situación no es tan clara. Véase este pasaje, donde señalo con asterisco los versos donde se da el fenómeno estudiado:

yo querría pulga ser, pero con esto: *
que me torne a mi ser cuando quisiere.
Porque en aquella forma ni era honesto,
ni pudiera agradar a mi señora,
ni a mí, y me quedaría hecho un cesto. *
Lo que fuera de mí contemplo agora,
y siento de dulzura deshacerme
y aun tal parte hay en mí que se mejora.
Lo primero sería luego esconderme *
debajo de sus ropas, y en tal parte
que me sintiese y no pudiese verme.
Allí me estaría quedo y con gran arte... *
(I.101-112)

Hay cuatro versos en que aparece el grupo /í.a/, todos ellos con pronunciación monosilábica. En este poema sólo he encontrado un verso (v. 118: "Un sátiro, un Príapo estoy ya hecho") donde se mantiene el hiato, frente a seis (vv. 101, 105, 109, 112, 115 y 219) donde /í.a/ se pronuncia en una sílaba.

Cito a continuación casos en que el grupo aparece como mono y bisilábico. Incluyo tanto endecasílabos como heptasílabos de canciones:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

/í.a/=1:
IV.39: otros se fían en arte y en prudencia
IX.69: cómo suele hazer María de Luna
XIV.85: Yo ya sería contento de mirarte
XVI.46: En alta popa con navío ligero
XVII.51: debía el cielo alegrar con su
[presencia
/í.a/=2:
II.4: te había de alcanzar, o tarde o cedo[38]
III.53: vivía en la memoria
IV.14: me pondría en lo más hondo del centro
V.16: pareceros ha fría, y es caliente
V.21: buena en caliente y frío temporal
V.72: sería amigo de sus señorías
XIV.70: todas las pasaría en otro tanto

Si nos ocupamos del asunto por composiciones elegidas al azar (una epístola, dos canciones y una égloga, por este orden), he aquí algunos resultados:

-- XIV: A Marfira Damón salud envía (109 vv.)
/í.a/=2: XIV.29, 56, 92
/í.a/=1: XIV.31, 85
-- XV : Si alguna vanagloria (114 vv.)
/í.a/=2: : XV.24, 107
/í.a/=1:: ninguno
-- XVI: Ya el sol revuelve con dorado freno
[(78 vv.)
/í.a/=2: XVI.5, 18, 70
/í.a/=1: ninguno
-- XVII: En la ribera del dorado Tajo (240 vv.)
/í.a/=2: XVII.12, 35, 47, 48, 59, 87, 103,
117, 119, 132, 164, 208, 236.
/í.a/=1: XVII.51, 175, 192

Como se ve, en las composiciones citadas domina la pronunciación con hiato, traspasada del ámbito castellano a la poesía italianizante. En la Epístola a Boscán, sin embargo, cuya aparición en la princeps nos da como fecha de composición ante quem el año de 1543, la situación es mixta, sobre todo por un pasaje de condicionales donde Mendoza se decide en la mayoría de los casos por la pronunciación monosílabica, con algún caso dudoso, dado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por la falta de maestría en el nuevo metro. Primero usa /í.a/=2:

> Otras veces, a mano rodeada,
> esparcería, tras los tardos bueyes,
> el rubio trigo o la áspera cebada.
> A la noche estaría dando leyes...
> (vv.184-87)

Pero luego pasa a emplear /í.a/=1:

> Allí se reiría del bien y del mal
> y cada uno hablaría a su guisa,
> y escucharía el que no tiene caudal
> (vv. 205-07)

Este es el reparto de la pronunciación bisilábica y monosilábica:

> LII: El no maravillarse hombre de nada (274 vv.):
> /í.a/=2: 18, 21, 41, 145, 172, 179, 181, 185, 187, 190, 197, 202
> /í.a/=1: 40, 43, 51, 150, 169, 182, 191, 196, 204, 205, 206, 207, 208, 243

&&&.VI.1.2.2 El grupo /í.a/ en Garcilaso

Como se ve, respecto al caso de /í/ en hiato con vocal fuerte /a/, /o/, /e/, Garcilaso escribía teniendo como fondo en su propia lengua el hábito, predominante en la poesía de cancionero del XV y el XVI, de la pronunciación bisilábica, un hábito que continuaban en los metros italianizantes poetas como Boscán y Hurtado de Mendoza. El toledano se propone, sin embargo, seguir mayoritariamente la norma italiana, es decir, pronunciación con hiato en rima y monosilábica en interior de verso. No obstante, la distribución del fenómeno en el corpus de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Garcilaso no puede equipararse con la que se da en la poesía italiana; ya dijimos al presentar el funcionamiento de un sistema métrico que cualquier rasgo actúa en relación con otros: mientras en la poesía italiana la pronunciación de /í.a/ monosilábica en interior de verso era la norma general, en castellano esa misma norma tenía como sustrato la norma opuesta en la poesía castellana, tanto la tradicional como la italianizante, incipiente en Boscán y Hurtado de Mendoza.

Podemos distribuir en dos grupos las ocurrencias del grupo de /í/ tónica en hiato con vocal fuerte, /í.a/:

1) final de verso o rima al medio: /í.a/ bisílabo; múltiples casos; no hay excepciones.

2) interior de verso (muchos casos). Pronunciación monosilábica.

De la pronunciación con hiato del grupo 1) ya citamos algún ejemplo de los muchos que podrían aportarse. Cabe recordar ahora que la pronunciación es también de dos sílabas en una posición del endecasílabo que ya definimos como cercana a la final de verso: la rima al medio. He aquí un ejemplo donde se da /í.a/=2 tanto en <u>desparzía</u>, a final de verso, como en <u>desvía</u> al final del primer miembro:

> -- égl.II.1299-1300:
> néctar sobre el infante desparzía
> mas Phebo la desvía d'aquel tierno

En cuanto al grupo 2), he aquí los endecasílabos[39]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que encuentro en O donde el grupo /í.a/ se pronuncia monosilábicamente (el número tras cada verso indica la posición en que se halla dicho grupo):

-- Sonetos
VII.8: Yo avía jurado / de nunca más meterme 2
X.7: que me avíades de ser / en algún día 3
XI.1: hermosas ninfas / que el río metidas 8
XV.12: con mas piedad / devría ser escuchada 6
XXIX.7: y más del bien / que allí perdía
[muriendo 8
-- Canciones
I.12: allá os yría a buscar / como perdido 4
III.13: que nunca día ni noche /cessan dellas 4
IV.131: que de la vía espantosa / atrás me
[torne 4
-- Ode ad F. G.
12: sería de mí, / hermosa flor de Gnido 2
22: fuerça de tu beldad / sería cantada 8
-- Elegías
II.43: d'aquesto un frío temor /assí a desora 4
II.66: el fuego que'l amor / tenía encendido 8
II.117: ternía el presente /por mejor partido 2
II.118 y agradecería siempre / a la ventura 5
-- Egloga I
172: De mi cantar, /pues, yo te vía agradada 8
285: que avía de ver, /con largo apartamiento 2
-- Egloga II:
16: podrían tornar d'enfermo / y descontento 2
178: seguía la caza / con estudio y gana 2
182: que della un punto / no sabía apartarme 8
250: que vía bolar / aquella banda amiga 2
256: todos venían al suelo / mal su grado 4
271: seguíase lo que apenas / tú barruntas 2
272: parecía que mirando / las estrellas 3
276: rompía con gritos ella / y convocava 2
285: qu'esto hazía pagava / su inocencia 4
294: venía por nuestra mano, / y la cuitada 2
456: a conocer mi mal / tenía el intento 8
471: vería d'aquella / que yo tant[o] amava *2
516: antes con mi llorar, / hazía espantados 8
522: me preguntavan quáles / avían sido 8
597: de quantas digo quien / devría
[escucharme 8
664: y temerario error / que avía seguido 8
898: ¡Gentil cabeza! / no daría por ella 8
1313: un viejo en cuyo aspeto / se vía junto 9
1324: que avía de ser quien diesse /la
[doctrina 2
1329: el qual venía con Phebo / mano a mano 4

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1339: vio que'ra el que avía dado / a don
[Fernando 5
1377: él no podía hartarse / de miralla 4
1379: luego venía corriendo / Marte ayrado 4
1393: que'l sol embía delante, / resplandece 4
1472: y claro río gozoso / de tal gloria 4
1539: en Flandes avía sido, / y el osado 5*
1590: en esto el caro viejo / río se vía 8
1593: y parecía que'l ocio / sin provecho 4
1606: que avía de ser guiada / por su mano 2
1754: el río le dava dello / gran notizia 2
1822: a las que avía de Tormes / aprendido 4
1827: yo no podía hartarme / allí leyendo 4
-- Egloga III
11: mas con la lengua muerta / y fría en la
[boca 8
102: que en delgadeza / competían con ellos 8
114: de las colores que antes /le avían dado 9*
146: mostrava en la lavor / que avía texido 8
177: Tras esto, el puerco allí /se v[ía]
[herido8[40]
190: parte del aire / que solía dar vida 8
201: pintado el caudaloso / río se vía 8
208: contento de lo mucho / que avía hecho 9
227: cuya vida mostrava / que avía sido 9
282: tenían los pies / y reclinar querían 2
290: de dos pastores / que venían cantando 8
320: deste día para mí / mayor que un año 3[41]

De la lista anterior hemos excluido los casos que más nos interesan, los del posesivo mío[s], mía[s], que presentarían pronunciación de una sílaba. A continuación transcribo todos los casos de estos posesivos --incluyo también heptasílabos--, con independencia de que su pronunciación sea de una o dos sílabas:

Para mía[s]:
-- Sonetos:
*IX.1: Señora mía, si yo de vos ausente
X.3: juntas estáys en la memoria mía
XIV.14: olvidando su muerte y aun la mía
XIX.14: y a sabella de vos del alma mía
XXVI.6: quando se ocupa en bien de cosa mía!
XXVIII.1: Boscán, vengado estáys, con mengua
[mía
-- Canciones:
III.51: la desventura mía

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

IV.125: a tiempos el dolor que al alma mía
-- Elegías:
I.2: con tanto sentimiento el alma mía
II.22: Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?
II.160: solo sostiene la esperança mía
-- Epístola:
41: tanto como el amor de parte mía
-- Eglogas:
I.32: (que's deuda general, no sólo mía
I.111: la desventura mía
I.280: por desventura mía
I.282: ¿Quién me dixiera, Elissa, vida mia
II.381: de echar la pena mía por la boca
II.506: las ya desmamparadas vacas mías
II.744: ¡Ay dulce fuente mía, y de quán alto
II.815: no esta por cometer, Camila mía
II.1873: recoge tus ovejas y las mías
III.327 de tal manera, a mi Flérida mía

Para mío[s]:

-- Sonetos:
*VII.10: a poder mío y a mi consentimiento
VI.9: Por otra parte, el breve tiempo mío
*VIII.6: por do los míos, de tal calor movidos
XV.7: si, en fin, con menos casos que los míos
-- Canciones:
II.63: sino que, siendo vuestro mas que mío
IV.183: y allí gastasse todo el tiempo mío
-- Epístola:
65: que no es locura este deleyte mío
-- Eglogas:
I.406: ante los ojos míos,
II.162: aquestos miembros el espíritu mío
II.488: creció de tal manera el dolor mío
II.738: que ya la tierna planta del pie mío
*II.920: que busco el cuerpo mío, que m'a [hurtado
II.1322: no basta el saber mío a que primero
III.247: al mar de Lusitania el nombre mío[42]

LLama la atención el hecho de que la mayoría de los casos con aparición de mío[s]/ mía[s] pertenecen al grupo 1): de los 36 casos reseñados, el posesivo de primera persona está situado a final de verso en 29 ocasiones, a las que podemos sumar otras tres de rima al medio, lo que hace un total de 32, todos ellos claramente bisílabos;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sólo cuatro (marcados con asterisco) no están a fin de verso o rima al medio (son.VII.16, son.VIII.6, son.IX.1, egl.II.920).

En el grupo 1), de pronunciación con hiato, la combinación /í.a/ se da siempre coincidiendo con el último ictus del verso, en 10ª para los endecasílabos o en 6ª para los heptasílabos o los versos con rima al medio. Comparemos ahora la distribución del acento del grupo 2) (/í.a/=1) con los del posesivo, sea su pronunciación en una o dos sílabas. Para los primeros:

en 2ª 15
en 3ª 3
en 4ª 14
en 5ª 3[43]
en 6ª 1
en 7ª 0
en 8ª 20
en 9ª 4
Total: 60[44]

Para el posesivo tónico de 1ª persona de singular:

en 4ª	3
en 6ª (3 en rima al medio):	4
en final de verso (6ª o 10ª):	29
Total:	36

En el grupo 2) /í.a/=1 se sitúa en casi todas las posiciones del endecasílabo, con tres peculiaridades destacables:

- no se da en 7ª, posición poco común para el ictus
- no se da en 10ª, donde siempre se produce /í.a/=2
- sólo una vez se halla en 6ª, posición donde suele ir el ictus del primer miembro.

Frente a esto, resulta muy interesante que los posesivos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se sitúen mayoritariamente a final de verso o en rima al medio, con pronunciación hiática, o que en su defecto aparezcan tan sólo en las posiciones de final de miembro, 4ª o 6ª, según sea el endecasílabo a minore o a maiore. Consideremos los cuatro casos de mío[s]/ mía[s] que no están a final de verso ni en rima al medio, y que por lo tanto tendrían lógicamente que incluirse en el grupo 2), de /í.a/=1:

-- son.VII.10:
a poder mío y a mi consentimiento
-- son.VIII.6:
por do los míos, de tal calor movidos
-- son.IX.1:
Señora mía, si yo de vos ausente
-- égl.II.920:
que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado

Si pusiésemos entre paréntesis la obligatoriedad de once sílabas, hay razones que nos llevarían a pensar en una posible pronunciación bisilábica de los posesivos en los cuatro casos mencionados. Una de ellas es puramente semántica: nos encontramos ante un término con claro valor enfático; este valor parece chocar con el hecho de que la palabra pueda ser deformada, convertida en "mió" o "miá"; se diría que exige la pronunciación con hiato, manteniendo la /í/ tónica; en el caso de son.IX.1 podríamos incluso alegar que nos hallamos ante una expresión que debía de ser utilizadísima oralmente: "señora mía" y puede pensarse que, según el principio valdesiano de "escribo como hablo", el verso de Garcilaso la recogía tal como sonaba en los ambientes cortesanos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A este respecto es muy interesante el testimonio de Valdés, que aconseja el uso de señora mía como vocativo, y no de mi señora:

> De manera que, hablando bien, avéis de dezir mi señor y mi señora, mi padre, y mi madre, quando están en nominativo, pero si estos nombres están en vocativo avéis de dezir señor mío y señora mía, padre mío y madre mía. Mas quiero que sepáis que, si estando estos nombres en vocativo, ponéis el pronombre antes que el nombre, hazéis que la cortesía sea mucho menos, y de aquí es que ay muy gran diferencia de scrivir a una dama «Señora mía» o «Mi señora», porque, luego que de industria os apartáis del propio estilo de la lengua en que habláis o escrivís, mostráis tener por inferior a la persona con quien habláis, o a quien escrivís.[45]

Si decir mi señora era hacer que "la cortesía sea mucho menos", muy bien habría podido ocurrir lo mismo con la pronunciación señora miá. Se podría alegar que acaso a principios del XVI existiesen criterios diferentes que no nos han llegado en la pronunciación de mía, pero que en esas formas se daba pronunciación bisilábica está demostrado con el hecho de que Garcilaso la busca sin lugar a dudas en 32 de 36 casos, los de final de verso y rima al medio. En el caso concreto de señora mía, cuando Boscán utiliza la expresión la sitúa en final de verso, y es claro que se da la forma bisílaba:

> Gentil señora mía,
> yo hallo en el mover de vuestros ojos
> (LII.1-2)
> La tierra, el cielo y más los elementos
> han puesto su arte, hizieron a porfía
> esta, cuyo nombre es señora mía...
> (LXXIX.1-3)[46]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lo que más nos interesa de los cuatro casos citados, donde el posesivo no coincide con final de verso o rima al medio, es la posición que mía[s] y mío[s] tienen en el verso. En los tres primeros (son.VII.10, son.VIII.6 y son.IX.1) la posición es la misma: su acento cae en la cuarta tanto si consideramos la palabra monosílaba como bisílaba; se trata del último ictus del primer miembro de un verso a minore; el caso de égl.II.920 es el mismo, con un endecasílabo a maiore e ictus en 6ª; no encontramos ejemplos con acento en 1ª, 2ª, 3ª u 8ª posición, todas ellos habituales en el esquema endecasilábico. En los cuatro casos el posesivo aparece en 4ª y 6ª, las posiciones previas a la cesura, las que más se acercan a la posición final, donde el posesivo se pronunciaba bisílabo. En los cuatro las pausas sintácticas apoyan la división del verso. Es indudable que tanto la pausa sintáctica como la posición al final de un miembro versal, ante cesura, acerca la posición de mío[s] o mía[s] en esas cuatro líneas a la de final de verso o la interior en rima al medio y por tanto se tiende a la pronunciación /í.a/=2.

En ninguno de los casos de /í.a/=1 en interior de verso la cesura es obligatoria tras la posición donde aparece /í.a/=1, puesto que, aunque vayan en posiciones 4ª o 6ª, la cesura puede ir, respectivamente, tras 6ª o 4ª, sin coincidir, pues, con /í.a/.[47] No existen casos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde se produzca el grupo /í.a/=1 en 4ª que no lleven ictus en 6ª -- del tipo "cuando me paro a contemplar mi estado"--, y viceversa.

Estos son los casos de /í.a/=1 en 4ª y 6ª:

4ª:
-- can.I.12:
allá os yría a buscar / como perdido
-- can.III.13:
que nunca día ni noche / cessan dellas
-- can.IV.131:
que de la vía espantosa / atrás me torne
-- ele.II.43:
d'aquesto un frío temor / assí a desora
-- égl.II.256:
todos venían al suelo / mal su grado
-- égl.II.285:
qu'esto hazía pagava / su inocencia
-- égl.II.1329:
el qual venía con Phebo / mano a mano
-- égl.II.1377:
el no podía hartarse / de miralla
-- égl.II.1379:
luego venía corriendo / Marte ayrado
-- égl.II.1393:
que'l sol embía delante, / resplandece
-- égl.II.1472
y claro río, gozoso / de tal gloria
-- égl.II.1593:
y parecía que'l ocio / sin provecho
-- égl.II.1822:
a las que avía de Tormes / aprendido
-- égl.II.1827:
yo no podía hartarme / allí leyendo

6ª:
-- son.XV.12:
con más piedad / devría ser escuchada

En el caso de 6ª, está claro que la cesura ha de ir tras piedad, pues devría está en perífrasis verbal en devría ser. Para los 14 casos de 4ª, en 8 de ellos la cesura en 6ª está definida por la rima al medio (todos los de la Egloga II menos los vv. 256 y 285); en los otros casos la cesura se puede hacer sin problemas en 6ª, al tiempo que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en 4ª parece muy poco probable, ya que iría en medio de

- perífrasis (irẏa a buscar)
- sintagma de adj. + sust. (vía espantosa, frío temor)
- verbo + compl. (venían al suelo)
- expresión adverbial (ni día ni noche)

Se diría que hay mayor tendencia a que la cesura siga al grupo /í.a/ en égl.II.285 ("qu'esto hazía pagava / su inocencia") y égl.II.1472 ("y claro río, gozoso / de tal gloria"), dado que tras hazía y río puede haber pausa sintáctica;[48] sin embargo, incluso en estos casos existe un ictus en 6ª tras el cual siempre se da la posibilidad de hacer la cesura. Por otra parte, no es imposible que la pronunciación /í.a/=1 en hazía y río diese lugar a una atenuación de la pausa, y ésta puede ser la razón de que, como señalé en nota, dos editores en el caso de égl.II. 285 decidan no situar la coma tras hazía.

Véase la diferencia con los casos de mía en 4ª y 6ª, donde la otra posible cesura resulta sumamente improbable (la marco con ¦ frente a / para la auténtica) :

-- son.VII.10:
a poder mío / y a mi ¦ consentimiento
-- son.VIII.6:
por do los míos,/ de tal ¦ calor movidos
-- son.IX.1:
Señora mía, / si yo ¦ de vos ausente
-- égl.II.920:
que busco el cuerpo ¦ mío,/ que m'a hurtado

Así pues, no sólo el posesivo presenta una inequívoca tendencia a la pronunciación bisilábica, sino que en la posición previa a la cesura, donde esos posesivos se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

encuentran, no se produce en Garcilaso la monosilábica.

Muy al contrario, existen casos en los que se produce exactamente lo contrario, es decir, en esa posición previa a cesura se da /í.a/=2, aun cuando la norma general establece que debiera darse pronunciación monosilábica en interior de verso. Se constituye así, dentro del grupo 2) con /í.a/ en interior de verso, un subgrupo con excepciones,[49] que llamaremos 2a), donde /í.a/ se pronuncia en dos sílabas. Estas son las excepciones a la regla de /í.a/=1 en interior de verso; anoto al final la posición en que se sitúa el acento de /í.a/ (separo los que no llevan ictus en 4ª o 6ª):

-- Sonetos:
XVII.7: la dulce compañía amarga y dura 6
XXV.10: se vierten hoy en día y se vertieron 6
Eglogas:
II.234: del seco estío el gran calor ardiente 4
II.531: que cada día cantaréys mi muerte 4
II.639: adiós corrientes ríos espumosos 6
II.793: Esta osadía temo que no es cierta 4
II.835: no estoy como solía, que no puedo 6
III.137: Figurado se vía estensamente 6

I.281: en la fría, desierta y dura tierra 3
II.623: ¡O dryadas d'amor hermoso nido 2
II.1078: ríos el curso pressuroso enfrena 1
II.1602: el río sin tardanza parecía 2
III.123: tenía figurada la ribera 2

En los trece casos citados /í.a/ no está ni en rima al medio ni en final de verso, y sin embargo ha de leerse bisílaba si queremos llegar a las once sílabas. En ocho de esos trece casos el grupo /í.a/ coincide con la 4ª o 6ª posición, es decir, con el final del primer miembro de los endecasílabos. Esto pone de relieve la importancia y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

operatividad de esa posición de final de miembro, su capacidad para cambiar la pronunciación.[50] En los otros cinco casos aparece como excepcional en Garcilaso lo que era corriente, en alternancia con la pronunciación monosilábica, en el ámbito castellano, tanto en octosílabos como en metros a la italiana. De todos ellos se podría decir en principio que operan como un recurso rítmico más con que Garcilaso enriquece, mediante la variatio, su sistema métrico; sin embargo, un análisis de cada caso puede aportar razones para la pronunciación. En uno de ellos aparece /í.a/=2 en un cultismo introducido en castellano por Garcilaso, dryadas,[51] donde probablemente el poeta no quiso deformar la pronunciación. Hemos dicho a propósito de mía que hay tendencia a /í.a/=2 cuando el término cobra peso semántico, y esto ocurre con un término "exótico" en la época como dryadas.

En otros dos de estos cinco versos, si no se puede hablar de cesura, sí es posible referirse a uno de los factores que se incluyen en ella: la necesidad, mayor o menor, más o menos puesta en tensión, de pausa. Esta pausa es evidente en égl.I.281 ("en la fría, desierta y dura tierra"). En égl.II.1078 el encabalgamiento y el hipérbaton fuerzan una pausa tras río:

> Este, quando le plaze, a los caudales
> ríos el curso pressuroso enfrena

En los dos casos restantes, égl.II.1602 y égl.III. 123, no es necesaria ya la pausa y las posibles razones

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para la existencia de /í.a/=2 en interior de verso no resultan tan evidentes. Garcilaso pudo haber escrito:

[Allí] el río sin tardança parecía

O bien, como propuso Mg:

tenia [ya] figurada la ribera

No obstante, observemos los versos y su "contenido". Para el primero:

El río sin tardança parecía
que'l agua disponía al gran viaje:
allanava el passaje y la corriente
para que fácilmente aquella armada,
que avía de ser guiada por su mano,
en el remar liviano y dulce viesse
quánto el Danubio fuesse favorable.
(égl.II.1602-08)

Se presenta río como elemento fundamental de los versos; un río que "sin tardanza" pero sin precipitación "allanava el passaje y la corriente // para que fácilmente..." discurriese la armada con "remar liviano y dulce". Estamos ante un nuevo ejemplo en que funciona el principio de que en una palabra enfatizada o con relevancia semántica no se da la reducción de /í.a/ a una sílaba; si el verso hubiese sido "[allí] el río sin tardança parecía" habría sido más difícil mantener esa relevancia; podemos decir, sin olvidar las precauciones que Beccaria exige para hablar de valores expresivos atribuidos a figuras métricas,[52] que el efecto de la pronunciación bisílaba frena el ritmo y esto consuena con la impresión de paso mesurado y calmo --"remar liviano y dulce"-- que quiere darse; nos acercamos a la noción de recreación poética

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que desarrollamos arriba, o si se quiere a la simple puesta en relieve de un término, río, y un ritmo que resalta su presencia.[53] Todo ello no impide que cuando, unos versos más abajo, se llega a una palabra de peso semántico mínimo como avía en "que avía de ser guiada por su mano", se vuelva a /í.a/=1.

Respecto a égl.III.123 ("tenía figurada la ribera"), vimos en el cap. III que encontraba una prueba de legitimidad en su relación semántica y rítmica con otros dos versos:

-- égl.III.123:
tenía figurada la ribera
-- égl.III.129:
Estava figurada la hermosa
-- égl.III.137:
Figurado se vía estensamente

Los tres versos se caracterizan por su morosidad rítmica, favorecida por la pronunciación bisilábica de /í.a/ en el primero y el tercero, y por la ausencia de sinalefas en el segundo, frente a la lección que no aspiraba la h ("estaba figurada_allí la_hermosa"); en los tres versos aparece el adjetivo figurado, ya sea masculino o femenino, dentro de la descripción verbal de una pintura.

En suma, la pronunciación bisilábica de los dos casos más extremos, égl.II.1602 y égl.III.123, puede tener también sus razones, más allá de la pura variatio rítmica, y constituir dos "formas motivadas" semejantes, aunque de menor entidad, a las vistas en las canciones. Por otra parte, si consideramos los distintos ejemplos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del subgrupo 2a), no es imposible que nos hallemos ante la evolución del fenómeno de /í.a/=2 en interior de verso: sus primeras manifestaciones se dan con el apoyo del ictus de 4ª o 6ª previo a la cesura, para llegar después a convertirse en un recurso rítmico utilizable como "forma motivada" y sin el apoyo en los citados ictus. Se trata de un rasgo métrico coherente en su evolución --recuérdese lo comentado sobre la evolución de las irregularidades estróficas--, en lugar de serlo en su rigidez.

Hay que tener en cuenta también que la posibilidad de alternancia entre /í.a/=1 e /í.a/=2 funciona en el sistema métrico de Garcilaso en la misma dirección que los fenómenos de diéresis. De esta forma, frente a versos como

> -- ele.I.197:
> con espantable son y con rüydo
> -- égl.II.217
> turbávamos el valle con rüido

donde ruido --con alternancia también en su grafía-- es una palabra trisílaba, tenemos un verso como

> -- can.IV.98:
> la claridad contempla, el ruido siente ,

donde ruido es bisílabo. Los dos primeros casos están en final de verso, y en interior el último. También en interior de verso hay un ejemplo de pronunciación de /u.í/=2:

> -- son.XVI.6:
> ni aquel fiero rüydo contrahecho

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Curiosamente, mientras en can.IV.98 el grupo /u.í/=1 coincidía con el ictus en 8ª, en son.XVI.6 /u.í/=2 coincide con el ictus en 6ª, el acento de final de miembro. Es una prueba más de la operatividad de la cesura en el endecasílabo. Además, mientras el ejemplo de la canción es un verso con bipartición, en el Soneto XVI rüydo es el término clave en torno al cual se desarrolla todo el verso: su relevancia semántiva, va unida, como en otros ejemplos vistos, a su presencia fónica, que abarca tres en lugar de dos sílabas.

Un nuevo caso de alternancia tenemos en

-- ele.I.172:
con luenga esperïencia sabidores
-- égl.II.350:
si no con todas mañas o esperiencia

El acento en 10ª no impide la pronunciación en una sílaba de -rien- en esperiencia, cuando en ele.I.172 parece que la misma combinación haya de pronunciarse de forma bisilábica, coincidiendo con la 6ª posición, salvo que se haga hiato en "luenga ¦ esperiencia".

Vista la situación del grupo /í.a/ en la poesía castellana del XV y primeras décadas del XVI, y en el propio Garcilaso, cabe mencionar que en la poesía italiana también se dan excepciones a la regla de /í.a/=1 en interior de verso. Elwert las señala, atribuyéndoles un origen provenzal, en Dante y los stilnovistas. He aquí algunos ejemplos de Dante:

Deo quanto fïe poca addimoranza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

questa rëa per me nol possa udire[54]

Este otro caso se acerca más a nuestro caso del posesivo este caso de settenario tronco:

mïa donna verrà[55]

Más aún, hablando de la diéresis, Elwert afirma que ésta

> In Dante serve, come sembra, a mettere in risalto una parola collocata in un endecasillabo a minore sotto l'accento principale di quarta (posizione cui nel decasillabo provezale segue la cesura); ripetutamente serve a sottolineare l'io, ad es.:
> così vid'ïo già temer li fanti[56]

Para poner de relieve una palabra puede aplicarse la diéresis incluso en lugar donde no hay un acento fundamental o próximo a la cesura ("fuori di accento"):

ïo stancato ed amendue incerti (Purg. X.19)[57]

De todo esto nos interesan dos aspectos: el primero es la coincidencia de la diéresis con la cesura, y el segundo la utilización de ese recurso para poner de relieve una palabra. Ambos aspectos se dan en los cuatro versos con mía[s]/mío[s] que venimos estudiando. Los ejemplos pueden encontrarse incluso en Petrarca; éste es el citado por Elwert:

Ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace[58]

Obsérvese que el acento de ese mïo bisílabo coindide con la cuarta sílaba del verso, como tres de los cuatro casos que tratamos en Garcilaso.

En el caso citado de "mïa donna verrà", es interesante observar que el ejemplo pertenece precisamente a la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

balada "Per una ghirlandetta",[59] que vimos en el capítulo anterior a propósito de sus eneasílabos. No hay que desestimar esta especie de vasos comunicantes entre unos casos y otros, porque parecen componer una base común que contribuyó a los criterios métricos de Garcilaso.

&&&.VI.1.3 El grupo /í.a/: los primeros grados en la puesta en tensión de las once sílabas

LLegados aquí y relacionando lo expuesto con los hipermétricos, hemos de apuntar varias observaciones:

1) Ningún verso de Garcilaso de los estudiados en esta sección es necesariamente hipermétrico (los casos más dudosos se reducen a 11 sílabas pronunciando /í.a/=1)

2) Hay casos que no presentan ningún problema: los bisílabos en rima y rima al medio.

3) En interior de verso sin rima al medio se da /í.a/=1; existen, no obstante, trece excepciones --han de serlo para alcanzar las once sílabas-- de bisílabos en interior, ocho ante cesura y cinco sin ella.

Frente a estas situaciones, muy claras, hay cuatro versos donde se puede dudar si tenemos /í.a/=1 o /í.a/=2:

-- son.VII.10:
a poder mío y a mi consentimiento
-- son.VIII.6:
por do los míos, de tal calor movidos
-- son.IX.1:
Señora mía, si yo de vos ausente
-- égl.II.920:
que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado

En ellos la medida del verso exige /í.a/=1, pero hay una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

serie de normas o tendencias prosódicas, semánticas y métricas que permiten pensar en la pronunciación bisilábica:

1) Prosódicamente, el posesivo era habitualmente bisílabo en la lengua común.

2) En el plano semántico, el posesivo en su forma tónica es una palabra con valor enfático: su posición, mayoritariamente en final de verso lo confirma, y hace dudar de que la palabra pueda ser deformada al reducirla a una sílaba; en el caso específico de señora mía estamos ante una expresión muy utilizada en los ambientes cortesanos de la época, y la deformación de mía contradice la norma del uso hablado.

Entre las tendencias métricas que apuntan a la pronunciación del posesivo en dos sílabas, tenemos:

3) El posesivo aparece en Garcilaso en 35 de los 39 casos en final de verso o en rima al medio, y es por lo tanto bisílabo. Hay una clara tendencia, pues, a que en mío[s] y mía[s] se dé /í.a/=2.

4) En los cuatro casos donde no concurre esta circunstancia, el posesivo está situado inmediatamente antes de la cesura, en posición 4ª o 6ª, donde se dan ocho de las trece excepciones de /í.a/=2, pese a no estar en final de verso o rima al medio. Hay por tanto tendencia a que en las posiciones 4ª y 6ª la pronunciación sea como en final de verso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

5) A los cuatro posesivos les sigue una pausa,[60] lo que intensifica la cesura. La pausa, de menos entidad métrica que la cesura --en la terminología que adoptamos -- es otro factor en la definición silábica de /í.a/=2, y puede actuar junto a la cesura, o sin ella,[61] con un claro efecto, como veremos.

6) No existe ni un solo caso de los 60 vistos con /í.a/=1 donde sea forzoso que la cesura se sitúe inmediatamente después de este grupo; tenemos 45 ocasiones con /í.a/=1 en posiciones que no son la 4ª ni la 6ª. Cuando se dan en 4ª (14 ocurrencias) o 6ª (1 ocurrencia) la cesura siempre puede situarse tras 6ª o 4ª respectivamente, pues existe un ictus en esas posiciones.

Como factores externos al texto garcilasiano hay que tener en cuenta que

7) La pronunciación de /í.a/=2 en todos los casos es predominante tanto en la tradición poética española que heredó Garcilaso, -- véase el Cancionero General-- como en poetas contemporáneos suyos que también se dan a las formas italianizantes -- Mendoza, Boscán-- o las castellanas --Castillejo. La pronunciación monosilábica se da en ellos como excepcional, aunque tiene el apoyo de la métrica italiana.

8) En la poesía italiana, donde la regla es /í.a/=2 en final de verso, frente a /í.a/=1 en interior, hay atestiguadas, no obstante, excepciones a la regla de que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una vocal tónica más una átona da lugar a una sílaba métrica en interior de verso, y estas ocurrencias se relacionan con la cesura y con la puesta de relieve del término en cuestión.

Todo lo expuesto nos llevaría a pronunciar los posesivos mío[s]/mía[s] como bisílabos en Garcilaso en los cuatro versos señalados, lo que añadiría una sílaba a las once habituales.[62] Estamos en la disyuntiva de, o bien contravenir las tendencias que hemos expuesto, o bien superar el límite silábico de las once sílabas. Esta regla métrica de las once sílabas "se pone en tensión"; los cuatro casos mencionados son extremos dentro de la grupo de /í.a/. Podríamos entresacar de entre los versos donde se da /í.a/=1 una lista ordenada de menos a más con una creciente posibilidad de que el grupo vocálico se convierta en bisílabo; esto es, con la regla endecasilábica puesta en tensión creciente. Esta lista podría empezar con un verso como:

-- son.X.7:
que me avíades de ser en algún día

En él la tensión es mínima: avíades es un verbo que no implica especial énfasis ni precede a una pausa, y pronunciarlo como trisílabo no causa mayores problemas. Desde este nivel de tensión inferior podríamos ir colocando versos donde el conflicto entre las dos normas va aumentando:

-- son.X.7:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que me aviades de ser en algún día
-- égl.II.1379:
luego venía corriendo Marte ayrado
-- égl.II.1393:
que'l sol embía delante, resplandece
-- ele.II.43:
d'aquesto un frío temor assí a desora
-- égl.II.276:
rompía con gritos ella y convocava
-- égl.III.11:
mas con la lengua muerta y fría en la boca
-- égl.II.1472
y claro río, gozoso de tal gloria
-- égl.II.285:
qu'esto hazía pagava su inocencia
-- son.IX.1:
señora mía, si yo de vos ausente
-- égl.II.920:
que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado
-- son.VII.10:
a poder mío y a mi consentimiento
-- son.VIII.6:
por do los míos, de tal calor movidos

En las palabras subrayadas se va apreciando mayor tendencia a que el lector las marque al leer con cierto énfasis. Obsérvese que, a medida que otorgamos peso rítmico y/o semántico en la lectura a la palabra con /í.a/, esta tiende a dejar de ser monosílaba. En venía corriendo (égl.II.1379) es el gerundio corriendo el que lleva el peso semántico, aunque no sería imposible marcar rítmicamente venía; en égl.II.1393 nos encontramos ante un verbo no auxiliar cuya carga semántica, si bien no decisiva en la línea, puede animar a acentuarlo; en ele.II.43 el adjetivo del sintagma frío temor tiene considerable carga semántica dentro del verso, pero el hecho de que no vaya seguido de pausa y pueda apoyarse prosódica y rítmicamente en el núcleo del sintagma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(temor) ayuda a su pronunciación monosilábica. En égl.II.276 rompía tiene una carga primordial en el verso que invitaría a su pronunciación plena; entran ya en tensión la norma prosódica y el sentido semántico por un lado, y la regla métrica por otro; a las dos sílabas llevaría incluso lc que hemos llamado "recreación poética" por la cual el verso se acerca métricamente a ese romper que quiere expresarse; sin embargo, el hecho de que no exista pausa tras rompía dificulta /í.a/=2, y equilibra en cierto modo las opciones. Lo mismo ocurre en égl.III.11, donde fría tiene, en mi opinión, un enorme valor enfático, que haría pronunciarlo con dos sílabas, rebasando así las once; sólo la ausencia de pausa facilita /í.a/=1. En égl.II.1472 ("y claro río, gozoso / de tal gloria") la tensión es aun mayor, por la pausa que debe seguir a río, que favorece la pronunciación plena, como hemos visto en las excepciones de más arriba. Lo mismo ocurre en un grado algo superior en égl.II.285, verso al que hemos de volver en el apartado siguiente. Los cuatro últimos casos son los del posesivo, punto máximo de choque entre la norma semántico-prosódica y la métrica.

&&&.VI.1.4 Un posible conflicto entre tres normas

En el cap. III estudiamos cuatro versos de la Egloga III donde la versión de O no mantenía la aspiración,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

habitual en Garcilaso, de la h procedente de F latina. Se vio allí que, como ya habían sospechado los editores antiguos, y confirman los modernos, hay muchas posibilidades de que exista en estos casos una intervención que no se debe a la mano del autor.

Al lado de la reafirmación del principio de la h aspirada en esos cuatro versos, es conveniente acercarse al complejo funcionamiento del sistema métrico garcilasiano a través de la tensión entre normas diversas, deteniéndose brevemente en dos versos donde sería posible que la regla de la aspiración de la h entrase en tensión con otras dos. Se trata de dos de los ejemplos vistos arriba:

> -- égl.II.285:
> qu'esto hazía pagava su inocencia
> -- égl.II.920
> que busco el cuerpo mío que m'a hurtado.

En ellos tenemos dos h prodecentes de F latina que en principio se aspiran en Garcilaso, y por tanto no permiten la sinalefa, y obligan a la pronunciación monosilábica de /í.a/.[63]

El primero es égl.II.285, que aparece en este contexto:

> Cercávanla, y alguna, más piadosa[...]
> llegávase muy cerca, y la primera
> qu'esto hazía pagava su inocencia
> con prisión o con muerte lastimera.

A favor de la pronunciación de hazía con /í.a/=2 está el hecho de que precede, como dijimos, a una pausa sintác-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tica; la necesidad de pausa tras esta palabra se apoya no sólo en la sintaxis, sino en el hecho del encabalgamiento que tras el salto rítmico parece exigir una detención en hazía. De esta forma, la pausa sintáctica podría convertirse, en una de las realizaciones posibles del verso, en cesura tras el ictus en 4ª, contando con la h aspirada. La otra posibilidad sería la cesura tras 6ª, con spezzatura in cesura[64] o ligero encabalgamiento interno ("pagava / su inocencia"), opción apoyada en la exigencia de /í.a/=1 para mantener el límite de las once sílabas.

En "que busco el cuerpo mío que m'a hurtado", junto con la posición anterior a pausa y cesura del grupo /í.a/, hay que contar con la clara tendencia de Garcilaso a utilizar mía/mío como bisílabo, lo que lleva a pensar si mío puede ocupar dos posiciones en égl.II.920.

Así, cada uno de los dos versos citados tiene en principio tres lecturas posibles:

1) Se impone la norma métrica de las once sílabas y la de h aspirada, en detrimento de /í.a/=2 ante pausa o cesura, especialmente con el posesivo:

que búsco_el cuérpo miò / que m'á hurtádo
qu'ésto hazià pagáva / su_ìnocéncia

2) Se impone la tendencia de /í.a/=2 y se mantiene la h aspirada, en detrimento de la norma métrica de las once sílabas:

que búsco_el cuèrpo mío, / que m'à hurtádo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

qu'ésto hazía / pagàva su_ìnocéncia

3) Se impone el límite de las once sílabas y la pronunciación bisílaba de /í.a/, en detrimento de la h aspirada:

que búsco_el cuèrpo mío, / que m'a_hurtádo
qu'èsto_hazía / pagáva su_inocéncia

No obstante, para defender la tercera lectura se debería sostener que esas dos h no se aspiran y permiten la sinalefa, o que, en otras palabras, las haches son, en ese par de versos, un "hecho gráfico"--una expresión de Mario Casella a la que más tarde nos referiremos-- sin correspondencia en lo fonético. A este respecto hay que reconocer que la aspiración de h procedente de F latina es un rasgo que se da en O con extrema sistematicidad. Contamos con ejemplos donde se aspiran derivados de hurtar y muchos donde la h de hazer en cualquiera de sus formas verbales o derivados no permite la sinalefa:

égl.II.892: ¿Ale hurtado alguno o escondido
égl.II.1397: a hurtar a la muerte y a su abismo

Para hazer, he aquí algunos ejemplos de los muchos que se encuentran, uno de ellos tiene la misma forma verbal, hazía:

ele.I.227: con lágrimas sus ojos, no hazía[65]
son.I.14: pudiendo, ¿qué hará sino hazello?
can.IV.71: a hazer mi natura en todo agena
ele.I.118: Mas no puede hazer que tu figura

Teniendo en cuenta esto, decir que la h de hazía y hurtado pueden no aspirarse resulta bastante aventurado. La aspiración de h no sólo es norma sólida en Garcilaso,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sino que contamos con apoyos teóricos en ese sentido. Tanto Nebrija como Valdés parecen referirse a la "pronunciación" de la h. El autor de la Gramática escribe:

> La f corrompese en h, como nos otros la pronunciamos, dándole fuerça de letra, como de "filius" hijo, de "fames" hambre.[66]

Por otra parte, en el Diálogo de la lengua se lee:

> torno a dezir que de la pronunciación aráviga le viene a la castellana el convertir la F latina en h; de manera que, pues la pronunciación es con h, yo no sé por qué ha de ser la escritura con f, siendo fuera de propósito que en una lengua vulgar se pronuncie de una manera y escriva de otra.[67]

Lapesa atestigua la resistencia con que en Castilla la Nueva se fue perdiendo la aspiración de h.[68] Si tenemos en cuenta, además, el contexto lingüístico italiano en que Garcilaso se movía, es probable que, aunque los hábitos articulatorios italianos no admiten la aspiración, ésta, al fin y al cabo una postura conservadora en castellano, encontrase apoyo en la mayor permanencia de la F latina en toscano.

Frente a los argumentos internos y externos que sostienen la aspiración de h en Garcilaso, sólo es posible señalar pequeñas "fisuras" en la aplicación de esta regla. La primera es meramente gráfica: existían haches escritas que no se aspiraban, y de hecho algunas palabras vacilan entre la escritura con o sin h; esto puede ser un indicio de que dos reglas empezaban a entrar en conflicto: una que se empeñaba en aspirar la h proce-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dente de F latina, y otra que no se decidía a eliminar en castellano la h que provenía de la propia h en latín (he, has de habere, humano, etc.). Esta pequeña fisura de la regla --la h (gráfica, con independencia de su origen) se aspira, pero no siempre-- podía dar pie a la vacilación en una norma que históricamente estaba abocada a la desaparición, lo que constituiría un segundo factor contra la aspiración de h. El tercero, por último, viene dado por el hecho de que algunos contemporáneos de Garcilaso no aplicasen la aspiración de h al versificar; este factor, por externo que sea al texto garcilasiano, no puede dejar de considerarse como "adstrato" respecto a su lengua, de la misma manera que lo eran la fonética o la métrica italiana para los iniciadores del arte nuevo.

Así, en Boscán es posible encontrar ejemplos en los que h<F se aspira:

L.5: allí hace mi mal dulce su canto
LI.5: quien primero holgó, quando nací
LII.73: quantos me hablan, pienso que m'engañan
LIII.120: yo duraría hasta poder vella
LXXIV.106: canción el alma tengo hecha un yelo
XCVIII.10: que lo hago, por solo contentaros
CXXXI.1442: No hallava su mal donde cupiesse
CXXXI.2577: y como si a sabiendas lo hiziera
CXXXII.14: tu hermosura y tu valer sintiendo
CXXXII.109: de ver tu hermosura stava ciego

Pero no faltan versos donde no hay aspiración, pese a que la h proviene de F latina:

XXX.10: Donde hazañas d'Amor han concurrido
LIII.91: que hasta los nombres de las cosas
[temo
LVI.12: respondo yo de ver tanta hermosura
CIII.40: En otro tiempo holgué d'star doliente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CXXXI.693: Habló callando lo que hablar no pudo
CXXXI.1014: El estrecho hasta dar dentro en
[Abydo

CXXXI.1775: yo lo confiesso aquí que m'holgaría
CXXXI.1806: sino alabar lo que hazes por
[nosotros
CXXXI.2491: Mas el amor, que aún desto no
[s'hartava
CXXXIII.152 en matarme si nunca te hize
[affrentas
CXXXIVb.69 que verá hazer a nuestros coraçones

La alternancia de h aspirada y no aspirada puede apreciarse en versos o pasajes donde se encuentra uno y otro caso. En CXXXII.43 la h no se aspira

Para_hazer mal bastante es qualquier cosa,

pero siete versos más abajo, en el v. 50, tenemos el mismo infinitivo con aspiración:

ni hazer bien tanpoco no acaeçe

Junto con la posibilidad de no aspirar la h>F en Boscán, existe un testimonio que apunta en esa misma dirección. En Juan del Encina se registra una vacilación interesante:

> Avemos de mirar que quando entre la vna vocal y la otra estuviera la «h», que es aspiración, entonces a las vezes acontece que passan por dos, y a las vezes por una. Y juzgarlo hemos según el común uso de hablar o según viéremos quel pie lo requiere.[69]

Acaso influya el origen salmantino de Juan del Encina -- Lapesa señala la especial tendencia a la pérdida de aspiración en Castilla la Vieja--, pero en todo caso el "según viéremos quel pie lo requiere" parece abrir una vía de adaptación de la norma de pronunciación a las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

exigencias del verso.[70]

Puede traerse, por último, un verso de Boscán que guarda paralelismos con "que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado". Lo transcribo sin tildes, tal como aparece en la edición de 1543:

CXXXII.151: Parecía que'l alma andava hurtando

Si suponemos que en parecía se da /í.a/=1 y que se aspira la h de hurtando, el verso queda con una rarísima acentuación, de esquema 3-5-7-10; todo indica que se produce /í.a/=2 y la h no se aspira, con lo que el esquema acentual es 3-6-8-10, un endecasílabo a maiore con cesura tras el ictus de 6ª. En el verso de Boscán se dan los dos fenómenos que aparecen en égl.II.920, el grupo /í.a/ y una h<F que en principio puede aspirarse; en Garcilaso hurtado aparece a final de verso como hurtando en Boscán; hay una diferencia: hay más razones para pronunciar /í.a/=2 en mío (Garcilaso) que en parecía (Boscán). Es cierto que los criterios de uno y otro poeta no parecen haber sido los mismos; cabe preguntarse, no obstante, si cuando existía una tendencia que chocaba con la aspiración de h<F ésta norma se imponía en todos los casos, o si en alguna ocasión se pudo actuar "según viéremos quel pie [verso] lo requiere", en palabras de Juan del Encina.

Los dos casos estudiados nos interesan para poner de relieve cómo incluso normas que se aplican en Garcilaso con suma sistematicidad podrían en alguna ocasión haberse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puesto en tensión. Hay que reconocer que resulta más bien remota la posibilidad de que, en el conflicto de tres normas que hemos visto en égl.II.285 y 920, la que ceda sea la de aspiración de h, una regla que sólo hemos visto cuestionada desde fuera del sistema garcilasiano. Frente a esto, se irá viendo que otra norma básica, la del límite silábico del endecasílabo, sí aparece repetidamente puesta en tensión en el corpus garcilasiano, al tiempo que existen factores externos a éste que desde diversos ángulos apuntan hacia la flexibilidad de ese límite.

&&&.VI.1.5 Los "hechos gráficos": el caso espíritu

Otro ejemplo de la puesta en tensión de la medida silábica lo tenemos en las ocurrencias de la palabra espíritu en O (me atengo a la grafía original):

-- Sonetos:
IV.14: Desnudo 'spiritu o hõbre en carne y
[huesso
VIII.2: Salen espiritus biuos y encendidos
VIII.10: Mis espiritus pensando que la vian
-- Elegías:
I.255: Quando bolo el espiritu ala alta meta?
-- Egloga II:
II.162: Aquestos miembros el espiritu mio
II.439: El agradable espiritu respiramos
II.559: Del espiritu vital, que del s'alexa
II.882: Desnudo espiritu, o carne y huesso
[firme?
II.891: solo el espiritu es este que ora mando
II.919: Espiritu soy, de carne ya desnudo

Si leemos estos diez versos tal como están escritos, resultan endecasílabos que cuentan con una sílaba más de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las once preceptuadas. Sólo en un caso de O esto no ocurre:

> -- son.XXIV.6:
> la fuerça y el espirtu a vuestro [L]asso

En este verso no hay problema con las once sílabas, y en cierto modo apunta la posibilidad de una pronunciación trisílaba de espíritu en el resto de los casos.

La cuestión que surge en estos versos es la de si Garcilaso consideraba esta palabra de cuatro sílabas, o si por el contrario leía todos los versos citados pronunciando "espír(i)tu" con tres sílabas por una suerte de síncopa, tal como aparece en son.XXIV.6, a la italiana, aunque hay testimonios antiguos de pronunciación trisílaba en castellano, aportados por Corominas.[71] Parece que la medida del verso fuerza a esto último, y por esta opción se inclina Rivers:

> La misma palabra espirtu, normal en la versificación garcilasiana, es por supuesto un italianismo (spirtu), que quizá Garcilaso estrenó en este soneto suyo; cfr. Boscán, Leandro, 1332.[72]

Sin embargo, la espirtu no aparece en O más que una vez. Es Herrera quien adopta la grafía espirtu. El Brocense, por el contrario, tanto en en 1574 como en 1577, escribe spiritu en todos los casos menos en egl.II.162 y egl.II.919, donde sigue a O con espiritu. La grafía del Brocense, que no fue anotada en el cuerpo de variantes por Keniston, por Rivers ni por Rosso Gallo, apunta a la posibilidad de que buscase la pronunciación trisílaba a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

través de la s líquida, tal como señala Corominas a propósito de Berceo. En todo caso queda claro que para el Brocense no era obvia la grafía espirtu, y acaso tampoco esta pronunciación.

Respecto a la situación de la palabra en el verso, de los once casos (incluyendo el de espirtu), en cuatro ocasiones el acento de espíritu coincide con la 4ª posición (son.IV.14, son.VIII.2, égl.II.882 y égl.II.919), en tres con la 6ª (son.XXIV.6, ele.I.255 y égl.II.439) y en cuatro más con ninguna de las dos; en este último grupo se incluyen son.VIII.10, égl.II.162, 559 y 919, con ictus respectivamente en 3ª, 8ª, 3ª y 2ª. Así pues, espíritu aparece en el primer miembro en 10 de 11 versos. Todos ellos llevan ictus en 6ª menos égl.II.162, que es un endecasílabo a minore. En el grupo con el acento de espíritu en 4ª se podría pensar en situar tras esa posición la cesura, aunque en todos los casos tiene la posibilidad de ir tras el ictus de 6ª. No resulta plausible, en mi opinión, una posible lectura donde el final de miembro adquiera la propiedad de restar una sílaba por tratarse de palabra esdrújula, dado que Garcilaso situó en cuatro ocasiones espíritu sin contacto con la cesura. No parece, por tanto, que la cesura influya en la pronunciación de espíritu.

De momento nos inclinamos a pensar, con Rivers, que, dentro del complejo mundo bicultural y bilingüe en que se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mueve Garcilaso, el término espíritu se pronuncia a la italiana. Hay que notar que ello no está muy lejos de lo que acabamos de ver en el caso /í.a/, cuya pronunciación monosilábica en interior de verso tenía mucho que ver con el uso italiano. La lengua de Garcilaso se mueve así en inevitable contigüidad con la toscana.

Rivers transcribe en todos los casos espiritu o spiritu de O con la grafía espirtu, correspondiente a la pronunciación. Cabe pensar si Garcilaso escribió espirtu en todos los casos, y los impresores "castellanizaron" en todos menos en el del Soneto XXIV. No obstante, los impresores admitieron la grafía espirtu en dos ocasiones, una en Garcilaso, y otra en Boscán, ya citada por Rivers:

> -- XXXI.1332:
> y él se sintió con esto un nuevo spirtu
> -- son.XXIV.6:
> la fuerça y el espirtu a vuestro [L]asso

No habría razón, pues, para que no hubiesen usado la grafía cercana a la italiana en todos los demás casos del toledano, si así hubiera estado en el manuscrito que seguían. Creo muy probable, por tanto, que Garcilaso escribiese la forma castellana en todos los casos menos en uno, y los impresores respetaran su grafía. La presencia de espíritu con cuatro sílabas es, pues, un hecho gráfico, que probablemente no tenía plasmación fonética. O, visto de otra manera, podríamos decir que sí la tenía, pues se da un grado de tensión entre dos normas, la grafía y la de las once sílabas, aunque creemos que, al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

igual que en los primeros versos de la escala que elaboramos para el problema de /í.a/, esta tensión es mínima, y puede ser fácilmente resuelta con la pronunciación "espirtu". Lo interesante es apreciar la flexibilidad del sistema de O, desde la métrica a la grafía.

&&&.VI.1.6 En los preliminares de los hipermétricos

Creo que, tras estudiar los casos de /í.a/, h<F aspirada, y espíritu, podemos señalar una serie de puntos:

1) El estudio del grupo vocálico que hemos denominado /í.a/ confirma la operatividad de la cesura en el endecasílabo, operatividad que ya se mostraba en el fenómeno de la rima al medio.

2) A través de las ocurrencias de mío[s]/ mía[s] y de algunas de las excepciones con /í.a/ bisilábico en interior de verso, puede establecerse que en su sistema métrico el peso semántico de un término puede estar directamente relacionado con su pronunciación "plena", y por tanto con su "presencia" fónica o rítmica en el verso. Esto da la lugar en algunos casos a la existencia de "formas motivadas" dentro de lo que llamamos recreación poética.

3) No siempre la grafía de un verso se corresponde con nuestra realización fónica del siglo XX; el caso más claro es el de espíritu. Se aplicarían así las distin-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciones establecidas por Jakobson[73] entre verse design (modelo de verso) y verse instance (realización de verso), por un lado, y entre verse instance, que entiendo como realización gráfica del verso y delivery instance, lo que sería la realización fónica de ese verso, que a su vez puede depender de un delivery design, un modelo o sistema de realización fónica, que, para los versos de Garcilaso podía ser diferente, por ejemplo, entre los castellanos residentes en Italia y el resto.

4) Algunos de los casos de mío[s]/ mía[s] muestran que el sistema métrico garcilasiano podía poner en tensión el límite silábico de las once posiciones. Esto se produce a partir del conflicto de dos normas, o de lo que sería una norma primaria --el límite silábico de las once posiciones-- y una tendencia o norma secundaria, en el caso de mío[s]/mía[s], la pronunciación con hiato del grupo vocálico /í.a/ en determinadas posiciones del verso o determinadas palabras. En dos versos donde se daban el grupo /í.a/ con la pronunciación de h aspirada se vio que incluso esta última regla, muy estable en Garcilaso, podría haber entrado en tensión. No otra cosa ocurre en los casos de espíritu, donde se ha de optar entre reducir el término a una palabra trisílaba en principio no castellana, o superar las once sílabas.

5) El conflicto entre dos o más normas no ha de decidirse necesariamente en una dirección, porque la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

naturaleza misma del verso puede fundamentarse en la existencia de esta tensión, que cada lector ha de resolver en cada lectura con los elementos que se le presentan, y su competencia como receptor de este tipo de poesía.

6) La existencia de estos conflictos de normas o tensiones de grado variable en el seno del verso está directamente relacionada con la circunstancia de que un sistema métrico surja de la confluencia de distintos sistemas, sin un antecedente inequívoco, y en una época de suma movilidad, experimentación y apertura.

Hemos examinado, en suma, versos donde se comienza a poner en tensión el límite de las once sílabas, y que constituyen, por tanto, los grados inferiores de una tendencia cuyo nivel extremo se alcanza con los llamados versos hipermétricos.

&&&.VI.2 Versos hipermétricos de O

Se trata de una serie de versos, presentados en el cap. III con sus variantes, donde parece evidente que se rebasan las once sílabas, pero resulta problemático admitir que en todos los casos exista una errata que ha dado lugar a la hipermetría sin dañar el sentido. Ya dijimos que no en todos hay las mismas posibilidades de que la anomalía se deba a una errata. En algunos esta posibilidad no puede descartarse; sin embargo, incluso en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estos casos hay razones que no permiten hablar con seguridad de error. Por una parte, la evidencia de errata no puede compararse con otros versos donde esa evidencia es palmaria; por otra parte, la consideración en su conjunto de los casos aporta razones en contra de las tesis de la hipermetría por errata, y estas razones se refuerzan con otras, externas e internas al sistema métrico garcilasiano. Lo expuesto a propósito de las irregularidades estróficas y lo que se ha de ver sobre algunos de los hipermétricos donde con más claridad se perciben ciertas características llevará a replantear la tradicional certeza sobre la existencia de erratas incluso en los hipermétricos donde las aludidas características no resultan patentes.

&&&.VI.2.1 Keniston y la hipermetría

La actitud sobre este asunto de los editores modernos, desde Navarro, coincide con la que vimos para las irregularidades de las Canciones: es preciso regularizar. En ello siguen a los dos grandes comentaristas del último tercio del XVI, Herrera y el Brocense. Sólo existe un paréntesis establecido por la fe incondicional de Keniston en O, que le llevó a mantener las lecciones de la princeps con pocas correcciones. El paréntesis se alarga con la edición de Rivers en 1964, donde, a propósito de los endecasílabos hipermétricos, y al hablar del manus-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crito garcilasiano que le llegó a Boscán, se lee:

> ...podemos suponer que estos versos eran autógrafos, por lo menos en su mayor parte, pero que quizá no siempre estaban muy bien limados y copiados. En el caso de ciertos sonetos tempranos podemos sospechar que eran borradores de un principiante a quien todavía le influía el verso de arte mayor, porque en ellos encontramos varios versos hipermétricos de carácter parecido.[74]

Pero la confianza de Keniston-Rivers(64) en la princeps tenía pocas defensas y fue desbordada sin dificultad por la línea Macrí-A. Blecua-Rivers(74), desde la que con buen tino se percibió esa debilidad. R74 enmendó los hipermétricos a partir del estudio de las distintas variantes por Blecua y de sus opciones, fundamentadas en un concepto del endecasílabo básicamente unitario para todo el Siglo de Oro. Rosso Gallo, pese a su diversa valoración de las fuentes, emprende también la enmienda de esos versos con una sílaba en exceso, con resultados a menudo distintos a los de Rivers.

El punto más débil de la argumentación de Keniston radicaba en que partía de la idea, ya mencionada, de la impericia que puede resultar de la adaptación de un nuevo arte. Sin embargo, con una notable intuición vio, ya en 1925, que el problema de los hipermétricos podía considerarse de forma conjunta --de ahí se deriva el "versos hipermétricos de carácter parecido" de Rivers en 1964--, y los agrupó de la siguiente forma[75]:

-Grupo A, con un verso de redondilla mayor, seguido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por su quebrada:

-- son.IV.7:
esfuerça con la miseria / de tu estado
-- son VIII.5:
encuéntra[n]se en el camino / fácilmente
-- son.IX.8:
y ansí ando con lo que siento / differente
-- égl.I.266:
pues que no la á quebrantado / tu partida
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre / pueda verte
-- égl.II.352:
A lo menos aprovecha / yo te digo
-- égl.II.989:
Como si yo fuesse un leño / sin sentido
-- égl.III.81:
Aviendo ya contemplado / una gran pieça
-- égl.III.294:
Recogido le llevavan / al[egr]ando

Grupo B.- Se trata de versos compuestos, según Keniston, de uno de redondilla mayor, agudo, seguido por un pentasílabo:

-- son.IX.7:
he perdido quanto bien / de vos espero
-- égl.III.360:
El álamo y el laurel / y el mirtho callen

Grupo C.- Líneas constituidas por un heptasílabo, seguido por un pentasílabo:

-- son.XV.1:
Si quexas y lamentos / pudieron tanto
-- son XXV.2:
cómo sentí tus leyes / tan rigurosas
-- ele.I.239:
el viento sus cabellos / y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo / y en la serena

Grupo D.- Para Keniston, versos con un pentasílabo más un heptasílabo:

-- son.IV.2:
mas tan cansada / d'averse levantado
-- son.IV.12:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

muerte, prisiones / no pueden, ni embaraços
-- son VII.3:
válgame agora / jamás aver provado
-- son.XV.2:
Que reffrenaron / el curso de los ríos
-- son.XX.7:
porque son duros / y tienen fundamientos
-- égl.III.304:
cantando el uno / y el otro respondiendo

Tras establecer estas distinciones, el editor norteamericano añade que especialmente en los grupos A y B el ritmo trocaico parece indicar influencia del verso castellano tradicional; los del D tienen todos acentos en 7ª y podían incluirse en A o B; en los grupos C y D la sílaba que sigue al acento --no sabemos si se refiere al último acento del verso, o del primer miembro-- había de sentirse como hipermétrica.[76]

El planteamiento de Keniston tiene una base indiscutible que, tras su aceptación en R64, no ha sido valorada suficientemente por los criterios ecdóticos posteriores. Hay elementos que no hacen fácil suponer que los versos hipermétricos eran en todos los casos fruto de simples errores. La clasificación de Keniston tiene también un aspecto aprovechable, en nuestra opinión: el de poner de manifiesto un sustrato métrico castellano que pudo subyacer en la práctica de los nuevos metros. La posibilidad de esa relación viene dada por el endecasílabo como resultado de la fusión de dos miembros. También tiene aspectos cuestionables; en los grupos A y B se parte de la presencia de hipotéticos octosílabos (8 síla-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bas, o 7+1 por ser agudos) más un verso de pie quebrado, pero en los grupos C y D pasamos a sumas de 7+5 o 5+7, y partiendo de esos grupos es más difícil hablar de influencia castellana, porque las coplas se basaban en octosílabos --y bien es cierto que habla de acento en 7ª en el grupo D--; si hablamos de heptasílabos y pentasílabos no parece que nos acerquemos a ritmos habituales castellanos,[77] salvo que tengamos en cuenta las oscilaciones silábicas del arte mayor castellano, al que alude el propio Keniston, como veremos más abajo. De cualquier forma, creo que el punto más débil de la argumentación de Keniston es admitir como causa primera de las irregularidades --en este caso de <u>todos</u> los endecasílabos "irregulares"-- los titubeos de un Garcilaso inexperto que de alguna forma se dejó llevar por ese "sustrato" hispánico. Ello se contradice, sin ir más lejos, y si aceptamos cierta coherencia en esos hipermétricos, con el hecho de que los endecasílabos "anómalos" aparezcan en Sonetos probablemente tempranos, pero <u>no sólo en sonetos</u>, y así tengamos ejemplos en las Eglogas o las Elegías, por ejemplo.

Sin embargo, el mismo Keniston dejó suelto un cabo que acaso le hubiera llevado a terreno algo más firme. Tras hablar de esa sílaba hipermétrica, añade:

> Such a usage, natural in Spain, where it was an essential feature of the verses of <u>arte mayor</u>, is not without counterpart in the Italian poets. Thus we find numerous examples in the

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> work of the fifteenth century Neapolitan poet, Francesco Galeota, especially in his Frottola in gliomaro, as
>
> Ho presso alquanto ardire ¦ de basso
> [inzegno[78]

Sigue diciendo que ni el gliommero ni el verso de arte mayor parecen haber perdido su carácter de versos compuestos a partir de otros dos versos. Partiendo de esta base, cuando el primer hemistiquio acababa en vocal, y el segundo empezaba con ella, se constituía un perfecto endecasílabo. En suma,

> Garcilaso's use of the two half-lines independently may be traced in part to the native usage in this respect and in part to his acquaintance with the Neapolitan school.[79]

Confluyen en lo indicado varias líneas. Por una parte, aparece el gliommero, conectado con la Nápoles del XV, ciudad donde Garcilaso escribirá en el primer tercio del XVI; ya mencionamos este tipo de composición a propósito de la canzone frottolata de Petrarca, una forma "motivada" en la línea de la poética del descort. Por otra, la base común del verso compuesto en el gliommero y el arte mayor castellano del XV se conectan con lo señalado sobre la fusión en grado variable de los dos miembros del endecasílabo, donde no se puede hablar ya de verso compuesto, pero tampoco se puede negar la operatividad métrica de la cesura, como vimos con la rima al medio o la pronunciación de /í.a/.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.2.2 Visión de conjunto

En el cap. III nos ocupamos de las variantes propuestas de los distintos editores para unos versos que consideran producto de erratas. Entonces señalamos que no se pueden equiparar las erratas seguras de O con las que se les suponen a estos versos, donde el sentido es perfecto, y su única anomalía es métrica; marcamos las evidentes diferencias que los separaban de hipermétricos surgidos de erratas mecánicas, e incluso de los cuatro versos donde parece probable la intervención de una mano ajena a Garcilaso: al no aspirar la h se producen versos cuya hipermetría se ve acompañada de otros elementos anómalos de diverso tipo. Se señaló que resulta sumamente difícil añadir una sílaba por error sin que se aprecie en la morfología, sintaxis o sentido del verso o del pasaje donde se encuentra.

Es preciso considerar de nuevo estos versos en su conjunto para añadir algunas observaciones más. Los agrupo por composiciones :

Soneto IV:
IV.2: mas tan cansada d'averse levantado
IV.7: esfuerça con la miseria de tu estado
IV.12:muerte, prisiones no pueden, ni embaraços
Soneto VII:
VII.3: válgame agora jamás aver provado
VII.9: yo avía jurado de nunca más meterme
Soneto VIII:
VIII.5: encuéntra[n]se en el camino fácilmente
Soneto IX:
IX.7: he perdido quanto bien de vos espero
IX.8: y ansí ando con lo que siento differente
Soneto XV:
XV.1: Si quexas y lamentos pudieron tanto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

XV.2: que reffrenaron el curso de los ríos
Soneto XX:
XX.7: porque son duros y tienen fundamientos
Soneto XXV:
XXV.2: cómo sentí tus leyes tan rigurosas

Elegías:
I.239: el viento sus cabellos y con su vista
II.187: y en el rigor del yelo y en la serena
Egloga I:
I.266:pues que no la á quebrantado tu partida
I.405: donde descansar y siempre pueda verte
Egloga II:
II.352: A lo menos aprovecha yo te digo
II.989: como si yo fuesse un leño sin sentido
II.1213: quanto el fiero Faderique de Toledo
Egloga III:
III.81: Aviendo ya contemplado una gran pieça
III.294: Recogido le llevavan al[egr]ando
III.304: cantando el uno y el otro respondiendo
III.360:El álamo y el laurel y el mirtho callen

Resulta muy interesante esta visión de conjunto, ya que en ella aparecen rasgos que no se corresponden con la noción de "error" que se ha atribuido a los versos hipermétricos garcilasianos (error del autor en Keniston, error en los copistas, cajistas o en la transmisión en Macrí, Blecua, Rivers y Rosso Gallo). Apuntemos estos tres rasgos:

1.- Los "errores" se cometen en endecasílabos: sólo hay un caso de heptasílabo que puede ofrecer dudas;[80] incluso los eneasílabos que vimos en las Canciones II y III eran supuestamente endecasílabos faltos y no heptasílabos largos.

2.- Hay 12 "errores" en sonetos y 11 en el resto de O. Ello quiere decir que en los 406 versos de los sonetos se producen más que en los 3745 versos restantes.[81]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

No hay hipermétricos en las cuatro canciones, la Ode FG, ni la Epístola a Boscán; sólo en las églogas y uno en cada elegía.

3.- Dentro de los sonetos, los "errores" no se producen en todos: de los 29 de O sólo 7 sonetos albergan los 13 hipermétricos, más de la mitad del total en toda la edición.

Sólo estos tres hechos hacen dudar de esa noción de "error" aplicada a los hipermétricos, que no parecen presentarse al azar. Se podría pensar que menudean más en los sonetos porque en esa parte de la edición los impresores se descuidaron más, pero esto no se sostiene si echamos una mirada a las no pocas erratas mecánicas de O: se nota fácilmente que los errores mecánicos son mucho más abundantes a medida que avanza el Libro IV con las obras de Garcilaso. En el principio de esta cuarta parte, que ocupa los sonetos, intercalada la Canción I entre el XVI y el XVII, apenas si se encuentran erratas mecánicas de las que no ofrecen ninguna duda en su corrección; son éstas, siguiendo el orden de aparición:

can.I.26: terna por tierna
son.XVII.2: viene por vine
son.XXIII.1: acucena por açucena
son.XXIII.4: serena por sera
son.XXVIII.4: caraçon por coraçon

Se podría añadir como errata evidente una peculiaridad gráfica en son.XXV.5 (jazen por yazen) e incluso el caso de can.I.22 (confusions por confusion o confusiones).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Aun sumando éstas a las cinco incuestionables, la proporción de erratas por número de versos (7 en 451), si nos referimos al principio del Libro IV, incluyendo los 59 vv. de la Canción I y restando los 14 del Soneto XXIX que se colocó al final, es muy inferior al posterior porcentaje de fallos evidentes: sólo la Egloga I, por ejemplo, tiene al menos 15 erratas indudables en 421 versos; la Egloga II, con algo más del cuádruple de esos 451 versos, tiene más de 60 errores, número que multiplica por ocho los siete errores del principio del Libro IV.

En suma, al empezar con el Libro que contiene las obras de Garcilaso, los impresores se equivocaban poco, y sin embargo es ahí donde se halla el mayor número de hipermétricos. ¿Por qué se concentran pues estos versos "anómalos" en los sonetos? ¿Por qué sólo en algunos sonetos? Una primera respuesta sería plantear la hipótesis de que esos sonetos hubiesen sufrido un deterioro previo a su entrega a Boscán. Vimos que Rosso Gallo consideraba indudable que Boscán poseía los manuscritos autógrafos de Garcilaso. Ello resulta bastante lógico en principio, con independencia del estudio del texto, si se tiene en cuenta que no parece probable que los herederos de Garcilaso entregasen al barcelonés manuscritos corruptos; incluso suponiendo que Boscán poseyese algún soneto en un manuscrito ajeno a los entregados por los familiares de Garcilaso, siendo estrecha su amistad con éste,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parece difícil que sus textos fuesen copias deterioradas. El estudio del texto irá confirmando esta hipótesis. Si se considera, como hace Rosso Gallo y resulta plausible, que los impresores de O poseían un manuscrito autógrafo, los supuestos errores de la princeps sólo pueden atribuirse a los cajistas, tal como mantiene la investigadora italiana. Sin embargo, no resulta congruente que en la sección inicial del Libro IV de O aparezcan pocas erratas mecánicas y sí bastantes "errores" de mayor entidad que dan lugar a la mayor concentración de endecasílabos hipermétricos de O.

&&&.VI.2.3 Los hipermétricos en la poesía italiana

Vimos que, al estudiar los hipermétricos, Keniston apuntó hacia algún fenómeno que se producía en la poesía italiana. Cabe avanzar un tanto por el camino apuntado por él. En 1938, 16 años después de que el estudioso norteamericano publicase su libro sobre Garcilaso, y 13 después de su edición, ve la luz un estudio de Mariangela Serretta titulado Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca.[82] Con este estudio de Serretta habremos de volver a la consideración, ya expuesta arriba, del endecasílabo como unidad surgida de la fusión de dos miembros, una concepción que, como vimos, estaba claramente expuesta en la Poetica de 1529 de Trissino.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Serretta traza la trayectoria del endecasílabo a partir del estudio de la poesía antigua italiana, desde donde, según ella, podía rastrearse el origen de este verso en las formas clásicas, de las que surgió tras la adaptación de los esquemas métricos medievales a las nuevas formas romances; a partir de ejemplos de poetas del Duecento como Cino da Pistoia, Serretta concluye que el ritmo predominante es el yámbico, y que en su esquema original el endecasílabo se constituyó a partir de dos miembros, uno heptasílabo y otro pentasílabo.[83] Apoya su hipótesis con un estudio teórico de las variedades de acentos y ritmo del endecasílabo, donde se propone demostrar tres puntos:

1.- El esquema del endecasílabo se puede descomponer en dos miembros, heptasílabo-pentasílabo en el caso del verso a maiore, y pentasílabo-heptasílabo, para el a minore.

2.- Todas las variedades en acentuación y ritmo del endecasílabo surgen por combinación de todas las variedades del settenario con todas las del quinario, en los dos tipos, a minore y a maiore.

3.- Hay varios modos y diversos grados de ensamblaje entre los dos hemistiquios, y cuando la fusión no llega a producirse, da lugar al endecasillabo-dodecasillabo.[84]

Los modos de fusión de los dos hemistiquios (5+7 o 7+5) serán elisione o sinalefe, troncamento, sineresi o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

accorciamento del segundo hemistiquio.[85] En el endecasílabo moderno la fusión es perfecta y la medida exacta, pero en los orígenes la fusión no era un requisito imprescindible, y cuando no era total se producía una sílaba de más; dado que se pueden encontrar numerosos ejemplos,

> [i]l fatto che i poeti non sentissero da queste sovrabbondanze alcuna stonatura e mescolassero endecasillabi perfetti con altri ipermetri, dimostra che essi ritenevano non esservi differenza alcuna fra i versi dell'uno e dell'altro tipo.[86]

Como consecuencia, Serretta sostiene que los endecasílabos que tengan una sílaba excedente al final del primer miembro han de ser considerados legítimos y no necesitan de enmienda. Mencionará ejemplos de poetas cultos y populares de los orígenes, así como de Dante, Cavalcanti, y Petrarca, y autores del XV donde se encuentra este modelo de endecasílabo con dos miembros independientes, que son residuo, según la investigadora, de una "tendenza storica anteriore", o reflejo del período de transición de la "ritmica medievale latina" a la romance.[87] Como vemos, el apoyo en los dos hemistiquios de 7 y 5 sílabas ya lo había utilizado Keniston un tanto de pasada, y ya había mencionado el hecho de que la "fusión" perfecta de estos dos miembros da lugar un endecasílabo regular. El verso a maiore de F. Galeota citado por Keniston ("Ho presso alquanto ardire / de basso inzegno") responde al esquema de los citados por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Serretta, como éste de Petrarca:

Senno a non cominciare -- tropp'altre
[imprese[88]

En el modelo a minore tendríamos:

Calcando i fiori -- come una donna viva[89]

Se trata de versos donde hay una sílaba de más, pero fácilmente eliminable en muchos casos (cominciare se hace cominciar; fiori, fior).

Serretta dedica un capítulo a este tipo de verso en Petrarca, recogiendo y desarrollando algo que ya había notado Michele Scherillo años antes en su edición del poeta de Arezzo.[90] La investigadora analiza los versos de este tipo que se encuentran en distintos códices petrarquescos (pongo entre paréntesis las siglas con que los designa):

Cod. Vaticano Latino N. 3196 (V')

Cod. Vat. Latino N. 3195 (V'')

Cod. Chigiano di Roma L, V, 176 (Ch)

Cod. Laurenziano di Firenze (pl. XLI, N. 14) (L) [91]

Estima que el mismo Petrarca dejó a propósito ciertas vocales que hacen del verso un endecasílabo creciente o endecasílabo-dodecasílabo; los editores tendieron a eliminar esa vocal. Un ejemplo; en el Códice Vaticano Latino 3195, en parte autógrafo y todo él revisado por Petrarca, se lee

Securo, sença sopetto, onde i mie guai;

este verso, nos informa Serretta, fue reducido por los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

editores desde Bembo a lo siguiente:

Secur, senza sospetto onde i miei guai

La o de <u>securo</u> se elidía para acomodarse a las once sílabas. Otros versos citados por Serretta, tal como aparecen en el Cod. Vat. Lat. 3115 son:

- V' L Ch Per gratia tieni del îmortale apollo
- V' L Questa anima gentile che si diparte
  Ch gentil
- V' L I dico a miei pensieri no~ molto andremo
  Ch pensier
- V' L Qual ombra e si crudele che seme adugge
  Ch crudel[92]

Serretta distingue entre hipermétrico regular, el que se ajusta a la norma establecida por ella, e hipermétrico irregular (cuando la sílaba excedente no está "a fine di stico"), y arguye que éstos sí fueron corregidos por Petrarca, marcando con un <u>punto spuntorio</u> las vocales que habían de elidirse, lo que prueba la voluntad de aceptar los otros;[93] así, comparando Cod. Vat. Lat. 3115 con otros precedentes en el tiempo se encuentran cambios como:

- V' Che mi lasso de suoi color depinto
  V'' colori
- V' Imaginar / non che narrar glieffecti
  L Imaginar
  Ch Imaginare[94]

También hay casos de vocal excedente a final de miembro que Petrarca suprimió "certo per ragioni estetiche":

- V' Ch Per fuggir de sospir si graui some
  L sospiri
- V' L Et le cagion del mio doglioso fine
  Ch cagioni[95]

Analizando el Soneto XLVII, "Io sentia dentro al cor già

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

venir meno", señala los siguientes rasgos en el verso de Petrarca:

1.- Una pausa entre los dos hemistiquios

2.- Alargamiento prosódico de la vocal final del primer miembro.

3.- Hay una acentuación más marcada en esa posición.

4.- Se da una ligera diéresis en esa sílaba.

5.- Hay un ligero hiato entre el grupo vocálico en final de palabra y la vocal siguiente.

En suma, la pausa entre hemistiquios tiende a hacerse notar en los versos petrarquescos. En ocasiones, elidir la vocal significa eliminar una rima al medio buscada por el autor, lo que implica tener que elegir entre romper la regularidad de la medida o eliminar la rima; la rima al medio sería, por otra parte, una prueba de la existencia de la "primegenia separazione dei due stichi che compongono l'endecasillabo".[96] Serretta termina refiriéndose al Soneto CCXCI ("Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora"), donde Petrarca recrea a la manera de Arnaut Daniel el nombre de Laura en las rimas;[97] integrada con esa recreación a través de una serie de consonancias en "-are", "-oro", "-iri" y "-uri" estaría la rima interna que se establece entre los vv. 7 y 8:

da ricovrare il tuo caro tesoro;
ma io che debbo fare del dolce alloro

El v. 8 es hipermétrico si se mantiene fare, y Serretta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

opina que el sistema poético del soneto exige su mantenimiento. Por fin, la investigadora italiana relaciona los recursos métricos con factores estilísticos:

> ... tutti gli artifici metrici e ritmici che il Petrarca usò, visti in se stessi, posson anche esser giudicati di cattivo gusto, ma se si pensa che il Poeta può essersene compiaciuto per una ragione intima, psicologica, simbolica, la cosa acquista un valore più grande del semplice artificio fatto a imitazione di provenzali e dei poeti del suo tempo. E l'endecasillabo acquista una profonda ragione di più esser nato dodecasillabo.[98]

La teoría de Serreta, que en el caso de los endecasílabos crecientes de Petrarca arrancaba de Scherillo, fue rebatida al año siguiente de su publicación por Mario Casella,[99] quien defiende la unidad esencial del endecasílabo, que no permitiría la existencia de dos miembros tan autónomos como los concebía Serreta. Casella acusa a la estudiosa de apoyarse en "intenciones recónditas" del poeta, que ella llama estéticas.[100]

Por el contrario, habría que utilizar, según Casella,

> quelle intenzioni che sono afferrabili intellettualmente, perchè oggettivamente dichiarate dal poeta attraverso all'organismo musicale di tutta la canzone; e perciò sua norma ideale e sua precisa volontà costruttiva.[101]

Casella estima que Serretta considera los versos en abstracto y fuera del conjunto poético donde se integran:

> ...il ritmo di un verso non lo si può cogliere in pieno, se lo si prenda come qualcosa di isolato e per sè stante, cioè abulso da quell'aggruppamento euritmico che è la stanza o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> strofa o periodo musicale. Solo considerato entro l'organismo sistematico e complesso di un stanza, la quale si rinnova come melodia, secondo un ordine costante, il verso rivela il ritmo di cui ha voluto investirlo il poeta, individuandolo in una composizione che traduce un momento creativo del suo spirito.[102]

Hemos subrayado un par de frases; la primera porque con ella Casella acaso practica lo que más adelante atribuye a Serretta[103]: el dar por sentado "quod erat demonstrandum", en este caso que efectivamente exista un orden constante, obviando explicar en qué consiste éste y qué implica su adopción. En el segundo subrayado, se nos ocurre pensar si "el momento creativo de su espíritu" que menciona Casella es algo "aferrable intelectual y objetivamente", uno de los ejes en que se basan las acusaciones a Serretta.

Otra de ellas es el aferrarse al "hecho gráfico" renunciando a una interpretación que lo "desmaterialice" y lo lleve a concordar con el "pensamiento" del poeta.[104] Serreta justifica lo "normal" con razones estéticas -- cuando Petrarca enmienda versos que parecen por su grafía hipermétricos-- pero no ofrece esas razones estéticas cuando se trata de versos irregulares; por otra parte, no se puede construir una teoría del endecasílabo italiano basándose en versos anormales de poetas de tercera o cuarta fila.[105] Lo único que Serretta atestigua, según Casella, es la existencia de hechos gráficos, sin demostrar que estos respondan auténticamente a rasgos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

métricos:

> L'endecasillabo arcaico di dodici sillabe è una ricostruzione astratta. E' una pura supposizione, nata dalla necessità di giustificare nel Petrarca i versi che risultano graficamente ipermetri [...] Quello che resta provato indiscutibilmente è l'uso generalmente invalso di scrivere anche le vocali non pronunziate, soprattuto in pausa d'emistichio.[106]

Una cosa es la estética "nel suo aspetto essenzialmente spirituale" y otra la técnica, "il modo particolare dell'espressione estrinsecamente formale"; Serretta, con distinta preparación y más experiencia, arguye Casella, lo que podía haber realizado es una historia del verso italiano como técnica.[107] Los hechos reseñados no son más que

> una consuetudine grafica, la quale, rimettendo alla lettura il ripristino del ritmo, come somma di tempi primi, considerava il ritmo come elemento fondamentale del verso e sua necessaria interpretazione [...] [n]on per ragioni di pura musica [...] ma per ragioni di quella musica tutta interior e profonda che è numerus: vita del sentimento che, vibrando si coglie entro la luce di un pensiero...[108]

Creemos que Casella admite los "hechos gráficos" de una sílaba de más, pero no parece demostrar claramente que esos hechos puedan sencillamente desecharse por no responder a ninguna realidad métrica. Su único fundamento es la "música toda interior" y el axioma inicial indiscutido de los sistemas métricos regulares por principio. Ello no quiere decir que Serretta tenga razón, pero sí que la cuestión suscitada por ella --¿por qué Petrarca en ocasiones elimina la sílaba sobrante y en otras la man-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tiene?-- no parece quedar rebatida.

Creo que este asunto ha quedado un tanto olvidado;[109] sí se ha recogido más el paralelismo que Serretta quiere establecer entre el decasyllabe de origen provenzal y francés con el endecasílabo italiano, con el fin de demostrar la existencia de una pausa fuerte y dos hemistiquios de notable autonomía que permiten añadir una sílaba a cada uno de los dos por su final agudo, con lo que surge un verso dodecasílabo. Esto fue negado ya por Casella.[110] Beltrami nos informa de la oposición o las fuertes limitaciones impuestas por críticos posteriores a la teoría de Serretta respecto a la relación del endecasílabo italiano con el verso provenzal y francés; pero no deja de decir que

> Dall'esame dei testi e dai risultati di indagini recenti (in particolare AVALLE 1963)) si ha però l'impressione che la sdegnosa ripulsa opposta da CASELLA 1939 al libro della SERRETTA 1938, per quanto motivata dal modo in cui in quel lavoro sono affrontati i problemi testuali (Casella nota che l'unico punto provato «è l'uso generalmente invalso di scrivere anche le vocali no pronunziate, soprattuto in pausa d'emistichio», p. 101), fosse eccesiva quanto al merito della questione più interessante, se cioè sia possibile, e se da un punto di vista anche storico o solo descrittivo, utilizzare il modello del décasyllabe galloromanzo (non solo francese) per l'endecasillabo italiano antico.[111]

En efecto, Avalle había concluido en su estudio que

> è ovvio che, per quel che riguarda il problema della origine dell'endecasillabo, le ricerche andranno spostate d'ora in avanti dalla variante italiana al suo modello provenzale e francese, il décasyllabe.[112]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Como decíamos, el estudio de la influencia del *décasyllabe* en la métrica italiana, y el de las cesuras han merecido más atención que el de la hipermetría como tal, del que Beltrami no se ocupa en profundidad, aunque escribe en nota:

> Il problema del reale valore prosodico delle vocali soprannumero in fine d'emistichio dopo liquida e nasale trascende questa ricerca. E' doveroso notare tuttavia che in questo caso (come spesso succede in metrica e non solo in metrica) l'operazione dell'editore si fonda al meno in parte su presuposti metodologici rispetto ai quali il testo manoscritto non ha valore dirimente: una certa idea della prosodia antica e della pratica scrittoria porta l'editore a espungere o a dichiarare puri fatti grafici tali vocali, un'idea diversa della pratica scrittoria può condurre al mantenimento di tali vocali e a un'idea conseguentemente diversa della prosodia antica. Si può ancora osservare che nel caso delle rime interne il risultato è comunque imbarazzante: o una fioritura di rime imperfette, che possono lasciare qualche insoddisfazione, o un'alterazione della prosodia accettata del verso antico.[113]

Beltrami se refiere al verso antiguo pero, como Serretta notó, el problema se produce no sólo en el *Duecento*, sino en el mismo Petrarca, modelo máximo del *Cinquecento* italiano. Beltrami en su artículo --de 1980-- no remite a ningún tipo de bibliografía sobre la cuestión, lo que indica que no se ha tratado demasiado. No es nuestra intención en este estudio llevar a cabo lo que podría ser un análisis completo que tenga en cuenta tanto las descripciones métricas históricas de toda la Romania como conceptos teóricos de ritmo, metro, etc. No obstante,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hemos de notar que en el recorrido por las opiniones de Serretta, Casella y Beltrami hay algo que no parece discutido: la existencia en la poesía italiana de "hechos gráficos" que, de tener entidad fonética, harían que el verso sobrepasase las once sílabas. Casella pudo tener razón cuando estimaba que el endecasílabo está dotado de una unidad que no permite a sus dos miembros la independencia que Serretta parece atribuirles; sin embargo, no estaba tan equivocada, según Beltrami y Avalle, como Casella argumentó. Es cierto que Serretta llega a hablar de la existencia de dodecasílabos, y ésta es una afirmación sin duda cuestionable; ahora bien, no hay que dejar de lado el factor señalado por Beltrami, quien, pese a dejar un amplio margen de decisión a los editores en función de los diferentes casos de "hechos gráficos", reconoce que, cuando la sílaba sobrante forma parte de una rima interna, "il risultato è comunque imbarazzante" porque, o bien se deja una rima interna imperfecta donde había rima consonante, o bien se altera la "prosodia acettata del verso antico". Los editores modernos de Petrarca han optado en general a favor del mantenimiento "gráfico" de las once sílabas.[114] De esta forma, G. Salvo Cozzo, cuando se encuentra con el primer verso de estas características, el ya citado

III.7: Securo, senza sospetto: onde i miei guai

Se limita a editar Secur, añadiendo en el cuerpo de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

variantes:

> V^1 <u>securo</u>, senza il punto espuntorio che gli antichi solevano spesso mettere sotto la vocale eccedente la misura del verso.[115]

V^1 es la sigla del Cod. Vat. Lat. 3195, que es claramente el más fiable que se posee.[116] Serretta, que sin duda llevaba demasiado lejos el asunto al hablar de los "dodecasillabi del <u>Canzoniere</u>", se preguntó por qué el cuidadoso Petrarca usó el punto <u>espuntorio</u> en unos casos y no en otros. Nadie niega el "hecho gráfico" de la vocal excedente. Ahora bien, cuando esa vocal excedente es parte de una rima interna la solución que el editor elija pasa a ser insoslayablemente "imbarazzante".

&&&.VI.2.4 Los hipermétricos en el primer tercio del XVI

Hemos de plantear la cuestión teniendo en cuenta que más que el debate sobre si en la métrica italiana -- o en autores como Petrarca-- se puede hablar de estos endecasílabos "crecientes", hipermétricos o endecasílabos-dodecasílabos, nos interesa dejar claro si efectivamente alguien en el primer tercio del XVI pudo pensar que existían. Cuando Serretta inicia su estudio de esta materia en relación con Petrarca, nos informa de que Scherillo -- recordemos que la postura de éste sirve de base a la estudiosa-- había señalado que el primero en apreciar esta característica en la versificación petrarquesca fue Giovambattista Parisotti da Castelfranco, que había

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sacado de un pequeño códice datado en 1444 algunas lecciones que fueron luego incluidas por Comino en su edición de las Rime de 1732. Estas son las palabras de Parisotti, citadas por Serretta:

> Quantunque questo verso sia di dodici sillabe pure sta meglio che nello stampato, in cui è guasta la rima con pare. Notisi che a bello studio il Petrarca usò in tal genere di canzoni, che si chiamano Frottole, versi di dodici sillabe, e saltellanti. Non si creda a noi, ma si legga attentamente la Frottola della Giunta al Canzoniere e se ne vedranno molti esempi.[117]

La canción mencionada es la CV del Canzoniere que, curiosamente, fue ya citada a propósito de la poética del descort y las irregularidades estróficas. Los versos ahora nos interesan dicen así:

> Mal si conosce il fico. A me pur pare
> senno a non cominciar[e] tropp'alte imprese[118]

Serretta expone a continuación que no fue Parisotti en el XVIII el primero en notar esta peculiaridad, sino que un comentarista de Petrarca ya lo había notado mucho antes, a propósito de los primeros versos de la canción, que citaremos más tarde y donde también hay un caso de rima semejante, con la diferencia de que en esta ocasión no estamos ante la rima entre una palabra a final de verso y otra en posición interior, sino que las dos palabras están en interior de verso. El comentarista en cuestión es Sebastiano Fausto da Longiano, quien en su edición del Canzoniere anota:

> Si dee scrivere cantare distesamente e così il sempre sospirare per la necessitá della rima e

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> si chiameranno versi hipermetri come quell'altro, ecco Cin da pistoia Guitton d'arezzo [sic], che sour'abbondano d'una sillaba.[119]

Pues bien, la fecha de la edición del Canzionere a que nos referimos cae precisamente en uno de esos años que hemos descrito como de máxima riqueza de propuestas y corrientes alternativas: 1532. Casella, en su refutación de la teoría de Serretta, cita estas mismas palabras de Sebastiano Fausto, introduciéndolas con el siguiente comentario:

> Non ha alcun valore la congettura di Sebastiano Fausto da Longiano, il quale nel suo Commento al Petrarca, Venezia, 1532, p. 174, annotava: «Si dee scrivere cantare...[120]

Por el momento no nos interesa si la "conggetura" de Fausto de Longiano tiene valor o no; lo sumamente importante es que Garcilaso pudo leer en 1532 un comentario a Petrarca --que bien pudo atraer su atención como toda novedad-- donde se defendían versos hipermétricos. Si en esa edición no lo vio, acaso tuvo ocasión de encontrar esos dos versos en su forma hipermétrica -- con sospirare y cantare en lugar de sospirar y cantar, y uno de ellos bastante notorio, por ser el primero de la canción-- en otra edición del Canzoniere, cuyo formato no deja de recordar en algo a lo que luego será la edición de Barcelona que el mismo Garcilaso no llegará a conocer. Esta edición es la de Silvano da Venafro, publicada en 1533, y esta vez no en Venecia, sino en la Nápoles donde Garcilaso pasó los últimos años de su vida.[121]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Recordemos, sin embargo, que un buen número de los endecasílabos "anómalos" que encontramos en Garcilaso se hallan en los sonetos, y en sonetos que se consideran escritos en un espacio de tiempo cuyo límite se extiende hasta 1532. Las dos fechas que hemos dado resultan en muy poco anteriores a las expuestas para sus sonetos, y dificulta la hipótesis de una posible influencia en los criterios poéticos del toledano, aun cuando se pueda pensar en que los ambientes literarios y humanistas --en 1529, o más tarde en Nápoles-- se oirían opiniones y comentarios antes de que apareciesen impresos. El hecho es que Garcilaso no tuvo que esperar a la edición de Sebastian Fausto da Longiano (1532) o a la napolitana de Silvano de Venafro (1533) para encontrar en la compleja Italia renacentista una noticia sobre versos hipermétricos. Hemos de volver al Trissino que vimos en relación con las canciones para decir que en su Poética de 1529 --y esta fecha nos lleva a la primera estancia de Garcilaso en Italia--; este veneciano --como Navaggero-- presente en la coronación del Emperador se había referido a los hipermétricos a propósito de los mismos versos de Petrarca. Trissino habla de la rimozione, que aparece definida de esta forma:

> è quando ad una parola che termini in vocale si rimuove quella ultima vocale e fassi terminare in consonante, come è "amore", "amor"; e questo non si fa in ogni parola, ma solamente in quelle che hanno l m n r, o sole o geminate, avanti la ultima vocale, come è: "quello, quel:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> havemo, havem; bene, ben; hora, hor", il che non si fa sempre nè in ogni parte di orazione, ma solamente nel nome, nel verbo, nel pronome e ne lo adverbio e congiunzione...[122]

Sigue especificando en qué casos es posible practicar la rimozione --"elisión" diríamos en español[123]--, y unas líneas más adelante apunta:

> E qui è da notare che in Fiorenza, e quasi in tutta Toscana, si fanno pochissime rimozioni in voce et in scrittura, ma solamente nel misurare i versi; la qual cosa, quantunque dia mala risonanzia nel pronunziarli, nondimeno ho avertito che molti antiqui la feccero, come si vede in Guittone d'Arezo et in Bonagiunta da Luca et altri Toscani, e massimamente nel Boccaccio, e forse si comprende nel Petrarca in quella canzone che comincia "A la dolce ombra", nel penultimo verso de la quale dice:
>
> Altro salire al cielo per altri poggi
>
> ove, se in quella parola "cielo" si fa la rimozione, e si dica "ciel", non s'accorda poi con la parola nè con la rima de le altre stanzie, che è "cielo"; così si può considerare anche in quella canzone:
>
> Mai non vo' più cantare come soleva,
>
> che nel "cantare" risponde a la rima de l'altro terzetto, cioè "sospirare"; e chi facessi in esse la rimozione farebbe che le rime terminerebbero in consonante, cosa che non si fa ne le rime italiane, se bene ne le spagnuole e provenzali è frequentissimo; ma sia come si volja, io reputo che la rimozione [non] si debbia fare e che tali exempi non siano da imitare per la mala risonanzia che da essi risulta.[124]

Más adelante Trissino vuelve a citar los versos de la canzone frottolata a propósito de la rima interna, y lo vuelve a hacer de manera que el primer verso tiene supera las once sílabas:

> Mai non vo' più cantare com'io soleva, a
> ch'altri non m'intendeva, ond'hebbi scorno, b
> e puossi in bel soggiorno esser molesto c
>
> Qui nel primo verso ne la cesura settima ha «cantare», rima, nel secondo verso ne la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> predetta cesura ha «intendeva», rima, e nel terzo ne la detta settima cesura ha per rima «soggiorno"; però ne l'altro terzetto del primo modo, che s'accorda con esso, nel primo verso ne la settima cesura ha «sospirare», rima che s'accorda con «cantare»...[125]

No nos interesa que Trissino determinase que estos casos no habían de imitarse, sino el hecho de que los admitía con una forma que al menos gráficamente excedía de las once sílabas. Trissino ya se percató de la disyuntiva que se plantea en esos casos. Menciona a Guittone, Bonagiunta da Luca, y "otros toscanos", entre ellos Boccaccio y el gran Petrarca, cuyos hipermétricos defiende Trissino apoyándose en la rima. Además nótese esa mención conjunta de "spagnoli e provenzali", y conéctese con lo comentado a propósito de la canción sobre el acercamiento directo de Garcilaso a los trovadores, imitando más a Petrarca mismo que al petrarquismo del XVI. Como vemos, en el caso de Petrarca se refiere en primer lugar a la composición CXLII, una sextina, en concreto a los tres últimos versos, donde han de incluirse las seis palabras-rima, y donde asume que cielo ha de aparecer sin elisión, como en todas las estancias anteriores; el segundo ejemplo nos lleva a la famosa canzone frottolata que mereció la polémica nota de Fausto da Longiano. Cabe conjeturar que éste pudo tomar su nota de Trissino, o acaso ambos discurrieron por caminos paralelos para desembocar en una misma conclusión; esto no interesa tanto como el hecho indiscutible de que en esos años se habló sobre versos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con una sílaba de más, y que Garcilaso estaba cerca de esos ambientes. Esa sílaba más, sin embargo, era fácilmente eliminable, y de hecho sólo la rima lleva a los comentaristas a mantenerla cuando no había dificultad para omitirla para que el verso volviese a la normalidad.

&&&.VI.2.5 Fenómenos de la métrica castellana relacionables con la hipermetría

Vimos que Keniston relacionó algunos rasgos métricos de O con la métrica castellana. En efecto, la concepción que propugnamos para el endecasílabo como fusión en grado variable de dos miembros se acerca en cierto modo a la combinación de un octosílabo seguido del pie quebrado de cuatro sílabas que prolifera en la poesía del XV, en especial en la segunda mitad del siglo.[126]

Aparte de lo señalado por Keniston, hay algunos fenómenos que es preciso tener en cuenta. El sistema métrico garcilasiano se forma sin antecedentes en la literatura castellana, por lo que no es improbable la influencia en él de la métrica habitual en Castilla. La posible conexión entre el endecasílabo de dos miembros y la combinación 8+4 se confirma si se considera la existencia en la métrica castellana de dos fenómenos que suponían la existencia de un verso hipermétrico cuya sílaba excedente era absorbida por el verso que lo precedía, bien porque éste empezaba por vocal y el anterior

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

terminaba también por vocal, y se producía sinalefa entre versos o sinafía, bien porque el primer verso era agudo y la primera sílaba del hipermétrico que lo seguía se sumaba a ese final agudo, según el fenómeno de la compensación. A ambos nos referiremos más despacio abajo. De momento lo que interesa señalar es que tanto la sinafía como la compensación presuponían de un verso al menos "gráficamente" hipermétrico.

Baehr ha señalado que

> Mientras en los primeros ejemplos, el empleo de la sinafía y la compensación puede considerarse casual, los poetas eruditos del siglo XV usan los versos quebrados con sobra de sílabas sólo en el caso de que su medida pueda corregirse por una u otra licencia.[127]

Esta postura, sin embargo, ha de contrastarse con lo declarado por Navarro Tomás al hablar de la existencia de esta sílaba excedente en los versos de pie quebrado del XV. Siguiendo una trayectoria histórica, considera, de acuerdo con Espinosa,[128] que los primeros ejemplos de compensación o sinafía, del siglo XIV, en Juan Ruiz y Pedro de Veragüe no responden a regla establecida. Esta sí existió más tarde, en la corte de Juan II, dada la preocupación por la regularidad métrica, aunque se encuentran ejemplos de pie quebrado con cinco sílabas donde no es posible practicar ni compensación ni sinafía, pues el verso anterior no es agudo, ni uno termina y otro empieza en vocal. Lo que bajo Juan II son excepciones, parece extenderse a finales del XV, y esto nos interesa:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> A fines de siglo [XV], la referida regla se aplicaba con menos rigor que en los años anteriores. Las excepciones se repiten hasta en autores tan escrupulosos como Pero Guillén: «Tornando con oraciones-- a ti inclinados»[129]

El hecho de que autores "escrupulosos" del XV dejen sílabas excedentes sin posibilidad de reducción puede ser considerado como uno de los componentes métricos del substrato castellano con que Garcilaso se enfrenta al nuevo arte.

Por otro lado, tras citar "Al muy prepotente don Juan el segundo" de Mena, y antes de referirse a la sinalefa, aspiración de la h, adición o sustracción de sílabas en caso de que los versos sean agudos o esdrújulos, etc., Encina escribe:

> Dixe que podían a las vezes llevar más o menos sílabas los pies; entiéndese aquello en cantidad o contando cada vna por sí, mas <u>en el valor o pronunciación</u> ni son más ni menos.[130]

El pasaje podría entenderse como un testimonio de la conciencia de irregularidad silábica, aunque parece más probable que aluda a la falta de adecuación entre la grafía y el "valor", "pronunciación" o realización fónica del verso. Tendríamos, por tanto, un nuevo testimonio del desajuste entre la realización gráfica y la fónica, sin que sea posible saber a ciencia cierta hasta qué punto llegaban los desajustes entre ambos planos.

Pero más allá de los casos más o menos limitados donde se aplicaba la compensación o la sinafía, o de los desajustes entre grafía y realización fónica, es preciso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tener en cuenta que la versificación de arte mayor castellano prestaba más atención a la posición de los acentos que a la medida silábica, como corresponde a un sistema métrico acentual con tendencia al anisosilabismo.[131] Citando parcialmente una reciente definición de Domínguez Caparrós, puede decirse que en el verso de arte mayor

> [l]o esencial es que se respeta la existencia de dos sílabas inacentuadas entre el primero y el segundo acento de cada hemistiquio. De aquí la variación en el número de sílabas; se trata, pues, de un tipo de verso irregular.[132]

Este tipo de "verso irregular" pudo actuar a manera de sustrato métrico cuando Garcilaso se dio a la configuración de un sistema en los nuevos metros. No olvidemos --se señaló en el cap. IV-- la alta estima que un humanista como Nebrija tenía por la obra de Juan de Mena. Es indudable que Garcilaso proponía la creación de una nueva poesía, pero habrá que plantear si, bajo alguna circunstancia, pudo admitir algún rasgo inequívocamente castellano en su nuevo proyecto.

&&&.VI.2.6. Los llamados "hipermétricos" en la escala de progresiva puesta en tensión del límite silábico

Analizados, dentro de la tendencia a poner en tensión el límite de las once sílabas, los grados previos a los denominados "hipermétricos", y, por otra parte, los factores externos que pudieron influir en el fenómeno de la hipermetría, es preciso volver al sistema métrico

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

garcilasiano. Comenzamos este capítulo con una serie de casos en que aparecía la combinación vocálica de /i/ tónica en hiato con vocales de apertura media o máxima; aquellos versos podían ordenarse en una escala con tendencia creciente a la pronunciación bisílaba de ese grupo, y por tanto a la superación de las once sílabas, escala donde el grado máximo lo ocupaban cuatro casos con posible pronunciación bisilábica del posesivo mío[s] /mía[s] en interior de verso. También parecían superar, al menos "gráficamente", esa medida los versos donde se incluía el término espíritu, salvo uno en que se escribía espirtu (son.XXIV.6). Tanto en el caso de /í.a/ como el de espíritu encontramos algo muy parecido a lo que en el siglo XVI comentaron Trissino y S. Fausto de Longiano a propósito de versos de Petrarca: se trata de hipermétricos fácilmente "reductibles" a las once sílabas, aunque tanto Trissino como Fausto de Longiano se encargaron de señalar que esa reducción eliminaba la rima al medio en el caso de la Canción CV o la necesidad de una palabra-rima íntegra en una sextina. De la misma forma, en el caso garcilasiano de espíritu, reducir una sílaba implica introducir una palabra que no es propiamente castellana; en casos como el de égl.II.285 ("que'sto hazía, pagava su inocencia") no se respeta la tendencia a pronunciar el grupo /í.a/ de forma bisilábica en pausa o cesura; en el caso de mía[s]/mío[s] reducir a 11 es olvidar tanto la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tendencia señalada como el hecho de que al perder esa pronunciación bisílaba ante pausa o cesura esas palabras pierden el valor enfático que les es propio y que Garcilaso busca en la mayor parte de las ocasiones, al colocar el posesivo en las posiciones donde sin duda era bisílabo.

Los hipermétricos pueden presentarse no como un rasgo aislado de O, sino como el grado máximo de una tendencia que existe inequívocamente en Garcilaso: la puesta en tensión del límite silábico, lo cual se relaciona en buena parte con la constitución del verso a partir de la fusión de dos miembros. Al mismo tiempo es un grado máximo relacionado con los factores externos al sistema que hemos estudiado: los endecasílabos crecientes de la métrica italiana, la hipermetría que suponen fenómenos como la sinafía y la compensación en el metro octosilábico castellano y el anisosilabismo del arte mayor del siglo XV.

Podríamos componer de nuevo una lista de versos colocados en escala respecto a su tendencia a "crecer", incluyendo ahora versos, que se ponen en mayor grado al borde de la ruptura silábica:

1---------
-- son.X.7:
que me <u>aviades</u> de ser en algún día
-- égl.II.1379:
luego <u>venía</u> corriendo Marte ayrado
-- égl.II.1393:
que'l sol <u>embía</u> delante, resplandece
-- ele.II.43:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

d'aquesto un frío temor assí a desora
-- égl.III.320:
deste día para mi mayor que un año
-- égl.II.276:
rompía con gritos ella y convocava
-- égl.III.11:
mas con la lengua muerta y fría en la boca
2----------
-- égl.II.1472:
y claro río, gozoso de tal gloria
-- égl.II.285:
qu'esto hazía pagava su inocencia
3----------
-- son.IX.1:
señora mía, si yo de vos ausente
-- égl.II.920
que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado
-- son.VII.10:
a poder mío y a mi consentimiento
-- son.VIII.6
por do los míos, de tal calor movidos
4-------
-- son.VIII.2:
salen espíritus bivos y encendidos
5-------
-- son.IX.7:
he perdido quanto bien de vos espero
-- son.IX.8:
y ansí ando con lo que siento diferente

Hemos señalado cinco grados; en el primero reducir el número de sílabas sólo exige hacer monosílabos los grupos /í.a/ que no se encuentran ni en final de verso, ni en rima interna ni en cesura. En el segundo grado /í.a/ se sitúa ante pausa sintáctica, lo que hace más difícil suprimir el hiato; en el grado tercero a la pausa sintáctica reforzada por la que conlleva la cesura se añade el hecho de que /í.a/ forme parte de la forma tónica del posesivo de primera persona, que en Garcilaso es, como vimos, bisílabo en la mayoría de los casos y al que es inherente cierto valor enfático. Obsérvese que hasta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ahora es posible reducir los versos a las once sílabas, como se podía hacer en italiano, pero hay una creciente dificultad al hacerlo. Un cuarto grado de dificultad corresponde al caso de son.VIII.2 --"salen espíritus bivos y encendidos", uno de los ejemplos de espíritu--, reducible a la forma trisílaba espirtu, que se separa del castellano bajo influencia italiana; la dificultad de la reducción reside en que, si en el anterior bastaba la supresión de un hiato, que no afectaba a la grafía, ahora ésta no parece acompañar a la pronunciación si queremos no superar las once sílabas, y sería necesaria la reducción gráfica de una sílaba. El quinto grupo, finalmente, está representado por son.IX.7 y 8; lo que nos encontramos en él son versos cuya reducción alcanza un máximo de dificultad.

Se configura, en suma, una escala con una progresiva tendencia a superar el límite de las once sílabas, a "crecer" por encima de ese límite. El grado máximo de esta escala lo ocupan los hipermétricos, que en el seno del sistema métrico que planteamos pueden denominarse con más propiedad "endecasílabos crecientes", adoptando el término italiano, y teniendo en cuenta su conexión con los factores internos y externos estudiados, así como otras características que se considerarán más abajo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.3 La posibilidad de reducción.

En los factores internos y externos contemplados en relación con los endecasílabos crecientes, con la excepción tal vez del arte mayor castellano, es fundamental el componente de la reducción silábica. Ello lleva a considerar, dentro de la escala progresiva de crecientes que se ha planteado, si en castellano había alguna posibilidad de "reducir" los versos del grupo quinto, es decir, los propiamente hipermétricos, como era posible hacerlo con los grupos anteriores, por más que en el tercero, con el posesivo mío, la tensión entre reglas ya hacía difícil la reducción, y en el cuarto encontráramos los primeros casos donde la eliminación de alguna sílaba implicaba acercarse a formas bastante extrañas al castellano como espirtu. Antes de seguir adelante con las posibilidades de reducción es necesario considerar algunas características de la princeps.

&&&.VI.3.1 Las alternancias gráficas y fónicas, y su relación con los endecasílabos crecientes

Vimos en el cap. III algunas peculiaridades gráficas de la princeps que ponían de manifiesto la existencia de más de una representación gráfica de un mismo hecho fónico. Por ejemplo, la forma se halla es trisílaba tanto sin apóstrofo en égl.II.1543 ("Quien más cerca se halla del gran hombre") como con él en égl.II.1056 ("Allí

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

s'halla lo que se desea"). Antes de seguir con la posibilidad de la reducción a once sílabas de ciertos versos, es preciso analizar otras alternancias gráficas que se producen en O.

En ocasiones afectan únicamente a la grafía:

Si a la region desierta, inhabitable
Por el heruor del sol demasiado
Y sequedad d'aquella arena ardiente,
O a la que por el yelo congelado
Y rigurosa nieue es intractable,
Del todo inabitada de la gente...
(can.I.1-6)

Cancion, no as de tener
Comigo que ver mas en malo o en bueno;
Tratame como ageno,
Que no te faltara de quien lo aprendas.
Si has miedo que m'offendas...
(can.I.53-57)

-- égl.II.763:
La siesta, yre siguiendo mi corcillo,
-- égl.II.856:
Yo ire a buscalle; escusa esta fatiga

-- égl.II.1469:
Que a proseguir s[e]'sfuerça su viage
-- égl.II.1603:
Que'l agua disponia al gran viaje

Las alternancias gráficas se dan también junto con las lingüísticas:

-- son.IX.2:
En esta vida turo y no me muero
-- can.IV.87:
Mas poco dura el canto si me encierro

-- égl.II.44:
No ve la llena plaça
-- égl.II.1549:
En el vee la manera misma y maña

En ocasiones vienen exigidas por el sistema métrico. Los cambios que citamos a continuación dependen de la nece-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sidad de mantener las once sílabas:

-- ele.II.189:
Que'l veloce correr del agua enfrena
-- égl.II.1500:
El veloz mouimiento parecia

-- égl.III.366:
Donde quiera mirado, Phyllis aya
-- ele.II.173:
El triste coraçon, y el mal, do quiera
-- égl.I.269:
Mi alma, do quier que ellos se boluian

-- égl.II.1076:
Diz que le fue noticia entera dada
-- égl.II.107:
Dizen que'ste mancebo dio vn gran salto[133]

-- égl.II.1215:
Tras aqueste que digo se veya
-- égl.II.1311:
Aquel anima rara que alli via

-- can.II.6:
Al viento que las lleva do perecen
-- can.II.10:
Por donde suelen ir las remediadas

-- ele.II.24:
Y aquesta que os escrivo es elegia
-- ele.II.103:
Y esta no permitio mi dura suerte

-- égl.II.852:
Desde aquel valle aqui se m'a caydo
-- égl.II.854:
Antes d'aqueste, al val(l) de la hortiga

Por influencia del italiano podemos mencionar:

-- égl.II.870:
O modo de matar nojoso y triste
-- égl.II.139:
Si esto no es enojoso que demando

En todos estos casos las reducciones están dadas gráficamente, como también lo está en

-- son.XXIV.:
La fuerça y el spirtu a vuestro Lasso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El problema surge cuando en O tenemos sólo un ejemplo del término espíritu reducido a trisílabo, mientras que contamos con siete versos donde esa reducción, que sigue siendo imperativa para la medida, no aparece gráficamente y, en apariencia, se deja en manos del lector.

Puede ser útil comparar lo expuesto con lo que ocurría en el arte mayor castellano del XV. En él también se encuentran alternancias de las que hemos visto en Garcilaso. Así, en Mena, Lázaro Carreter señala dobletes como

> mas desque passado (108a)
> desde que Juba (50h)
> ---
> de drecho en drecho (17b)
> derecha tenía (65c)

O frente a "fiz de mi dubda" (57f) de Mena, encontramos "yo fize los pueblos" (111a) de la Comedieta de Ponça de Santillana.[134]

La lengua se adapta al ritmo poético alternando la forma de ciertas palabras. En estos casos la reducción le viene dada al lector. En otros donde también el nivel lingüístico cede ante el sistema acentual, lo que ocurre es que se traslada el acento prosódico habitual de algunos vocablos, de manera que cada realización se acerca al modelo de verso tal como el sistema de versificación lo exigía. Ahora bien, el texto, carente de tildes, no indica el cambio de acentuación, que ha de ser advertido por el lector para mantener el ritmo. He aquí un par de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplos de los aportados por Lázaro:

> el clámoso duélo (S.5B);
> sus vóces clamósas (Canc. 509b)
> ---
> nuéua Penélope (78f)
> tú, Penelópe (64f)[135]

En los casos citados se trata de nombre propio o cultismo, y en ellos no era tan difícil el desplazamiento acentual;[136] más conflicto se produce cuando se trata de hemistiquios como

> tus firmezas pocas (2c),

donde la métrica exige fírmezas, frente a la acentuación firmézas. Sobre este caso comenta Lázaro:

> Al llegar al undécimo verso del Laberinto, el lector se encuentra ante una incómoda elección: o continúa fiel al modelo rítmico de los veintiún hemistiquios precedentes, que le sugieren la lectura tus fírmezas pócas, o lo contraría manteniendo el diseño prosódico de firmézas. Pues bien, entendemos que estas posibilidades no se plantean al lector en términos de disyuntiva; la primera repugnan a sus hábitos lingüísticos, y la segunda destruye el verso. No hay, pensamos, opción, sino forzada compatibilidad entre los esquemas rítmico y acentual, que no se excluyen entre sí, precisamente porque tales son la convención y el propósito de ese esquema poético. Toscamente, podríamos representar el hecho colocando sendos acentos sobre las dos primeras sílabas de fírmézas; pero no se trata de eso --que sería una tercera forma de decisión--, sino de un juego en que ambos relieves reaccionan conflictivamente, sin triunfar ninguno ni pactar.[137]

En el párrafo citado queda patente una idea que viene apareciendo repetidamente, desde que al principio del cap. V definimos un sistema métrico como un conjunto dialéctico de tensiones, y nos referimos al verso de Shake-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

speare aportado por Jakobson, verso en que no coincidía el acento rítmico con el prosódico, caso semejante al citado por Lázaro; cuando éste se refiere a la "incómoda elección" hemos de recordar "il risultato [...] comunque imbarazzante" a que se refería Beltrami a propósito de la elección entre mantener o suprimir una sílaba que por un lado era excedente y por otro necesaria para la rima interna. Jakobson ya notó que la esencia del verso es el mismo conflicto, lo irresoluble de la cuestión, de manera que el verso se conforma desde esa tensión.

De todo ello se desprende, retornando a la cuestión que nos ocupa, que hablar sin más de dodecasílabo no resulta aceptable, porque la base indiscutible de la que parte tendencia de los hipermétricos es el endecasílabo, modelo de verso al que la realización intenta acercarse. Se justifica nuevamente, por tanto, la denominación de "endecasílabo creciente" dada arriba, que expresa bien esta dinámica, en cuanto que se da una tendencia a superar las once sílabas, siempre desde la base endecasilábica.

A continuación, profundizaremos en las posibilidades de reducción a las once sílabas regulares de los endecasílabos crecientes. Es preciso tener en cuenta que planteamos la reducción no como "solución" al problema de los "hipermétricos" sino como vía cuyo estudio no puede descartase por principio metodológico, dado que la base

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de los crecientes tal como los planteamos contempla esa posibilidad de reducción. No se trata de enmendar o reducir los versos a once sílabas indiscutibles sino, una vez que uno de los extremos del conflicto, el de la hipermetría, es obvio, al menos gráficamente --ni siquiera Casella negó esto en Petrarca--, se trata de ver qué posibilidades existen en la dirección opuesta, la de la reducción. Por poner un ejemplo, no proponemos la enmienda de un verso como "donde descansar y siempre pueda verte" por "do descansar..." --opción de algunos editores antiguos y modernos-- sino la posibilidad de que, manteniendo la hipermetría gráfica, y acaso la fónica, y atribuyendo a la primera o a ambas significancia poética en el texto, un lector de la época pudiera considerar la alternativa de reducir el verso en la realización fónica. Quedaría así establecida la tensión métrica entre dos polos sin que ninguno de ellos se imponga al otro. Ahora bien, de la misma manera que hemos establecido una escala de tendencia a la superación del límite de las once sílabas, puede existir a su vez, en el estadio superior de esta escala --el nivel quinto de los marcados arriba--, otra gradación: el grado de tensión puede no ser el mismo en todos los versos de ese quinto nivel, y no puede descartarse por completo la posibilidad de que en algunos de ellos uno de los polos se presente como dominante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.3.2 Esquema acentual y reducción

El lector se vería obligado a buscar una realización fónica del verso que se acercase al modelo del endecasílabo. Si la reducción fuera posible, se produciría de manera que el verso resultante fuera rítmicamente aceptable, como es el caso de las reducciones que hasta ahora hemos visto; esto es, de manera que los ictus principales vengan a caer en las posiciones habituales. Esta búsqueda del verso más "regular" posible será un criterio para decidirse por una u otra posibilidad de reducción.

Un estudio del esquema acentual de los hipermétricos tal como aparecen en O nos llevaría señalar un gran grupo y cuatro excepciones:

-- son.IV.2:
mas tan cansada d'averse levantado
-- son.IV.7:
esfuerça con la miseria de tu estado
-- son.IV.12:
muerte, prisiones no pueden, ni embaraços
-- son VII.3:
válgame agora jamás aver provado
-- son.VII.9:
Yo avía jurado de núnca más meterme
-- son.VIII.5:
encuéntra[n]se en el camino fácilmente
-- son.IX.7:
he perdido quanto bien de vos espero
-- son.IX.8:
y ansí ando con lo que siento differente
-- son.XV.2:
Que reffrenaron el curso de los ríos
-- son XX.7:
porque son duros y tienen fundamientos
-- égl.I.266:
pues que no la á quebrantado tu partida
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre pueda verte
-- égl.II.352:
A lo menos aprovecha yo te digo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.989:
Como si yo fuesse un leño sin sentido
-- égl.II.1213:
Quanto el fiero Faderique de Toledo
-- égl.III.81:
Aviendo ya contemplado una gran pieça
-- égl.III.294:
Recogido le llevavan al[egr]ando
-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
-- Egl.III.360:
El álamo y el laurel y el mirtho callen

-- son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
-- son.XXV.2:
cómo sentí tus leyes tan rigurosas
-- ele.I.239:
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena

Lo que caracteriza al primer grupo es que en todos los casos existe un ictus --que he marcado subrayando la vocal o diptongo acentuados-- en 7ª posición, lo que indica que una supuesta reducción silábica tendría lugar antes de esa posición de forma que el ictus en 7ª pasase ser un ictus esperable en 6ª sílaba. Los cuatro versos que no se agrupan con el resto, correspondientes al grupo C dentro de la clasificación de Keniston, no llevan acento en 7ª, sino, como es normal, en 6ª, lo que implicaría que la sílaba "sobrante" está después de esa posición, y es allí donde cabría reducir. De esta forma, todos los endecasílabos crecientes llevan, bien ictus en 6ª --cuatro casos--, bien en 7ª --la mayoría--, que con reducción sería 6ª. Ello despierta una sospecha más respecto a la tesis de que los llamados hipermétricos se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

deben a erratas o corrupción de texto, pues éstas nunca se produjeron en versos que no llevan ictus en 6ª -- o en 7ª supuestamente "desplazado" desde 6ª--, del tipo

-- son.I.1:
Cuando me paro a contemplar mi estado
-- can.III.26:
por solo aquello que morir espero
-- ele.II.48:
que con mayor seguridad viviera
-- égl.III.13:
libre mi alma de su estrecha roca

Otro reparo sobre la tesis de la hipermetría por erratas consistiría en que los cuatro versos "excepcionales" dentro de los crecientes, con una sílaba excedente en el segundo miembros, pertenecen a composiciones del Garcilaso maduro, según el criterio unánime de los críticos: las Elegías I y II pueden situarse con bastante precisión entre agosto y octubre de 1535, y Lapesa fecha el Soneto XXV entre 1534 y 1535, y el Soneto XV en 1535 como fecha probable.[138] Si partimos de la hipótesis de que Garcilaso escribió los crecientes tal como aparecen en O, tendríamos que a lo largo de toda su trayectoria escribió versos que "crecían" antes de 6ª, pero sólo hacia el final de la época de Nápoles, entre 1534 y 1535, ensayó endecasílabos cuya anomalía estaba después de la 6ª posición.

Si en cuanto a la localización de la sílaba excedente se puede establecer la bipartición que acabamos de plantear, respecto a la posible reducción de esa sílaba pueden demarcarse los grupos que siguen, conformados en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

función de los mecanismos de reducción y ordenados según el grado de problematicidad de la reducción, de menor a mayor dificultad. Esta ordenación difícilmente puede ser estricta, pues dentro de alguno de los grupos, con un mismo procedimiento de reducción, puede haber algún verso donde aquélla resulte más obvia que en versos de grupos que en su conjunto se situaron como de más fácil transición a las once sílabas. Dado que en algunos casos hay más de una posibilidad, sitúo el verso en la que me parece más factible y entre paréntesis señalo otros grupos a los que la línea en cuestión puede pertenecer.

1---------
-- égl.II.1213:
Quanto el fiero Faderique de Toledo
2---------
-- égl.II.989:
 Como si yo fuesse un leño sin sentido
3---------
-- son.VII.3:
válgame agora jamás aver provado
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre pueda verte
4---------
-- son.IX.7:
he perdido quanto bien de vos espero
-- son.IX.8:
y ansí ando con lo que siento differente
-- son.IV.2:
mas tan cansada d'averse levantado
-- son.VII.9:
Yo avía jurado de nunca más meterme
5---------
-- égl.III.294:
Recogido le llevavan al[egr]ando (4)
6---------
-- son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
-- son.XV.2:
Que reffrenaron el curso de los ríos
7---------
-- son.IV.12:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

muerte, prisiones no pueden, ni embaraços
-- son.XX.7:
porque son duros y tienen fundamientos (8)
-- son.XXV.2:
cómo sentí tus leyes tan rigurosas
8---------
-- ele.I.239:
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena
-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
-- égl.III.360:
El álamo y el laurel y el mirtho callen
9---------
-- égl.I.266:
pues què no la á quebrantado tu partida
10---------
-- son VIII.5:
encuéntra[n]se en el camino fácilmente
-- son.IV.7:
esfuerça con la miseria de tu estado (4)
-- égl.II.352:
A lo menos aprovecha yo te digo (3)
-- égl.III.81:
Aviendo ya contemplado una gran pieça (4)

&&&.VI.3.2.1 Grupo 1

-- égl.II.1213:
Quanto el fiero Faderique de Toledo

En este primer grupo la reducción resulta sumamente obvia. Ya dijimos en el cap. III que no se puede descartar que en [M(O)] figurase Fadrigue, y se trate así de una errata de los cajistas. Sin embargo, si contemplamos el caso con teniendo en cuenta que la grafía no siempre responde fónicamente a lo que leeríamos en el siglo XX, no parece imposible Faderigue. El caso se aproximaría al de espíritu; en égl.II.1213 la situación es incluso más favorable para la síncopa de la vocal átona, puesto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que el resultado es un nombre propio que existe, Fadrique, cosa que no ocurría con espíritu, cuya síncopa da lugar a un italianismo. El verso resultante sería del tipo 3-6-10. De ser creciente y no errata, se trata del caso con el grado inferior de tensión, pues el conflicto tiende con claridad a resolverse en favor de la reducción.

&&&.VI.3.2.2 Grupo 2

-- égl.II.989:
Como si yo fuesse un leño sin sentido

Al tratar este verso, hemos de volver a considerar son.IX.1 ("Señora mía, si yo de vos ausente"), cuya reducción vimos que es posible a través de /í.a/=1, de forma que se respetan las once sílabas, aunque en contra de la tendencia a que mía sea palabra bisílaba en Garcilaso. La realización del verso sería:

1: señóra mià, si yó de vòs ausénte

Si se mantiene la forma bisílaba, rebasando las once sílabas, se lee:

2: señòra mía / si yó de vòs ausénte

Desde esta lectura con /í.a/=2, que resulta hipermétrica, cabe compararlo con "Como si yo fuesse un leño sin sentido". En ambos versos la ausencia del pronombre personal yo eliminaría la hipermetría. La coincidencia me parece muy significativa: ¿se equivocaron los impresores o los copistas, y en dos ocasiones añadieron un yo, y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

además lo hicieron casualmente tras la conjunción condicional si? ¿O sólo se equivocaron en égl.II.989, y en son.IX.1 hay que buscar la solución por otra vía?

Recordemos que para el grupo vocálico /í.a/, cuando prosódicamente estaba en hiato, Garcilaso sigue una regla que, con unas pocas excepciones, se ajusta a las normas que regían en la poesía italiana, aunque no eran imposibles en español. También parecía apoyarse en la pronunciación italiana en el muy probable paso de la grafía espíritu a la realización fónica "espirtu". En esta ocasión se podría considerar la posibilidad de una lectura también por influencia del adstrato lingüístico y literario italiano, de forma que la consonante predorsopalatal sonora de deslizamiento /y/[139] llega a convertirse en una semiconsonante, acercándose a la pronunciación italiana del pronombre de 1ª pers. sing.; en suma estos dos versos se leerían así:

-- son.IX.1:
señora mía, s'ió de vós ausénte
-- égl.II.989:
como s'iò fuésse ùn léño sin sentído

Creo que esta lectura, que en principio puede resultar extraña a un lector de nuestro siglo, podría no estar tan lejos de las que barajase un lector de la época, la cultura y el ambiente de Garcilaso, o el propio autor, puestos a "reducir" un verso a las once sílabas. De la misma manera que Garcilaso había decidido adoptar metros italianos, no es tan extraño que haya podido recoger

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

algún principio métrico de esa lengua, y en este caso--como en el caso /í.a/ y el de espíritu-- lo que funciona es el principio italiano de la "reductibilidad" posible de las sílabas prosódicas a la medida versal. El castellano estaba muy limitado en este aspecto, pues sus posibilidades de sincopar, apocopar o elidir eran mucho menores.

Podría argüirse que tal propuesta supone un italianismo excesivo; a lo que cabe responder que el endecasílabo como tal se sentía en la Castilla del primer tercio del XVI como un perfecto extranjerismo. Sin embargo, cabe añadir a los ya citados de /í.a/=1 y espirtu, algún otro caso parejo. Es posible que en esa época aún sonase raro un sustantivo como dubio, aunque Corominas lo registra en el Libro de Alexandre y al parecer en el XVII debió usarse más, por el testimonio de Autoridades.[140] Estos son los versos:

> Por la fiera Alemaña d'aquí parte
> el duque, a aquella parte endereçado
> donde el cristiano estado estava en dubio.
> En fin al gran Danubio s'encomienda...
> (égl.II.1491-94)

Garcilaso no vaciló al introducir un italianismo como palabra-rima para consonar con Danubio, una rima que podría haber evitado con facilidad situando el nombre del río fuera de la rima al medio, si hubiera tenido algún reparo en utilizar dubio. Algo parecido ocurre con el caso ya mencionado de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.870:
¡O modo de matar nojoso y triste!

donde enojoso se reduce a nojoso por influencia del italiano noioso.[141] Otro notorio italianismo se da en égl.I. 382: "¿Cosa pudo bastar a tal crueza...". Por otra parte, Rivers ha señalado la muy probable pronunciación a la italiana de pero en ele.I.7 ("quise, pero, provar si me bastasse"),[142] donde quedan pocas alternativas sino admitir que se leía "peró", y entre comas, algo absolutamente anormal para la conjunción española.[143]

La reunión de la conjunción si con el pronombre de 1ª pers. era muy frecuente en la poesía italiana. He aquí algunos ejemplos. En Dante:

S'io avessi le belle trecce prese[144]

En Boccaccio:

s'io fossi dall'iddïi stata data[145]

En Petrarca:

XXXVI.1: S'io credesse per morte essere scarco
XLIII.11: Sarà s'io vivo, in piú di mille carte
LI.4: E s'io non posso transformarme in lei

El primer verso de las Rime de Ariosto es:

Non so s'io potrò ben chiudere in rima[146]

Por otra parte, no sólo en Garcilaso encontramos este tipo de verso. Es muy probable que Boscán pronunciase de la misma manera en alguna ocasión. Véase este fragmento de la canción "Gentil señora mía":

Pues vuestra gentileza,
de mucha no es de crella ni dezilla.
Si yo pudiesse gozalla,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mi bienaventurança, o reçebilla...
(LII.55-58)

Si queremos que "si yo pudiesse gozalla" se acerque a las 7 sílabas, como corresponde a la canción, tendremos que leer "S'io pudiesse gozalla". Más adelante, en la misma canción, leemos:

Esta dicha, mil años á que es mía;
si yo la viesse, yo la conocería;
amor me hiere, y luego se m'asconde.
(LII.96-98)

Para reducir el v. 97 a un endecasílabo habrá que leer "s'io la viesse, yo la conocería". Otro posible ejemplo, si contamos con la h aspirada:

-- LIII.118:
si yo pudiese hurtar al pensamiento

No es imposible que yo se pronunciase "a la italiana" no sólo delante de la conjunción condicional, aunque en ella la vocal /i/ facilitaba la fusión, de la misma forma que la podía facilitar en este verso de Mendoza en la Epístola a Boscán:

-- LII.81:
Pues ni él ni yo los hubimos de herederos

Una pronunciación cercana a "n'io" evita la hipermetría que otros manuscritos con esta epístola de Mendoza intentaron arreglar dentro del marco fonético castellano, con lo que surgieron toda una serie de variantes.[147]

Es difícil pensar que los cinco casos, supuestos hipermétricos, son consecuencia de cinco equivocaciones de copistas, cuatro introducciones de yo situado precisa-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mente detrás de si o de ni.[148]

Esta manera de pronunciar la combinación si yo pudo mantenerse esporádicamente hasta bastante tarde. Ferguson señala como "defectuosos" en Herrera dos versos donde según él "basta suprimir el pronombre yo para llegar a once sílabas". Uno de ellos es éste:

Cúlpeme, si yo abraçare esta importuna[149]

Si Herrera escribió así este verso, y suponía una pronunciación de si yo en una sílaba, no aplicó entonces este criterio al editar a Garcilaso, pues como vimos, enmendó el verso ("Señora mía, si de vos yo ausente"); sin embargo, no ha de extrañar demasiado que el crítico y el poeta Herrera entren en conflicto pues ya se vio en el cap. IV que no siempre coincidía su teoría de editor con la práctica.

En suma, lo que proponemos no es que indubitablemente un verso como

Señora mía, si yo de vos ausente

deba leerse

señòra mía, s'iò de vòs ausénte,

sino que en este verso se da la confluencia de tres reglas o tendencias que chocan y apuntan a soluciones diferentes, ninguna de ellas absolutamente satisfactoria, porque siempre se dan dos de esas normas en detrimento de otra; nos encontramos ante la "incomoda elección" de Lázaro Carreter o el resultado "imbarazzante" en cual-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quier caso a que se refería Beltrami. Se dan estas tres posibles lecturas:

1) "Señóra miá / si yò de vòs ausente" donde se imponen las once sílabas y la pronunciación habitual de yo frente a la tendencia de mía a ser bisílaba.

2) "Señòra mía / si yò de vòs ausente", donde la pronunciación africada de yo y la bisílaba de mía se afirman en detrimento del límite endecasilábico.

3) "Señòra mía / s'iò de vòs ausénte", donde las once sílabas, y mía con dos, prevalecen frente a yo pronunciado con un fonema predorsopalatal africado sonoro.

Hay que reconocer que en la lectura 2, la más inusual, en cuanto que cuestiona las once sílabas, el verso no disuena excesivamente entre endecasílabos; creo se pueden señalar algunas razones para ello.

Señòra mía / si yò de vòs ausente"

Se pronunciaría con una fuerte pausa tras mía; ello da lugar a un primer miembro con 5 sílabas, con esquema 2-4, que es normal en muchos endecasílabos con acento en cuarta, del tipo

-- son.XI.1:
hermosas nymphas / [que en el río metidas]
-- son.XV.6:
los fieros tigres / [y peñascos fríos]
-- égl.III.178:
de aquel mancebo, / [por su mal valiente]

A ese miembro de cinco posiciones, habitual, sigue otro de siete, con esquema 2-4-6, también frecuente en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sistema, ya como primer miembro de endecasílabo

-- son.V.1:
Escrito 'stá en mi alma / [vuestro gesto]
-- ode.FG.55:
naufragio fuy su puerto / [y su reposo]

O como segundo si la cesura la situamos tras 4ª:

-- égl.II.894:
[o si quedó] / por caso allí dormído
-- égl.II.900:
[a quién iré] / del hurto a dar querella

También como heptasílabo

-- can.II.5:
mis quejas d'una en una
-- ode.FG.51:
por ti el mayor amigo

Lo que sucede en son.IX.1 con la lectura 2 es que con un apoyo en la cesura, los dos miembros cobran un alto grado de autonomía, y suenan, en cuanto miembros, con ritmo conocido y aceptable al oído, aunque su conjunción no sea habitual.

Retornando a égl.II.989, habría dos lecturas posibles:

1) "como si yo fuésse un léño sin sentído", donde predomina la tendencia a la pronunciación normal castellana de yo, en contra de la medida silábica.

2) "como s'io fuésse un léño sin sentído", donde el límite de las once sílabas impone una pronunciación semejante a la italiana, como pasaba en spirtu o en peró (éste último forzado por el esquema acentual).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.3.2.3 Grupo 3

-- son VII.3:
válgame agora jamás aver provado
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre pueda verte

Se trata de dos versos donde aparecen palabras o sintagmas que en otras ocasiones aparecen con una sílaba menos: ora por agora; do por donde. Para son.VII.3 y ese agora podemos citar la posibilidad de que pase lo mismo en este verso de Hurtado de Mendoza

-- L.57:
que coyuntura viene ahora oportuna ,

donde la sinalefa y reducción a una sílaba de tres vocales "e_a_o" parece bastante problemática; más fácil sería, aquí como en el garcilasiano son.VII.3, si la forma gráfica ahora pudiese intercambiarse en la realización del lector ideal de la época con ora y se diese sinalefa --no sin cierta violencia-- entre "viene_ora" y "válgame_ora":

-- son VII.3:
válgame_(ag)òra jamás avèr provádo
-- L.57
que coyuntúra viéne_(ah)òra oportúna

Existe, por otra parte, un caso semejante al de Mendoza en el propio Garcilaso; se trata de

-- can.II.35:
no me den pena por lo que aora digo[150]

En égl.I.405 ("donde descansar y siempre pueda verte") la reducción a do a la hora de realizar fonéticamente el verso resolvería la hipermetría, con un verso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de acentuación regular del tipo 1)-4-6-8-10.

&&&.VI.3.2.4 Grupo 4

Estos versos "anómalos" garcilasianos tienen en común que se "normalizarían" si se elidiese la vocal situada tras la consonante dental oclusiva sonora, /d/; así, tendríamos:

> -- son.IV.2:
> mas tan cansad(a) d'averse levantado
> -- son.VII.9:
> Yo avía jurad(o) de nunca más meterme
> -- son.IX.7:
> he perdid(o) quanto bien de vos espero
> -- son.IX.8:
> y ansí and(o) con lo que siento differente

El orden en que los he situado responde a su proximidad al tipo de endecasílabo francés o provenzal, donde se puede suprimir una sílaba tras la cuarta en lo que se llama cesura épica.[151] En los dos primeros versos los acentos de cansada y jurado van en cuarta sílaba, y la vocal posterior a ese acento podría no contarse a efectos de medida. En son.IX.7 y son.IX.8 la vocal sobrante va tras el acento de tercera y segunda posición respectivamente.

Riquer, a propósito de la cesura épica, escribe:

> Cuando el trovador Guilhem de Berguedá escribe
> e ill prat s'alégron -- que's véston de
> [verdor
> hay que leer, para no perder el ritmo del verso: e ill prat s'alé --qu'es véston de verdor.[152]

Después señala que el fenómeno no fue muy común en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

provenzal ni catalán, por tratarse de lenguas esencialmente oxítonas, por lo que era fácil terminar el primer miembro de un endecasílabo con palabra aguda. Señala, sin embargo, que la cesura épica fue utilizada en castellano por Fernán Pérez de Guzmán en el XV, y por Baltasar de Romaní en su traducción de Ausias March de 1538, un autor y una fecha que nos aproximan a Garcilaso. Puede parangonarse el fenómeno de la cesura épica en algunos de los ejemplos aportados por Riquer (el 2º y 3ª son de Romaní) y en los versos de Garcilaso:

> e ill prat s'alé(gron) / que's véston de verdor
> y se deleit(a) / del vano pensamiento
> y sé muy ciert(o) / que he de dar en sus manos
> ------
> mas tan cansad(a) / d'averse levantado
> Yo avía jurad(o) / de nunca más meterme

Por otra parte, si este procedimiento tiene que ver con el endecasílabo provenzal o francés, tampoco está lejos de la práctica italiana de suprimir una vocal átona después de n, m, r o l.

Riquer señala que el "experimento de Romaní", "aunque curioso, es desgraciadísimo".[153] Sin duda lo es desde la perspectiva del endecasílabo italiano "tradicional". Pero, pasando de Romaní a Garcilaso, se ha de pensar que si un lector competente del primer tercio del XVI ponía en práctica la cesura épica, oía un endecasílabo regular, y si no lo hacía, acostumbrado a los metros castellanos y no los italianos, lo que oía con estos versos no eran endecasílabos, sino series de 8+4,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

muy semejantes al octosílabo más el pie quebrado, frecuente en los cancioneros de Castilla. Comparemos otros los versos de Garcilaso con otros muy conocidos de Manrique; con ictus en 3ª y 7ª:

> he perdido quanto bien / de vos espero
> los que mueren por sus manos // y los ricos

Con ictus en 4ª y 7ª:

> mas tan cansad(a) d'averse / levantado
> cómo se viene la muerte // tan callando

Cabe comparar estos versos con uno de Boscán que ya citamos antes:

> -- CXXXI.2208:
> coraçón mío por quien todo m'es dulce

Para que tenga once sílabas hay que leer mío en una, con lo que queda un esquema acentual (3)-4-7-9-10; si todo, bajo una posible influencia del catalán, o por simple convención métrica, se pronunciase sin la vocal que sigue a uno de los ictus principales del verso, el de 8ª, el resultado podría ser

> coraçón mío, por quien tod(o) m'es dulce

donde el esquema es 3)-4-8-9)-10, con el acento de 7ª desplazado a 8ª; de esta forma se impondría la tendencia del mío a /í.a/=2, y el verso sin duda ganaría rítmicamente. No hablamos de soluciones absolutas, sino de posibilidades de realización fónica del verso que podrían estar en manos de quien lo lee, y acaso en la intención de quien lo escribe. De cualquier forma, resulta interesante que la nueva realización de verso dependa de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elisión de una vocal tras el ictus y en combinación con /d/, de manera semejante a lo que podría ocurrir en los cuatro versos de Garcilaso mencionados.

&&&.VI.3.2.5 Grupo 5

En él tenemos un verso que podría incluirse en el grupo cuarto --"Recogid(o) le llevavan alegrando"--, aunque parece más factible una realización fónica en que se omita la vocal del pronombre átono:

-- égl.III.294:
Recogido l(e) llevavan al[egr]ando

Véanse en Mena ejemplos semejantes, aportados por Lázaro Carreter[154]:

quel diera contino (191d)
que le fuere puesta (247f)
---
que nol pertenece (25h)
non le ponía (72a)

En la poesía italiana, en las Rime de Dante leemos:

Volgete li occhi a veder chi mi tira,
per ch'i' non posso più venir con vui,
e onoratel, ché questi è colui
che per le gentil donne altrui martira.
La sua vertute, ch'ancide sanz'ira,
pregatel che mi laghi venir pui
(comp. 13, vv. 1-6)

...e 'l sangue ch'è per le vene disperso,
Correndo fugge verso
Lo cor che 'l chiama; ond'io rimango bianco...
[...]
ché tosto griderei: «Io vi socorro»;
e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli...
(comp. 46, vv. 45-47 y 61-63)[155]

En Petrarca:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ch'i' no 'l cangiassi ad una
Rivolta d'occhi ond'ogni mio riposo
(LXXII.34-35)
Si possente è'l voler, che mi trasporta;
E la ragione è morta,
Che tenea 'l freno, e contrastar no'l pote"
(LXXIII.24-26)
Un tempo fu che tu stesso 'l sentivi
[...]
Ch'i' mi pasco di lagrime, e tu 'l sai
(XCIII.5 y 14)

Garcilaso pudo contar, por tanto, con que, ante la hipermetría gráfica y/o fónica, un lector de la época tuviese la alternativa de elidir la vocal del pronombre, siguiendo una posibilidad que se daba en castellano e italiano.

&&&.VI.3.2.6 Grupo 6

Se trata de dos casos contiguos, los dos primeros versos del Soneto XV:

-- son.XV.1:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
-- son.XV.2:
que reffrenaron el curso de los ríos

Pese a su contigüidad, los dos versos pertenecen a grupos distintos, de los dos en que se pueden distribuir los crecientes, en función de que la sílaba excedente se sitúe antes o después de la 6ª posición: en el verso 1 el acento en sexta indica que la reducción tendría lugar después de ese ictus, mientras en el verso 2 el acento en 7ª llevaría a reducir antes para desplazarlo a 6ª. En relación con esto, hay que notar que en son.XV.1 el pretérito perfecto simple pudieron se sitúa detrás de 6ª, donde es precisa la reducción, mientras que reffrenaron

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en son.XV.2 está antes de 6ª, donde también cabría reducir una sílaba. Esta "coincidencia" permite preguntarse si la hipotética reducción no está relacionada con esas formas verbales, si no existiría, por parecido con el italiano, la posibilidad de apócope de la última sílaba del pretérito perfecto simple:

> -- son.XV.1
> Si quexas y lamentos pudier(on) tanto
> -- son.XV.2
> que reffrenar(on) el curso de los ríos

En la poesía italiana tenemos:

> Passâr ne l'Asia l'armi peregrine[156]

Passâr está por la tercera persona del plural del indefinido passaro, que a su vez es forma arcaica de passarono.

Relacionado con estos casos de reducción puede estar un fenómeno que se daba en la métrica clásica, y que comentó Nebrija. Tras hablar de la sinalefa en latín, escribe:

> Tienen tan bien los latinos otra figura semejante ala synalepha, la cual los griegos llaman ecthlipsi, nos otros podemosla llamar duro encuento de letras: i es cuando alguna dicion acaba en m i se sigue dicion que comiença en vocal. Entonces los latinos, por no hacer metacismo que es fealdad dela pronunciacion conla m, echan fuera aquella m conla vocal que esta silabicada con ella, como Virgilio "Venturum excidio Libyae' donde pronunciamos 'ventur excidio Libye'; mas esta manera de metacismo no la tienen los griegos ni nos otros, por que enla lengua griega i castellana ninguna dicion acaba en m...[157]

Pese a que Nebrija en 1492 dijo que "nos otros" no la tenemos en castellano, la sola mención de esa posi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bilidad, que por cierto coincide con la elisión de la métrica italiana, pudo empujar a Garcilaso a practicarla, no sólo en casos donde a la nasal sigue un fonema vocálico ("reffrenar(on) el"), sino también ante otra consonante ("pudier(on) tanto") La bilabial nasal sonora, /m/ se cambia por la alveolar nasal sonora, /n/, ambas en posición implosiva; como en ventur(um) el fonema que queda en posición final tras la elisión es el alveolar vibrante simple /r/.

Por otra parte, no podemos dejar de considerar las siguientes palabras de Valdés en el Diálogo de la lengua:

> ...digo que en dos maneras principalmente usamos de vocablos sincopados. La una no la tengo por buena; ésta es la que en cierta parte de Spaña usa el vulgo, diziendo traxon, dixon, hizon por traxeron, dixeron, hizieron; y digo que no la tengo por buena, porque los que se precian de scrivir bien tienen esta manera de hablar por mala y reprovada, porque quieren que los vocablos se pronuncien y escrivan enteros quando el ayuntamiento de vocales no causa fealdad.[158]

A continuación Valdés se refiere a la buena manera de "vocablos sincopados", la seguida por palabras como do por donde, hi por hijo. Otros términos aprobados por Valdés son guarte por guárdate --"sincopamos o cortamos algunos verbos quando los juntamos con pronombre"--, en cas del por en casa del y diz que por dizen.[159] Siguiendo la forma de síncopa mencionada por Valdés, tendríamos en el Soneto XV pudion, refrenon; con independencia de la condena de esas síncopas por Valdés,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parecería más aceptable la solución pudier', refrenar'; aunque hay que tener en cuenta un par de factores:

1) A propósito de desher por deshazer Valdés escribe:

> Desher por deshazer hallaréis algunas vezes en metro, pero guardáos no lo digáis hablando ni escriviendo en prosa, porque no se usa.[160]

Esta diferenciación entre la poesía y el bien escribir en prosa o el buen hablar indica un posible margen de libertad concedido a los poetas que no parecía otorgable a los hablantes o los escritores en prosa.

2) No es imposible que en la tensión entre la forma creciente y la forma reducida del endecasílabo, Garcilaso quisiese dar más peso a la primera, y por ello mantuviese el juego de la posibilidad de reducción, pero muy mermado por lo vulgar del vocablo resultante; en suma, dejaría claro que se inclina hacia la forma creciente.

Pese a estas dos posibilidades, nos inclinamos a pensar en la forma italiana de apócope. Teniendo siempre en cuenta que la reducción no era la salida inevitable y unívoca a la problematicidad del verso, sino un factor más a tener en cuenta en el conjunto de tensiones que se encuentran en la línea.

&&&.VI.3.2.7 Grupo 7

En él existen plurales que parecen estar implicados en la hipermetría:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.IV.12:
muerte, prision(e)s no pueden, ni embaraços
-- son XX.7:
porque son dur(o)s y tienen fundamientos[161]
-- son XXV.2:
cómo sentí tus ley(e)s tan rigurosas

Obsérvese que en los tres versos la posibilidad de síncopa se da precisamente tras el acento en 4ª o 6ª, posiciones donde puede ir el final de miembro.[162] En los tres casos, con la reducción planteada, vemos que están implicadas palabras en plural. En son.XXV.2 se da una circunstancia distinta, pues es posible el plural leis;[163] vimos que esta posibilidad fue admitida por Q, la edición que se cree impresa en Roma, junto con lo que parece algo más que una coincidencia: una posible elisión de la vocal en los otros dos plurales (prision(e)s, dur(o)s) pondría en contacto con la /s/ final a dos fonemas consonánticos sonantes, el primero nasal y vibrante el segundo; es sabido que estos fonemas tienen condiciones fonéticas que los acercan a los fonemas vocálicos,[164] lo que facilita una hipotética pronunciación conjunta /ns/ o /rs/ (no pasaría lo mismo con palabras como libertad(e)s o cruc(e)s, por ejemplo).

En relación con estos versos hay que tener en cuenta el caso de

-- can.I.22:
confusions y tormentos.

Se trata del único heptasílabo en O donde podría hablarse de una posibilidad de hipermetría. ¿Estamos sencilla-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mente ante una errata por confusiones o confusion (sin tilde en la época)? Si en el manuscrito aparecía el término en singular, hay cierta lógica en la errata de confusiones por confusion por atracción del plural en tormentos; ahora bien, ¿por qué la s agramatical, que supone dos erratas juntas: la que lleva de confusion a confusiones y la de confusiones a confusions? Por otro lado, si la palabra aparecía en plural en [M(O)], se superan las siete sílabas reglamentarias ¿Habría tendencia en Garcilaso a pronunciar, por exigencias de la medida, confusions, y en consecuencia [M(O)] reflejaba gráficamente esta pronunciación? Se dirá que confusions no es castellano, pero tampoco lo es espirtu en son.XXIV.6 o nojoso en égl.II.870. Nos encontraríamos así con fenómenos gráfico-fónicos paralelos, de esta suerte:

-- son.VIII.2:
salen espír(i)tus bivos y encendidos
-- son.XXIV.6:
la fuerça y el espirtu a vuestro Lasso

--son.IV.12:
muerte, prision(e)s no pueden ni embarazos
-- can.I.22:
confusions y tormentos

Obsérvese que en confusions una posible apócope de la vocal final deja el grupo /ns/ cuya pronunciación quedaría facilitada por la proximidad de /n/ a los sonidos vocálicos, como dijimos.

Hay elementos en el grupo 7, pues, que nos llevan a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plantear la reducción expuesta como un factor más en la constitución de los versos considerados.

&&&.VI.3.2.8 Grupo 8

Este grupo tiene en común el hecho de que la elisión de la conjunción copulativa podría hacer de esos versos endecasílabos "normales":

-- ele.I.239:
el viento sus cabellos (y) con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo (y) en la serena
-- égl.III.304:
cantando el uno (y) el otro respondiendo
-- égl.III.360:
El álamo (y) el laurel y el mirtho callen

Parece ya bastante sospechoso que los impresores añadan sin más la conjunción y por su cuenta nada menos que en cuatro versos, cuando lo habitual es lo contrario, la pérdida por errata de palabras como y.[165] Menos aún se conjuga la noción de errata con que en los casos de las elegías y aparezca exactamente en la misma posición del verso, tras el ictus de 6ª, con lo que la reducción ha de producirse en el segundo miembro del verso, donde se encuentra la conjunción. En los dos versos de la Egloga III ocurre lo contrario, algo semejante a lo comentado para son.XV.1 y 2: si se quiere desplazar el acento de 7ª a 6ª habría que reducir antes de ese ictus, donde tenemos la conjunción copulativa. Se puede pensar en una convención por la que la conjunción copulativa quedase neutralizada. En tres de los casos la conjunción y se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

encuentra entre dos vocales, exactamente las mismas: /o/ antes y /e/ después; en estos tres casos sigue a y una palabra monosílaba que empieza con vocal; esto apuntaría a una solución donde esos tres fonemas se realizasen como una sola sílaba. A este respecto podrían situarse en el grado extremo de una serie de ejemplos donde se encuentran tres vocales:

1-------
-- égl.II.98:
Albanio__es este que está aquí dormido
-- ele.II.49:
La breve__ausencia haze el mismo juego[166]
2-------
-- can.II.35:
no me den pena por lo que__aora digo
3-------
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo (y) en la serena

Una vía de conseguir la reducción a una sílaba --que también afectaría a ele.I.239-- sería la apócope de la vocal final --junto con /s/ en ele.I.239-- de las palabras que van situadas en 4ª o 6ª sílaba, salvo en égl.III.360, pues álamo lleva acento en 3ª; en los cuatro casos quedan como finales consonantes que en italiano admitían la apócope, /l/, /n/ y /m/ -- "cabell(os) y..."; "yel(o) y..."; "un(o) y..."; "álam(o) y..."--, si añadimos el fonema palatal lateral sonoro /ʎ/, próximo a /l/, alveolar palatal sonoro. Esta coincidencia en el tipo de consonante que queda en posición final tras la apócope acrecentaría las posibilidades de la reducción por pérdida de vocal ante

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cesura que hemos visto en el grupo 4.

Una última "coincidencia" es que los cuatro versos cuyo problema es la conjunción pertenezcan a la última época de Garcilaso. Demasiadas correspondencias, diríamos, para que hayan salido del azar de las erratas o la corrupción textual.

&&&.VI.3.2.9 Grupo 9

Se trata de un verso donde en principio se da un rasgo gráfico semejante a los señalados en el cap. III, en concreto del subgrupo b1 (por ej., "convenía [a] todos..." en égl.II.1356), pues á, auxiliar de haber, se asimila con la vocal precedente del pronombre átono fem. de 3ª pers. de sing.:

> -- égl.I.266:
> pues que no la á quebrantado tu partida

Esto hace muy difícil suponer que pudiera darse una elisión de la vocal del pronombre átono como ocurría en el grupo quinto.

Puede plantearse la posibilidad de relación de este verso con otro que hemos incluido en el grupo siguiente:

> -- égl.II.352:
> a lo menos aprovecha yo te digo

Egl.II.352 y el verso que nos ocupa se relacionan a su vez con otros dos grupos. Por una parte, con el tercero, donde vimos que dos términos podían ser sustituidos por formas apocopadas --agora por ora, y donde por do; en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este caso se trataría de pasar en la realización fónica pues que a pues y a lo menos a al menos. Por otra parte, con el octavo, donde se planteaba la omisión en la realización oral de una palabra, la conjunción y, de la misma forma que en égl.I.266 se omitiría que, sin perjuicio del sentido ("pues no la á quebrantado..."). En cualquier caso es preciso admitir que la reducción de este verso resulta problemática.

&&&.VI.3.2.10 Grupo 10

Este último grupo de versos obliga a pensar en un fenómeno diferente a los descritos hasta aquí, basados en la apócope del final de algunas palabras y en algún caso en la omisión de algún término breve. Ya se ha mencionado que en la lírica española del XV existían dos fenómenos métricos que presuponían la existencia de versos en principio hipermétricos, y sobrepasaban el límite de la pausa de final de verso, operando sobre dos versos consecutivos: la compensación y la sinafía o "sinalefa entre versos distintos", como la llama Balbín.[167] Estos fenómenos fueron señalados en un principio en nuestro siglo por Aurelio M. Espinosa, y fueron recogidos después por otros estudiosos de la métrica.[168]

La compensación consiste en que la primera sílaba de un verso hipermétrico se contabiliza con el verso anterior, que termina en palabra aguda.[169] Domínguez

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Caparrós ofrece un ejemplo del Marqués de Santillana:

> Gran corona del varón
> es la mujer
> quando quiere obedesçer
> a la raçón;
> non consigas opinión
> en casamiento;
> mas elige con grand tiento,
> discrepción.[170]

He subrayado la sílaba que "pasa" al verso anterior en los versos 3, 4 y 6 (no ocurre en el 8), que se quedan en las cuatro sílabas reglamentarias gracias a la pérdida de esa vocal; los versos se leerían entonces

> Gran coróna del varón-es // la mujér
> quando quiére obedesçér-a // la raçón;
> non consígas opinión-en // casamiénto;
> mas elíge con gràn tiénto // discrepción

El agudo no se ve afectado porque ya se contaba una sílaba más, que es la que ahora viene a llenar la primera del verso siguiente. No se da en Garcilaso oportunidad de aplicar este recurso de la compensación --recuérdese que hay pocos versos agudos en su obra--, pero nos interesa sobre todo porque este fenómeno métrico, dentro del sistema de versificación castellano, presupone la existencia de versos con una sílaba sobrante, eliminada en relación con la línea siguiente. Y porque, una vez más, el "hecho gráfico" no responde a la realización fonética de los versos.

La sinafía o sinalefa entre versos coincide con la compensación en que afecta a dos versos conjuntamente, pero en lugar de pasar la sobrante de uno al agudo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

anterior, esa sílaba excedente --que empieza con vocal-- establece sinalefa con la última del verso prececente, cuya última palabra es llana y termina en vocal.[171] Este es el ejemplo del Marqués de Santillana que ofrece Domínguez Caparrós:

> Asuero, sinon oyera,
> non usara
> justamente de la vara,
> e cayera
> en error que non quisiera
> encontinente,
> e de fecho el inosçente
> padesçiera.[172]

He subrayado las dos palabras entre las que se da la sinalefa. Encontinente tiene cinco en lugar de las cuatro sílabas que le corresponden; la primera de ellas se lee en sinalefa con quisiera:

> en error que non quisiera-en // continente,

Tanto este fenómeno como el de la compensación suele darse entre un verso largo --octosílabo-- y otro de pie quebrado.

A estos fenómenos métricos se refirió ya Nebrija en el cap. 5 del primer libro de la Gramática:

> Ponen muchas vezes los poetas una silaba demasiada despues delos pies enteros, la cual llaman medio pie o cesura, que quiere dezir cortadura; mas nuestros poetas nunca usan della sino en los comienços delos versos, donde ponen fuera de cuento aquel medio pie, como mas larga mente diremos abaxo.[173]

Quizás se refería Nebrija a los clásicos al hablar de "los poetas" --frente a "nuestros poetas"-- que ponían una "sílaba demasiada" al final de los versos. El fenó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

meno lo comentó Espinosa precisamente como base de su estudio sobre la sinalefa entre versos.[174] Este investigador establece dos tipos de ocurrencias de sílabas hipermétricas en la métrica latina; en el primer tipo sobra una sílaba a final de verso, que ha de leerse junto con la primera del siguiente:[175]

> iactem doceas: ignari hominumque locorumque__
> __erramus
> (Virgilio, Eneida I, 332)
>
> Iam licet venias marite__
> __uxos in thalamo tibi est.
> (Catulo, LXI, 191)[176]

En el segundo tipo la sílaba sobrante está a principio de verso, y hay que enlazarla con la vocal del verso que precede:

> Iabitus ripa Iove non probante__u-
> xorius amnis
> (Horacio, I, 11)
>
> Flere disine. Non tibi,__ Au-
> runculeia, periculum est.
> (Catulo, LXI, 86)[177]

Espinosa afirma que en castellano sólo ha encontrado casos correspondientes a este segundo paradigma latino. Lo que viene a coincidir con lo declarado por Nebrija. Es muy interesante el testimonio de éste a propósito de que "nuestros poetas" pongan "fuera de cuento" una vocal al comienzo de los versos. Al final remite a un capítulo posterior ("como mas larga mente diremos abaxo"); se trata del cap. VIII de ese segundo libro, cuyo epígrafe dice "Delos generos delos versos que estan enel uso dela

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lengua castellana i primero delos versos iambicos", y donde trata directamente de la compensación, luego de una recapitulación de fenómenos métricos:

> ... lo que diximos enel capitulo octavo del primero libro, que dos vocales i aun algunas vezes tres se pueden coger en una silaba; esso mesmo avemos aqui de presuponer lo que diximos enel quinto capitulo deste libro, que en comienço del verso podemos entrar con medio pie perdido el cual no entra en el cuento i medida conlos otros; tan bien avemos de presuponer lo que diximos enel capitulo passado, que, cuando alguna dicion acabare en vocal, i se siguiere otra que comience esso mesmo en vocal, echamos fuera algunas vezes la primera dellas; el cuarto presupuesto sea que la silaba aguda en fin del verso vale i se a de contar por dos...[178]

La frase que hemos subrayado se desarrolla en la página siguiente:

> Puede entrar este verso [el de pie quebrado] con medio pie perdido por el segundo presupuesto, i assi puede tener cinco silabas, como don Jorge Manrique:
>
> un Constantino en la fe
> Que mantenia
>
> Que mantenia tiene cinco silabas, las cuales valen por cuatro por que la primera no entra en cuenta conlas otras. I por esta mesma razon puede tener este pie cuatro silabas aunque la ultima sea aguda i valga por dos, como el Marques enla mesma obra:
>
> Solo por aumentacion
> De umanidad
>
> De umanidad tiene cuatro silabas o valor dellas, por que entro con una perdida i echo fuera la e por el tercero presupuesto, i la ultima vale por dos segun el cuarto.[179]

Así pues, el fenómeno de la compensación se hallaba perfectamente definido por Nebrija, y de ahí a la sinalefa entre versos había solo un paso, pues ambos fenómenos se basan en el paso de una sílaba sobrante al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

verso anterior.

Juan del Encina, por su parte, también se refirió en su Arte de poesía castellana al fenómeno de la compensación:

> Hay otro género de trobar que resulta de los sobredichos, que se llama pie quebrado, que es medio pie, assí de arte real como de mayor; del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y este suélese trobar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las vezes passan cinco sílabas por medio pie, y entonces deximos que va la vna perdida assí como dixo don Jorge:
> como devemos.[180]

Naturalmente, Juan del Encina se refiere al v. 63 de las Coplas por la muerte de su padre, de "don Jorge" Manrique:

> Este mundo bueno fue
> si bien usásemos dél
> como debemos.[181]

En las Coplas de Jorge Manrique también encontramos algún ejemplo de sinafía:

> vuestro corazón d'azero
> muestre su esfuerço famoso_
> _en este trago
> (vv. 400-402)[182]

Pero una buena idea de la flexibilidad del sistema métrico en el XV nos la da el hecho de que no siempre se producen estos fenómenos. En los versos siguientes de las coplas el verso agudo ("vino la Muerte a llamar") permitiría cinco sílabas en el quebrado siguiente, pero el poeta no se sirve de esa posibilidad, y el verso tiene las cuatro sílabas habituales:

> en la su villa de Ocaña

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vino la Muerte a llamar
a su puerta
(vv. 394-396)[183]

Balbín señala tres rasgos que suelen darse en la sinalefa entre versos:

> a) se da entre un verso y otro verso siguiente e inmediato. El segundo suele ser más corto de longitud proporcionada al primer verso, del que viene a constituir un pie quebrado u homeométrico.
> b) Es muy frecuente que entre los versos que sinalefan exista simetría en la localización de los acentos léxicos.
> c) El vocablo afectado por la sinalefa en el segundo verso es --con escasas excepciones tardías-- una palabra vacía, ya sea una partícula, ya sea un prefijo preposicional.[184]

En cuanto al punto a), el hecho de que tanto la compensación como la sinafía se suelan dar entre un verso largo y otro corto, preferentemente de pie quebrado, tanto Balbín como Domínguez Caparrós[185] lo han visto como una prueba de la falta de autonomía de esos versos de menos de cinco sílabas,[186] que serían dependientes del verso largo anterior:

> se deduce obviamente que el pie quebrado en los tres poemas que analizo en el §20, carece de autonomía métrica, y --a despecho de la separación tipográfica -- es más bien un anejo rítmico de los octosílabos precendentes. Confirman esta observación: la simetría acentual de los versos implicados en la unidad sinaléfica (pie cuaternario - - ± -) y la falta de entidad prosódica del segundo vocablo atraído a la sinalefa.[187]

Y concluye:

> Así los pies quebrados que sinalefan, no resultan versos propiamente dichos, y la pausa que los separa no es pausa mayor o versal, realmente incompatible con la formación del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

núcleo sinaléfico.[188]

Frente a esta visión, puede destacarse alguna observación de Espinosa, quien, aunque atendió más a la localización y caracterización de estos fenómenos que a su integración teórica en un sistema de versificación, no dejó de apuntar ideas teóricas sugerentes:

> La asonancia o la rima nos hace pensar siempre en el fin de un verso o grupo rítmico principal, pero la verdad es que algunas veces sólo marca el fin de un grupo rítmico menor.[189]

Espinosa habla, en nuestra opinión, más que de dependencia de un verso sobre otro, de integración de los versos en un grupo rítmico más amplio.

Volvamos a Balbín y a los ejemplos que ofrece; el primero es de Santillana, el segundo de Fernán Pérez de Guzmán y el último de fray Iñigo de Mendoza:

> 1)
> Goçate, Virgen, espanto
> e tormento del infierno:
> goçate, sancta in aeterno,
> por aquel resplando santo
> de quien fuste consolada
> e favorida:
> goçate, de aflictos vida,
> desde ab initio criada.
> 2)
> Quien se inclina
> a la muy fina
> dulze flor de clavelina...
> 3)
> Mas después estos pasados
> y trocados
> por traydora y necia gente,
> tornó flaco lo valiente
> en continente.[190]

He subrayado las palabras que establecen sinafía. Esos pares de versos se leerían así:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de quien fuste consolada-e //favorida
Quien se inclina-a // la muy fina
tornó flaco lo valiente-en // continente.

Creo que la simetría acentual no es apoyo suficiente para establecer que el segundo verso de la pareja depende del primero, ya que esa simetría puede encontrarse en muchas parejas de versos y no implica dependencia de uno sobre otro; en cuanto a la falta de entidad prosódica del vocablo atraído a la sinalefa, me parece que lo que eso demuestra es la dependencia de ese vocablo concreto respecto al verso anterior, pero no la dependencia de todo el verso segundo, que se mantiene, en mi opinión, perfectamente autónomo como verso en la realización fónica, dentro del grupo rítmico más amplio de que hablaba Espinosa, donde se integrarían ambos versos, sin ceder autonomía uno en beneficio del otro. Lo que ocurre es que la pausa versal se desplaza, y no coincide con la representación gráfica de ese verso; en lugar de:

de quien fuste consolada_//_e favorida

lo que tenemos es:

de quien fuste consolada_e // favorida

Pero "favorida" como verso tetrasílabo tiene perfecta autonomía métrica, pese a su incorporación a un grupo rítmico mayor.

Por otra parte, aunque es cierto que son más frecuentes la sinafía y la compensación entre un octosílabo y otro quebrado,[191] la teoría de que en los dos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fenómenos un verso corto, tetrasílabo, pierde su autonomía ante un octosílabo, se viene abajo ante la existencia de versos iguales, octosílabos, donde se da el mismo fenómeno, y donde no hay verso "más corto" susceptible de convertirse en "dependiente". Véanse estos versos de Castillejo en el Sermón de amores citados por Espinosa:

> O gran Dios! e quan estraño_
> _es el amor si es lisonjero
> (vv. 812-13)
> tan peligrosa dolencia_
> _e tan penosa competencia
> (vv. 1003-1004)[192]

O este ejemplo de compensación en la Egloga Interlocutoria de Juan del Encina:

> de vna tan pobre mujer_
> _vn niño chapado moçuelo
> (vv. 114-115)[193]

Lo que nos encontramos, y de esto ya hemos visto algún ejemplo en Garcilaso, es una falta de correspondencia entre el "hecho gráfico" y la realización fónica de los versos. Se trata también de un lugar de tensión métrica, como lo puede ser el encabalgamiento con conflicto entre metro y sintaxis, o la no coincidencia del acento prosódico con el ictus métrico.

La sinafía y el tipo de verso en que se produce ha de relacionarse con lo que venimos diciendo sobre la importancia en Garcilaso de la cesura en el endecasílabo. Se diría que en muchas ocasiones versifica desde una concepción de verso que es unidad desde la fusión de dos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

miembros.

Para ver si a alguno de los endecasílabos crecientes que se dan en la poesía del toledano[194] puede aplicársele la compensación o la sinafía, basta considerar los versos precedentes; si no son agudos, como de hecho no lo son en ningún caso, la compensación no es viable. En cuanto a la sinalefa entre versos, si el primero de la pareja termina en vocal, y el segundo empieza también con otra vocal, existiría posibilidad de que se produjese sinafía. Con esta última circunstancia tenemos 8 de los 23 versos considerados por Keniston. Los citamos con su verso anterior respectivo:

-- son.IV.7:
[del bien al mal? ¡O coraçón cansado]
esfuerça con la miseria de tu estado
-- son VIII.5:
[me passan hasta donde el mal se siente]
encuéntra[n]se en el camino fácilmente
-- son.IX.7:
[que's ver que si de vida desespero]
he perdido quanto bien de vos espero[195]
-- son.IX.8:
[he perdido quanto bien de vos espero]
y ansí ando con lo que siento differente
-- ele.I.239:
[desordenava con lascivo buelo]
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
[el triste coraçón m'apretaría]
y en el rigor del yelo y en la serena
-- égl.II.352:
[esta grave dolencia se deshecha]
A lo menos aprovecha yo te digo
-- égl.III.81:
[un susurro de abejas que sonava]
Aviendo ya contemplado una gran pieça

En estos ocho pares podemos intentar acercanos a los que aparecen más propicios para la sinafía. Una obser-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vación inicial: en ninguno de los lugares donde puede pensarse en sinalefa entre versos el segundo de ellos tiene ictus en 1ª, lo que la haría imposible; ello no quiere decir que unos versos no se presten a ella más que otros. Son.IX.8 y ele.II.187 empiezan con una semivocal en sinalefa con la siguiente y eso en principio dificulta la sinalefa con el verso anterior, aunque el mismo problema que se da en "perdido // y ansí" y "apretaría // y en el" es el que se produce en tres de los casos que vimos en el grupo 8, donde considerábamos la posibilidad de omisión de y entre vocales, o de pronunciación en una sílaba de tres de sonidos vocálicos. Egl.III.81 marca el principio de una octava; el último verso de la anterior, el famoso "un susurro de abejas que sonava", exige una pausa estrófica que no parece favorecer la sinafía; volveremos a este verso más abajo, no obstante.

Vemos que los cinco versos que restan después de la primera selección cumplen la regla señalada por Balbín (letra C): que el vocablo hipotéticamente "atraído" por la sinalefa no lleve acento prosódico, sea "palabra vacía" o prefijo; en son.IX.7 tenemos en auxiliar de haber en he perdido; en ele.I.239 el artículo masculino singular (el viento) y en égl.II.352 la preposición a (a lo menos); por otra parte, para el son.IV.7 y son.VIII.5, pueden considerarse prefijos tanto la primera sílaba de esfuerça derivado de fuerte, como la primera de encuén-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

trase, ya que encontrar se forma por prefijación a partir de contra, con el significado de 'salir al encuentro', y no el de 'hallar', no empleado en castellano, como vimos en el cap. III, hasta el XVII.

Consideremos ahora los resultados rítmicos que se obtendrían al poner en práctica la sinafía:

```
-- son.IV.7:
[del bien al mal? ¡O coraçón cansado_[es]
(es)fuerça con la miseria de tu estado  1-6-10
-- son VIII.5:
[me passan hasta donde el mal se siente_[en]
(en)cuéntra[n]se en el camino fácilmente 1-6-10
-- son.IX.7:
[que's ver que si de vida desespero_[he]
(he) perdido quanto bien de vos
                          [espero  2-4)-6-8)-10
-- ele.I.239:
[desordenava con lascivo buelo_[el]
(el) viento sus cabellos y con su vista 1-5-10
-- égl.II.352
[esta grave dolencia   se deshecha_[a]
(A) lo menos aprovecha   yo te digo     2-6-10
```

Como se ve, el esquema de son.IV.7 resultaría idéntico al de son.VIII.5, mientras el de égl.II.352 estaría cerca del de son.IX.7, éste con posibles acentos secundarios en 4ª y 8ª. Los cuatro versos se atienen pues, si no contamos la sílaba inicial, a modelos endecasilábicos regulares y aceptables. No ocurre lo mismo con ele.I.239, el único del grupo donde, como vimos, no es precisa la reducción antes de 6ª, y por tanto la omisión de la primera sílaba deja un raro verso con acento en 5ª; esto nos llevaría en principio a descartar la posibilidad de sinafía como medio de reducción en este caso, aunque caben dudas al respecto.[196]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sobre los cuatro versos que se muestran más propicios para la sinafía cabe hacer algunas observaciones. En primer lugar, la pronunciación de la supuesta sinalefa parece quedar facilitada por tratarse o de simples vocales --"desespero_he", "deshecha_a", en este último caso facilitada por la coincidencia de vocal como en "inclina_//_a la muy fina" de Pérez de Guzmán-- o de vocales con consonantes muy habituales en posición implosiva, de final de sílaba, en concreto /s/ y /n/: "cansado_es-" y "siente_en-" -- de nuevo hay coincidencia de vocales en este último caso, y semejanza con los citados más arriba de Fray Iñigo de Mendoza ("torno flaco lo valiente_en- // -continente") y Marqués de Santillana ("en error que non quisiera_en // continente). Es muy interesante que, al seleccionar casos donde hipotéticamente se podría producir sinafía, aquellos donde ésta resulta más practicable sean los que pertenecen a tres sonetos de los que pueden considerarse tempranos en Garcilaso,[197] y a un solo verso de una composición que tiene 1885.

Se podría objetar que al menos en tres (son.IV.7, son.VIII.5 y égl.II.352) de los cuatro existe una pausa sintáctica que dificulta la sinalefa y que en son.VIII.5 el verso inicia el segundo cuarteto. Cabe contestar, en primer lugar, que pueden encontrarse casos de sinafía que no se detienen ante la pausa sintáctica. Así, Espinosa cita los siguientes ejemplos, en la Doctrina de discri-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ción y en el Sermón de amores de Castillejo, respectivamente:

> El mal falla buen conorte,_
> _el bien non ha quien lo comporte
> (vv. 110-111)
> No se compra con no nada,_
> _e la ventaja se les deue.[198]

Además, el hecho mismo de una sinalefa entre versos distintos tiene ya un carácter muy peculiar, y vulnera de manera flagrante la unidad del verso y la pausa básica final, rasgos que tienen en el sistema versificatorio más peso que el que corresponde a la pausa representada por una coma en el sistema sintáctico; nos encontramos, pues, en una situación ya de por sí anómala. Se podría incluso pensar en la posibilidad de omisión de esa primera sílaba átona sin necesidad de efectuar una sinafía; la clave que señalaría la posibilidad de esa omisión sería la conjunción de los factores propicios para la existencia de sinalefa entre versos. En este sentido cabe incluso plantear la posibilidad de que en el verso égl.III.81 ("Aviendo ya contemplado una gran pieça"), que inicia estancia, el final de la anterior ("un susurro de abejas que sonava") marque una posible elisión de la primera vocal en (a)viendo, con o sin necesidad de sinafía.

Esto se relaciona con la insistencia de Nebrija en el "entrar con medio pie perdido". Garcilaso pudo adoptar este recurso --o contar con que sus lectores lo utilizaran-- de entrar con una sílaba perdida al princi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pio sin más, sobre todo cuando esa sílaba es átona o no afecta a la comprensión de la palabra o el verso. En efecto Nebrija, al hablar del verso adónico, escribió lo siguiente:

> Estos son compuestos de un dactilo i un espondeo: tienen regular mente cinco silabas i dos assientos, uno enel dactilo i otro enel espondeo; tiene muchas vezes seis silabas, cuando entramos con medio pie perdido, el cual, como diximos arriba, no se cuenta conlos otros.[199]

Véase cómo analiza métricamente el ejemplo que da a continuación:

> Despide plazer
> I pone tristura;
> Crece en querer
> Vuestra hermosura
> El primero verso tiene cinco silabas i valor de seis por que se pierde la primera con que entramos i la ultima vale por dos; el segundo verso tiene seis silabas por que pierde el medio pie en que començamos; el verso tercero tiene cuatro silabas que valen por cinco, por que la final es aguda i tiene valor de dos; el cuarto es semejante al segundo.[200]

Los cuatro versos citados son ejemplos de adónicos, que "tienen regular mente cinco silabas i dos assientos [acentos]"; sin embargo, con nuestro cómputo de sílabas actual, sólo el tercer verso tiene cinco (4+1); los otros tres cuentan con seis sílabas. En tres de ellos no hay que contar la sílaba inicial, aunque en uno ("Vuestra hermosura") -- recuérdese que se aspira la h-- esa primera sílaba lleva acento. Dos se pueden explicar por compensación, puesto que el verso anterior termina en palabra aguda (plazer, querer). Lo que más extraña es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que Nebrija afirme que en el primer verso "se pierde la primera [sílaba]", pues no ofrece como razón para ello ni la compensación ni la sinafía.

Esto puede coincidir con el hecho de que esa sílaba va en anacrusis, que se ha considerado la parte con menos valor expresivo dentro del verso.[201] Esta vía de reducción podría ampliar los versos que señalamos como más proclives a la sinafía. Aparte del ya mencionado, égl.III.81 ("(A)viendo ya contemplado una gran pieça"), los versos donde parece más factible la elisión de la primera sílaba son éstos:

-- son.IV.2:
(mas) tan cansada d'averse levantado 3-6
-- son.XV.2:
(Que) reffrenaron el curso de los ríos 3-6
-- son XX.7:
(por)que son duros y tienen fundamientos 3-6
-- égl.I.266:
(pues) que no la á quebrantado tu partida 2)-6

Si citamos estos versos en un mínimo contexto veremos que la ausencia de esa primera sílaba apenas daña el sentido del conjunto:

-- son.IV.1-3:
Un rato se levanta mi esperança,
(mas) tan cansada d'averse levantado
torna a caer, que dexa, a mal mi grado...
-- son.XV.1-2:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
(que) reffrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos...
-- son XX.5-8:
El mal es que me quedan los cuydados
en salvo destos acontecimientos
(por)que son duros y tienen fundamientos
en todos mis sentidos bien echados
-- égl.I.263-266:
más convenible suerte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a los cansados años de mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
(pues) que no la á quebrantado tu partida 2)-6

No podemos afirmar con seguridad absoluta que Garcilaso practicara la entrada con "medio pie perdido" o la sinalefa entre versos; en cambio, sí es seguro que los poetas del siglo XV practicaron ésta última junto con la compensación, y que Nebrija mencionó la posibilidad del medio pie perdido, así como el fenómeno de la compensación; Garcilaso hubo de conocer estas prácticas, no sólo porque las percibiese en las composiciones de los cancioneros castellanos, sino por su aparición en la Gramática del andaluz, libro admirado o denostado, pero insoslayable para un contemporáneo del toledano como Juan de Valdés y sus personajes del Diálogo de la lengua.[202]

&&&.VI.3.2.11 La reducción. Resumen

Así pues, puede pensarse en una serie de posibilidades de reducción presentes en Garcilaso que enumeraré a continuación. La primera posibilidad de las que señalo es la menos problemática; la segunda -- con tres variantes-- y la tercera cuentan con ejemplos manifiestos en el texto de O, aunque se introducen otros, no tenidos en cuenta hasta ahora, donde la reducción pudiera dejarse en manos del lector. Este último caso es el que se da en los apartados siguientes, para los cuales no tenemos testimonios gráficos de reducción, que el lector habría

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de llevar a cabo en la realización fónica del verso, al comprobar que gráficamente el verso posee una sílaba de más. Estas son las modalidades de reducción:

1) Reducción de hiato, con influjo del italiano, aparte de las posibilidades que el castellano ofrecía para ello, como cuando no existía pausa tras el grupo vocálico, o éste aparecía en un término sin peso semántico decisivo: "venía corriendo"; esta posibilidad se problematiza en algunos casos, según vimos, como el de los posesivos mío[s]/mía[s].

2) Reducción de una sílaba en interior de verso:

2a) a principio de palabra

- casos dados: nojoso
- casos posibles: (ag)ora

2b) en interior de palabra:

- casos dados: espirtu (son.XXIV.6)
- casos posibles: esp(í)ritu, Fad(e)rique

2c) en final de palabra, a veces con el apoyo en la cesura épica:

- casos dados: diz(e), do(nde)
- casos posibles: do(nde), jurad(o)

3) Reducción de un grupo de tres vocales. En O existe reducción de tres vocales a una sílaba en casos como

- casos dados:

-- can.II.35:
no me den pena por lo que aora digo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- casos posibles: pronunciación monosilábica de -lo y en en "y en el rigor del yelo (y) en la serena" o de -no y el en "cantando el uno (y) el otro respondiendo".

En relación con esta tercera modalidad se da la cuarta:

4) Supresión, a efectos de computo métrico, de conjunciones como y o que en determinadas posiciones del verso o contextos donde no son imprescindibles para el sentido.

5) Sinalefa influida por el italiano (s'io) . La existencia del precedente italiano, de dos casos de idénticas características en Garcilaso y otros en Boscán y Hurtado de Mendoza prestan una base defendible a esta reducción.

6) Sinafía o sinalefa entre versos, frecuente en la poesía castellana del XV. Al examinar los endecasílabos crecientes de Garcilaso, de los que más posibilidades tienen de estar en sinafía, tres corresponden a sonetos que los críticos consideran de la primera época de nuestro escritor.

7) Entrada con "medio pie perdido", mencionada por Nebrija en la poesía del XV.

8) Remota posibilidad de no aspiración de la h presionada por tendencias como /í.a/=2 en el posesivo o grupo /í.a/ ante pausa o cesura.

En modalidades de reducción como la 2 existen

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

antecedentes tanto italianos como castellanos; hay más apoyo italiano para la 1 y la 5; mientras las modalidades 6 y 7 dependen de la versificación castellana.

Al tratar de la posible reducción de los endecasílabos crecientes nos movemos en un campo poco firme, ya que en su mayor parte responde a la realización posible de un fenómeno oral. Es cierto que, siempre dentro de la coherencia de una progresión, se puede esperar que, si la reducción se producía gráficamente en casos como los de espíritu o al alternar formas como do y donde o agora y ora, pudiera también producirse en otros, menos evidentes en nuestro siglo, o incluso cuarenta años después del efímero momento histórico en que Garcilaso escribió. Por otra parte, el concepto de reducción en la realización oral de un verso que gráficamente es hipermétrico existía tanto desde la perspectiva de los comentaristas o teóricos italianos de principios del XVI que señalaron los endecasílabos crecientes de Petrarca, como desde la perspectiva de la poesía castellana que admitía hipermétricos contando con la compensación y la sinafía como vías de reducción. Garcilaso, al afrontar la construcción de un sistema métrico nuevo en su lengua, bien pudo tener en cuenta estas peculiaridades.

En cualquier caso, resulta fundamental tener en cuenta que hablar de reducción no significa establecer un fenómeno indubitable de la métrica garcilasiana, sino,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dado el funcionamiento de dicho fenómeno en los antecedentes italianos y castellanos de los hipermétricos, señalar una serie de posibilidades de probabilidad variable según los casos. La reducción constituye la única vía para restablecer la "regularidad", al menos fónica, de versos que, por las pruebas que hemos visto, y otras que hemos de tratar, aparecen como exentos de lo que propiamente se puede llamar errata, aunque en algunos no se pueda descartar un posible yerro de los cajistas. Las posibilidades de que se lleve a cabo la reducción fónica son, pues, variables, dentro de la tensión entre los dos polos que señalamos --regularidad / ruptura-- en cuanto al límite silábico del endecasílabo. Al primero de estos polos se podría llegar si en efecto algunos de los versos contuviesen una errata; el segundo, la ruptura, tampoco puede descartarse; por el contrario, en ocasiones puede tender a superar a la reducción en la tensión que se entabla entre ambas vías.

&&&.VI.3.3 Endecasílabos crecientes, reducción, descort, sprezzatura

Hasta el momento, hemos tratado en este capítulo meramente de métrica, de la posibilidad de que Garcilaso escribiese conscientemente endecasílabos "anómalos". Hemos visto el funcionamiento del endecasílabo como unidad por fusión de intensidad variable de dos miembros:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

también se ha trazado la gradación creciente, dentro del sistema garcilasiano, en la puesta en tensión del límite silábico, así como las bases de la poesía italiana y castellana que permitían suponer que no era imposible que en el primer tercio del XVI se pensase en la posibilidad del endecasílabo creciente; por último se han examinado con detención las posibilidades de reducción de los crecientes y sus fundamentos.

Garcilaso pudo buscar la omisión de esa sílaba en la realización fónica del verso, como ocurría en la métrica clásica, la castellana del XV y la italiana. Ahora bien, Petrarca había introducido, como señalaron Trissino y Fausto di Longiano, que lo esencial en esos versos podía ser no una reducción absoluta a la medida habitual, sino precisamente la colisión de dos reglas (rima-medida) a la que el lector tenía que enfrentarse, como factor expresivo o elemento enriquecedor de un sistema métrico o literario. Esta tensión esencial al verso es la que nos hacía preferir la denominación de "endecasílabo creciente" a la de "hipermétrico".

Dando un paso más, podría concebirse que factores como el conflicto entre medida y rima interna en Petrarca, los casos señalados por Navarro donde hay hipermetría sin posibilidad de reducción por sinafía o compensación, el anisosilabismo del arte mayor castellano o la asimilación de los miembros del endecasílabo a combina-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciones hispánicas como las de octosílabos y tetrasílabos permitirían pensar que no es imposible que en Garcilaso los versos rebasen en alguna ocasión la medida reglamentaria renunciando a una posible reducción.

Saliendo del campo estricto de la métrica es preciso señalar que el contexto métrico en el que confluyen lo clásico, lo castellano y lo italiano se entrelaza con dos contextos poéticos, con dos poéticas distintas, que comparten en Garcilaso una fase común y tienden luego a separarse. Una es, en el marco de la recreación poética, la del descort, desacuerdo o desconcierto anímico en el personaje poeta que lleva al desacuerdo literario, formal o métrico, a la "forma motivada"; la base de esta poética recorre una larga trayectoria desde la lírica provenzal, con ramificaciones en la poesía castellana, y en la italiana, donde cuenta incluso se llega al Petrarca de "Mai non vo' più cantare com'io soleva". La otra poética, de más calado y permanencia en la obra de Garcilaso, a mi parecer, es la de la sprezzatura defendida por Castiglione, en su doble vertiente de encubrimiento de la dificultad y de muestra del dominio del arte mediante la introducción esporádica de alguna imperfección que pone de manifiesto el desprecio ocasional del arte que un artista consumado puede permitirse. Hemos visto aplicadas a las irregularidades estróficas tanto la poética del descort, conectada con la recreación litera-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ria de la naturaleza en su más amplio sentido, como la de la sprezzatura. En este caso se tratará de versos que "crecen" desde las once sílabas.

Creo que como expresión de sprezzatura puede entenderse el hecho de que muchos de los crecientes estudiados sean fácilmente reducibles a once sílabas, tal como por otra parte ocurría en Petrarca. De ahí que, como vimos en el cap. III, los editores sólo tuvieran que cambiar o eliminar palabras sin dañar excesivamente el sentido. Por poner unos ejemplos:

> -- son VII.3:
> válgame (ag)ora jamás aver provado
> -- son XX.7:
> (por)que son duros y tienen fundamientos
> -- égl.I.266:
> (pues) que no la á quebrantado tu partida
> -- égl.I.405:
> do(nde) descansar y siempre pueda verte
> ----------
> -- ele.I.239:
> el viento sus cabellos (y) con su vista
> -- ele.II.187
> y en el rigor del yelo (y) en la serena
> -- égl.III.304:
> cantando el uno (y) el otro respondiendo
> -- égl.III.360:
> El álamo (y) el laurel y el mirtho callen

Cualquier poeta mediocre podría "arreglar" esos versos eliminando lo que situamos entre paréntesis. Visto desde otro ángulo, si Garcilaso hubiese escrito la versión "reducida", resultaría muy extraño que un impresor se hubiera dedicado a añadir la conjunción y. Se diría que Garcilaso quiso dejar claro precisamente lo contrario de lo que supuso Keniston: que los crecientes no surgían por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

incapacidad técnica, sino por voluntad poética.

Veremos a continuación cómo los tres contextos externos que hemos citado -- el métrico, junto con las poéticas del descort y la sprezzatura -- operan en los distintos contextos internos de O.

&&&.VI.4 Los endecasílabos crecientes en su contexto

Se podrán encontrar diversos grados de integración de los endecasílabos crecientes; hay casos donde se trata de una simple variante gráfica; otra posibilidad es la conexión de la sprezzatura con la recreación poética; se pueden encontrar por último, casos donde el rasgo métrico es puramente esto, una muestra de sprezzatura integrada en el texto, más allá de toda motivación semántica, ese rasgo enriquece la versificación y significa con el conjunto del texto. Situando, pues, estos grados de integración desde el nivel inferior al superior, tendríamos:

1) simple "hecho gráfico", en posible conexión con la sprezzatura.

2) Poética de la sprezzatura junto con la poética del descort.

3) Sprezzatura en integración total con el sistema literario del texto, con progresiva disolución de la poetica del descort.

Nos ocupamos primero de los crecientes en los sonetos, y después en el resto de O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.4.1 Los endecasílabos crecientes de los sonetos

Como ya comentamos, de los endecasílabos crecientes señalados por Keniston en los sonetos se encuentran sólo en 7 de los 29 de O. Si añadimos los tres casos de /í.a/ tendentes a la pronunciación bisilábica que se dan en los sonetos --VII, VIII y IX--, es curioso comprobar que esos tres versos crecientes en un grado inferior se incluyen entre los siete sonetos que ya teníamos, y que son el IV, VII, VIII, IX, XV, XX y XXV.

Puede ser interesante escribir los primeros versos de cada uno:

-- son.IV:
Un rato se levanta mi esperança
mas tan cansada d'averse levantado
-- son.VII:
No pierda más quien ha tanto perdido
bástate amor lo que á por mí passado
-- son.VIII:
De aquella vista pura y excellente
salen espíritus bivos y encendidos
y siendo por mis ojos recebidos
me passan hasta donde el mal se siente
-- son.IX:
Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero
-- son.XV:
Si quexas y lamentos pudieron tanto
que reffrenaron el curso de los ríos
-- son.XX:
Con tal fuerça y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos
-- son.XXV:
¡O hado secutivo en mis dolores!
como sentí tus leyes tan rigurosas

Bastan los primeros versos para darnos cuenta del tipo de tema que tocan estas composiciones: el dolor de amor, el mal estado del poeta, sus confusiones y angustias. En

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

todos ellos podemos entresacar un sintagma que desde los dos primeros versos marca el tono: "esperança [...] tan cansada; "quien ha tanto perdido"; "me passan hasta donde el mal se siente"; "si de vos ausente ... turo y no muero"; "quexas y lamentos"; "concertados para mi perdición"; "Oh hado secutivo en mis dolores", etc. Se verá que el tono de estos sonetos coincide en muy poco con el que encontramos en otros como los que siguen, cuyo primer verso nos da ya la pauta que ha de seguirse:

XI.	Hermosas nymphas, en el río metidas
XIII.	A Daphne ya los braços le crecían
XVI.	No las francesas armas odïosas
XXI.	Claríssimo marqués, en quien derrama
XXIII.	En tanto que de rosa y açuçena
XXIV.	Illustre honor del nombre de Cardona
XXIX.	Passando el mar Leandro el animoso

Ciertamente, el tono no es garantía de "anomalía métrica", pero en estos textos parece legítimo señalar que los dos guardan cierta relación. Uno de los fundamentos de lo que venimos llamando "forma motivada" es que su valor poético depende en buena medida de su falta de sistematicidad.

A continuación agruparemos los sonetos por la semejanza que en ellos parece haber en lo que toca a la función de los crecientes.

&&&.VI.4.1.1 Descort y sprezzatura. Sonetos IX y IV

&&&.VI.4.1.1.1 El Soneto IX

Veamos ahora el texto completo del Soneto IX tal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como aparece en O:

> Señora mía, si yo de vos ausente
> en esta vida turo y no me muero,
> paréceme que offendo a lo que os quiero
> y al bien de que gozava en ser presente;
> tras este luego siento otro acidente,
> que's ver que si de vida desespero,
> he perdido quanto bien de vos espero,
> y ansí ando con lo que siento differente.
> En esta differencia mis sentidos
> están, en vuestra ausencia, y en porfía;
> no sé ya qué hazerme en mal tamaño;
> nunca entre sí los veo sino reñidos;
> de tal arte pelean noche y día
> que sólo se conciertan en mi daño.

Ya vimos que el primer verso de este soneto podía incluirse en el grupo donde existía un principio de conflicto entre la medida del verso y la tendencia de mía a ser palabra bisílaba. Es curioso que esta composición, que empieza con un verso con tendencia a rebasar las once sílabas, contenga otras dos líneas anómalas, con una sílaba de más:

> he perdido quanto bien de vos espero,
> y ansi ando con lo que siento differente

Lo primero que puede pensar el lector es que, si es cierto que la falta de regularidad implica errata, los impresores o los copistas han venido a equivocarse en dos versos sucesivos. Y han venido a equivocarse a una pareja de líneas cuyo último componente dice "y ansí ando con lo que siento differente". Se recordará que al tratar de las irregularidades en las Canciones II y III comentamos la aparición en ellas de elementos que parecían referirse a la existencia de un error o una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

omisión, en lo que considerábamos un rasgo propio de lo que llamamos poética del descort. En la Canción II, el verso irregular decía, en la estancia donde falta un verso:

> Me voy por los caminos que se ofrecen,
> por ellos espaziendo
> mis quexas[...]
> ...he lástima que van perdidas

En la Canción III:

> [mis razones]
> si en tierra tan agena,
> en la desierta arena,
> fueren d'alguno en fin halladas,
> entiérrelas siquiera,
> porque su error s'acabe en tu ribera.

Hay también versos que, tras la irregularidad, parecen referirse a ella; en la Canción II:

> ...si señas pueden dar del desconcierto
> mas, ¿quién tendrá concierto
> en contar el dolor,
> que es de orden enemigo?...

Y sobre todo en la Canción III:

> Aunque en el agua mueras,
> canción, no as de quexarte,
> que yo é mirado bien lo que te toca;
> menos vida tuvieras
> si uviera de igualarte
> con otras que se m'an muerto en la boca.

Lo que llamamos "recreación poética" del dolor, representado o recreado en la propia "forma" del texto, en una irregularidad calculada, se conjuga con las referencias más o menos explícitas a las caracterísiticas anómalas de esa forma, dentro de la poética del descort.

Existe una clara relación entre son.IX.7 y 8 con los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

versos de las canciones que hemos citado. En cuanto a la Canción III, el Poeta dice a la canción que ha mirado bien lo que le toca, y que tendría menos vida si la igualara con otras; ese "si uviera de igualarte [luego eres diferente a otras]" puede conectarse con "y ansí ando con lo que siento differente", un adjetivo reiterado en el verso que sigue a través del poliptoton:

y en esta diferencia mis sentidos

La "diferencia" se conecta con lo que siento y mis sentidos. Esto nos lleva a "¿quién tendrá concierto // en contar el dolor, // que es de orden enemigo?", en la Canción II, como parte de la poética del descort; Boscán lo había expresado bajo la fórmula: "que un gran dolor de todo da licencia". Pero más interesante resulta recordar las palabras descort de Raimbaut:

q'una dona.m sol amar,
mas camjatz l'es sos coratges,
per que'ieu fauc dezacordar
los motz e.ls sos e.ls lenguatges.

No se trata sólo de advertir explícitamente que "van perdidas" donde faltan sílabas o "ando diferente" cuando el endecasílabo es distinto, sino también de mencionar además el "desconcierto" (Canción II) y el "dezacordar" (Raimbaut), la palabra clave que aparecía en algunos descorts provenzales como marca de ese género y su poética. Pues bien, recuérdese el final del Soneto IX:

En esta differencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hazerme en mal tamaño;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día
que sólo se conciertan en mi daño.
(son.IX.9-14)

Los sentidos "en porfía", "reñidos" y que "pelean" no son sino sentidos "desacordados", "que sólo se conciertan en mi daño", con la aparición en el último verso del lexema clave: los sentidos del Poeta no se conciertan, y si lo hacen es, desconcertadamente, para su propio daño. El desconcierto es, pues, el tema central de los tercetos.

Una mirada general a la Canción II y el Soneto IX nos muestran lo cercano de su tono y su planteamiento. En el Soneto IX la dama está ausente; en la Canción II es la también ausente receptora de unas quejas que se pierden en el viento. En ambas composiciones el personaje poeta habla de "mi daño" (son.IX.14 y can.II.22). En cada una de ellas hay una causa para el desconcierto. En la Canción II el personaje poeta (can.II.1-12) lanza sus quejas al viento y siente que vayan perdidas, aunque ("puesto que..") sabe que merecen ser escuchadas; al final volveran a él, lo que es un sinsentido, que se expone en la estancia siguiente:

Mas ¿qué haré, señora,
en tanta desventura?;
¿a dónde iré si a vos no voy con ella?;
¿de quién podré yo aora
valerme en mi tristura
si en vos no halla abrigo mi querella?
Vos sola sois aquélla
con quien mi voluntad
recibe tal engaño
que, viéndoos holgar siempre con mi daño,
me quexo a vos, como si en la verdad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

vuestra condición fuerte
tuviesse alguna cuenta con mi muerte.
(can.II.13-25)

Las quejas salen para ir al viento, para no ser recibidas por nadie, porque la amada, único receptor válido, no las escucha, el personaje poeta lo sabe, pero no puede dejar de dirigirse a ella, como si a ésta le importase algo la muerte del amante (vv. 23-25), cuando, al contrario, disfruta con los males de él (v. 22). A las desventuras que se cuentan se suma, pues, la desgracia de dolerse sin que preste atención la que ha de escuchar. Todo ello causa el desconcierto que se deja ver métricamente en la primera estancia.

El Soneto IX encierra también su contradicción, que podemos parafrasear así: si el personaje poeta no muere por el dolor de la ausencia de la amada, parece que no la quiere lo suficiente; si ese dolor le lleva a morir o suicidarse,[203] lo que consigue es perder el bien de la amada para siempre. En suma, el v. 11, "no sé ya que hazerme en mal tamaño", situado después de los crecientes, parece corresponderse con los versos de la Canción II que también siguen a la estancia anómala:

¿Mas qué haré, señora,
en tanta desventura?...

Como vemos, el contexto en que surgen tanto can.II.9 como son.IX.7 y 8 tienen un tono y un motivo común, la confusión del amante, producida por el mal de amores, el desdén o la ausencia de la dama, en conjunción con otra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

circunstancia contradictoria, el que cante para ella y no se dé por enterada, o que morir o no morir sin ella sean salidas igualmente negativas. Estamos, por tanto, dentro de la poética del descort, donde la confusión o desconcierto del amante tiene como consecuencia la aparición de anomalías formales, en este caso métricas; si en las Canciones se trataba de irregularidades estróficas, en el Soneto IX tenemos dos endecasílabos crecientes sucesivos, "anunciados" en cierta forma por el primer verso del Soneto, donde se ponen en tensión las once sílabas, si bien en menor grado, a través del grupo /í.a/ con tendencia a ser bisílabo. Tanto en las Canciones como en el Soneto aparece también el otro rasgo característico de la poética del descort: la referencia, en Garcilaso más o menos velada por la sprezzatura, a la "anomalía" que se comete.[204]

Situado el Soneto IX plenamente en la poética del descort, cabe analizar ahora cómo se integra la sucesión de dos versos crecientes en la disposición que presenta el texto. Este está construido sobre sucesivos sistemas binarios;[205] el primero y evidente es la oposición entre los dos cuartetos:

C1: turo, no muero-->ofendo
C2: de vida desespero-->he perdido bien

Los dos cuartetos conjuntamente se oponen a su vez a los dos tercetos, en la relación

C1-2:planteamiento --> T1-2: consecuencia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Los binomios son de equivalencia en el verso 2 ("turo y no me muero") y entre v. 3 y el v. 4

offendo
1) a lo que os quiero
2) y al bien de que gozava...

Dentro del primer cuarteto, otra pareja de elementos en posiciones de equivalencia está conformada por las palabras-rima del v.1 y el v.4: ausente / presente; su simetría posicional se corresponde con su relación semánticamente antinómica. Igualmente puede señalarse otro binomio en el plano fónico que interesa en la problemática del grupo /í.a/ que se da en son.IX.1. Se trata de la relación entre mía (v. 1) (pronunciado con hiato) y vida (v. 2); la /í/ tónica ocupa en ambos versos la cuarta posición (Señora mía... // en esta vída...). Esto confirma nuestra hipótesis de la fuerte tendencia a la pronunciación bisilábica de este posesivo en Garcilaso.

En los dos primeros versos del segundo cuarteto encontramos relaciones binómicas en el nivel fónico. En el v. 5 los acentos primarios del verso, en 2ª y 6ª posición, van ambos en sílaba implosiva que empieza con la alveolar fricativa /s/ (en 2ª como consecuencia por la sinalefa: "tras__este"), y seguidos de la presencia de la dental oclusiva sorda /t/; además, el acento de 2ª va precedido por el grupo consonántico /tr/ (tras), y el de (6ª) va seguido por este mismo grupo (otro):

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

TRaS__éSTe luego SiéNTo oTRo acidente,

En el v. 6 ocurre algo semejante con los acentos primarios en 2ª y 6ª, que van en sílabas que se inician con la bilabial sonora en su alófono fricativo [β]:

que's Vér que si de Vída desespéro,

Se da de esta forma a su vez equivalencia entre ambos versos, cuyos ictus primarios van en la misma posición y empiezan en cada verso con el mismo fonema consonántico:

v.5 (2ª) S__éste (6ª) Siénto
v.6 (2ª) Vér (6ª) Vída

El siguiente binomio es de carácter métrico; lo forman los dos endecasílabos crecientes que cierran los cuartetos, o lo que es lo mismo, el planteamiento del dilema. Un nuevo juego de parejas se da entre el último verso de los cuartetos y el primero de los tercetos, con la derivatio entre differente y differencia, ambas con el lexema en relación con los crecientes.

Entre el v. 9 y el 10 se da otro binomio de carácter fónico, constituido por la rima interna tras la sexta posición:

En esta differencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;

Obsérvese cómo la rima interna actúa en consonancia con las relaciones en el plano semántico: se hacen rimar y se colocan en la misma posición en el verso (con acento en 6ª) dos términos que están en clara relación causal: "[tu] ausencia es causa de la differencia en que estoy".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El verso 10 encierra un nuevo binomio:

están (1) en vuestra ausencia
(2) y en porfía

El verso 11 representa una primera conclusión: "no sé ya qué hazerme en mal tamaño".

Al entrar en el segundo terceto la idea de confrontación de dos posturas (de los sentidos) está implícita en el verbo "reñir". Entre los vv. 12 y 13 se da una nueva relación sinonímica dual --con variatio morfológica-- entre "reñidos"/ "pelean", y otro binomio, "(1)noche y (2)día". Por fin, en el verso último se nos ofrece la segunda conclusión. El núcleo sintáctico y semántico de este v. 14 está en relación binómica de oposición con el núcleo del v.13:

1) pelean / 2) se conciertan.

La segunda conclusión está en equivalencia con la primera no sólo por su posición en el texto - los dos son el último verso de su terceto-- sino además por la misma rima y por la equivalencia en los sintagmas de esa rima, ambos con valor negativo ("en mal tamaño"/ en mi daño"):

1) no sé ya qué hazerme en mal tamaño
2) que sólo se conciertan en mi daño

Así pues, el tema central del Soneto IX es el desconcierto creado en el amante por la oposición de dos opciones igualmente negativas; este tema se desarrolla a lo largo de todo el texto, que está construido sobre relaciones duales entre diferentes elementos en distintos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

niveles, empezando por la disposición general del texto; entre cuartetos y tercetos:

C1-2: planteamiento --> T1-2: consecuencia

Entre cada uno de los cuartetos:

C1: turo, no muero-->ofendo
C2: de vida desespero-->he perdido [...] bien,

y el final de cada terceto:

T1: no sé ya qué hazerme en mal tamaño;
T2: que sólo se conciertan en mi daño.

En los niveles fónico, morfosintáctico y semántico tenemos los siguientes binomios[206]:

-- fónico:
vv.1-2: Señora mIA // en esta vIdA
vv.5-6: [tra]S__este / Siento // Ver / Vida
vv.9-10: (1) differENCIA... -2) ausENCIA...
-- morfosintáctico y/o semántico:
v.2: (1)turo (2)y no me muero
vv.3-4: offendo 1) a lo que os quiero
2) y al bien de que gozava
vv.8-9: (1)differencia // (2)differente
v.10: estoy 1) en vuestra ausencia
2) y en porfía
-- semántico:
vv.1-4: (1) ausente // (2) presente
vv.12-13: (1) reñidos // (2) pelean
v.13: (1) noche / (2) día

En este sistema binómico a diferentes niveles se integra la sucesión de los dos endecasílabos crecientes como cierre de los cuartetos. Esta integración de la pareja de versos 7 y 8 en la disposición del soneto se conjuga con la recreación poética que se practica tanto en esos dos versos (ando differente) como en el texto completo, organizado en relaciones binómicas que responden a la dualidad que causa el desconcierto del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

amante. Todo ello se une a la aplicación de la sprezzatura en los dos sentidos señalados, por una parte la introducción esporádica de elementos discordantes (los dos crecientes), y por otra la ocultación del arte con que se aplica el rasgo de la poética del descort consistente en hacer referencia en la propia obra a la anomalía que se introduce: la sprezzatura lleva a que esa referencia esté oculta (ando differente) en lo que puede entenderse como desarrollo argumental del soneto, tal como ocurría en las Canciones II y III.

&&&.VI.4.1.1.2 Soneto IV

Un rato se levanta mi esperança,
mas tan cansada d'averse levantado
torna a caer, que dexa, a mal mi grado,
libre el lugar a la desconfiança.
¿Quién suffrirá tan áspera mudança
del bien al mal? ¡O coraçón cansado,
esfuerça con la miseria de tu 'stado,
que tras fortuna suele aver bonança!
Yo mesmo emprenderé a fuerça de braços
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espesso;
muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
quitarme de yr a veros como quiera,
desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso.

Si el Soneto IX, en lo que tenía como tema el desconcierto del personaje amante, se acerca a la Canción II, este Soneto IV no está lejos en su planteamiento temático de la Canción III. En ambas composiciones se da un paso paulatino del dolor, o del cansancio, a la rebeldía, a la insumisión ante el destino adverso.[207]

Recordemos que la Canción III comenzaba "Con un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

manso rũido // de agua corriente y pura"; seguía la descripción de un lugar de primavera perpetua, verde y florido, donde los ruiseñores hacen "renovar el placer o la tristura // con sus blandas querellas"; la primera estancia discurre, pues, entre el manso ruido del agua y las blandas querellas de las aves. Este tono calmado y lastimero evolucionará ya en la segunda estancia a partir del v. 20:

> tengo sola una pena,
> si muero desterrado
> y en tanta desventura:
> que piensen por ventura
> que juntos tantos males me han llevado,
> y sé yo bien que muero
> por solo aquello que morir espero.
> (vv. 20-26)

El tono lastimero se aprecia también en el primer cuarteto del Soneto IV.[208] El cansancio se recrea poéticamente con un primer verso cuyos tres ictus primarios van sobre la vocal /a/:

> Un ráto se levánta mi esperánça ,

un rasgo que continúa en tónicas y átonas (6 vocales /a/) en el v. 2 hasta el acento en 6ª ("mas tan cansada d'avérse.."); la misma característica se mantiene en todas las rimas de los cuartetos, esto es, en el acento en 10ª.

El v. 2 es el primer creciente que encontramos. En el cap. III señalamos que los editores habían enmendado suprimiendo mas o tan, aunque el sentido era perfecto con ambos términos unidos. Ya vimos sus posibilidades de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reducción a las once sílabas, que en todo caso buscarían reducir una sílaba antes del acento de averos, de forma que éste pase de 7ª a 6ª posición; no podemos asegurar que la reducción se llevase a cabo; en cualquier caso, el mero "hecho gráfico" de la hipermetría es significativo en el soneto.

Como ya señalé en el cap. III, creo que el primer cuarteto mejora si se suprime la coma que los editores suelen poner tras levantado; de esta forma el encabalgamiento acompaña a la carga semántica de torna a caer, sintagma que sin la coma tras levantado "cae" rítmicamente al tercer verso. Es un caso de recreación poética como lo es el endecasílabo creciente en el v. 2; ambos se apoyan en recursos métricos: la no coincidencia de la pausa sintáctica con la versal, o la sílaba que excede la medida (gráfica y/o fónicamente); la diferencia entre uno y otro es que la crítica haya considerado la primera como licencia permitida, pero no la segunda, sin tener en cuenta que el límite silábico no era ni en el siglo XV castellano ni en el XVI italiano tan inflexible como se ha pensado.

Como en el cuarteto inicial del Soneto IX, la primera y la última palabra-rima constituyen una pareja de opósitos que marcan el paso de la esperança a la desconfiança: la equivalencia fónica actúa junto con la distanciación semántica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La interrogación retórica con que se inicia el segundo cuarteto se da también en la Canción III:

> ¿quién sufrirá tan aspera mudança... (son.IV.5)
> ¿presumen de espantarme? (can.III.47)

También había sido recurso reiterado en la Canción II:

> Más, ¿que haré, señora
> [...]
> ¿a dónde iré...
> ¿de quién podré... (can.II.13-16)

Y más adelante la famosa pregunta:

> Mas, ¿quién tendrá concierto
> en contar el dolor...
> (can.II.32-33)

Ello refleja una cercanía de tonos y de formas expresivas que conecta estas tres composiciones.

El segundo verso creciente aparece en este segundo cuarteto:

> esfuerça con la miseria de tu 'stado,

Si el primer hipermétrico pretendía recrear el intenso cansancio del personaje poeta-amante, aquí se quiere plasmar el esfuerzo intenso por salir de ese estado de agotamiento, de "miseria", en el sentido latino de 'adversidad', 'desgracia' o 'desventura'. Obsérvese el movimiento de péndulo que marcan las palabras o sintagmas en rima en los vv. 1, 4, 5 y 8. Señalo con "+" los elementos positivos y con "-" los negativos. Ya comentamos que de la esperança(+) del v. 1 venía a desembocar en la desconfiança(-) que cierra el cuarteto; el segundo cuarteto se abre con tono negativo en "áspera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mudança(-) [del bien al mal]" para cerrarse en tono positivo "[suele aver] bonança"(+). El último verso de los cuartetos abre una puerta a la posibilidad de mejorar la situación.

La "áspera mudança del bien al mal" encuentra una réplica poética en otra "áspera mudanza", la que se da entre cuartetos y tercetos, pero esta vez de la situación negativa (con esperanza de cambio) a la positiva, al empeño en la búsqueda, o mejor, la afirmación irreductible de un poder llegar del mal al bien. En efecto, los tercetos invierten el tono derrotado de los primeros ocho versos. La rabia y el empeño se recrean fónicamente mediante una abundancia inusitada de la alveolar vibrante simple o múltiple /r/ o /r̄/, ya estén a principio o final de sílaba, en combinación o no con otras consonantes. Existen en Garcilaso pocos pasajes donde este rasgo se utilice tan profusamente, aunque es claro que no todas las palabras alcanzan la misma intensidad:

> emprenderé, fuerça, braços, romper, otro, rompiera, muerte, prisiones, embaraços, quitarme, yr, veros, quiera, spíritu, hombre, carne.

La intensidad de ese yo mesmo, con que se abren los tercetos y que ha de romper el "monte espesso" para hacer lo que quiere hacer nos recuerda lo intenso de aquel otro yo que vimos en el cierre de la Canción III:

> Aunque en el agua mueras,
> canción, no as de quexarte,
> que yo he mirado bien lo que te toca

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

menos vida tuvieras
si uviera de igualarte
con otras que se m'an muerto en la boca

También el "romper" del soneto y el no igualar de la canción parecen ir paralelos. Es curioso que los impresores "se equivoquen" nada menos que tres veces --o cuatro si contamos el v. 14-- en este soneto cuyos tercetos hablan de romper un monte espeso,[209] colmado de inconvenientes, de hacer lo que se quiere hacer con o sin cuerpo. La tercera "equivocación" o "corrupción" es la de

muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,

Se "rompe" el límite silábico en un verso creciente que sucede al terceto donde se ha hablado de romper un monte a "fuerça de braços". De nuevo estamos en la poética del descort, por la que se hace referencia a la anomalía que se comete, aunque esa referencia esté disimulada por la sprezzatura que persigue no poner de manifiesto el arte.

La inversión que comentamos se daba entre tercetos y cuartetos --la mudanza argumental del "bien al mal" se hacía del mal a la búsqueda del bien-- puede aplicarse también a este v. 12, donde la sucesión de sustantivos aparece invertida: muertes, prisiones, embaraços son "inconvenientes" cuya entidad decrece en la progresión. Herrera comentó que

> [l]a dificultad de la consonancia compelió a G. L. que pusiese al fin lo que sin comparación era menos.[210]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Habría bastado cambiar de lugar o sustituir una sola palabra rima (braços) para que a Garcilaso no le hubiera "compelido" nada, como basta suprimir el plural de prisiones para que el verso tenga once sílabas. Creemos que en el v. 12 Garcilaso rompe la lógica de la misma manera que rompe las 11 sílabas; lo hace con la sprezzatura de mostrar cuán fácil sería "corregir" esas rupturas con normas lógicas y métricas, unas rupturas que están en perfecta coherencia con todo el texto.

Cuando pasamos del verso 12 al 13:

> muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
> quitarme de yr a veros como quiera,

nos encontramos con un verso cuya perfección--que parece responder con la misma sprezzatura a la "imperfección" del v. 12-- lo sitúa fuera de toda comparación con cualquier otro escrito en castellano hasta entonces, y nos pone ante el Garcilaso que sigue vivo en nuestro siglo. A esa perfección contribuye el ritmo logrado con acentos en 2-4-6-10, que sistemáticamente coinciden con /r/, la primera ante consonante y las tres últimas intervocálicas:

quitáRme de__yR a véRos como quiéRa

Detrás de los ictus de 2ª y 6ª se sitúan los dos pronombres enclíticos claves en el soneto (me, os). Los términos que abren y cierran el texto no sólo coinciden en el ictus seguido de /r/ sino en el comienzo idéntico con /k/ + /i/.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Este verso puede compararse con el 10:

romper un monte que otro no rompiera

Ambos son segundos de sus respectivos tercetos y se relacionan por la rima (rompiera-quiera, dos verbos con notable relevancia semántica en el texto); a estas equivalencias se une el inicio de verso con un infinitivo (romper, quitarme) dependiente de un verbo que está en el verso anterior. Tanto el v. 10 como el 13 son los ejes sobre los que gira cada terceto.

Cuando llegamos a este "quitarme de yr a veros como quiera" tras los 12 versos anteriores, tres de ellos crecientes, con encabalgamientos entre 2-3, 5-6, 9-10, y 12-13, el soneto ha llegado a constituirse en un ejemplo excelso de recreación poética, porque el "contenido" del texto es su pura forma; decir que "muerte, prisiones, no pueden, ni embaraços // quitarme de ir a veros como quiera", no es sino reiterar explicítamente una honda "verdad poética" que la forma del soneto ha venido probando a lo largo de trece versos, en los que se ha querido romper cuatro veces la pausa versal y tres el límite silábico; el soneto mismo ha probado que nada ha impedido "quitarme de cantaros como quiera", si es posible parafrasear con una variación.

El v. 14 ("desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso") alberga aún una última peculiaridad: no sólo es necesario pronunciar 'spíritu como trisílabo si no se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quiere rebasar las once sílabas, sino que además se exige una lectura que anule prácticamente la conjunción disyuntiva o, "absorbida" en la /o/ de hombre. El fenómeno es comparable a lo que ocurre cuando se dan dos vocales idénticas, donde sólo se pronuncia una sílaba:

> -- son.XXVI.13:
> a que desee tornar a ver un día

La diferencia es que el paso de "desée" trisílabo a "desé" no se pierde ningún vocablo como ocurre en o hombre, donde al pronunciar "ómbre" hay que suponer la existencia de la conjunción. Garcilaso pone, pues, en tensión el límite silábico hasta el final de su texto.

Este último verso, en lo que toca a Petrarca, es una imitatio y un desafío, dentro de la imitación y el desafío que es el Soneto IV en su conjunto. Ya señalamos en nota, recogiendo a Lapesa, cómo tanto el cuarteto primero como el segundo recogían en un nuevo contexto versos de la canción "Si è debile il filo a cui s'attene" del poeta de Arezzo. La imitatio culmina en este último verso que también se hace eco del último de esa canción:

> O spirto ignudo od uom di carne e d'ossa

Pero como ha señalado bien Lapesa, este verso en Garcilaso "cobra distinto valor":

> En Garcilaso representa un supremo grito de independencia, el grandioso orgullo de quien espera disponer de sí aun después de la muerte. En una composición que debe más de la mitad de sus versos a Petrarca se ha infundido un espíritu nuevo que la hace más tensa y vibrante, aunque también más desigual y menos armó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nica.[211]

También de la Canción III Lapesa comenta

> La brusquedad del desahogo rompe los cauces de una técnica acostumbrada a corrientes menos turbulentas, y varios heptasílabos se afilan en rimas oxítonas en otros pasajes. Son quizá los últimos que escribió así. [...] El nervio y la dulzura no han llegado a la compenetración de que harán gala las obras escritas en años sucesivos.[212]

Vimos en la Canción III que la frase de Lapesa, "la brusquedad del desahogo rompe los cauces de una técnica...", podía tener un claro reflejo en la estructura métrica, y que Garcilaso dejó claves, no por encubiertas menos válidas, de hasta dónde quería romper los cauces métricos, con apoyo en la tradición y en su propio "juicio". ¿Hasta dónde se refleja en la forma del Soneto IV su condición "tensa y vibrante [...] desigual y menos armónica"? Hay que preguntarse si la independencia y reafirmación de la voluntad del personaje poeta del Soneto IV no se corresponde, no se recrea poéticamente en la independencia creativa, en la práctica radical de la aemulatio que sucede a la imitación. Nos encontramos ante un ejemplo sobresaliente de la "fantasía", de la presunción o el orgullo hispánicos de un poeta que, ante las posibles presiones o críticas de italianos o castellanos a quien emprende un camino nuevo, opta por un acto de autoafirmación en una vía propia. Estamos ante el orgullo del creador que sigue a Poliziano y su "Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo", y al mismo Petrarca, quien

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a través del conocimiento profundo de los buenos antiguos persigue crear su propia expresión y superarlos.

En el Soneto IX el último creciente podía leerse como argumento amoroso, pero también como la referencia a la anomalía introducida en el texto, característica de la poética del descort. De forma semejante, en el Soneto IV los tercetos se integran en el "argumento amoroso" del texto, pero no es imposible encontrarles una lectura metapoética, la indicación de una anomalía --postulada por el descort y encubierta por la sprezzatura--, de que el empleo de los endecasílabos crecientes era consciente y buscado. En el primer terceto tenemos lo que podría ser el planteamiento de la tarea poética emprendida por Garcilaso al perseguir la creación de un nuevo sistema métrico y poético en castellano, con la crítica o la oposición de castellanos o italianos :

> Yo mesmo emprenderé a fuerça de braços
> romper un monte que otro no rompiera,
> de mil inconvenientes muy espesso;

El segundo terceto vuelve a la "historia amorosa", pero no deja de ser una afirmación de autonomía y autoconfianza aplicable también a la labor poética:

> muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
> quitarme de yr a veros como quiera,
> desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso.

Puede que los crecientes en este contexto sean una imitación de los crecientes italianos y quieran forzar en el lector una reducción en su realización fónica, o acaso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sean el testimonio de una experimentación que pretendía incorporar a los metros italianos elementos procedentes de la métrica castellana. Lo evidente, a mi parecer, es que constituyen un elemento fundamental del Soneto IV, en coherencia absoluta con la totalidad del texto. En él la métrica es un elemento flexible en manos del autor, un recurso más para que la composición consiga, en palabras de Bembo, "quella forza e quella virtù che persuade".

En la Canción II y la III, en los Sonetos IX y IV, hemos visto que Garcilaso pone en práctica un sistema poético y métrico que le permite rebasar en ciertas ocasiones los límites que años más tarde se vieron como inviolables. Estas realizaciones métricas --para ampliar el concepto "realización de verso" de Jakobson-- no dejan de estar en tensión con el modelo métrico al que en principio tendrían que responder. Las cuatro composiciones mencionadas representan el máximo nivel en el grupo 2 que señalamos arriba, aquel en que se mezclaba la poética de la sprezzatura con la del descort, dentro de la recreación literaria. La claridad con que muestran la existencia, funcionalidad y pertinencia poética de ciertos rasgos métricos "anómalos" se proyecta sobre otros casos, y les proporciona una base métrica y poética aun cuando en ellos las "anomalías" aparezcan con menor justificación; es decir, en un verso que veremos inmediatamente, "yo avía jurado de nunca más meterme", su con-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dición de creciente, con funcionalidad poética menos intensa que en los estudiados, puede justificarse dentro del peculiar sistema métrico que ponen de manifiesto casos como los de las Canciones II y III y los Sonetos IV y IX; incluso en versos donde cabe sospechar una errata --por ej. égl.II.1213, "quanto el fiero Faderique de Toledo"-- la coherencia del sistema puede llevar a cuestionar la necesidad de enmienda, y a aconsejar el mantenimiento de la lección de O, con una nota que ponga al lector al corriente de la disyuntiva, no fácilmente resoluble, que plantea el verso.

&&&.VI.4.1.2 Sonetos VII y VIII

Soneto VII

No pierda más quien ha tanto perdido;
bástate, amor, lo que á por mí passado;
válgame agora jamás aver provado
a deffenderme de lo que as querido.
Tu templo y sus paredes é vestido
de mis mojadas ropas y adornado,
como acontece a quien ha ya escapado
libre de la tormenta en que se vido.
Yo avía jurado de nunca más meterme,
a poder mío y a mi consentimiento,
en otro tal peligro como vano;
mas del que viene no podré valerme,
y en esto no voy contra el juramento,
que ni es como los otros ni en mi mano.

Soneto VIII

De aquella vista pura y excellente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos,
me passan hasta donde el mal se siente;
encuéntra[n]se en el camino fácilmente
por do los míos, de tal calor movidos,
salen fuera de sí como perdidos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

llamados de aquel bien que 'stá presente.
  Ausente, en la memoria la imagino;
mis espíritus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
  mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
rebientan por salir do no ay salida.

En los Sonetos IV y IX los endecasílabos crecientes aparecen plenamente integrados en sus respectivos textos, de los que constituyen un elemento esencial. No faltan en Garcilaso, sin embargo, como se ha adelantado, casos donde no existe esa motivación intensa desde las leyes internas de la composición misma. Así parece ocurrir tanto en el Soneto VII como en el VIII. En estos dos sonetos nos encontramos con los crecientes como variante métrica. En ellos se puede pensar en las formas de reducción que mencionamos arriba o en una posible lectura hipermétrica en función del principio de la sprezzatura, de la variatio como forma de evitar el tedio, y de la experimentación que pretendía integrar en la versificación a la italiana elementos autóctonos.

En el Soneto VIII el límite silábico se pone en tensión en tres ocasiones, aparte del endecasílabo creciente. El soneto presenta una serie de versos que podríamos ordenar en una suerte de escala, semejante a la establecida en la primera parte de este capítulo. En el grado inferior de esta escala tendríamos el v. 6, uno de los del posesivo tónico de primera persona ("por do los míos, de tal calor movidos"), que, aunque reducible a las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

once sílabas, es de los que llega al grado máximo en la tendencia del posesivo a ser bisílabo, en tensión con el límite métrico endecasilábico. En el nivel intermedio tenemos los vv. 2 y 10 donde aparece espíritu, cuyas cuatro sílabas han de considerarse un "hecho gráfico" reducible a tres, si no se quiere pasar de las once; en estas dos líneas existe ya un desacuerdo entre la grafía y la realización fónica del verso. El grado más alto de la escala corresponde al v. 5 ("encuéntra[n]se en el camino fácilmente"); de cuya pertinencia semántica y poética tal como aparece en O --con errata mecánica por omisión de n-- se trató en el cap. III, y donde se llega a un conflicto mayor entre grafía y modelo de verso, si bien la reducción sería posible por sinafía.

No parece ser casualidad que también en el Soneto VII uno de los endecasílabos crecientes, el v. 9, esté acompañado por otro donde la tensión del límite silábico es inferior, con el posesivo mío con el acento en coincidencia con la 4ª posición.

No se puede pasar por alto el hecho de que, si en efecto los versos con el posesivo mío (son.VII.10 y son.VIII.6) llegaban a pronunciarse con una sílaba excedente, tendríamos en ambos sonetos una situación muy semejante a la que se daba en uno de los textos paradigmáticos en cuanto a la operatividad de los crecientes, el Soneto IX. En las tres composiciones sucesivas los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crecientes se dan por parejas:

> -- son.VII.9-10:
> Yo avía jurado de nunca más meterme,
> a poder mío y a mi consentimiento,
> -- son.VIII.5-6:
> encuéntra[n]se en el camino fácilmente
> por do los míos, de tal calor movidos,
> -- son.IX.7-8:
> he perdido quanto bien de vos espero,
> y ansí ando con lo que siento differente.

Si atendemos al orden de la princeps estos tres textos donde los crecientes aparecen por parejas están precedidos por el Soneto IV, que puede representar, como se ha visto un verdadero emblema en defensa de los endecasílabos crecientes, no sólo porque presenta tres de ellos y se cierra con un verso donde se vuelve a poner en tensión la medida silábica, sino porque su tema central es precisamente la reafirmación de la propia voluntad por encima de cualquier tipo de "embaraço".

Los Sonetos VII y VIII serían, por tanto, un buen ejemplo del uso de versos crecientes como variante métrica enriquecedora del ritmo, pero sin estrecha imbricación en el texto que presentan en los dos Sonetos entre los que se sitúan, el IV y el IX.

&&&.VI.4.1.3 Sonetos XX y XXV

Soneto XX

> Con tal fuerça y vigor son concertados
> para mi perdición los duros vientos,
> que cortaron mis tiernos pensamientos
> luego que sobre mí fueron mostrados.
> El mal es que me quedan los cuydados
> en salvo destos acontecimientos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

porque son duros y tienen fundamientos
en todos mis sentidos bien echados.
  Aunque por otra parte no me duelo,
ya que'l bien me dexó con su partida,
del grande mal que en mí está de contino;
  antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en processo de tan dura vida
atajaré la guerra del camino.

Soneto XXV

¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes tan rigurosas!:
cortaste'l árbol con manos dañosas,
y esparziste por tierra fruta y flores.
  En poco espacio [y]azen los amores
y toda la esperança de mis cosas,
tornados en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quexas y clamores.
  Las lágrimas que en esta sepultura
se vierten oy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,
  hasta que aquella eterna noche escura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dexándome con otros que te vean.

En ambos sonetos existe una posibilidad de recreación poética en el empleo de endecasílabos crecientes: si en son.XX.7 se habla de duros acontecimientos, en son.XXV.2 se mencionan las leyes "tan rigurosas" que podrían romper el límite silábico, como el hado cortó el "árbol con manos dañosas". Curiosamente, en el Soneto XX también se habla de "cortar" los "tiernos pensamientos", y las "leyes tan rigurosas" son ahora "duros acontecimientos", esto es, la "fuerça y el vigor" de los "duros vientos", concertados para la perdición del personaje poeta.

Sin embargo, puede hablarse también de la introducción de crecientes como variante métrica y muestra de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sprezzatura. Ya nos hemos referido a las posibilidades de reducción de ambos versos. Especialmente fácil hubo de ser en la época la reducción de leyes a leys, donde no se puede descartar la posibilidad de errata mecánica en O.

Si se examina el contexto métrico en que aparecen ambos crecientes, se halla que no faltan otros endecasílabos que podríamos considerar cuando menos inusuales. En el Soneto XX, el v. 6 ("en salvo destos acontecimientos") es uno de los pocos en Garcilaso donde no hay ningún ictus entre el de 4ª y el de 10ª, un tipo de endecasílabo que Navarro ha señalado en Imperial, y que está ausente por completo de la Egloga III, por ejemplo.[213] Por otra parte, de la misma manera que en los Sonetos VII, VIII y IX los hipermétricos aparecían por parejas, en el Soneto XXV el presunto creciente aparece seguido de un poco frecuente[214] endecasílabo con ictus en 7ª ("cortaste 'l árbol con manos dañosas"), donde puede haber otro ensayo de recreación poética.[215] Otro verso poco común es son.XXV.10 ("se vierten oy en día y se vertieron"), que es uno del grupo de excepciones donde se da /í.a/=2 en interior de verso, en concreto ante cesura, como si ésta equivaliese a final de verso; se pone así de manifiesto la operatividad de la cesura, es decir, de la concepción del endecasílabo como fusión de dos miembros, una de las bases sobre las que se desarrollan los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crecientes.

En suma, los endecasílabos crecientes de los Sonetos XX y XXV están entre la recreación poética y la sprezzatura métrica. El caso de son.XXV.2 pudiera ser también uno de los más cercanos a los versos con un "hecho gráfico" como espíritu, cuya realización fónica --"espirtu", como leyes "leis"-- puede resolver la hipermetría.

&&&.VI.4.1.4 Soneto XV

Si quexas y lamentos pudieron tanto
que reffrenaron el curso de los ríos,
y en los diversos montes y sombríos
los árboles movieron con su canto;
si convertieron a escuchar su llanto
los fieros tigres y peñascos fríos;
si, en fin, con menos casos que los míos
baxaron a los reinos del espanto:
¿por qué no ablandará mi trabajosa
vida, en miseria y lágrimas passada,
un coraçón comigo endurecido?
con más piedad devría ser escuchada
la boz del que se llora por perdido
que la del que perdió y llora otra cosa.

Hemos querido terminar con este soneto porque todos los editores coinciden en situarlo en la época de Nápoles. Como en el Soneto IX, --y en el VII y VIII si consideramos crecientes los casos con mio[s]/mia[s]--, los versos crecientes son consecutivos. Como en el Soneto IV, el v.1 incluye el verbo poder:

muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
[quitarme de ir a veros...]
Si quexas y lamentos pudieron tanto

Pareciera que nos encontramos con dos caras de la misma moneda; en el primer caso los inconvenientes, la muerte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

misma, no pueden impedir que el personaje-poeta pueda ir adonde quiere, como puede romper un verso; en el segundo caso un "poder" por encima de lo esperable retiene el curso de los ríos, y esa excepcionalidad tiene su reflejo en dos versos que rebasan su medida reglamentaria.

Por otra parte, es la tercera vez que aparece en un endecasílabo creciente el intensificador en su forma apocopada o plena (tan o tanto); los otros dos casos se dan en son.IV.2 ("mas tan cansada d'averse levantado") y son.XXV.2 ("como sentí tus leyes tan rigurosas"); la intensificación semántica que conlleva este vocablo va acompañada de la intensificación en el campo métrico, al poner en tensión el límite silábico.

En este soneto hay algo peculiar en relación con los seis analizados antes. En todos los otros existía una clara referencia al yo poético en el endecasílabo creciente, o en todo caso precediéndolo; esto ocurría también en los casos de irregularidad estrófica: seguía necesariamente a la referencia a la mala situación del personaje-poeta que habla en primera persona. Veámoslo en los sonetos. Subrayo la referencia a la primera persona sea pronombre, posesivo o morfema verbal:

-- son.IV:
Un rato se levanta mi esperança,
mas tan cansada d'averse levantado
-- son.VII:
bástate, amor, lo que á por mí passado;
válgame agora jamás aver provado
-- son.VIII:
...y siendo por mis ojos recebidos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

me passan hasta donde el mal se siente;
encuéntra[n]se en el camino fácilmente
-- son.IX:
Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida turo y no me muero [...]
he perdido quanto bien de vos espero,
y ansí ando con lo que siento differente.
-- son.XX:
Con tal fuerça y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.
El mal es que me quedan los cuydados
en salvo destos acontecimientos,
porque son duros y tienen fundamientos
-- son.XXV:
¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes tan rigurosas!

En el Soneto XV, sin embargo, aparecen por primera vez los endecasílabos crecientes desconectados del yo y su dolor, aunque uno y otro vayan a aparecer más adelante en el soneto. Es un cambio importante que se relaciona con la evolución de este recurso de carácter métrico en los textos garcilasianos.

&&&.VI.4.2 Los endecasílabos crecientes fuera de los sonetos

Clasificaremos los versos en cuestión en cuatro grupos.

&&&.VI.4.2.1 Grupo I

-- égl.I.266:
pues que no la á quebrantado tu partida
-- égl.I.405:
donde descansar y siempre pueda verte

Este primer grupo se relaciona con el tipo de versos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crecientes que hemos visto en los seis primeros sonetos analizados. En ello la Egloga I se revela una vez más como un verdadero lugar de encuentro en la primera poética de Garcilaso y el principio de sus años de madurez. En común con los seis sonetos mencionados --IV, VII, VIII, IX, XX y XXV-- estos versos crecientes surgen en directa relación con el yo de Nemoroso, en un contexto que quiere mouere, conmover al lector. En los sonetos mencionados había un yo lírico, un personaje-poeta, voz única, que recurría a versos crecientes en su empeño por persuadere, mouere a su lector. En la Egloga I sigue existiendo un yo, pero enmarcado en un cuadro más amplio, contrapuesto a otro yo, el del personaje-poeta que introduce los cantos de Salicio y Nemoroso.

Egl.I.266 se encuentra en la estancia siguiente:

> y en este triste valle, donde agora
> me entristezco y me canso en el reposo,
> estuve ya contento y descansado.
> ¡O bien caduco, vano y pressuroso!
> Acuérdome, durmiendo aquí algún ora,
> que, despertando, a Elissa vi a mi lado.
> ¡O miserable hado!
> ¡O tela delicada,
> antes de tiempo dada
> a los agudos filos de la muerte!,
> más convenible suerte
> a los cansados años de mi vida,
> que's más que'l hierro fuerte,
> pues que no la á quebrantado tu partida.
> (égl.I.253-266)

Si antes comentamos la proximidad temática y de tono entre el Soneto IX y la Canción II, o entre el Soneto IV y la Canción III, y el hecho de que se recurre en sendos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sonetos a los versos crecientes, y en las canciones a la irregularidad estrófica, es interesante encontrar aquí reunidos los dos recursos. Ya señalamos que "más convenible suerte" es heptasílabo cuando el esquema de la estancia pide un verso de once. Estamos en las primeras estrofas de Nemoroso en el dolor por su amada muerta; la que nos ocupa ahora es la segunda; en ella vimos que se rompía el esquema estrófico y creaba una nueva distribución por parejas:

A):
1) ¡O miserable hado!
2) ¡O tela delicada,
B)
1) [vida] antes de tiempo dada
2) a los agudos filos de la muerte!,
C):
1) [muerte] más convenible suerte
2) a los cansados años de mi vida,
D):
1) que's más que'l hierro fuerte,
2) pues que no la á quebrantado tu partida.

En la última de estas parejas se introduce el endecasílabo creciente. Estamos en una estancia donde se lamenta una vida truncada antes de tiempo; y precisamente en esa estancia están rotos su esquema métrico --con "más convenible suerte"-- y su último verso, que excede la medida. La irregularidad estrófica y el endecasílabo creciente se reúnen para recrear en verso el dolor por la muerte dé la amada. ¿Es posible pensar que todo esto son casualidades que surgen de erratas de cajistas o corrupciones de textos? Por otra parte, no es la primera vez que los versos crecientes aparecen en conexión con el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

casancio de un vivir amargo:

-- son.IV.1-2:
Un rato se levanta mi esperança,
mas tan cansada d'averse levantado...
-- égl.I.266:
[...] a los cansados años de mi vida,
que's más que'l hierro fuerte,
pues que no la á quebrantado tu partida.

Tampoco es la única ocasión en que los endecasílabos crecientes se utilizan conectados con el romper o quebrantar:

-- son.IV.9-12:
Yo mesmo emprenderé a fuerça de braços
romper un monte que otro no rompiera,
de mil inconvenientes muy espesso;
muerte, prisiones no pueden, ni embaraços [...]
-- égl.I.266:
pues que no la á quebrantado tu partida.

Por fin, no es la primera vez que los endecasílabos crecientes están relacionados con apóstrofes de dolor al destino cruel que corta el hilo de la existencia:

-- son.XXV.1-3:
¡O hado secutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes tan rigurosas!
cortaste el árbol...
-- égl.I.259-266:
¡ O miserable hado!
¡ O tela delicada,
antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte [...]
pues que no la á quebrantado tu partida

¿Son éstas todas casualidades? ¿Son realmente errores los que se reiteran en contextos líricos tan semejantes? En égl.I.266 bastaba pasar de la ocurrencia única pues que al común pues; si esto hacía pensar en principio en la posibilidad de errata, ya se señaló que, dentro de la poética garcilasiana que planteamos, también puede

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entenderse como sprezzatura, como manera evidente de probar que se está infringiendo una regla voluntariamente, cuando sería facilísimo cumplirla.

El segundo caso de este grupo, égl.I.405, se halla en la estancia siguiente:

> Divina Elissa, pues agora el cielo
> con inmortales pies pisas y mides,
> y su mudança ves, estando queda,
> ¿por qué de mí te olvidas y no pides
> que se apresure el tiempo en que este velo
> rompa del cuerpo y verme libre pueda,
> y en la tercera rueda,
> contigo mano a mano,
> busquemos otro llano,
> busquemos otros montes y otros ríos,
> otros valles floridos y sombríos
> donde descansar y siempre pueda verte
> ante los ojos míos,
> sin miedo y sobresalto de perderte?
> (égl.I.394-407)

Creo que el verso 405 representa el punto culminante de toda la estancia, y acaso de todo el canto de Nemoroso. Se da en esta estrofa una tensión creciente, que se expresa a través de diversos recursos. En el plano fónico, la presencia de la /í/ tónica, desde el primer verso en la invocación del nombre de la amada al penúltimo con el posesivo referido al amante, con concentración especial en los primeros versos 1-4, (siete palabras). La /í/ tónica caracteriza a muchas palabras-clave, y a cinco de las catorce palabras-rima en una especie de recreación-prolongación de la vocal tónica del nombre "Elisa".[216] Esta es la lista:

> divina, Elissa, pisas, mides, mí, olvidas, pides, libre, contigo, ríos, floridos,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sombríos, míos

A este efecto se unen algunas /í/ átonas pero realzadas por la nasal implosiva ("inmortales", "sin"), o la rima interna Elissa-pisas. Esta palabra se suma, a su vez, a otra serie donde se reitera la /p/ en aliteración: pues, pies, pisas. Los primeros versos albergan una rima al medio (en final de miembro) entre pies(v.2):ves(v.3), que se inició como rima interna y paronomasia entre pues (v.1)-pies (v.2). Un recurso cercano al del verso 5, con olvIDaS - pIDeS. Estas dos palabras pueden situarse en una serie más amplia de aliteración de /d/ en los cuatro primeros versos: (Divina, miDes, muDança, estanDo, queDa, De, olviDas, piDes) y retomada en los cuatro últimos: floriDos, DonDe, Descansar, pueDa, mieDo, perDerte), muy especialmente en el verso que más nos interesa; otras series de aliteraciones serían la de /n/ o /m/ implosiva en palabras de gran peso en la estancia junto con otras menos relevantes (coN, iNmortales, mudaNça, estaNdo, tiempo, rompa, coNtigo, moNtes, doNde, descaNsar, siempre, aNte, siN), así como la de /r̄/ vibrante múltiple o el archifonema R en posición implosiva, especialmente en el v. 6: "Rompa del cueRpo y veRme libRe pueda".

Fuera del nivel fónico, nótese el polisíndeton y la anáfora. En cuanto al primero, la conjunción copulativa une tanto palabras como oraciones:

> [...] pisas y mides,
> y su mudanza ves [...]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[...] te olvidas y no pides [...]
rompa del cuerpo y verme libre pueda
y en la tercera rueda [...]

A partir del v. 402 este recurso se combina con la anáfora y con la distribución binaria:

(1)busquemos otro llano,
(1)busquemos (2)otros montes y (2)otros ríos,
(2)otros valles (3)floridos y (3)sombríos
donde descansar y siempre pueda verte
ante los ojos míos,
sin (4)miedo y (4)sobresalto de perderte?

Dentro de este conjunto de correspondencias, en el v. 405 se rompe, ciertamente, la equivalencia entre descansar y pueda. Se vio en el cap. III la relevancia significativa de esta ruptura morfosintáctica al analizar cómo la armonización impuesta por Herrera (descanse / pueda) desvirtuaba profundamente el sentido de todo el pasaje. Además, la ruptura morfosintáctica no es la única provocada por descansar, que implica también una ruptura fónica, con una /á/ tónica que contrasta, si consideramos los versos de la súplica final iniciada en busquemos, con las series de /í/ tónica que señalamos (ríos, floridos, sombríos, míos) así como la de la /é/ que se reitera en busquemos y presenta series continuas como "siEmpre puEda vErte"; frente la intensificación de esas dos vocales, la /á/ tónica aparece de manera aislada como contrapunto ante /í/ dominante ("otros vAlles florIdos y sombrIos") o /e/ ("donde descansAr y siEmpre puEda vErte" ; "sin miEdo y sobresAlto de perdErte").[217] En suma, tanto la ruptura morfosintáctica como la fónica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

están en perfecta consonancia con la de la medida del verso.

Puede pensarse que este verso, "donde descansar y siempre pueda verte", en el que se encierra el deseo más intenso de Nemoroso, hubiese de ser un verso "especial", y que Garcilaso quisiese marcarlo especialmente poniendo en tensión sus once sílabas, de nuevo --como en égl.I. 266 con pues que por pues-- con la sprezzatura de utilizar donde, cuando hubiera bastado do para "igualar" el verso, aunque éste se hubiese "muerto en la boca" -- recuérdese la Canción III--; tal como aparece en O, con sus once sílabas "crecientes" es, teóricamente, tan imposible en la estancia como lo es en la vida la esperanza de llegar a bosques o ríos "donde descansar y pueda verte". Sobre imposibles teóricos en métrica y en la realidad ya hemos visto algún ejemplo con crecientes en el Soneto XV:

> Si quexas y lamentos pudieron tanto
> que reffrenaron el curso de los ríos...

Pero para este "donde descansar y siempre pueda verte", piedra angular del canto de Nemoroso, no podemos dejar de mencionar otro par de versos, donde se rompe la norma métrica --superando las once sílabas-- y la lógica --postulando la impotencia de la muerte ante la voluntad--, como si al hacer realidad esa ruptura en literatura se buscase hacer lo mismo en la vida:

> muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quitarme de yr a veros como quiera...

Parece difícil que todo esto se deba a los cajistas o a transmisiones fallidas.

&&&.VI.4.2.2 Grupo II

Se trata de versos que pueden agruparse con el tipo que vimos para el Soneto VIII: son variantes métricas, aplicación de la sprezzatura en la composición, y no están directamente relacionados con la recreación poética, con una expresividad buscada. En este grupo situamos:

-- égl.II.352:
A lo menos aprovecha yo te digo
-- égl.II.989:
Como si yo fuesse un leño sin sentido
-- égl.II.1213:
Quanto el fiero Faderique de Toledo

Curiosamente los tres pertenecen a la extensísima Egloga II. Ya hemos visto que la posibilidad de reducción es evidente en los tres. En el caso de égl.II.1213, además no puede descartarse la posibilidad de una errata por adición de e en Faderique.

&&&.VI.4.2.3 Grupo III

-- égl.III.81:
Aviendo ya contemplado una gran pieça
-- égl.III.294:
Recogido le llevavan al[egr]ando

Este grupo tercero está bastante cerca del anterior. Se trata de sprezzature métricas, de variantes en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

versificación. La coincidencia de este tipo de sprezzatura como mera variante métrica en las Eglogas II y III se relaciona con el rasgo de la rima anómala que se estudiará en el capítulo siguiente.

Pese a todo, pudiera haber algo de recreación poética en égl.III.81, "Aviendo ya contemplado una gran pieza"; se trataría de una forma motivada si el verso se alarga paralelamente a la contemplación de que se habla.

Respecto a égl.III.294 se vio en el cap. III la posibilidad de que encerrase una errata; sin embargo, también se expuso que, dejando aparte los criterios métricos que llevaron a la enmienda, y que aquí cuestionamos, no existen razones sintácticas o semánticas que desautoricen con absoluta seguridad le llevavan, aunque tampoco se pueda descartar por completo una posible errata. Lo que sí es cierto es que en los dos casos que estudiamos los endecasilabos crecientes aparecen dentro de la Egloga III y presentan una acción en la que se pone de relieve el valor durativo, bien a través del gerundio compuesto (aviendo [...] contemplado), bien del imperfecto (llevavan), en el primer caso intensificando ese valor con una expresión adverbial (una gran pieça). Cabe la posibilidad, pues, de que estos endecasílabos fuesen concebidos como crecientes, y de que no sólo representen una sprezzatura susceptible de reducción, sino además un intento de intensificar desde el plano métrico el valor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

durativo de la acción que ya se expresaba mediante los tiempos verbales o la locución adverbial.

Por otra parte, cabe señalar que, como en el Soneto XV y en el grupo II visto arriba, los crecientes aparecen ya desvinculados del yo correspondiente al personaje amante-poeta, así como del dolor, el desconcierto o la rebeldía.

&&&.VI.4.2.4 Grupo IV

-- ele.I.239:
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena
-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
-- égl.III.360:
El álamo y el laurel y el mirtho callen

En los cuatro casos está implicada la conjunción copulativa y. Como los del grupo anterior, tienen en común con el Soneto XV el no aparecer en conexión directa con el yo del personaje poeta u otro como Nemoroso. Sin embargo, a diferencia de los dos grupos citados anteriormente, los crecientes como sprezzatura métrica-- lejos de la poética del descort, aunque con alguna posibilidad de intento de recreación poética-- alcanzan en este grupo, muy especialmente en las elegías, el grado máximo en perfección técnica, nivel que desciende un tanto en los dos casos de la Egloga III. Por ello es conveniente dividir el grupo en dos partes, la primera con los versos de las Elegías, y la segunda con los de la Egloga III.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VI.4.2.4.1 Grupo IV.1

&&&.VI.4.2.4.1.1 Ele.I.239

> El tierno pecho, en esta parte humano,
> de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
> de su sangre regar el verde llano?
> Mas desque vido bien que, corrompiendo
> con lágrimas sus ojos, no hazía
> sino en su llanto estarse deshaziendo,
> y que tornar llorando no podía
> su charo y dulce amigo de la escura
> y tenebrosa noche al claro día,
> los ojos enxugó, y la frente pura
> mostró con algo más contentamiento,
> dexando con el muerto la tristura.
> Y luego con gracioso movimiento
> se fue su passo por el verde suelo,
> con su guirlanda usada y su ornamento;
> desordenava con lascivo buelo
> el viento sus cabellos, y con su vista
> s'alegrava la tierra, el mar y el cielo.
> (ele.I.223-240)

Estamos en un pasaje del que Lapesa ha escrito que "en esta [la segunda mitad de la elegía] [...] resulta inoportuna la pintura de Venus, con su plástica sensualidad";[218] ya Herrera había manifestado una opinión semejante:

> No convienen más estos versos lascivos y regalados para esta tristeza, y para la dignidad del duque de Alba.[219]

No deja de sorprender, en efecto, la transición desde las lágrimas que "corrompen" los ojos de Venus al "lascivo buelo", --lascivo como cultismo por 'juguetón', 'ligero' o 'alegre'-- es de los últimos versos citados. La disposición del texto que sigue a la pregunta retórica --"¿qué sintió...?"--, establece una gradación con tres momentos, de forma que los quince versos se distribuyen

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en un tríptico de 6-3-6:

A) 226-231: Mas desque...claro día
B) 232-234: los ojos enxugó...la tristura
C) 235-240: Y luego ...el cielo

En A) se reúne la intensidad del dolor (lágrimas-llanto-llorando; corrompiendo-deshaciendo) con la percepción (vido) de la inutilidad de ese sufrimiento ("no hazía sino [...]estarse deshaciendo"; "no podía [tornar a su amigo]"). En B) se pasa a:

1 enxugó los ojos
2 mostró la frente pura

con inversión del orden sintáctico habitual y con encabalgamiento ("los ojos enxugó y la frente pura // mostró..."); en el verso central de los tres de B) se expresa la gradación "con algo más contentamiento";[220] en el último verso de B) los gerundios que expresaban dolor (corrompiendo, deshaziendo) tienen su correlato en otro gerundio que expresa la separación de ese sufrimiento "dexando [la tristura]". El tercer grado corresponde a C), en cuyos seis versos se da a su vez una nueva gradación, desde el "gracioso movimiento" con la grazia como donaire, tan perseguida en el mundo renacentista --recuérdese el Cortegiano--, a la guirlanda y el ornamento, y de ahí a la "plástica sensualidad" (Lapesa) del final. En el paso de la "gracia" del movimiento al "desordenava" hay casi un emblema del mundo renacentista en su captación de lo vital, tan lejana de los moldes de "perfección clásica", con mucho de inmóvil, que se impusieron sobre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el XVI a partir del neoclasicismo.

Para el pasaje de la Elegía I que nos ocupa, tanto el Brocense como Herrera señalaron la imitación de Bernardo Tasso en la elegía a Bernardino Rota.[221] Una comparación entre ambos fragmentos muestra que la gradación elaborada por Garcilaso falta en B. Tasso, en cuyo texto se pasa sin más de la pena a la alegría en dos tercetos:

> Ma poi che i verdi panni e le corone
> squarciate, per pietá del suo lamento,
> fé pianger seco i sassi e le persone;
> Rivestita di gioia e di contento
> asciugó gli humid'occhi e lagrimosi;

Tras "[Ma poi che..] fé pianger seco i sassi e le persone" se introduce, sin transición, "rivestita di gioia e di contento // asciugó gli humid'occhi"; la alegría se destaca en la reiteración "gioia e contento". En

> los ojos enxugó y la frente pura
> mostró con algo más contentamiento
> dexando con el muerto la tristura ,

dentro de lo que hemos llamado grado B, intermedio, Garcilaso invierte el orden y hace aparecer primero el secarse los ojos; se sustituye gioia y contento, explícitos como binomio reiterativo, por una imagen más ambigua ("la frente pura mostró") y la moderación de "algo más contentamiento"; en el verso siguiente se prefiere la negación de la tristeza a la afirmación de la alegría.[222] Esta sólo aparece en el último verso del pasaje, pero hábilmente traspasada a los elementos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

naturales ("s'alegrava la tierra, el mar y el cielo"), alegres con la "vista" de esa Venus que suponemos otra vez feliz, aunque Garcilaso se cuida de no atribuirle directamente esa felicidad. El toledano recogió de Tasso "e prese le ghirnalde e l'ornamento;" así como "E per le piaggie e per lo colli umbrosi [...] guidava dolci balli et amorosi", pero se sirvió de imágenes para suavizar la transición de la tristeza a la alegría. Pero si estas imágenes nos alejan de la elegía de Tasso, no lo hacen del soneto que Garcilaso imitó en "En tanto que de rosa y azucena". Estos son los dos primeros versos:

> Mentre che l'aureo crin u'ondeggia intorno
> al'ampia fronte con leggiadro errore...[223]

La visión de la hermosura vital de ese desorden estaba presente en el segundo cuarteto del Soneto XXIII[224]:

> y en tanto que'l cabello, que'n la vena
> del oro s'escogió, con buelo presto
> por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
> el viento mueve, esparce y desordena

En cuanto a la Elegía I, L'ampia fronte de Tasso se convierte en la pura frente; "l'aureo crin u'ondeggia [...] con leggiadro errore" que se había reflejado con amplificatio en el ya citado cuarteto del Soneto XXIII, se recoge ahora en "desordenava con lascivo buelo // el viento sus cabellos".

Pues bien, tanto en este cuarteto como en el pasaje de la Elegía I se da esa progresión en el plasmar la hermosura vital del desorden producido por la naturaleza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a través de uno de sus agentes: el viento. En la Elegía esta progresión encuentra su expresión poética en tres factores estrechamente relacionados: desarrollo de un largo período sintáctico,[225] enumeración y encabalgamiento. A estos tres rasgos se suma el recurso métrico del endecasílabo creciente, cuya tensión contribuye a esa captación de la belleza móvil, más allá del estatismo de límites rígidos. El dinamismo se produce métricamente al encontrarnos con un verso que crece, un verso de equilibrio inestable en relación con el paradigma de las once sílabas. El equilibrio podía buscarse mediante la sinafía --"vuelo_//_el"-- que quedó descartada en principio porque significaba el desplazamiento del ictus de 6ª a una inhabitual 5ª posición; sin embargo, al considerar el verso en su contexto, dentro de la recreación del desorden en su belleza vital, al considerarlo en un grupo rítmico más amplio que excede la unidad del verso --donde éste "crece" para integrarse en un orden nuevo, más extenso-- no parece imposible que una de las tendencias que choca dinámicamente sea el desplazamiento anormal del ictus de 6ª a 5ª, que evitaría el "crecimiento" más allá de las once sílabas --más anormal llevado a su extremo que el acento en 5ª, "suavizado" por la intensidad del que la sinafía deja en 1ª posición --"(el) viénto sus cabéllos, y con su vísta"). Junto a esta posibilidad, la irrelevancia semántica --no poética-- de la conjunción y pudo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

invitar a su neutralización en el cómputo. Se trataría, en suma, más que de un verso aislado, de un grupo rítmico de notable dinamismo. Toda una muestra de variatio métrica y de sprezzatura, de desprecio o desorden calculado del arte en un verso que sigue a otro donde se dice que "desordenava con lascivo buelo [el viento sus cabellos]"; puede darse, por tanto, un intento de recrear métricamente el desorden natural que no produce sino belleza.

&&&.VI.4.2.4.1.2 Ele.II.187

> Mas ¡ay!, que la distancia no descarga
> el triste coraçón, y el mal, doquiera
> que 'stoy, para alcançarme el braço alarga:
> si donde'l sol ardiente reverbera
> en la arenosa Libya, engendradora
> de toda cosa ponçoñosa y fiera,
> o adonde'l es vencido a qualquier ora
> de la rígida nieve y viento frío,
> parte do no se bive ni se mora,
> si en ésta o en aquella el desvarío
> o la fortuna me llevasse un día,
> y allí gastasse todo el tiempo mío,
> el çeloso temor con mano fría
> en medio del calor y ardiente arena
> el triste coraçón m'apretaría;
> y en el rigor del yelo, y en la serena
> noche, soplando el viento agudo y puro
> que'l veloce correr del agua enfrena,
> d'aqueste bivo fuego, en que m'apuro
> y consumirme poco a poco espero,
> sé que aun allí no podré estar seguro,
> y assí diverso entre contrarios muero.
> (ele.II.172-193)

De nuevo nos encontramos en un lugar decisivo de la composición: el final, donde se da un tono in crescendo a través de un largo período sintáctico, que se desarrolla de forma dual, con parejas de elementos que se van suce-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diendo. Parafraseando, la disposición general se plantea así, con una larga prótasis condicional:

> mas ¡ay¡, el dolor no me deja:
> [PROTASIS]
> - (A1) si donde....
> - (A2) o [si] donde....
> - si (A2)en esta o (A1)en aquella [el desvarío o la fortuna me llevasse...
> [APODOSIS]
> - (B1) [en el calor] el celoso temor con mano fría [...] m'apretaría [el corazón]...
> - (B2) [y en el rigor del yelo] de aqueste bivo fuego [..]
> - sé que [..] no podré estar seguro

En el primer terceto de los citados (vv. 172-174) se expone la idea central que va a desarrollarse: los celos no dejan de atormentar al corazón dondequiera que se encuentre. A continuación se plantean los dos polos opuestos, el del extremo calor y la extrema frialdad,[226] --"hermosa disposición de lugares contrarios y de efectos grandísimamente distantes y lejanos" dice Herrera[227]--; a cada uno se dedica un terceto, y ambos reaparecen en el v. 181 --"si en esta o en aquella..."-- , y a continuación se reitera en un terceto (vv. 184-86), a través de opósitos, que "en medio del calor y ardiente arena" el "celoso temor" sería "mano fría" que apretase el corazón; frente a la contención de ese terceto sobre el polo caluroso, cierra la elegía la parte más extensa --2B--, la de la apódosis, que empieza con el verso que nos interesa. Dicho verso se sitúa, pues, tras la larga prótasis y la primera apódosis, limitada a un terceto, y representa el principio del fin del período y de la composición. Esta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

culmina en los últimos cuatro versos con una serie de recursos fónicos, de los que señalo los más relevantes:

- a) Sucesión de ictus en el v. 190:

aqueste bivo fuego 2-4-6

- b) Reiteración de /m/, /p/ y /k/:

...en que M'aPuro
y ConsuMirMe PoCo a PoCo esPero

- c) Reiteración de /r/ intervocálica en todas las palabras rima (apuRo, espeRo, seguRo, mueRo), en combinación con la presencia de /r/ en contacto con ictus primarios y palabras de gran peso en el texto (consumiRme, diveRso, contraRios); /r/ también se combina con el recurso del antirrítmico en $7^{a2\,2\,8}$:

sé que aun allí no podRé__estáR seguro.

- d) la recurrencia de /í/ tónica en ictus de 4^{a}:

d'aqueste bívo...
y consumírme...
sé que aun allí...

En el tono de creciente intensidad del pasaje, que culmina en los cuatro versos finales analizados, se enmarca un endecasílabo también creciente en su medida. La pareja que encierra, marcada por la repetición anafórica de y, se corresponde no sólo con las parejas sintácticas que hemos señalado (A1-A2; B1-B2) sino además con otra serie de reiteraciones que contribuyen al tono de intensidad progresiva del final de la Elegía. Sitúo el verso en esta serie:

- v. 177: [cosa] ponçoñosa y fiera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- v. 179: rígida nieve y viento frío
- v. 180: no se bive ni se mora
- vv. 181-82: el desvarío // o la fortuna
- v. 185: calor y ardiente arena
- v. 187: y en el rigor [...] y en la serena //noche
- v. 188: [viento] agudo y puro
- vv. 190-91: m'apuro y consumirme [...] espero

A la progresión creciente contribuyen también de manera especial los encabalgamientos, algunos abruptos:

- vv. 172-73 descarga // el triste coraçón
- vv. 173-74 doquiera // que 'stoy
- vv 175-76 reverbera // en la arenosa Libya
- vv. 176-77 engendradora // de toda cosa
- vv. 181-82 el desvarío // o la fortuna

Tras estos encabalgamientos y otros menos notorios, se sitúa el más intenso, "en la serena // noche", sobre todo por la pausa que sigue a noche. En el largo período los encabalgamientos ponen en tensión el límite del verso, tendiendo a constituir unidades rítmicas más amplias; creo que la culminación de este proceso se da entre los vv. 187 y 188:

> y en el rigor del yelo y en la serena
> noche, soplando el viento agudo y puro...

En el enlazarse de los versos se llega a éstos, cuya sonoridad y exquisita factura consiste en que el ritmo endecasilábico se quiebra para integrarse en un grupo rítmico más amplio que tiende a constituirse en dos unidades simétricas, con idéntica distribución de acento, basadas en el otro verso del sistema, el heptasílabo:

> y en el rigór deL yéLo 4-6
> y en la seréNa Nóche 4-6

He señalado con mayúsculas el efecto, al final de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

miembros de esa unidad, de la reiteración de /l/ y /n/ respectivamente, lo que confiere más entidad a cada una de las unidades, y a su conjunto.

Aisladamente, estos endecasílabos permiten tentar algún tipo de reducción: 1) omisión de la vocal que sigue a la líquida en yel(o); 2)eliminación de y, aparentemente superflua, pero poéticamente imprescindible; 3) sinafía en "apretaría //y en", a pesar de la dificultades ya señaladas y la "amenaza" del ictus en 5ª, pero teniendo a favor la tendencia al enlace versal que venían marcando los encabalgamientos previos. Esto si se lee aisladamente cada verso, contra la esencia del texto. Pero considerado el pasaje en su conjunto, nos encontramos con unidades rítmicas que superan esa limitación y se integran por encima del límite habitual de las once sílabas. Creo, en suma, que estamos ante el dominio absoluto del verso por Garcilaso, en un nivel de perfección que va más allá de la convención métrica.

&&&.VI.4.2.4.2 Grupo IV.2

&&&.VI.4.2.4.2.1 Egl.III.304

> Thyrreno destos dos el uno era,
> Alzino el otro, entrambos estimados
> y sobre quantos pacen la ribera
> del Tajo con sus vacas enseñados;
> mancebos de una edad, d'una manera
> a cantar juntamente aparejados
> y a(l) responder, aquesto van diziendo,
> cantando el uno, y el otro respondiendo:
> (égl.III.297-305)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Los dos casos de las elegías son, en el grupo IV, los de más alta tensión estilística y nivel poético. Frente a ellos, en lo que hemos llamado grupo IV.2, encontramos una tensión poética menor, más cercana a la señalada en los grupos II y III. Diríamos que en los dos versos de la Egloga III que tratamos se mezcla la sprezzatura pura y simple que vimos en las Eglogas II y III (en ésta vv. 81 y 292) con los hallazgos de las elegías. Por otra parte, hay, ciertamente, un motivo de tensión: nos encontramos en el verso que introduce el canto amebeo. En la Elegía I el verso creciente venía a encuadrarse en el final de la escena de Venus, de una brillante notoriedad, excesiva, para Herrera o Lapesa, dentro de la obra; en la Elegía II el endecasílabo creciente aparecía en los intensos versos finales de la composición; ahora, el verso no sólo cierra una estancia, sino que cierra toda la narración de las ninfas y sus labores. Es en esa posición donde se produce la sprezzatura métrica.

En favor de la supresión de y puede plantearse una posible correspondencia entre los dos primeros versos de la estancia y el último; en ambos casos se recurriría al asíndeton:

> Thyrreno destos dos el uno era,
> Alzino el otro
> [...]
> cantando el uno, el otro respondiendo

Sin embargo, también es posible establecer un paralelismo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

más próximo, basado en la conjunción. Los versos previos al endecasílabo creciente comienzan con infinitivo el primero y con conjunción copulativa seguida de infinitivo; el último verso de la estancia recoge ambos verbos transformados en gerundio, y también unidos por y:

> a cantar...
> y a responder,...
> cantando el uno, y el otro respondiendo

De esta forma el endecasílabo creciente, aparte de constituir una sprezzatura métrica, puede formar parte de la disposición binómica con que concluye la estancia.

&&&.VI.4.2.4.2.2 Egl.III.360

> El álamo de Alcides escogido
> fue siempre, y el laurel del roxo Apollo;
> de la hermosa Venus fue tenido
> en precio y en estima el mirtho solo;
> el verde sauz de Flérida es querido
> y por suyo entre todos escogiólo:
> doquier que sauzes de oy más se hallaren,
> el álamo, y el laurel y el mirtho callen.
> (égl.III.353-360)

El v. 360, más que égl.III.304, se acerca al tono culminante y enfático de los dos versos de las elegías, sin llegar a esa expresividad máxima; curiosamente, en "el álamo, y el laurel y el mirtho callen" aparece dos veces, en polisíndeton, la conjunción copulativa, tal como aparecía en ele.II.187 :"y en el rigor del yelo, y en la serena". Es evidente la intensificación lírica, el tono enfático conclusivo, a que da lugar esta reiteración de y. Si volvemos a la tesis de los crecientes por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

errata, habría de afirmarse que de nuevo los impresores "se equivocaron" en el verso final de una octava; y si égl.III.304 era el final de la primera parte de la égloga, ahora el creciente marca el fin del parlamento de Thyrreno. Por otra parte, se ha de ver que el endecasílabo creciente que cierra la estancia no es el único recurso que se acumula al final de la intervención de este pastor.

Con los cuatro casos de y interpolada, muy especialmente con los dos de las elegías, llegamos al último grado de desarrollo de lo que podíamos ver como una "trayectoria" en la utilización de los endecasílabos crecientes. Esta trayectoria empieza, de manera semejante a como lo hacía en la irregularidad estrófica, desde la recreación del dolor amoroso, y con alusión en el propio texto, de acuerdo con la poética del descort, a la anomalía que es consecuencia de ese dolor del personaje poeta; se trata del "menos vida tuvieras si hubiera de igualarte" de la Canción II, y el "y ansí ando con lo que siento differente" del Soneto IX; en ambos casos se halla la base de la sprezzatura como variatio métrica y como expresión del dominio de un arte. Desde esta postura de las Canciones II y III y de los Sonetos IV y IX, los crecientes van diluyendo progresivamente su "motivación" temática, y se van ajustando como una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

variante métrica que, desde la poética de la sprezzatura, enriquece el sistema y actúa junto a otros niveles, entre ellos el semántico, pero ya sin la explicitación de esta relación y sin que sea imprescindible una causalidad tema-forma. La culminación de esta trayectoria se produce en los versos que acabamos de citar, donde se llega a la depuración extrema de un proceso que empezó con base de "recreación" del dolor y la sprezzatura. El resultado, métrica y poéticamente, es de una gran calidad, y obliga a pensar que esos versos no merecen la enmienda. Creo que la evolución expuesta es una prueba más de que los endecasílabos crecientes en Garcilaso no surgen de la casualidad de errores.

&&&.VI.5 Conclusiones

Considerada en su conjunto, la cuestión de los endecasílabos crecientes de la princeps suscita las siguientes observaciones:

1) El rasgo métrico de los endecasílabos crecientes ha de considerarse en su conjunto dentro de las características del endecasílabo en O. Este verso se constituye como una unidad surgida de la fusión en grado variable de dos miembros, con una cesura que puede ir tras 4ª o tras 6ª posición. Se pueden encontrar en Garcilaso endecasílabos con una tendencia creciente a poner en tensión dos o más reglas; entre las reglas puestas en cuestión

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

está la que atribuye un límite de once posiciones al endecasílabo. Esta escala llega a su nivel más alto en los versos que se han llamado hipermétricos.

2) Los endecasílabos con una sílaba de más formaron parte de la convención métrica italiana a principios del XVI, en ediciones y textos teóricos que se publicaron mientras Garcilaso estaba en Italia. Al menos a partir de 1529 aparecen en Trissino, quien en ocasiones se movió en círculos cercanos a los de Garcilaso. Entre los escritores puestos como ejemplo estaba el mismísimo Petrarca. Serretta prueba que el autor del Canzoniere quiso tales versos escritos así, de forma que resultaban, cuando menos, crecientes en cuanto a su grafía, lo cual no pudo negar Casella, con independencia de la interpretación que hiciera de esos rasgos gráficos. La sílaba de más dependía de una vocal cuya supresión era factible; aunque en ocasiones la rima parecía exigir la presencia de esa vocal que producía el exceso silábico.

3) También existían rasgos en los sistemas métricos castellanos que apuntaban en la dirección de los crecientes: aparte de los fenómenos de ametría señalados por Navarro en la poesía de Cancionero, tenemos, por una parte, el sistema acentual del arte mayor, donde la medida silábica no era norma absoluta; por otra, los fenómenos de la sinafía y la compensación, que se daban sobre todo entre octosílabos y versos de pie quebrado, y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde se admitía el hecho gráfico de un tetrasílabo hipermétrico y reducible por "absorción" del verso anterior. El fenómeno tenía apoyo en la métrica clásica. A la relación del endecasílabo con el sistema de arte mayor y las combinaciones de octosílabos y tetrasílabos pudo contribuir la concepción del endecasílabo como una unidad dinámica surgida de la fusión en grado variable de dos miembros.

4) La existencia de los endecasílabos crecientes se combina en Garcilaso con dos poéticas. Una, con más influencia en sus primeras etapas, es la del descort, por la cual el desacuerdo o desconcierto del personaje poeta podía llevar al desacuerdo formal, en este caso métrico, de su poesía; si esta poética tiene a disolverse en las últimas etapas, sí quedan rasgos del marco general en que se encuadra, el de la recreación literaria o poética, que da lugar a formas "motivadas" por el contenido. Por otro lado, y con un alcance más general, está la poética de la sprezzatura, que propugnaba tanto la ocultación de la elaboración artística como el desprecio ocasional y calculado del arte como prueba suprema del dominio de ese arte por el autor.

5) Los llamados hipermétricos de O han de contemplarse integrados en una línea de tensión progresiva que cuestiona el límite silábico del verso. Los dos polos de esta tensión son por una parte la reducción absoluta a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

once sílabas y por otra la posibilidad de ruptura del límite silábico; el conflicto entre ambos polos suele no resolverse en favor de ninguno, lo que convierte la tensión métrica en un elemento fundamental de estos versos. Cabe, por tanto, considerarlos no como versos de doce sílabas, sino con una base de once que tiende a quebrarse con intensidad variable, frente a la tendencia a la reducción de la sílaba excedente, marcada con claridad en los primeros ejemplos de la progresión. Por poner un ejemplo, se iría desde casos de reducción expresa en la grafía, como el caso de espirtu de son.XXIV.6, a la probable pronunciación trisílaba de espír(i)tu en ele.I.255, y de ahí a versos donde la reducción es más problemática, como son.IX.7 y 8 ("he perdido quanto bien de vos espero // y ansí ando con lo que siento differente"). Creo que el nombre que mejor se ajusta a lo que representa este tipo de verso es el de "endecasílabo creciente", con lo que este adjetivo verbal indica del dinamismo métrico que tal verso conlleva, dada la tendencia a "crecer" por encima de las once sílabas.

6) El de la posibilidad de reducción es un terreno que hoy resulta muy problemático, no sólo por enmarcarse en la tensión métrica que no se decanta con claridad en ninguna de las dos direcciones posibles, sino además por tener características orales que en nuestros días resulta difícil desvelar. Como apoyo de la reducción silábica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tenemos los antecedentes clásicos e italianos, y los castellanos a través de formas apocopadas que se aceptan gráficamente, así como los fenómenos de la compensación y sinafía, que no están marcados gráficamente. En el fondo lo que se da es un conflicto entre la forma gráfica de un verso y su hipotética realización fónica. La posibilidad de reducción no ha de hacernos olvidar que la tensión de la medida silábica en esos versos es un factor esencial en su constitución.

7) Junto con la posibilidad de la reducción, no se puede descartar la opuesta, especialmente para algunos de los sonetos de la primera etapa, y tal vez en composiciones posteriores: que Garcilaso practicase, dentro de la poética de la sprezzatura, la ruptura ocasional del límite endecasilábico o, más específicamente en algún caso, la introducción entre los endecasílabos de una modalidad de influencia castellana, con dos miembros como el endecasílabo, pero de 8 y 4 sílabas. Esta opción podría explicarse como "reacción" de autonomía ante las más que probables presiones ejercidas por los italianos sobre un escritor "bárbaro" que intentaba un camino ajeno a la tradición de su país. Con esta sprezzatura Garcilaso habría escapado del continuo "examen" por parte de los poetas italianos en que tuvo que sentirse, aparte de un intento de "castellanizar" en algo un arte "extranjero". Repito que esta es una hipótesis entre otras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

posibles.

8) Tampoco puede eliminarse por completo la posibilidad de que en alguna ocasión una errata haya dado lugar a versos con hipermetrías ajenas a Garcilaso, pese a que también existan razones para incluirlos entre los endecasílabos crecientes. Hemos visto algunos versos donde esto era posible:

égl.II.1213: Faderique por Fadrique
son.XXV.2: leyes por leys
égl.III.294: llevavan por llevan

Ante el dilema que plantean estos versos hay que tener en cuenta dos factores:

a) Se ha demostrado la pertinencia y operatividad, dentro del sistema métrico garcilasiano, de los endecasílabos crecientes.

b) Los versos donde la posibilidad de errata no es descartable no presentan incongruencia semántica o morfosintáctica alguna en O.

Creo que lo más prudente para el editor en estos casos es mantener los versos tal como aparecen en la princeps, sin enmendar, advirtiendo en nota, junto con su posible pertenencia al grupo de crecientes, la posibilidad de que en ellos exista una errata.

9) La existencia de endecasílabos crecientes en O, está en perfecta consonancia con lo que vimos a propósito de la irregularidad métrica en las Canciones II y III y la Egloga I. Como en estos casos, en el del endecasílabo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

creciente funciona el principio de la variatio en su versión de sprezzatura de Castiglione; junto a este principio puede funcionar el que hemos denominado recreación poética, donde la métrica, y en concreto el límite silábico, en lugar de ser un molde inmóvil dentro del que se produce la literatura, se convierte en un elemento significativo más, susceptible de variación, por esporádica que sea.

A este respecto cabe citar el hecho de que tanto en el asunto de la irregularidad estrófica como en el de los versos crecientes esté implicada una composición del Canzoniere, la CV, la canzone frottolata;[229] su primer verso, "Mai non vo' più cantare come soleva", reúne las dos características a que nos referimos: por una parte, está dentro de la poética del descort, del desacuerdo, que en Garcilaso lleva a la irregularidad estrófica como recreación de un estado de ánimo, en conexión con la sprezzatura; por otra, ese primer verso es, según Trissino en 1529 y Sebastian Fausto de Longiano en 1532, hipermétrico, aunque reducible once sílabas a costa de sacrificar una rima interna.

10) De la misma manera que se apreciaba una evolución en el manejo y la manera de la irregularidad estrófica, también se percibe esta evolución, en un sentido semejante, en los endecasílabos; lo que empieza conectándose con la poética del descort y la sprezzatura,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

e incluso, dentro de la primera, se "justifica" en el poema, pasa a ser en algunos casos simple sprezzatura métrica, y termina siendo un recurso métrico independiente, desconectado del yo poético que era fundamental en la poética del descort. Se llega en la última etapa, sin embargo, a versos de alta efectividad expresiva, que contribuyen al enriquecimiento del sistema de versificación garcilasiano.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Fuera de los endecasílabos sólo tendremos que tratar (véase infra, pp. 939-940) el caso de can.I. 22, que en O aparece como "confusions y tormentos".

[2] Elwert, Versificazione, p. 52. Subrayado del autor.

[3] Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 198. Otra definición general puede encontrarse en Navarro T., "Endecasílabo", p. 205; véase también del mismo autor "Correspondencia del endecasílabo", en Poetas, pp. 85-115; ibidem, "La musicalidad de Garcilaso", pp. 117-136. Para una crítica de los conceptos de anacrusis y período rítmico, y de la teoría de Navarro en general, véase Belic, Verso, pp. 9-39.

[4] Domínguez Caparrós, Diccionario s.v. endecasílabo, pp. 56-57. Subrayado del autor.

[5] Entiendo por cesura con Navarro Tomás y Bello el "breve descanso que, a diferencia de la pausa, repugna el hiato y da lugar a la sinalefa" (Métrica, p. 40). Esta distinción la sigue también Domínguez Caparrós (Diccionario, s.v. cesura y pausa). Navarro Tomás (Métrica, pp. 39-40) llama pausa, diferenciándola de la cesura, a la pausa rítmica o métrica entre versos o hemistiquios (que impide la sinalefa, etc.); para este concepto me parece más adecuado el término de cesura intensa que utiliza Baehr (Versif., pp. 32-33). En adelante, al utilizar pausa me referiré a la pausa gramatical o sintáctica; véase para este concepto F. Lázaro Carreter, Diccionario de términos filológicos, 3ª ed. cor., 6ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1984 [1968]), s.v. pausa.

[6] A este respecto podemos citar a Oreste Macrí, Fernando de Herrera (Madrid: Gredos, 1959):

> También la cesura [del endecasílabo] (análogamente a la métrica clásica) es puramente melódica, es decir, da el efecto de dividir el verso en dos partes tonemáticas y, al mismo tiempo, de unirlas en un solo respiro de canto recitado; por el contrario, la cesura tiene valor de pausa bimembre en el decasílabo y en el alejandrino franceses, y en el verso de arte mayor. (p. 285; subrayado del autor)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[7] Ferguson, Herrera, p. 12. La cita de Henríquez Ureña se encuentra en su trabajo sobre el endecasílabo castellano (Estudios, p. 346). En ese lugar Henríquez señala también el límite temporal que recoge Ferguson: "desde mediados del siglo XVI, el endecasílabo, en castellano, se siente como metro unitario".

[8] Dámaso Alonso, "La simetría en el endecasílabo de Góngora", Revista de Filología Española, XIV (1927), pp. 329-346, apud Ferguson, Herrera, p. 12.

[9] El art. cit. de D. Alonso --"La simetría en el endecasílabo de Góngora"-- queda recogido en "La simetría bilateral", en Góngora y el gongorismo, vol. V de Obras completas (Madrid: Gredos, 1978), pp. 341-393. Cito por esta edición, p. 356.

[10] D. Alonso, "Concepto", pp. 356-357.

[11] Henríquez Ureña, Estudios, p. 291.

[12] Baehr emplea un sistema de clasificación del endecasílabo con claro apoyo en Henríquez Ureña:

> Para conseguir las denominacines de los endecasílabos resulten unívocas, señalaremos de aquí en adelante los distintos tipos rítmicos (en cuanto no representan un tipo especial) con siglas. La letra común indicará la condición análoga, y los índices numéricos, la diferenciación rítmica. Henríquez Ureña empleó esta clase de notación por ver primera en su trabajo fundamental sobre el endecasílabo. Hemos ampliado el grupo del tipo A, cuidando que las siglas empleadas no sean distintas de las de Henríquez Ureña. (Versif., p. 136)

Véanse en Baehr las pp. 156-157 para bibliografía adicional sobre el endecasílabo.

[13] Baehr, Versif., p. 136. La obra citada es Walter Suchier, Französische Verslehre auf historischer Grundlage, 2ª ed., revisada por Rudolph Baehr, (Tubinga: M. Niemeyer, 1963).

[14] Di Girolamo, Metrica, p. 34. Véanse también, sobre la operatividad de la cesura en el endecasílabo, italiano, las pp. 47-54, esp. p. 48, n. 3.

[15] Di Girolamo, Metrica, p. 35:

> Se prendiamo infatti come campioni lo stesso Petrarca, Tasso e Leopardi, osserveremo che la stragrande maggioranza dei loro endecasillabi risulta dall'innesto perfetto di questi due

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

membri.

[16] Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. endecasílabo, p. 57.

[17] Trissino, Poetica, pp. 62-63. Subrayado mío.

[18] Véase Trissino, Poética, p. 63.

[19] Acepto la puntuación de Keniston (Works, p. 159), seguida luego por Rivers (Obras, p. 383); Rosso Gallo (Garcilaso, p. 393) pone una coma tras mueve.

[20] Entre los estudios sobre el endecasílabo en Garcilaso está el de Amédée Mas, "El movimiento ternario en los endecasílabos de la Egloga III de Garcilaso", Bulletin Hispanique, Melanges offerts à M. Bataillon, LXIV bis (1962), pp. 538-550, después en E. L. Rivers, ed., La poesía de Garcilaso, 1ª reimpr., (Barcelona: Ariel, 1981), pp. 243-266; también F. Goodwyn, "Tipos de verso y ritmo en la segunda égloga de Garcilaso", Hispanófila, XXXIV (1968), pp. 1-25; este último se basa en el sistema de Navarro, y aporta terminología novedosa, aunque afecta en poco a la cuestión que planteamos; lo mismo ocurre con la propuesta de Mas: sin negar que existan versos de "movimiento terciario", la generalización de este rasgo resulta forzada y se conjuga mal con la noción del endecasílabo como fusión en grado variable de dos miembros, esencial en Garcilaso.

[21] Sigo con ello el Esbozo, p. 53.

[22] Véase Keniston, Garcilaso, pp. 294-294, donde presenta la norma general y las excepciones.

[23] Recuerdo que utilizo la tilde en la combinación /í.a/ y otras semejantes con /í/ tónica, con independencia de que la métrica exija su pronunciación mono o bisilábica. En la representación gráfica del grupo /í.a/ cuando ha de pronunciarse monosilábicamente caben dos opciones: o bien mantener la tilde siguiendo las reglas ortográficas habituales, (p. ej., transcribiendo río, aunque se pronuncie en una sola sílaba), o bien eliminar la tilde en estos casos, como en el heptasílabo "Danubio, rio divino" (can.III.53). Editores como Navarro, Gallego Morell o Rosso Gallo optan por lo primero; otros como Rivers, seguido por Rico Verdú o Prieto, por lo segundo. Pueden aportarse razones para ambas posturas. Me inclino a utilizar la tilde, considerando que es preferible transcribir la palabra tal como "debería" pronunciarse normalmente, en lugar de escribir rio, tenia o parecia; de esta manera el lector habrá de ver que la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

métrica fuerza un cambio en la pronunciación habitual. El mantener la tilde, aunque la pronunciación sea monosilábica, sirve para diferenciar la realización fónica de palabras como escogió y río en estos versos:

> -- son.XXIII.6:
> del oro s'escogió, con buelo presto
> -- son.XI.1:
> hermosas ninfas que el rio metidas

Es indudable que en río se produce tensión entre la pronunciación habitual de la palabra y la exigida por la métrica, tensión que falta en escogió. Además, la tilde evita algún problema de posible ambigüedad como en ode.FG. 22 ("fuerça de tu beldad // sería cantada"), donde al suprimir la tilde podría leerse el adjetivo seria.

Sólo cuando cite textos donde el editor prescinde por completo del uso de la tilde mantendré su criterio, y no acentuaré el grupo /í.a/.

[24] Véase Elwert, Versificazione, p. 8:

> Nel caso di vocale tonica + vocale atona (dittongo discendente) in fine di parola si osserva una regola particolare. Nell'interno del verso la norma è la sineresi. All'uscita del verso invece vale altrettanto rigorosamente la regola che ciascuna delle due vocali forma una sillaba metrica.

[25] Trissino, Poetica, pp. 61-62. Los versos citados son de Petrarca, respectivamente Rime, XC.7 y XLIII.1.

[26] Cito por Juan de Mena, Laberinto de Fortuna. Poemas menores, ed. de Miguel Angel Pérez Priego (Madrid: Editora Nacional, 1976).

[27] Cito por Marqués de Santillana, Comedieta de Ponça. Sonetos "al itálico modo", ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof (Madrid: Cátedra, 1986).

[28] Cito por Jorge Manrique, Poesía, ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán (Madrid: Cátedra, 1985).

[29] Cito por Marqués de Santillana, Poesías completas, vol. I, ed., introd., y notas de Manuel Durán (Madrid: Castalia, 1975).

[30] Con esta fórmula indicaremos la pronunciación en dos sílabas del grupo vocálico, frente a /í.a/=1 para la monosilábica. Para la ed. facsímil del Canc. general cito folio, columna y estrofa dentro de esa columna.

[31] Armisén, Boscán, pp. 65-98.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[32] Azáceta, ed., Gallardo, p. 6. Al citar de esta edición mantengo la ortografía de Azáceta.

[33] Azáceta considera que pertenecen al XV las comp. nº I, VIII y XX (Gallardo, p. 19).

[34] Véase la Introducción de Azáceta, ed., Gallardo, pp. 42-48.

[35] Cito el Diálogo de Castillejo por la ed. ya mencionada de Reyes Cano.

[36] Para este verso véase infra, pp. 933-934.

[37] Cito por la ed. ya mencionada de J. I. Díez Fernández, D. Hurtado de Mendoza, Poesía completa.

[38] La h de había ha de ser muda, pues no proviene de F latina. Dado que el editor moderniza la ortografía, no podemos conocer la original, pero es probable que había aparezca, como en Garcilaso o Boscán, sin h.

[39] Entre los heptasílabos hay dos casos con pronunciación /í.a/=1: can.III.53 ("Danubio, río divino") y ode.FG.24 ("también sería notada").

[40] Véanse supra (cap. III, p. 302) las razones que llevan a cambiar el veya de O por vía.

[41] Fuera de O tenemos:

-- son.XXXII.2:
ya yo con mi dolor sin guía camino

Se podría citar también este verso profundamente anómalo (13 sílabas):

-- son.XL.5:
trátame de manera que a mil abría muerto

[42] Hay tres casos más de posesivos entre los sonetos atribuidos a Garcilaso que no figuran en O. En los tres casos mía/ mío están a final de verso:

-- son.XXX.5:
ya se acabó la resistencia mía
-- son.XXXII.11:
siempre yo pago el yerro ageno y mío
-- son.XXXVI.10:
prívame este de sí por ser tan mío

[43] En esta posición tan poco frecuente para los ictus, de los tres casos hay dos con verbos auxiliares, en todos los versos el ictus va seguido por otro en sexta --lo subrayo--, que atenúa el de 5ª:

-- ele.II.118:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y agradecería siempre / a la ventura 5
-- égl.II.1339:
vio que'ra el que avía dado / a don Fernando 5
-- égl.II.1539:
en Flandes avía sido, / y el osado 5

[44] He aquí los versos distribuidos por la posición del verso donde se sitúa el grupo /í.a/:
-- 2ª:
son.VII.8: Yo avía jurado de nunca más meterme
ode.FG.12: sería de mí, hermosa flor de Gnido
ele.II.117:ternía el presente por mejor partido
Eglogas:
I.285: que avía de ver, con largo apartamiento
II.16: podrían tornar d'enfermo y descontento
II.178: seguía la caza con estudio y gana
II.250: que vía bolar aquella banda amiga
II.271: seguíase lo que apenas tú barruntas
II.276: rompía con gritos ella y convocava
II.294:venía por nuestra mano, y la cuitada
II.471: vería d'aquella que yo tant[o] amava
II.1324: que avía de ser quien diesse la [doctrina
II.1606: que avía de ser guiada por su mano
II.1754: el río le dava dello gran notizia
III.282: tenían los pies y reclinar querían
-- 3ª:
son.X.7: que me avíades de ser / en algún día
égl.II.272: parecía que mirando las estrellas
égl.III.320: deste día para mi mayor que un año
-- 4ª:
can.I.12: allá os vría a buscar / como perdido
can.III.13:que nunca día ni noche cessan dellas
can.IV.131: que de la vía espantosa atrás me [torne
ele.II.43:d'aquesto un frío temor assí a desora
Eglogas:
II.256: todos venían al suelo mal su grado
II.285: qu'esto hazía pagava su inocencia
II.1329: el qual venía con Phebo mano a mano
II.1377: el no podía hartarse de miralla
II.1379: luego venía corriendo Marte ayrado
II.1393: que'l sol embía delante resplandece
II.1472: y claro río, gozoso de tal gloria
II.1593: y parecía que'l ocio sin provecho
II.1822: a las que avía de Tormes aprendido
II.1827: yo no podía hartarme allí leyendo
-- 5ª:
ele.II.118: y agradecería siempre a la ventura
égl.II.1339: vio que'ra el que avía dado a don [Fernando
égl.II.1539: en Flandes avía sido, y el osado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- 6ª:
son.XV.12: con más piedad devría ser escuchada
-- 8ª:
son.XI.1: hermosas ninfas que el río metidas
son.XXIX.7: y más del bien que allí perdía
[muriendo
ode.FG.22: fuerça de tu beldad sería cantada
ele.II.66: el fuego que'l amor tenía encendido
Eglogas:
I.172: De mi cantar, pues, yo te vía agradada
II.182: que della un punto no sabía apartarme
II.456: a conocer mi mal tenía el intento
II.516: antes con mi llorar, hazía espantados
II.522: me preguntavan quáles avían sido
II.597: de quantas digo quien devría escucharme
II.664: y temerario error que avía seguido
II.898: ¡Gentil cabeza! no daría por ella
II.1590: en esto el caro viejo río se vía
III.11: mas con la lengua muerta y fría en
[la boca
III.102: que en delgadeza competían con ellos
III.146: mostrava en la lavor que avía texido
III.177: Tras esto, el puerco allí se veẏa
[herido
III.190: parte del aire que solía dar vida
III.201: pintado el caudaloso río se vía
III.290: de dos pastores que venían cantando
-- 9ª:
Eglogas:
II.1313: un viejo en cuyo aspeto se vía junto
III.114: de las colores que antes le avían dado
III.208: contento de lo mucho que avía hecho
III.227: cuya vida mostrava que avía sido

[45] Valdés, Diálogo, p. 153.

[46] Recuérdese, por otra parte, que más arriba encontramos dos casos de Boscán con el posesivo en interior de verso. Uno de ellos es monosílabo, pero el otro (CXXXIII.182) es claramente bisílabo:

-- CXXXIII.182:
y en los esfuerços míos verás cierto
-- CXXXII.2208:
coraçon mío por quien todo m'es dulce

[47] Véase Di Girolamo, Métrica, pp. 49-50 sobre la "relativa mobilità" de la cesura endecasilábica: "Non rari certi casi di ambiguità nella sua collocazione" (p. 49).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[48] En el caso de égl.II.285 Navarro (Obras, p. 42) y Keniston (Works, p. 110) sitúan una coma tras hazía y no lo hacen Rivers (Obras, p. 322) ni Rosso Gallo (Garcilaso, p. 358); en égl.1472 los cuatro coinciden en poner la coma tras río.

[49] Keniston ya anotó estas excepciones (Garcilaso, pp. 294-295).

[50] Para otros ejemplos, aparte del grupo /í.a/, véase Keniston, Garcilaso, p. 294. Ya mencionamos el hecho de que dos grupos de vocales fuertes (/é.o/, /é.a/) ocupan en versos sucesivos 1 y 2 sílabas respectivamente:

nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día
(son.IX.12-13)

Otros ejemplos:

/é.a/, /é.o/=1
ele.II.170: un rato sea de mí la grave carga
epi.B.61: tenido sea de mí que todo el resto
égl.II.4: ¡O claras ondas, cómo veo presente
égl.II.148: mandan que complazerte sea mi
[officio
égl.II.617: ¡O hermosas oreadas que, teniendo
égl.II.630: no estáys, hazed que sean las
[ocasiones

/é.a/, /é.o/=2
son.XXVI.12: Aqueste es el desseo que me lleva
égl.I.142: por difícil que sea y por incierto

[51] Véase Corominas, DCECH, s. v. dríade, donde se comenta que "modernamente es tanto o más usada la forma dríada". En realidad, Garcilaso usó dryadas en O, y no dríades, como cree Corominas, que probablemente siguió las ediciones de Navarro o Keniston, los cuales a su vez siguieron aquí a Herrera, cuya edición sí trae Driades (p. 475 del original de las Anotaciones). Ni Rivers (Obras, p. 341) ni Rosso Gallo (Garcilaso, p. 368) registran esa variante de H; la atribuyen sólo a K.

[52] Véase infra, cap. VII, pp. 1134-1135.

[53] Dámaso Alonso (Poesía, p. 65) comentó otro pasaje en torno al manso correr de un río (égl.III.65-68: "Con tanta mansedumbre el cristalino // Tajo en aquella parte caminaba...", señalando cómo en esta ocasión es el encabalgamiento lo que contribuye a la expresión de la lentitud. Compárese además este verso de Boscán:

CXXXI.1246: De ríos que corrían mansamente ,

también con acento en 2ª, y con ese mansamente que comunica una impresión parecida a la comentada en Garcilaso. Esta misma impresión se halla en los vv. 247 y ss. de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Epístola a Mendoza, donde se refleja el ideal de felicidad conyugal de Boscán. Véanse estos dos ejemplos de Boscán con la palabra río:

CXXXIII.250: A do corra algún río nos iremos
CXXXIII.256: el río correrá por do es su vía

Hay que recordar, sin embargo, que /í.a/=2 en interior de verso era mucho más frecuente en Boscán que en Garcilaso, aunque no faltan en el barcelonés casos de /í.a=1, como vimos.

[54] Elwert, Versificazione, p. 9.

[55] Elwert, Versificazione, p. 9.

[56] Elwert, Versificazione, pp. 13-14. El verso citado pertenece a la Divina Commedia, Inf., XXI.94.

[57] Elwert, Versificazione, p. 14.

[58] Elwert, Versificazione, p. 14. El ejemplo es de Rime, CCCLXVI.127.

[59] Véase Dante, Rime, p. 52. Se trata del v. 16 de esa composición.

[60] Se trata de una pausa habitual tras estos posesivos tónicos, una vez desaparecida la construcción con el sustantivo pospuesto, del tipo mio Cid. Véase R. Menéndez Pidal, Manual de gramática histórica española, 16ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), pp. 256-257.

[61] Aun en la lengua actual es posible relajar ese hiato al pronunciar, con la rapidez propia del lenguaje coloquial, frases como

Juán venià por las tárdes ,

siempre que no se quiera enfatizar venía, lo que implicaría su realización como palabra trisílaba. Hoy en día no es imposible pronunciar mía en una sola sílaba en frases del tipo:

la túya_ès buéna, pero la mià nò vále náda

Por el contrario, la existencia de pausa tras las palabras subrayadas conllevaría la pronunciación bisílaba del grupo /í.a/:

- Juan venía, tomaba café, y luego se marchaba
- Buena pluma; ¿viste la mía? Es buena también

Esta tendencia es justamente la que se pone de manifiesto en el funcionamiento del grupo /í.a/ en Garcilaso.

[62] Recuérdese que en égl.II.920 ("que busco el cuerpo mío, que m'a hurtado" la h de 'hurtado' es en principio aspirada como derivada de F latina (furtare). Al asunto volvemos más abajo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[63] Sobre la cuestión de la h<F, véase Keniston, Garcilaso, pp. 317-322.

[64] Di Girolamo, Metrica, pp. 52-54.

[65] Fuera de O, en las coplas aportadas por el Brocense, hallamos otro ejemplo con hazía en un octosílabo donde la sinalefa no se da a causa de la aspiración de h:

> cop.IV.8: supiese lo que hazía

[66] Antonio de Nebrija, Gramática castellana, texto establecido sobre la ed. princeps de 1492 por Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, con una introd., notas y facsímil (Madrid: Gráficas Reunidas, 1946), I, 7, p. 27 (cito libro, capítulo y página).

[67] Valdés, Diálogo, p. 171. Subrayado mío. Con el "tornó a dezir" remite a la p. 147, donde habló de la influencia árabe en el paso de F latina a h; Barbolani anota: "Aquí Valdés está en un error; la larga convivencia con el árabe no aportó modificaciones en el sistema fonológico del español" (n. 65).

[68] Lapesa, Historia, p. 372. Comenta que todavía Covarrubias en 1611 tachaba de "pusilánimes, descuydados y de pecho flaco" a quienes no practicaban la aspiración.

[69] Juan del Encina, Arte, ed. cit., p. 87. El subrayado es nuestro. López Estrada anota (p. 129):

> Así Encina apunta aquí la posibilidad de diversas pronunciaciones, según su circunstancia, pensando acaso en el uso en el teatro en que los personajes hablan el sayagués.

[70] Recordemos que, a diferencia de Nebrija, pie para Encina es 'verso': "devemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie" (Encina, Arte, p. 86).

[71] Corominas , DCECH, s. v. espirar. Tras señalar la primera documentación en Berceo, donde aparece espíritu, "por lo común contado como trisílabo, probablemente por la s líquida", Corominas escribe:

> pero espirto aparece en la Estoria de los godos del S. XIII, y espirtu en versos de Hurtado Velarde y Fdo. de Herrera, vid. M. P., Inf. de Lara, 339.2, passim en Garcilaso; espíritu, pero contado como trisílabo en un Paso de 1520, J. E. Gillet, Tres Pasos de la Pasión, p. 951; sin embargo, debe tenerse presente que hoy la pronunciación vulgar es espritu, en Caspedosa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esprito, R[evista] [de] F[ilología] E[spañola] XV, [p.] 138.

Sin duda el "passim en Garcilaso" de Corominas se deriva de la edición de Herrera, reproducida por Navarro.

[72] Rivers, ed., Obras, p. 75, n. a son.IV.14.

[73] Jakobson, "Poetics", pp. 36-37.

[74] Rivers, ed., Obras-64, p. XI.

[75] Véase Keniston, Garcilaso, pp. 286-289.

[76] Keniston, Garcilaso, p. 289:
In the lines of groups (c) and (d), it is probable that the syllabe after the stress was felt as hypermetric.

[77] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 159 y 163.

[78] Keniston, Garcilaso, p. 289.

[79] Keniston, Garcilaso, p. 290.

[80] El ya mencionado can.I.22, "confusions y tormentos", donde habrá que decidir si se lee confusiones con lo que tendríamos un hipermétrico, o confusión, que deja el verso en las 7 sílabas.

[81] No considero en el recuento los textos castellanos que no están en O ni la copla que hay en esta edición, fuera del Libro IV. En porcentajes, los 23 versos con sílaba excedente respecto al total de 4151 representan un 0.57%; 13 de 406 significa un 3,20% en los sonetos frente a un 0,29% en el resto (11 de 3745); esto es, en proporción los hipermétricos de los sonetos se multiplican por 11 (11,03 exactamente) en relación con los de las restantes líneas. También se podría hacer el cálculo sobre los endecasílabos, las diferencias no serían tan abrumadoras, pero aun serían muy considerables. Creo que en todo caso el contraste es evidente.

[82] Mariangela Serretta, Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca (Milán: Società Editrice "Vida e Pensiero", 1938) [Publicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Serie quarta, vol. XXIX].

[83] Serreta, Endecasillabi, p. 51.

[84] Serretta, Endecasillabi, p. 51.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[85] Serreta, Endecasillabi, pp. 78-79. Como ejemplos cita los siguientes de Petrarca:
- De elisión o sinalefa:
  Lasso quante fiate / Amor m'assale (CIX.1)
- De troncamento o apócope:
  Le trovo nel pensier(o) tanto tranquille (CIX.7)
- Por sinéresis:
  Lasso non a Maria, / non nocque a Pietro (XCV.12)
- Por accorciamento, "acortamiento" o reducción del segundo hemistiquio, que pasa a tener 4 sílabas en lugar de 5, o 6 en vez de 7:
  Et udi' sospirando / (-) dir parole (CLVI.7)

[86] Serretta, Endecasillabi, p. 80.

[87] Serretta, Endecasillabi, p. 52.

[88] Serreta, Endecasillabi, p. 215.

[89] Serretta, Endecasillabi, p. 51.

[90] Francesco Petrarca, Il Canzoniere con le note di G. Rigutini rifuse e di molto accresciute da Michele Scherillo (Milán: Ulrico Hoepli, 1918); véase el cap.V de la "Prefazione", pp. 12-14 y el primer "Appendice", pp. 79 y ss.

[91] Serretta, Endecasillabi, p. 220. Para una noticia panorámica de la cuestión textual en Petrarca, con las referencias bibliográficas pertinentes, véase Francesco Petrarca, Rime. Trionfi e Poesie Latine, ed. de F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno (Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1951) pp. 857-59. En la "Nota critica" de las Rime, F. Neri afirma que el Cod. Vat. Latino 3916 es fragmentario pero tiene partes originales; el Cod. Vat. Latino 3195 es en parte autógrafo y en parte transcrito por Giovanni Malpaghini bajo la dirección de Petrarca, que después lo revisó y corrigió todo personalmente; representa la última redacción, aunque no la definitiva, porque el poeta efectuó cambios posteriormente.

[92] Serreta, Endecasillabi, pp. 220-221. Se trata de los versos de Petrarca, Rime, III.7, XXVIII.65, XXXI.1, XXXII.5, y LVI.5.

[93] Serretta, Endecasillabi, pp. 226-27.

[94] Serretta, Endecasillabi, p. 230. Los versos corresponden a Rime, XXXVI.13 y LXXIII.62.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[95] Serretta, Endecasillabi, p. 231. Los versos corresponden a Rime, LXXIV.4 y LXXX.11.

[96] Serretta, Endecasillabi, p. 235.

[97] Serretta (Endecasillabi, p. 235) señala lo mismo para Rime, XXXII, vv. 5-6; aparte de citar a Arnaut Daniel, remite a Scherillo sobre las fuentes clásicas del recurso:

> Il Petrarca, informa lo Scherillo, aveva familiare la Rhetorica ad Herennium (IV, 21), dove si discorre dell'adnominatio.

[98] Serretta, Endecassilabi, p. 239.

[99] Mario Casella, "Endecasillabi di dodici sillabe?", Studi Danteschi, XXIV (1939), pp. 79-109.

[100] Casella, "Dodici sillabe?", p. 84:

> intenzioni recondite, che non si possono documentare e che, appunto per questo vengono dette estetiche-- il più bel paravento inventato dai critici, per occultare la propria vacuità di pensiero--...

[101] Casella, "Dodici sillabe?", p. 84.

[102] Casella, "Dodici sillabe?", p. 85.

[103] Véase Casella, "Dodici sillabe?" p. 96, n. 1.

[104] Se refiere en concreto a Dante:

> ...la Serreta si stringe ossequiosamente al fatto grafico, rinunziando a quasiasi interpretazione che lo smaterilizzi e lo porti a concordare col complesso del pensiero dantesco (Casella, "Dodici sillabe?", p. 95).

[105] Casella, "Dodici sillabe?", p. 104.

[106] Casella, "Dodici sillabe?", p. 101. Subrayado mío.

[107] Casella, "Dodici sillabe?", pp. 104-105.

[108] Casella, "Dodici sillabe?", pp. 105-106.

[109] En los estudios de métrica en el campo hispánico, la teoría de Serretta fue mencionada, al hablar del endecasílabo italiano, por Henríquez Ureña, en Estudios, pp. 277-278.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[110] Casella, "Dodeci sillabi?", pp. 94-96.

[111] Pietro G. Beltrami, "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante", Metrica, IV (1980), pp. 73-74. Remite a los estudios de Serretta y Casella citados, y a D'Arco Silvio Avalle, Preistoria dell'endecasillabo (Milán-Nápoles: Ricciardi, 1963).

[112] Cito Avalle, Preistoria, por el extracto de Cremante-Pazzaglia, eds., Metrica, p. 246.

[113] Beltrami, "Cesura", pp. 73-74.

[114] Así ocurre tanto en la ed. cit. de G. Carducci-S. Ferrari (1899) --reeditada (1957) por G. Contini-- como con la ed. crítica de Salvo Cozzo que citaremos más abajo. En ésta se basa, junto con la reproducción diplomática de Modigliani (Roma: La Società, 1904) y la crítica de Chiorbolla (Bari: Laterza, 1930), la de F. Neri (1951). Quizás el criterio general de todos ellos se explica en una frase de Neri, al decir que su edición pretende

> dare del dettato petrarchesco una trascrizione abbastanza fedele e conservativa, pur senza quell'estremo rigore che potrebbe renderla meno accessibile al gusto di un lettore moderno non filologo di professione (p. 859; subrayado mío)

[115] Francesco Petrarca, Le Rime secondo la revisione ultima del poeta, a cura di Giuseppe Salvo Cozzo (Florencia: Sansoni, 1904), p. 2.

[116] Véase N. Sapegno, "Petrarca", en Il Trecento, vol. II de Storia della Letteratura Italiana, dir. por E. Cecchi y N. Sapegno, (Milán: Garzanti, 1965), p. 262:

> la più tardiva [redacción], quella che rappresenta a dir così la volontà estrema del poeta, è consegnata nell'autografo manoscritto Vaticano Latino 3195...

[117] Serretta, Endecasillabi, p. 211.

[118] Petrarca, Rime, CV.35-36. Pongo entre corchetes la vocal de la discordia, y subrayo las dos palabras que riman según Parisotti.

[119] Cito por Serretta, Endecasillabi, p. 211. Subrayo los versos o sintagmas citados para mayor claridad.

[120] Casella, "Dodici sillabe?", p. 86.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[121] Consulté el ejemplar existente en la Biblioteca Nazionale de Nápoles, con signatura SQ XXXII B.45.

[122] Trissino, Poetica, p. 59.

[123] Lázaro Carreter define elisión como "pérdida de una vocal final en contacto con la vocal inicial de la palabra siguiente: nuestr'amo, l'harina, etc.". El fenómeno tal como aparece en italiano no tiene correspondencia habitual en castellano, pues se trata de una "elisión" donde no es preciso que la palabra siguiente empiece por vocal. Se podría hablar de "apócope", que Lázaro define como "pérdida del final de una palabra: rete > red, sole > sol, santo > san, etc." Véase Lázaro Carreter, Diccionario, s.v. elisión y apócope.

[124] Trissino, Poetica, p. 60. La primera canción citada es la comp. CXLII, la segunda, la CV.

[125] Trissino, Poetica, p. 80.

[126] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 133-134.

[127] Baehr, Versif., p. 53.

[128] A. M. Espinosa, "Sinalefa entre versos en la versificación española", The Romanic Review, XVI (1925), pp. 103-121, esp. p. 106.

[129] Navarro Tomás, Métrica, p. 137. El ejemplo citado se halla en el Cancionero general, nº 26, e. 20.

[130] Encina, Arte, p. 87. Subrayado mío.

[131] Véase, dentro de los tratados generales, Navarro, Métrica, pp. 115-120; Baehr, Versif., pp. 184-197. Como estudios espezializados, Lázaro Carreter, "Poética", art. cit.; Jacques Roubaud, "Mètre et verse. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser", Poétique, 7 (1971), pp. 366-387, esp. pp. 379-386.

[132] Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. verso de arte mayor.

[133] Véase Valdés, Diálogo, p. 133: "También dezimos diz que por dizen, y no parece mal".

[134] Lázaro Carreter, "Poética", p. 94.

[135] Lázaro, "Poética", p. 82. Con S se indica la Comedieta de Ponça y con Canc el Cancionero castellano del siglo XV en la ed. de Foulché-Delbosc.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[136] M. R. Lida ha indicado las razones filológicas para ese desplazamiento, aunque Lázaro Carreter ("Poética", p. 77) no las considera suficientes. Véase M. R. Lida de Malkiel, Mena, pp. 226-228.

[137] Lázaro, "Poética", p. 83.

[138] Véase Lapesa, Estudios, pp. 13, y 181-182. Consiglio coincide con él en las composiciones citadas; véase Carlo Consiglio, "Sonetti", p. 297. También está de acuerdo Keniston, aunque sitúa el Soneto XXV, un poco antes, hacia 1533. (Garcilaso, pp. 200-201).

[139] Véase Esbozo, p. 25.

[140] Véase Corominas, DCECH, s. v. dudar, y Autoridades, s. v. dubio.

[141] Véase Rivers, ed., Obras, p. 357.

[142] Véase Rivers, ed., Obras, p. 218; señala que ya Azara había comentado que se trataba de una "frase italiana".

[143] Para italianismos como domestiqueza, pensoso o selvatiquez en Garcilaso, véase J. H. Terlingen, Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVIII (Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers M., 1943), pp. 349-352. Fuera del corpus garcilasiano, no puede dejar de anotarse, en los textos de un coetáneo de Garcilaso como Juan de Valdés, la existencia --en boca del personaje Valdés-- de algún italianismo tan crudo como qualque: "sospechando me queréis meter en qualque cosa enojosa" (Diálogo, p. 118).

[144] Dante, Rime, comp. 46, v. 66.

[145] Boccaccio, Teseida, IX, 66, 1. Cito apud Elwert, Versificazione, p. 14.

[146] Ariosto, Rime, can.I.1 Otros ejemplos de las Rime de Ariosto:

XVI.11: fiero destino ho da imputar, s'io fallo
VII.1: A che più strali, Amor, s'io mi ti
[rendo?
VII.4: s'io ti do l'arme e più non mi difendo

[147] Díez Fernández, "Estudio", p. 798. Las variantes que registra son estas:

pues ni yo ni el lo C
los] lo DK
pues yo ni el lo F

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pues ni yo ni él no G
om. de G
pues él ni yo lo I

148 No existen en Garcilaso más casos de si+ yo (véase Sarmiento, Concordancias, s.v. si); si hubiese otros casos con esta combinación legibles "a la española", tampoco habría que extrañarse, pues recordemos que entramos en sistemas métricos y fonéticos entrecruzados que pueden imponerse alternativamente en fechas en que no parece estar fijada ni la métrica ni aspectos fonéticos (recuérdese el caso de h aspirada, las dudas de Juan de Valdés en su Diálogo, y que la gran transformación del sistema de sibilantes se da en este siglo); semejante podría considerarse si+ ya en "sentir si ya del todo" (égl.I.350); no existe, sin embargo equivalencia fónica entre castellano y toscano en yo-io ya-già: esta última no permite la sinalefa en italiano.

149 Ferguson, Herrera, p. 19, n. 27. El verso citado está en P [Versos, edición 1619], II El. 12, v. 52). En Herrera, Poesía (ed. cit. de C. Cuevas) este verso aparece, en efecto, sin el yo: "cúlpeme si abraçare esta importuna" (p. 741); no encuentro ningún tipo de variante que constate la supresión del pronombre. El segundo verso citado por Ferguson no presenta exactamente el mismo problema; se trata de: "No escucho otra voz ni amo, i yo no m'acuerdo" (P, II, 107, v.9) transcrito en la ed. cit. (pp.747-748) también sin el pronombre y sin variante. A propósito de este segundo verso cabe recordar versos italianos como "Occhi miei belli, mentre ch'i' vi miro" (Ariosto, Rime, son.XVII.1).

150 Véase Keniston, Garcilaso, p. 298.

151 Véase Martín de Riquer, Resumen de versificación española (Madrid: Seix Barral, 1950), pp. 50-51; también Baehr, Versif., pp. 140-41; Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. cesura y endecasílabo a la francesa; Henríquez Ureña, Estudios, p. 279.

152 Riquer, Resumen, p. 50.

153 Riquer, Resumen, p. 51.

154 Lázaro Carreter, "Poética" pp. 87 y 95.

155 Son versos de una composición que sin duda conoció Garcilaso, pues imita su inicio ("Cosi nel mio parlar voglio esser aspro // com'è ne li atti questa bella petra...") en el comienzo de la Canción IV, como señalamos en el cap. anterior.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[156] Elwert, Versificazione, p. 36. El ejemplo pertenece a la Gerusalemme liberata (IX, 4) de T. Tasso.

[157] Nebrija, Gramática, II, VII, p. 48.

[158] Valdés, Diálogo, p. 209.

[159] Valdés, Diálogo, p. 210.

[160] Valdés, Diálogo, p. 210.

[161] En este verso existiría la posibilidad de una elisión de la conjunción y, con lo que nos acercaríamos al grupo 8.

[162] Tanto en son.IV.12 como en son.XX.7 el final de miembro podría también ir tras el ictus de 6ª, tras pueden y tienen respectivamente:

-- son.IV.12:
muerte prision(e)s no pueden /, ni embaraços
-- son XX.7:
porque son dur(o)s y tienen / fundamentos

Nada impide, sin embargo,la cesura tras el ictus en 4ª.

[163] Menéndez Pidal, Manual, p. 212.

[164] Véase Esbozo, p. 18.

[165] Véase Blecua, Manual, p. 22:

> Son muy frecuentes también en el proceso de la copia las pérdidas de palabras con poca entidad gráfica como conjunciones, artículos, pronombres, etc.

[166] Para estos dos ejemplos véase Keniston, Garcilaso, p. 314.

[167] Balbín, Sistema, p. 79. Habla de "sinalefa entre versos distintos" como excepción a la norma de que "la formación del núcleo fónico sinaléfico, es incompatible con la pausa final de verso y con la cesura de los versos compuestos".

[168] Véase Aurelio M. Espinosa, "La compensación entre versos en la versificación española", The Romanic Review, XVI (1925), pp. 306-329; del mismo autor, "La sinalefa y la compensación en la versificación española", The Romanic Review XIX (1928), pp. 289-301 y XX (1929), pp. 44-53; de Espinosa ya citamos "Sinalefa entre versos en la versificación española"; véase además María Josefa Canellada de Zamora, "Notas de métrica: Sinalefa y compensación entre versos", en Filología (Buenos Aires), I

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(1949), pp. 181-186. La compensación, y junto con ella la sinafía, aparece tratada también en varios estudios generales de métrica, aparte del de Balbín (Sistema, pp. 88-90), ya mencionado: Baehr, Versif., pp. 51-53; Navarro Tomás, Métrica, pp. 137-138.

169 Domínguez Caparrós define compensación como "adición, a un verso terminado en palabra aguda, de una sílaba inicial que sobra en el verso siguiente". (Diccionario, s. v. compensación).

170 Domínguez Caparrós, Diccionario, s. v. compensación.

171 Para una mención del fenómeno en la métrica latina véase Federico Crusius, Iniciación en la métrica latina, versión y adaptación de Angeles Roda, prólogo de Javier de Echave-Sustaeta (Barcelona: Bosch, 1951), p. 50. Sin mencionar el término, a propósito de los hipermétricos latinos, también se refiere a ella L. Nougaret, Traité de métrique latine classique, 3ª ed. cor. (París: Kincksieck, 1963), p. 9; la vocal en exceso, dice, se anula por elisión o "synalèphe sur l'initiale vocalique du vers suivant".

172 Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. sinafía.

173 Nebrija, Gramática, I, V, p. 44.

174 Espinosa, "Sinalefa entre versos...", p. 105.

175 Ya mencionamos que Nougaret (Traité, p. 9) se refería a este fenómeno en el verso hipermétrico latino.

176 Cito el texto de Catulo tal como aparecen en Espinosa; sin embargo, en la edición de su poesía de la Loeb Classical Library, The Poems of Gaius Valerius Catullus, trad. por F. W. Cornish, incluido en el volumen Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris (Cambridge, Mass.: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd, 1976) la numeración de estos versos citados no es la misma (vienen como vv. 187-188), y aparecen así (p. 80):

iam licet venias, marite:
uxor in thalamo tibist.

177 Coincide esta vez la numeración del verso de Catulo con la de la ed. cit. (Poems, p. 74), pero en esta aparece de nuevo con una elisión de vocal:

Flere disine. Non tibi, Au-
runculeia, periculumst.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[178] Nebrija, Gramática, II, VIII, p. 49. El subrayado es mío.

[179] Nebrija, Gramatica, II, VIII, p. 50. El "segundo presupuesto" es el del "medio pie perdido" que subrayamos en la cita anterior; el "tercer presupuesto", por el que "ech[a] fuera la e" es el de la sinalefa; el "cuarto presupuesto" es el de que sílaba aguda en final de verso se cuenta como dos; en suma, la lectura propuesta por Nebrija es:

sólo por aumentación__D(e)u // manidád.

[180] Encina, Arte, p. 88.

[181] J. Manrique, Poesía, p. 151, vv. 61-63. Otros ejemplos de compensación en las coplas pueden encontrarse en los vv. 104-105, 107-108, 215-216, 320-321, 323-324, 329-330, 458-459, 461-462.

[182] Otros ejemplos de sinafía en la Coplas se hallan en los vv. 413-414 y 464-465.

[183] Un caso semejante se da en los vv. 232-234:

¡qué corte tan excellente
tuvo, e cuánto grand señor
le siguió.

[184] Balbín, Sistema, p. 80. El subrayado es del autor. Para el punto b) remite al estudio de Espinosa, "Sinalefa entre versos...", p. 342; ha de haber un error en la nota, pues este artículo ocupa las pp. 103-121.

[185] Véase Balbín, Sistema, pp. 80-81, y Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. compensación y sinafía.

[186] "El grupo melodico mínimo en castellano, es de cinco unidades cuantitativas" (Balbín, Sistema, p. 80); remite a Navarro Tomás, Manual de entonación española (Nueva York: Hispanic Institute, 1944), p. 46.

[187] Balbín, Sistema, pp. 80-81.

[188] Balbín, Sistema, p. 81.

[189] Espinosa, "Sinalefa y compensación", p. 52.

[190] Balbín, Sistema, p. 79.

[191] Espinosa, "Sinalefa entre versos", pp. 105-106.

[192] Espinosa, "Sinalefa y compensación", p. 49.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[193] Espinosa, "Sinalefa y compensación", p. 49.

[194] Se ha hecho muy poca referencia a estos fenómenos en su posible relación con los textos de Garcilaso. La única que conozco es de Rivers, cuando, sobre égl.II.352 ("A lo menos aprovecha yo te digo") comenta en nota (Obras, p. 326): "quizá haya sinalefa, o compensación, entre los versos 351 y 352". No puede tratarse de compensación, que necesita un verso agudo.

[195] Recuérdese que la h en he no proviene de F latina y por tanto no se aspira.

[196] Véase infra, pp. 1017-1018.

[197] Véase Lapesa (Estudios, p. 13) sitúa el Soneto IV en 1532, no atribuye fecha al IX y coloca como dudoso el VIII en 1535. Keniston (Garcilaso, pp. 193-196) sitúa el Soneto IX antes de 1529, y hacia este año el VIII. Consiglio ("Sonetti", p. 273) sitúa los Sonetos VIII y IX entre las "prime liriche per Isabel" (véase para el primero la contrarréplica de Lapesa en Estudios, p. 187, n. 244); para el Soneto IV admite la coincidencia señalada por Lapesa con la Canción III, y por tanto la fecha de 1532, aunque no le parece segura la datación, porque "in genere il sonetto appare un po' meno matura della bellissima Canzone III" (p. 260).

[198] Espinosa, "La sinalefa y la compensación", pp. 48-49.

[199] Nebrija, Gramática II, IX, pp. 52-53. El subrayado es mío.

[200] Nebrija, Gramática, II, IX, p. 53.

[201] Domínguez Caparrós, Diccionario, s. v. anacrusis. Cita a R. de Balbín.

[202] Es sabida la inquina con que Valdés se refiere a Nebrija. Véase, por ej., Diálogo, pp. 124-125 y 155.

[203] En la expresión de vida desespero; el desesperar[se] se veía relacionado con el suicidio; véase Covarrubias , s. v. desesperar: "desesperarse es matarse de qualquiera manera por despecho".

[204] Tras leer estas páginas, A. García Galiano me indica que en el Soneto XXXV de Boscán --donde se recuerda otro de Petrarca, "Solo e pensoso i più deserti campi"-- pudiera darse otra manifestación de la poética del descort en el ámbito del endecasílabo. Estos son los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

versos:

> Solo y pensoso en páramos desiertos
> mis passos doy, cuidosos y canssados,
> y entrambos ojos traigo levantados
> a ver no vea alguien mis desconciertos.
> (son.XXXV.1-4)

En el v. 4, donde la palabra-rima es desconciertos, tenemos un endecasílabo "anómalo" con ictus en 5ª. Vimos en el cap. VI que Boscán había escrito "que un gran dolor de todo da licencia". El barcelonés pudo no sólo estar al tanto de la "poética del descort" que aplicaba Garcilaso, sino practicarla con resultados que se acercan a los de su amigo.

[205] En este sentido, el Soneto IX se presta a un análisis según el método establecido por Levin a partir del concepto de coupling o emparejamiento. Véase Samuel R. Levin, Estructuras lingüísticas en la poesía, presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter, 4ª ed. (Madrid: Cátedra, 1983). En lugar de los términos "emparejamiento" o "apareamiento" como traducción de coupling, utilizaré términos como "binomio", "sistema binario" y "relaciones binómicas" o "duales".

[206] Es indudable la relevancia poética en la composición de la distribución binaria de elementos, pero ello no impide que existan otros recursos que no utilizan el binarismo. Por poner dos ejemplos opuestos en el plano fónico, cabe destacar que el peso semántico de turo --"si [...] en esta vida turo y no me muero" se acrecienta fónicamente no sólo por coincidir su acento con el ictus de 6ª, sino por el hecho de ser la única palabra del soneto con /ú/ tónica, sin correspondencia con ninguna otra; en el sentido contrario podemos citar iteraciones fónicas que rebasan, a veces con mucho, las dos unidades; he aquí dos ejemplos, uno con /m/ y otro con /e/ más /n/ implosiva:

> vv.9-10: En esta differENcia mis sENtidos
> están, EN vuestra ausENcia, y EN porfía.
> v. 11: no sé ya qué hazerMe en Mal taMaño

[207] La conexión entre el Soneto IV y la Canción III ya la hizo Lapesa; véase Estudios, pp. 78-82. Para su relación por presuntas razones biográficas véase Estudios, p. 180.

[208] Ya Flamini, en "Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega", Biblioteca delle Scuole Italiane, VIII (2ª serie, Milán, 1899), pp. 200-203, indicó la relación de estos versos con Petrarca, Rime, XXXVII (can. "Si è debile il filo a cui s'attene") en los vv. 107-110:

> Però ch'ad ora ad ora

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

S'erge la speme, e poi non sa star ferma,
Ma ricadendo afferma
Di mai non veder lei che'l ciel onora

Lapesa comentó la imitatio, y señaló también la de otros versos (11-13) de la misma canción en el segundo cuarteto (Estudios, p. 79):

Mantienti anima trista:
Che sai s'a miglior tempo anco ritorni
Et a più lieti giorni?

[209] Sobre monte espesso Rivers señala en nota:

> Siendo espesso el monte, debe de significar más bien "bosque" que "monte"; pero en el Son. XXVI. 11 ("que un monte puesto encima rompería") parece tener más bien este significado que aquél. (el. II. 28)" (Obras, p. 74)

Creo más bien que en el Soneto IV puedan operar los dos sentidos recogidos por Autoridades (s. v. monte), tanto el de "una parte de la tierra notablemente encumbrada sobre las demás" como el más cercano a 'bosque': "tierra cubierta de árboles que llaman monte alto, u de malezas, que llaman monte baxo". Hay que tener en cuenta que no sólo monte puede acercarse al significado de bosque, sino que también puede ocurrir al contrario, como demuestra la definición de Autoridades (s. v. bosque) "sitio montuoso lleno de árboles y matas espessas" , y más aún la de Covarrubias (s. v. bosque): "es monte espesso de arboleda y maleza/..."; montuoso, a su vez, es definido por Autoridades como "cerrado o rodeado de montes y espessuras" (los subrayados de las definiciones son míos). La aparición del adjetivo espesso o sus derivados parece probar que por ser espesso el monte no era más bosque, sino que más bien se trataba de una frase hecha. Importa la confluencia de las dos acepciones porque se mantiene así la hipérbole "emprenderé [...] romper un monte", como expresión de voluntad que ante nada se detiene.

[210] Gallego Morell, ed., Coment., p. 324, H-34.

[211] Lapesa, Estudios, p. 80.

[212] Lapesa, Estudios, p. 82.

[213] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 153 y 197. Asimismo Navarro, "Endecasílabo", p. 205, y Keniston, Garcilaso, pp. 281-283.

[214] Véase Keniston, Garcilaso, pp. 280-281. De su lista de versos con acento en 7ª podrían suprimirse algunos donde ese acento no es imprescindible o puede ser sustituido por otros. Por ejemplo (escribo K en su lectura y doy a continuación otra alternativa):

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.I.2:
Y a ver los pássos por dó me ha traydo K
y a vér los pássos por do me hà traẏdo
-- ele.I.121:
Bien es verdád que no está acompañáda K
Bien és verdád que nó__esta__acòmpañáda
-- égl.II.638:
¡Adiós montáñas; adiós verdes prádos! K
¡Adiós montáñas; adios vérdes prádos!

[215] Herrera percibió aquí lo que Ferguson denomina "versificación imitativa". Véase Gallego Morell, ed., Coment., H-150, p. 380, y Ferguson, Herrera, pp. 43-44.

[216] Garcilaso podía recordar algo parecido en Petrarca (Rime, CCXCI), en los ecos sobre el nombre de Laura, imitación a su vez de Arnaut Daniel. Véase supra, p. 889, y Serretta, Endecasillabi, p. 237. Pero una vez más la sprezzatura garcilasiana hace menos evidente el recurso.

[217] Véase lo dicho supra, cap. III, p. 268 y ss., sobre la eficiacia poética del contrapunto frente a la aliteración.

[218] Lapesa, Estudios. p. 145.

[219] Gallego Morell, ed., Coment., H-334, p. 443.

[220] Contentamiento responde a su origen latino, derivado de contineo, 'contener', 'refrenar', de donde se deriva contentus, 'satisfecho'. Véase Corominas, DCECH, s. v. contento.

[221] Gallego Morell, ed., Coment., B-75 p. 278 y H-334, pp. 443-44. Estos son los versos tal como los cita Herrera:

Non pianse semper la vermiglia Aurora
il morto figlio, ma col vago amante
lieta se ritornava adhora, adhora.
Ne Citerea il suo gentil sembiante
turbó mai sempre per l'amato Adone,
ne portó molli ogn'hor le luci sante.
Ma poi che i verdi panni e le corone
squarciate, per pietá del suo lamento,
fé pianger seco i sassi e le persone;
Rivestita di gioia e di contento
asciugó gli humid'occhi e lagrimosi;
e prese le ghirnalde e l'ornamento;
E per le piaggie e per le colli umbrosi
del suo bel Gnido con le Ninfe a Paro
guidava dolci balli et amorosi,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

senza sentir giamai piu nullo amaro.

[222] No es imposible que en este verso, "dexando con el muerto la tristura", haya un recuerdo del razonamiento de Elicia tras la muerte de Sempronio en el acto XVII de la Celestina donde se trata de cómo

> Elicia, careciendo de la castimonia de Penélope, determina de despedir el pesar y luto que por causa de los muertos trae, alabando el consejo de Areúsa en este propósito. (p. 208)

El pasaje de Garcilaso es el trasunto idealizado y culto del pragmatismo vulgar de Elicia, aunque tal vez quede en esos tercetos una sombra más o menos irónica de ese pragmatismo, la criticada por Herrera y Lapesa. El argumento de la Elegía I para dejar la tristeza es que "tornar llorando no podía //su charo y dulce amigo"; el de Areúsa, tomado por Elicia es

> ...nunca hermana, traigas ni muestres más pena por el mal ni muerte de otro que él hiciera por ti. Sempronio holgara, yo muerta... (p. 208)

Si en Garcilaso oímos la voz de quien aconseja "dexar [...] la tristura", en la Celestina tenemos la voz de la aconsejada:

> [ELIC.] [...] Quiero en todo seguir su consejo de Areúsa [...] Quiero, pues, deponer el luto, dejar tristeza, despedir las lágrimas, que tan aparejadas han estado a salir [...] Ande, pues, mi espejo y alcohol, que tengo dañados estos ojos; anden mis tocas blancas, mis gorgueras labradas, mis ropas de placer...(pp. 208-209)

He subrayado sintagmas que remiten al "dexar la tristura" y a "corrompiendo // con lágrimas sus ojos" (vv. 226-227). "Los ojos enxugó y la frente pura // mostró..." tiene su contrapunto crudamente realista en "Ande, pues, mi espejo y alcohol...". Por último, y yendo a otro lugar de Garcilaso, acaso como prueba de que pudo tener en mente este pasaje de la Celestina en más de una ocasión, tenemos la personificación de las lágrimas "que tan aparejadas han estado a salir", que no puede sino recordar la famosa personificación garcilasiana en "Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo".

Cito la Celestina por la ed. de D. S. Severin (Madrid: Alianza, 1989) con introd. de S. Gilman.

[223] El soneto ya lo citó el Brocense (Gallego Morell, ed., Coment., B-24, p. 269), como señala Rivers (Obras, p. 125).

[224] La relación la señala Rivers, ed., Obras p. 237. n. a vv. 238-239.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[225] No hay necesidad de punto tras tristura como edita Rivers (Obras, p. 237), al igual que Rosso Gallo (Garcilaso, p. 284); Keniston (Works, pp. 63-64), en cambio, introduce punto y coma tras tristura, pero punto al final del terceto siguiente, tras ornamento. Punto y coma utiliza Gallego Morell en ambos casos (Coment., p. 149), y lo mismo hace Navarro (Obras, p. 153).

[226] El motivo ya aparece en la Canción I, como notó por primera vez el Brocense. Las fuentes primarias del pasaje son Horacio y Petrarca; Herrera citó a otros autores desde Lucano hasta Cariteo o Boscán. Para una consideración panorámica de las fuentes véase la nota de Rivers a los vv. 175-80 (Obras, pp. 255-56). Los comentarios de los editores antiguos están en Gallego Morell, ed., Coment., B-32 y B-90 (pp. 271-72 y 280); H-401 (pp. 465-67); T-87 y T-88 (p. 626), y A-60 (p. 673). Para una sugerente visión de la fortuna del motivo que nace en la oda XXII de Horacio, véase Prieto, Poesía, vol. I, pp. 67-80.

[227] Gallego Morell, ed., Coment., H-401, p. 465.

[228] Sobre los antirrítmicos véase Navarro, "Tercera Egloga", pp. 143-144. Véase también Ferguson , Herrera, pp. 47-116, para un pormenorizado estudio sobre la acentuación antirrítmica en Herrera.

[229] Existiría otra prueba --al margen de los dos fenómenos métricos mencionados-- de la familiaridad de Garcilaso con esta canción si, tal como señala el Brocense en su edición de 1589, influyeron algunos de sus versos en ode.FG.63-65. Véase Rivers, ed., Obras, p. 212. Véase también infra, cap. VII, n. 3.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO VII

RIMA ANOMALA. HIATO. EL SISTEMA METRICO DE O

Una vez analizados los problemas de las irregularidades estróficas y los endecasílabos crecientes, este capítulo tratará de otros dos rasgos que componen el sistema métrico de la princeps de 1543: la existencia de rimas anómalas y el empleo del hiato.

&&&.VII.1 Rimas anómalas

Ya presentamos los casos de rimas anómalas en el cap.III. Son éstos (los señalo con asterisco en los respectivos pasajes):

-- égl.II.1865:
el compañero mísero y doliente
llevemos luego donde cierto espero*
que será guarecido fácilmente.
SAL. Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes las mayores
sombras con ligereza van corriendo
-- égl.III.204:
Pintado el caudaloso río se v[ía]
que en áspera estrecheza reduzido,
un monte casi alrededor tenía,
con ímpetu corriendo y con miedo;*
querer cercarlo todo parecía
en su bolver, mas era afán perdido
dexávase correr en fin derecho,
contento de lo mucho que avía hecho
-- égl.III.359:
El álamo de Alcides escogido
fue siempre y el laurel del roxo Apollo;
de la hermosa Venus fue tenido
en precio y en estima el mirtho solo;
el verde sauz de Flérida es querido
y por suyo entre todos escogiólo.
Do quier que sauzes de oy mas se hallaren*
el álamo y el laurel y el mirtho callen.
-- égl.III.374:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Esto cantó Thyrreno, y esto Alzino
> le respondió, y aviendo ya acabado
> el dulce son, siguieron su camino
> con passo un poco más apressurado;
> siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
> juntas s'arrojaron por el agua, *
> y de la blanca espuma que movieron
> las cristalinas ondas se cubrieron.

Cabe plantear la pregunta que suscitaban los casos estudiados en capítulos anteriores: ¿hasta dónde pueden defenderse estas lecturas de O?; ¿es absolutamente seguro que nos encontramos ante erratas? Expondremos algunas observaciones sobre ellos, para luego tratar de su encuadramiento en el sistema métrico de la princeps.

Vimos que en opinión de Keniston las rimas imperfectas de la Egloga III se debían a que ésta quedó sin terminar. Ello supondría que a Garcilaso en una primera redacción no "se le ocurrían" palabras-rima adecuadas y rellenaba los versos con rimas imperfectas, que supuestamente perfeccionaría en una revisión. La hipótesis no parece demasiado plausible, sobre todo cuando se trata de rimas fáciles en -ido o -ado. El verso 1865 de la Egloga II sería también, según Keniston, lección garcilasiana: ¿es de Garcilaso esa rima imperfecta?; ¿un poeta como él no pudo dar con la palabra apropiada para que la rima fuera consonante en -endo, o no supo situar como palabra-rima un término más adecuado?

La segunda posibilidad es que las rimas anómalas fuesen resultado de erratas involuntarias, lo que planteaba problemas, ya que por una parte no parece que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puedan igualarse con erratas indudables que dan lugar a rimas imperfectas, y por otra, si se exceptúa el caso de égl.III.204, no resultan evidentes la palabras-rima que encajan sin problemas en los respectivos pasajes, como ocurre en otros casos de rima anómala por errata indudable. En los casos de égl.III.204 y 374 un argumento a favor de la errata sería que en estos dos versos coincida la rima anómala con una presunta hipometría, sin embargo, habrá que considerar el fenómeno de la hipometría en la princeps para tener más elementos de juicio al respecto.

Analizaremos el fenómeno de la rima en la obra de Garcilaso dentro del sistema métrico que venimos estudiando en O.

&&&.VII.1.1 Factores internos en O

&&&.VII.1.1.1 Erratas en rima de la Egloga II

Al hablar de las erratas indudables no incluimos algunos casos de la Egloga II que implicaban a la rima, porque podía caber alguna duda sobre si en efecto se trataba de erratas, dado que en ningún caso la errata afecta a la medida del verso, ni da lugar a una palabra agramatical. Se trata de cambios en las desinencias verbales, junto con el caso de un sustantivo. Son los siguientes:

-- égl.II.278:

> rompía con gritos ella y convocava
> de las cornejas el superno buelo;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en un solo momento s'ajuntavan
una gran mu(l)chedumbre presurosa
(égl.II.276-279)

No hay motivos de peso para mantener la concordancia ad sensum en ajuntavan. Es más fácil que el cajista haya creído que el sujeto de ese verbo era cornejas, en el verso precedente.

-- égl.II.971:

écham' acá essa mano, y como buenos
amigos a lo menos nos juntamos
y aquí nos abracemos. ¡A, burlaste!
(égl.II.970-972)

El valor desiderativo justifica el uso del subjuntivo en juntemos, que concuerda así en tiempo verbal y en rima con abracemos.

- égl.II.1231:

mostrava su figura que dixeras,
si pintado lo vieres, que hablava.
(égl.II.1230-1231)

La supuesta errata de vieres por vieras entra dentro de las muy frecuentes en O, por sustitución de un fonema vocálico; por otra parte, la correspondencia entre sonidos va unida a la correspondencia entre tiempos verbales: la diferencia entre el pretérito imperfecto y el futuro imperfecto, de subjuntivo ambos, reside en las posibilidades de realización de las acciones que se expresan; en este aspecto parece lógico que se mantenga el mismo grado de realización, sobre todo cuando la primera acción es la de ver, y la segunda la de decir:

(1ª) si vieras --> (2ª) dijeras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

No resulta plausible atribuir menores posibilidades de realización a la primera acción que a la segunda, cuando ésta depende de aquélla.

-- égl.II.1644:

> les dexava deshecho un yelo frío,
> el qual como un gran río en fluxos gruesso
> por medulas y huessos discurría
> (égl.II.1643-1645)

En primera instancia el plural de fluxos y de huessos lleva a pensar que lo más probable es la falta de una s en gruesso. No parece que se trate de "un gran río, gruesso en fluxos", pese a su apariencia inicial de lectio difficilior, sino más bien de que "un gran río discurría en fluxos gruessos", una lectura que la sintaxis del texto pudo no dejar ver al cajista, quien se limitó a una conexión río-gruesso, si es que no se trata de una mera errata mecánica.

-- égl.II.1718:

> de aquellos braços hecho delicadas;
> de lágrimas preñadas relumbravan
> los ojos que sobravan al sol claro
> (égl.II.1717-19)

Vimos que éste era uno de los pocos casos en que se diría que los impresores volvieron atrás para cambiar delicados por el femenino para mantener la rima con preñadas, que a su vez había cambiado de género por una falsa asociación con lágrimas, y no con ojos.

-- égl.II.1779:

> mil cosas se t'encubren, que no bastan
> tus ojos que contrasten a mir(r)allas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(égl.II.1778-1779)

Podríamos parafrasear diciendo: "no bastan esos ojos que luchan por descifrarlas"; resulta evidente que el indicativo es modo más adecuado, pues indica ese empeño por contemplar y descifrar las cosas encubiertas.

En todos los casos citados, o bien mejorar la rima implica mejorar el sentido, o bien, si la lección de O no es por completo imposible, no hay razones semánticas o estilísticas de peso que aconsejen el mantenimiento de la rima defectuosa a cambio de alguna mejora poética o de sentido.

&&&.VII.1.1.2 Las rimas anómalas aceptadas en la Egloga II

Junto con estos casos donde la errata, sin ser por completo evidente, sí aparece como sumamente probable, se encuentran en la Egloga II una serie de versos donde es claro que la rima no es perfectamente consonante, y no hay forma de mejorarla; es decir, como en los casos problemáticos que estudiamos, el sentido y la medida son perfectos, pero la rima es anómala. Todos estos casos ocurren en los versos con rima al medio de la Egloga II:

estuvo halagando las culebras
de las hermosas negras, mal peynadas.
(944-945)

NEM. No tiene fuerça tanta; solo puedes
hazer tú lo que deves a quien eres.
(997-998)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ALB. Déxame 'star un poco, que ya 'cabo.
NEM. ¡Suelta ya!
ALB. ¿Qué te hago?
NEM. ¡A mí, no nada!
(1005-1006)

Nymphas, a vos invoco; verdes phaunos,
sátiros y silvanos, soltá todos
(1156-1157)

con el arnés manchado de otra sangre,
sosteniendo la hambre en el assedio,
(1205-1206)

va la color mudando; o en el campo
qual queda el lirio blanco que'l arado
(1257-1258)

por colorar su lança en turca sangre
Con animosa hambre y con denuedo
(1663-1664)

El Brocense no escribió nada sobre estos casos; se limita a sustituir Phaunos por Fanos en el v. 1156. El primero en referirse a estas rimas fue Herrera, a propósito de la primera de este tipo, culebras : negras:

> El asonante que responde a esta voz, y los que hay en esta égloga: puedes y debes, acabo y hago, campo y blanco, sangre y estambre quiere F. de Medina que sea en nuestra lengua figura asonancia, cuando la sílaba, que suena para la consonancia, es poco diferente de la antecedente como había de ser; y esta figura sirve para excusar el vicio, y no para imitallo. Mas ha de ser con tan poca diferencia, que casi engañe al oído.[1]

Más adelante, sobre la rima phaunos : silvanos:

> La respondencia que hace esta voz con silvanos, quiere Francisco de Medina que sea asonancia, y que la a quite del asiento a la u, que no suene, y se pronuncie fanos. Yo entiendo que es verso procelio, o ventroso, cuando sobra en medio o sílaba o tiempo. Si esto no satisface, podrá servir, hasta que haya otra cosa, que excuse la demasía de esta licencia.[2]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tamayo también se refirió al problema, además de seguir al Brocense en el cambio de Phaunos por Fanos. Su comentario arranca de los versos:

> Por ella no conviene lo que entramos
> con ansia desseamos, porque al punto...
> (égl.II.963-964)

donde hace mención del cambio de entrambos por entramos:

> ...voz acomodada a la consonancia del verso, como en esta Egloga:
>
> Verdes Fanos
> Sátiros y Silvanos...,
>
> por Faunos;
>
> ... con despierta vigilanza
> dañaba la tardanza.
>
> Con que se evita la asonancia que notaba Francisco de Medina, persona de muy buen juicio en todas letras, y la sobra de la sílaba o tiempo, como quería, condenando levemente la licencia, que a un Poeta Príncipe es permitida, y aún más como se ve en el nuestro, pues tal vez se atrevió a decir..[cita los casos de rima imperfecta que había mencionado Herrera] [...]
>
> Y no sin advertencia de su juicio, porque en este género de metro como tan lleno de consonancia, no ofende al oído que alguna difiera en alguna letra; lo mismo pareció a Petrarca, Canc. 22, en otro género igual de composición, saliendo aún con más licencia de ella. Stanz. 3:
>
> Mal si conosca il ficco, a mi pare
> senno á non cominciar tropo alte impresse.
>
> Habiendo de decir: cominciare. Fuera de que en el furor de tan largo discurso, como éste de Nemoroso, es más permitida esta licencia, que denota el valor acreditado de Garci-Lasso, que podía reconocer sin reprehensión en sí facultad libre para no reparar en menudencias.[3]

Es curioso observar que tanto en Herrera como en Tamayo hay un esfuerzo de justificación de la anomalía. Aunque Herrera en última instancia casi renuncia a esa justificación ("Si esto no satisface, podrá servir, hasta que haya otra cosa, que excuse la demasía de esta licen-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cia"), postura que heredará siglos más tarde Keniston, cuando afirma, tras atenuar la irregularidad de la rima:

> Perhaps it is unnecessary to say more than that they are evidences of haste or carelessness, some of them involving difficult rhymes.[4]

Los editores no tienen otro remedio que aceptar que la rima no es perfectamente consonante, e incluso defenderla -- Herrera y Tamayo-- acaso porque la enmienda no resultaba fácil; recuérdese que también aceptaron un verso de más en una estancia de la Egloga I cuando veían pocas alternativas de enmienda.

Hay que notar, pese a todo, que un poeta de la habilidad técnica de Garcilaso no ignora que, al situar sangre o campo como palabras-rima, va a tener enormes problemas para encontrar consonantes en el verso siguiente. Nada le impide evitar esos términos a final de verso. En otras palabras, el poeta no está "forzado" por la rima, porque no es difícil evitar que algún vocablo haya de rimar. De esto se desprende que Garcilaso acepta que la rima puede ser, esporádicamente, imperfecta.

&&&.VII.1.1.2.1 Egl.II.1865

Junto con los casos vistos arriba hay que considerar el primero de los problemáticos:

> el compañero mísero y doliente
> llevemos luego donde cierto espero*
> que será guarecido fácilmente.
> SAL. Recoge tu ganado, que cayendo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ya de los altos montes las mayores
sombras con ligereza van corriendo
(égl.II.1864-1869)

Vimos en el cap. III que Keniston estimó que la rima anómala era de Garcilaso; incluso Rosso Gallo no llega a descartar la posibilidad de una "licencia de autor", aunque la enmienda de B y H --entiendo por espero-- "demuestra que Garcilaso podía mantener la congruencia métrica y semántica".[5] Sin embargo, vimos que Garcilaso no emplea entender en la acepción que se le supone en el pasaje --'creer' o 'parecer [algo a alguien]'--, y que. por el contrario, existen en O otras dos ocurrencias donde esperar aparece precedido del adverbio cierto, tal como se da en égl.II.1865. No existirían, pues, más que razones de "congruencia métrica" para defender la enmienda.

Venimos probando, no obstante, que existe en la princeps una congruencia métrica distinta. Surgen serias dudas para afirmar que en égl.II.1865 hay una errata en O. Más bien hay que plantearse si este caso no vendría a añadirse, en rima a final de verso, a los casos de rima al medio indudablemente anómala que hemos visto, con lo que vendría a reafirmarse, con independencia de los argumentos que hemos de ir aportando, la hipótesis de que Garcilaso admitía esporádicamente rimas que podían no tener una consonancia perfecta.

En primera instancia resulta obvia la conexión de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esta peculiaridad métrica con la poética de la sprezzatura que hemos defendido en los capítulos anteriores, como desprecio ocasional del arte que prueba el dominio que se tiene de él. Sin embargo, habrá que calibrar hasta qué limite pudo llegar la sprezzatura en este rasgo de la rima anómala.

&&&.VII.1.1.3. El caso de égl.II.1591

En la Egloga II tenemos, por un lado, una serie de casos donde mejorar rimas imperfectas implica también mejorar el sentido, o bien, pese a no dar lugar a palabras agramaticales o sentido ostensiblemente erróneo, la rima anómala no aporta ninguna mejora semántica o poética del texto; por otro lado se dan casos indudables de rima al medio imperfecta que Garcilaso pudo obviar situando como palabra-rima vocablos de terminación más común; en este grupo podría incluirse el caso de rima a final de verso de égl.II.1865. Entre estos dos extremos hemos de considerar otro verso de la Egloga II donde puede surgir alguna duda sobre si hay o no errata. Se trata de otra rima al medio, donde el sentido y la medida son perfectos. Este es el pasaje con las variantes:

> En esto el claro viejo río se vía
> que del agua salía muy callando
> de sauzes coronado y d'un vestido,
> de las ovas texido, mal cubierto;
> (égl.II.1590-93)
>
> 1591 callando O PNJ U V
> callado IFBHTA S R G90

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En principio no sería imposible que, una vez más, existiese una errata, esta vez por adición de n, y que la lectura original fuese callado. Sin embargo, hay una serie de razones, previas a las métricas, que llevan a pensar en la posibilidad de que Garcilaso escribiese callando.

Lo primero que lleva a pensar que callando, pese a rimar sólo en asonante con coronado, pueda ser lectura garcilasiana, es la perfección del sentido del verso. Ese muy callando transmite cierto tono jocoso que, como analizaremos más abajo, puede convenir al texto. Obsérvese este pasaje del Quijote:

> ¿No veen aquel moro que callandico y pasito a paso, puesto el dedo en la boca, se llega por las espaldas de Melisendra?.[6]

Callandico aparece en combinación con un verso de movimiento como se llega; en Garcilaso tenemos salía. Con el callando va, como es muy habitual en castellano, un adverbio intensificador, en este caso, muy. El primer caso que puede venir a la memoria es el de las Coplas de J. Manrique:

> ...cómo se viene la muerte,
> tan callando.
> (vv. 5-6).

De nuevo tenemos el uso del gerundio con un verbo de movimiento, se viene.

Respecto a las posibilidades de combinación de muy con locuciones de valor adverbial hemos de recordar estos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

versos que también pertenecen a la Egloga II:

> Aquí, con una red de muy perfeto
> verde teñida, aquel valle atajávamos
> muy sin rumor, con passo muy quïeto...
> (égl.II.209-211)

En suma, sólo la rima parece proscribir el término callando de égl.II.1591. Cabe preguntarse si hay algún motivo para no enmendar una rima sangre : hambre, utilizada dos veces y sí hacerlo con callando : coronado, aparte de que es infinitamente más fácil la enmienda en este último caso.

&&&.VII.1.1.4 "... que no se mueven sino al son de los consonantes"

Si se considera cómo podían contemplar el fenómeno de la rima los castellanos contemporáneos de Garcilaso, se puede afirmar que se trata de un rasgo básico e imprescindible tanto en la poesía de Cancionero como en la de arte mayor. La práctica del nuevo arte, sin embargo, trae consigo la introducción de criterios nuevos respecto a la rima. En el ámbito poético castellano tradicional, del que en buena medida Garcilaso quiere separarse, uno de los rasgos que se contemplan con extrañeza en los nuevos metros es el de la rima. Recordemos estas palabras de Boscán:

> Los unos se quexavan que en las trobas desta 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. Otros argüían diziendo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> que esto principalmente havía de ser para mugeres, y que ellas no curavan de cosas de sustancia, sino del son de las palabras y de la dulçura del consonante.[7]

Y responde con una pregunta retórica:

> ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en plática con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquél que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído, y os sale por el otro?[8]

Al verso a la italiana se le reprochaba, pues, que los consonantes "no andavan tan descubiertos, ni sonaban tanto" como lo hacían en los castellanos; como consecuencia, a los "reprehensores" el endecasílabo les parece prosa. Boscán replica con desprecio hacia un tipo de verso "calçado y vestido" con rima consonante que entra a golpes por el oído. Frente a ello está el "son" de los nuevos versos y la "dulçura" de los consonantes. La palabra son, sonido, el sonus del latín, puede tener tanto valor negativo como positivo, ser sonido bueno o malo, música o ruido;[9] y acaso Boscán usa uno y otro cuando opone el "son de las palabras"--donde puede significar 'el sonido del [de los] verso[s] en su conjunto'-- al sintagma "son de los consonantes", más relacionado con los "golpes" con que entran esos versos por el oído. Los metros italianizantes no estaban bien vistos por los "hombres que no se mueven sino al son de los consonantes", frase ésta de feliz ejecución, ya que al contenido se ajusta perfectamente la resonancia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

repetida de la nasales implosivas ("hoMbres que no se mueveN sino al soN de los coNsonaNtes"), aparte de que el último sintagma, "al SON de los conSONantes" constituye, significativamente, un octosílabo donde el "son" suena y resuena.

Frente a ese son a golpes de consonantes está la noción de "dulçura" de la rima en el nuevo verso, una noción que ya había utilizado Dante en el Convivio, oponiéndola a las rimas "aspre e chiocce".[10] Lo importante es que la rima, su relevancia en el poema, empezaba siendo ya un motivo de separación entre lo tradicional castellano y las nuevas tendencias. No se trata de que en los versos a la italiana la rima no desempeñase un papel importante, sino de que el peso de su efecto disminuía en relación con el resto de los factores que forman el ritmo; las rimas se distanciaban más al ser más largo el verso, y su notoriedad se diluía un tanto, dando un resultado poético que en los oídos de los críticos de los nuevos metros sonaba a prosa. No es imposible, por otra parte, que bajo esa defensa de versos que parecen prosa, se escondiese, no ya la de los versos a la italiana rimados, sino los de un larguísimo poema titulado Leandro que Boscán había llevado a cabo con atrevimiento singular, o, para decirlo con don Marcelino, "echándose a navegar sin brújula en el mar del verso suelto".[11]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.1.1.5 El verso suelto

Hay que ver las anomalías de la rima en Garcilaso en relación con lo que podría llamarse la "anomalía total" en este terreno, o sea, los versi sciolti[12] o versos sueltos, que se abrían paso en los diversos géneros en Italia por aquel primer tercio del XVI, no siempre con éxito. Un primer intento dentro de la tragedia corresponde Galeotto del Carretto, que en su Sofonisba, publicada en 1520, introdujo algunos versos sueltos entre octavas y otros metros; pero su intento no tuvo buena acogida.[13]

Es preciso traer de nuevo ahora las palabras de ese prólogo de Vellutello --publicado en 1533-- a la comedia Tre tiranni de Agostini Ricci. Allí se decía que el autor

> [h]a poi schifato la rima perché, essendo la comedia certa appresentazione de le cose vere, non richiede in alcun modo quel suono de le rime; perché nel parlar naturale simile accadenzia non intraviene, et introducendola è in tutto contra al naturale et al vero. E per fuggire un simile inconveniente gli antichi si sono affaticati in trovare un verso che quanto è possibile a la prosa si assimigli, perche familiarmente parlando a niuno odiamo parlare come saria un verso eroico o altro simile.[14]

Se ha eliminado la rima para acercar la manera de hablar de los personajes al "parlar naturale". Los versos sueltos de esa comedia muy probablemente los escuchó Garcilaso, pues la pieza fue representada, como ya dijimos, el 4 de marzo de 1530 en Bolonia, con motivo de la coronación

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Carlos V, en cuyo séquito estaba nuestro poeta. Weinberg señala[15] que esta defensa explícita de la eliminación de la rima no era nueva en Vellutello en lo que toca al género dramático, porque otro personaje que incluimos en el contexto de Garcilaso en Italia, Trissino, ya había defendido la ausencia de rima en una "lettera-dedica" a León X, prólogo a su tragedia Sophonisba, publicada en 1524 (aunque representada en 1515).[16] Estas son palabras de Trissino:

> Quanto poi al non havere per tutto accordate le rime, non dirò altra ragione, perciò ch'io mi persuado, che se a Vostra Beatitudine non spiacerà di volere alquanto le orecchie a tal numero accomodare, che lo troverà e migliore, e più nobile, e forse men facile ad asseguire, di quello che per aventura è reputato. E lo vederà non solamente ne le narrationi et orationi utilissimo, ma nel muovere compassione. Perciò che quel sermone, il quale suol muovere questa, nasce dal dolore, et il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima, che pensamento dimostra, è veramente alla compassione contraria.[17]

Pide al destinatario que acostumbre un tanto el oído al nuevo "numero", a versos sin rima, que son mejores, y más nobles, y no tan fáciles como parece.

Dentro de otro género, el del poema heroico, Trissino utilizó los versi sciolti en L'Italia liberata dai Goti, en 1528. Siguiendo el hexámetro latino en que se escribía la poesía didascálica, Giovanni Rucellai --que había utilizado el verso sin rima para su tragedia Rosmunda escrita en 1516-- empleó el endecasílabo suelto para escribir Le Api en 1524, aunque no se publicó hasta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1539, en una edición póstuma preparada por su hermano, Palla Rucellai, quien muy significativamente. dedica la edición a Trissino,[18] lo que ha permitido a Toffanin escribir que los versos sueltos de Rucellai eran "per omaggio un poco all'esametro un poco al Trissino", para establecer a continuación que

> col Trissino e il Rucellai, il verso sciolto riceve il primo riconoscimento della sua parentela con almeno due metri classici, e, liberato dai residui plebei, entra nelle grazie dei dotti.[19]

Nos hemos referido a la tragedia, la comedia, el poema heroico y el "didascálico" o didáctico. En el terreno de la sátira, y tras los pasos de Horacio, se habla de un "oscuro Lodovico Paterno", napolitano, como el primero que tentó en ella el verso suelto;[20] curiosamente, Paterno fue mencionado por Mele como imitador, en su égloga tercera, de la primera del toledano.[21] En el uso del verso sin rima se autoatribuyó la primacía Luigi Alemanni --no fue la única de que presumió, en aquel tiempo de innovaciones--, al traducir en 1520 un epitalamio de Catulo en verso suelto, aunque ya sabemos que este tipo de verso se había utilizado antes de ese año; lo empleó además en églogas a imitación de Virgilio, y tres poemas mitológicos de tono ovidiano, la Favola d'Atlante, la Favola de Fetonte, e Il diluvio romano, donde se describe la inundación que asoló el valle del Tíber en 1530.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Las obras de Alamanni se publicaron en Lyon en 1532 y 1533. Si se consideran las fechas que hemos ido mencionando en torno al verso suelto, se encontrará que algunas preceden y otras coinciden con la estancia de Garcilaso en Italia. Estamos en el ambiente literario que esbozamos en el cap. IV. Muy especialmente hay que considerar las defensas explícitas de la falta de rima que se hacen por entonces: una en 1530 a propósito de una obra que Garcilaso posiblemente vio y oyó en Bolonia, y otra la que unos años antes, en 1524, había llevado a cabo un personaje que también coincidió en Bolonia en 1529 con Garcilaso: Trissino.

Al pasar a la poesía castellana vemos que poetas como Boscán o Garcilaso "osaron" introducir en España versos sueltos, con independencia de su fortuna al hacerlo. En esto el más "osado" fue sin duda Boscán, con nada menos que los 2793 versos de su "Leandro". Quizá la audacia de Boscán tenga algo que ver con el hecho, señalado por Riquer, de que el verso suelto tenía en Cataluña una tradición independiente del arranque con bases clásicas que se dio en la Italia del principio del Quinientos; esa tradición venía de la poesía provenzal desarrollada en Cataluña en endecasílabos sueltos llamados stramps.[22] En cualquier caso, Boscán ya se defendía de las posibles críticas de los nuevos versos -- sin duda ya oídas por él antes de la publicación de sus Obras en 1543-- por el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

menor papel de la rima en ellos; si esto se producía para versos con rima, hay que plantearse qué podrían pensar los más tradicionalistas castellanos ante versos que carecían en absoluto de ella.

Es preciso contemplar las hipotéticas infracciones de la rima dentro de un sistema que admite composiciones que carecen por completo de ella, lo cual representaba una enorme innovación en la versificación italiana, y casi un escándalo en los ambientes castellanos; hoy vemos como insostenible transgresión el hecho de que en un verso la palabra-rima no responda a la terminación esperada, pero leemos con toda naturalidad versos sueltos donde faltan por completo las consonancias convencionales. En el contexto métrico del que surgió nuestro poeta, escribir toda una composición en endecasílabos y sin rima precisaba muy probablemente de más osadía que incluir una rima asonantada cuando se espera consonancia perfecta. Obsérvese que cuando ya se contaba con casi tres mil versos sueltos (el Leandro de Boscán) y una epístola siguiendo el mismo principio escrita por quien se considera un modelo a seguir, escribir verso suelto no parecería ninguna osadía, y automáticamente pasa a serlo romper una rima, lo que en tiempos de Garcilaso acaso fue un pequeño detalle dentro de las grandes innovaciones de en torno a 1530.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.1.1.6 La rima al medio

El fenómeno de la rima anómala en Garcilaso no sólo se puede relacionar, dentro del sistema métrico de O, con el hecho del verso suelto, que significa llevar al extremo la tendencia a prescindir de la rima. Como grado intermedio podrían considerarse las largas tiradas de rima al medio que nuestro autor introdujo en la Egloga II. La rimalmezzo tiene su origen en la versificación provenzal;[23] había sido usada por Petrarca en la canzone frottolatta, como vimos más arriba, pero Garcilaso hubo de tener como modelo principal, como notó con acierto Keniston, a Sannazaro en la Arcadia y a Tansillo en I due pellegrini.[24]

Nótese que la noción convencional de rima se entiende siempre en conexión con la última posición del verso. La rima al medio acaba con esta relación, y pone en tensión varias "reglas" métricas:

1) El hecho de que la rima --que suele coincidir con el final de línea-- se sitúe en el interior del verso pone en tensión la unidad de éste.[25] Vimos en el capítulo anterior que la posibilidad de rima al medio se apoya en la constitución del endecasílabo como unidad cohesionada en grado variable a partir de dos miembros.

2) El hecho de la falta de rima entre los finales de verso ponen también en tensión el principio habitual de la rima.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Es esto último lo que Martín de Riquer advierte, en una afirmación que puede parecer elemental, pero que pone de relieve aspectos de importancia:

> Principalmente en los trovadores provenzales, y luego con menos intensidad en los poetas italianos renacentistas, se cultivó la llamada rima interna. En los primeros era, por lo común, un recurso que añadía sonoridad al verso, pues en modo alguno excluía la rima normal, situada al final. En los segundos es frecuente hallarla en el interior de endecasílabos aparentemente sueltos, pero que [sic] en realidad el final de cada uno halla consonancia en una palabra situada en el medio del siguiente.[26]

Conservemos el ejemplo garcilasiano que Riquer ofrece a continuación, el inicio de la segunda sección de rimas al medio de la Egloga II:

> CAM. Si desta tierra no é perdido el tino.
> por aquí el corço vino que á traído,
> después que fue herido, atrás el viento.
> ¡Qué rezio movimiento en la corrida
> lleva, de tal herida lastimado!
> En el siniestro lado, soterrada,
> la flecha enerbolada yva mostrando,
> las plumas blanqueando solas fuera,
> (égl.II.720-24)

En estos versos, tanto el estudiante aprendiz de métrica en el siglo XX al que se dirige Riquer, como muchos lectores castellanos de Garcilaso en el XVI, acostumbrados uno y otros a que la rima vaya a final de verso. pueden sorprenderse ante el hecho de que al recorrer esos finales encontrarán palabras que no riman entre sí.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.1.1.7 Rima al medio y verso suelto. Transición y cautela

La "impresión" que podía causar esa ausencia de rima en el pasaje citado intenta suavizarse con una asonancia inicial entre el primer verso de la serie y el segundo (tino - traído), a la vez que tino está en asonancia --y traído en consonancia-- con una de las terminaciones en rima de la estancia anterior:

> a requirir d'un ruyseñor el nido,
> que está en un alta enzina
> y estará presto en manos de Gravina.
>
> CAM. Si desta tierra no é perdido el tino,
> por aquí el corço vino que á traído...
> (egl.II.717-21)

Nótese además que tino - vino consuenan en la vocal tónica y en la consonante que la sigue con enzina y Gravina. Tenemos una prueba más de que Garcilaso conocía la novedad en castellano de su intento y lo suaviza cautamente con estas resonancias. La "transición" será igualmente cuidada en tres de las cuatro ocasiones en que se pasa de la "rima normal" a la que se sitúa en interior de verso. Solo en la última, cuando el lector puede estar acostumbrado a la peculiar modalidad de rima, Garcilaso prescinde de lo que llamamos transición.

Veamos cómo se efectúa ésta en la primera y la tercera ocasión:

> dezir ya más no es bien que se consienta.
> Junto todo mi bien perdí en un ora,
> y ésta es la suma, en fin, d'aquesta cuenta.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

SAL. Albanio, si tu mal comunicaras
con otro que pensaras que tu pena
juzgava como agena, o qu'este fuego
(egl.II.335-40)

Comunicaras y pensaras entablan una tenue relación fónica con ora --la palabra-rima que queda suelta en el terceto anterior-- que se acerca a lo que Balbín denomina "rima consonántica";[27] la falta de correspondencia de la s final parece compersarse con la coincidencia de la consonante y la vocal átona (-aras / -ora). Además pena y agena están en asonancia con cuenta y consienta del terceto anterior.

En el tercer caso de introducción de rima al medio tenemos:

SAL. Como del que velando siempre llora,
quedan, durmiendo, las especies llenas
del dolor que en el alma triste mora.
ALB. Si no estás en cadenas, sal ya fuera
a darme verdadera forma d'hombre,
que agora solo el nombre m'á quedado;
(egl.II.931-36)

Fuera y verdadera en el inicio de la rima al medio, están en "rima consonántica" con llora y mora, mientras que se establece un elemento de transición más en la rima de llenas --la palabra rima que queda suelta en el terceto-- con cadenas en el final del primer miembro del v. 934. A su vez estas dos palabras riman en asonancia con fuera y verdadera. Observemos, pues, con qué cuidado Garcilaso introduce la rima interna sabiendo que se trata de una rima inusitada en castellano, tal como él la usa en el endecasílabo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lo mismo podríamos decir del sistema que se impone en la Epístola a Boscán, donde la osadía era mayor que en la rima al medio. Pueden citarse varias muestras de que Garcilaso, consciente de la experimentación que emprendía en castellano, operaba con extrema cautela al escribir en verso suelto. En primer lugar, advierte explícitamente lo que se dispone a hacer. Esta referencia al propio texto --aunque algo más explícita-- nos recuerda que, dentro de la poética del descort, el poeta dejaba claves que parecían advertir que había roto una estrofa, o puesto en tensión la medida de un endecasílabo, a sabiendas. Dentro de los límites tradicionalmente admitidos, también la Canción IV empezaba con versos que podían entenderse como advertencia de su peculiaridad formal:

> El aspereza de mis males quiero
> que se muestre también en mis razones...

En la Epístola a Boscán estamos ante la derivación última de esa peculiaridad, fuera ya del ámbito del descort como tal. Este es el principio de la composición:

> Señor Boscán, quien tanto gusto tiene
> de daros cuenta de los pensamientos,
> hasta las cosas que no tienen nombre,
> no le podrá faltar con vos materia,
> ni será menester b[u]scar estilo
> presto, distinto d'ornamento puro
> tal qual a culta epístola conviene.
> Entre muy grandes bienes que consigo
> el amistad perfetta nos concede
> es aqueste descuydo suelto y puro,
> lexos de la curiosa pesadumbre;
> y assí, d'aquesta libert[a]d gozando,
> digo que vine...
>
> (epi.B.1-13)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Cuando Garcilaso se plantea escribir una composición en verso suelto, lo primero que hace es advertir que sabe muy bien lo que emprende. En tres versos encontramos lo que puede entenderse como más o menos velada alusión a la teoría de la sprezzatura en Castiglione; porque la sprezzatura

> es aqueste descuydo suelto y puro,
> lexos de la curiosa pesadumbre;
> y assí, d'aquesta libert[a]d gozando...

Recordemos, con Terracini, que, en su traducción del Cortegiano, Boscán vertió sprezzatura al principio como desprecio o descuido, y finalmente con éste último término.[28] Por otra parte aparece el término clave suelto.

Garcilaso, al introducir un endecasílabo diferente, había escrito : "y ansí ando con lo que siento differente"; al romper una estrofa dice a su canción que "menos vida tuvieras // si uviera de ygualarte"; la relación más bien habría de invertirse, y porque quiere fingir vida deja de igualar, porque quiere "persuadir" a su lector de que está "diferente" introduce dos versos "distintos". Ahora, cuando se dispone a escribir en verso suelto, se cuida de aludir a ese rasgo, con la sprezzatura habitual: la referencia puede integrarse en el "argumento" del poema, y alguien podría decir que no está hablando de la forma de la composición, sino de manera general sobre el tono que va a adoptar.

Junto con esta advertencia explícita hay extremo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuidado, dentro del "descuydo suelto y puro". Navarro señala que la falta de rima se "suple" con "una clara construcción rítmica", y señala que en la Epístola de Garcilaso predomina el endecasílabo del tipo sáfico.[29] Además, podemos destacar otro rasgo que nos parece importante, y que acaso "suple" más propiamente la marcada ausencia de rima. Se trata de la repetición de términos, ya sea de la misma palabra, en singular o plural, o a través de derivaciones. En la Epístola se traza un entramado de reiteraciones, bastante próximas a veces, que parecen querer sustituir a la resonancia perdida con la rima. Véase la lista de términos junto con los versos en que aparecen:

gusto: 1, 27, 37, 40[gustar], 50, 59
pensamiento(s): 2, 18, 32
cosa[s]: 3, 34, 39, 48, 55, 58, 72
ornamento: 6, 51
puro: 6, 10
bienes: 8, 29, 63[bien]
amistad: 9, 30, 31, 38, 44
suelto: 10[adj.], 17[verbo]
doze: 14, 83
camino: 15[caminado], 19, 30, 68, 76,
plazer: 17, 52
alargo: 17, 29[alargó]
llévame: 19, 49
a las vezes: 19, 25[a vezes]
dulce: 20, 40
agradable: 20, 25
olvidar: 21, 24[se me olvida]
passado[s]: 21, 24
fuerça: 23, 42
sigo: 25, 52[sigue]
parte[s]: 41, 43, 62, 82
deleyte: 47, 64[me deleyto], 65
útiles: 48, 59[utilidad]
provecho: 51, 56
amor: 53, 57, 64[amando]
naçen: 58, 84[nació]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

razón: 60, 70
corrido: 66, 69
alabado: 67, 71[alabaros]
mentiroso: 69, 73[mentiras]
enterrado: 79, 80, 83[tierra]
fuego: 84, 85

Selecciono las palabras que se reiteran con cinco o menos versos intermedios, de manera que la repetición es bastante perceptible al oído:

puro: 6-10
camino: 15[caminado]-19,
a las vezes 19-25[a vezes]
agradable: 20-25
olvidar: 21-24 [se me olvida]
passado[s]: 21-24
amistad: 30-31, 38-44
cosa[s]: 34-39, 55-58
gusto: 37-40[gustar]
parte[s]: 41-43,
provecho: 51-56
amor: 53-57
deleyte: 64[me deleyto]-65
corrido: 66-69
alabado: 67-71[alabaros]
mentiras: 69[mentiroso]-73
enterrado: 79-80-83[tierra]
fuego: 84-85

Tenemos veinte ocurrencias de repeticiones, una de ellas triple. Como eco más lejano podemos señalar las repeticiones que se dan en pasajes de entre cinco y diez versos intermedios. Tendríamos así cinco casos más:

suelto: 10[adj.]-17[verb.]
camino: 19-30, 68-76,
útiles: 48-59[utilidad]
gusto: 50-59
razón: 60-70

Obsérvese, por último, el sistema de repeticiones y rimas internas en el final de la Epístola (marco con números las primeras, y con asteriscos las rimas):

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

¡O quán corrido*(1) estoy, y arrepentido,*(2)
d'averos alabado(3) el tratamiento
del camino(4) de Francia y las posadas!
Corrido(1) de que ya por mentiroso(5)
con razón me ternéys*; arrepentido(2)*
d'aver perdido* tiempo en alabaros(3)
cosa tan digna ya de vituperio,
donde no hallaréys* sino mentiras(5),
vinos* azedos, camareras feas,
barletes codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argén, largo camino(4)*;
llegar al fin a Nápoles, no aviendo
dexado* allá enterrado(6)* algún thesoro,
salvo si no dezís que's enterrado(6)
lo que nunca se halla ni se tiene.
A mi señor Durall estrechamente
abraçá de mi parte si pudierdes.
Doze del mes d'otubre, de la tierra
do nació el claro fuego(7) del Petrarca
y donde están del fuego(7) las cenizas.
(epi.B.66-85)

La composición se cierra con esa reiteración de fuego en idéntica posición en los dos últimos endecasílabos. Esta posición es la de final de miembro, con el acento prosódico de fuego coincidiendo con el ictus de 6ª. Recordemos que el final de miembro se acercaba en su funcionalidad al final de verso; de esta formala rima habitual se ve sustituida por la repetición de una misma palabra ante cesura. Se constituye, en suma, un sistema de repeticiones que reemplaza a las correspondencias fónicas de final de verso.

&&&.VII.1.3.5 Los versos sin rima de las canciones

Tanto la rima al medio como los versos sueltos son fenómenos extensos que afectan a la rima y que corresponden a la última época en la trayectoria de la poesía

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Garcilaso. Tenemos otro fenómeno más localizado y perteneciente a una época anterior, en casos relativamente "anómalos" de rima. Se trata de los versos que carecen de ella en las canciones, versos que quedan sueltos entre otros que llevan rima, y que llamaremos versos blancos.[30] Así en el envío de la Canción I, leemos:

> Canción, no as de tener
> comigo que ver más en malo o bueno;
> trátame como ageno,
> que no te faltará de quien lo aprendas.
> Si has miedo que m'offendas,
> no quieras hazer más por mi derecho
> de lo que hize yo, quel mal me he hecho.
> (vv. 53-59)

En la Canción II tenemos:

> Canción, yo e dicho más que me mandaron
> y menos que pensé;
> no me pregunten más, que lo diré.
> (vv.65-67)

Este tipo de envío, donde el primer verso queda libre de rima, era común tanto en Dante o Petrarca como en otros poetas.[31] No obstante, Garcilaso, como en los casos anteriores, opta por emplear rasgos que añadan algo de lo que se pierde con la rima. En el envío de la Canción I introduce una rima interna para tener: "comigo que ver más en malo o bueno", no al medio esta vez, acaso por el hecho de colocar ese verso blanco. Tampoco se colocaron al mezzo en unas rimas de Guittone d'Arezzo, de las que Trissino dice lo siguiente en su Poetica:

> E per non lasciare b nè d srime senza compagnia, le accorda con la terza cesura; il que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

si conoscerà meljo ne lo exempio, che è:
Sovente veggio saggio,
Per lo quale mi pare,
Che pare nulla cosa ad honor sia;
Però ho ben per saggio
Chi sovra ogn'altra cosa
Lo posa sì in sè, che'ello li sia.[32]

Para no dejar algunas palabras "srime senza compagnia" se usa esa rima interna.

En la Canción II Garcilaso deja sin correspondencia mandaron, pero sitúa la misma palabra (más) exactamente en la misma posición en los vv. 65 y 67; esa posición es precisamente la de final de miembro, la más cercana a final de verso; el recurso es parecido a la repetición de fuego al final del primer miembro en los dos últimos versos de la Epístola a Boscán. En la Canción II la resonancia se enriquece con exacta aparición en 7ª de que, de manera que el primer miembro de los versos 65 y 67 termina de la misma manera, y los segundos miembros se inician con idéntico vocablo:

Canción, yo e dicho más que me mandaron
y menos que pensé;
no me pregunten más, que lo diré.

En conjunto se produce entre los tres versos un juego entre más que / menos que / más, que. La semejanza fónica entre los extremos de la triple relación se conjuga con su diferente función sintáctica, pues en el último que hay un valor consecutivo o causal ausente en el primero.

Podríamos citar un último caso de verso blanco.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Está en la estancia irregular estudiada en el cap. V:

> La soledad siguiendo,
> rendido a mi fortuna,
> me voy por los caminos que se ofrecen,
> por ellos esparziendo
> mis quejas d'una en una
> al viento, que las lleva do pereçen.
> Puesto que'llas mereçen
> ser de vos escuchadas,
> he lástima que van perdidas
> por donde suelen ir las remediadas;
> a mí se an de tornar,
> adonde para siempre avrán d'estar.
> (can.II.1-12)

El eneasílabo anómalo queda sin rima; esta vez no hay una clara rima interna, pero prestando alguna atención los vv. 9 y 10, nos encontramos lo siguiente:

> he lástima que ván perdídas
> por dónde suélen ír las remediádas;

La vocal tónica de la palabra rima del verso blanco se corresponde con la vocal tónica de la posición más cercana a la final de verso, la de final de miembro. La /í/ tónica va flanqueada en los dos casos por las mismas vocales átonas: /e/ delante y /a/ detrás; de esta forma la palabra que queda sin rima (perdidas) encuentra eco en el verso siguiente, un eco que inconscientemente el lector percibe al leer.

Algo semejante ocurría con las transiciones de la rima al medio y las resonancias de los versos sueltos. Tanto en estos casos como en los de los versos blancos de las canciones, Garcilaso se encarga de compensar la falta de equivalencia fónica de la rima con otras equivalencias más o menos sutiles.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.1.2. Factores externos al texto de Garcilaso

Junto con los factores internos al sistema de versificación de O, hemos de considerar otros externos donde se ve implicada la rima.

&&&.VII.1.2.1 Apoyos en la métrica castellana

Citemos de nuevo los casos de rima anómala agrupándolos esta vez por el tipo de correspondencia fonética que se da en las rimas; usamos un asterisco para señalar los rechazados por los editores:

1----------
égl.II.944-45 culebras : negras;
égl.II.1005-06 'cabo : hago
égl.II.1205-06 y 1257-58 sangre : hambre (2)
2----------
égl.II.997-98 puedes : debes
3----------
égl.II.1663-64 campo : blanco
égl.II.1156-57 phaunos : silvanos
4----------
égl.II.1591-92 callando : coronado*
égl.II. 1865-69 espero : cayendo : corriendo*
5----------
égl.III.202-06 reduzido : miedo : perdido*
égl.III.359-60 hallaren : callen *
égl.III.369-374 acabado : apresurado (:) agua*

Para los siete casos de rima al medio aceptados por los editores, Keniston se encargó de señalar las "atenuaciones" que suavizan esa violación de la norma: habia castellanos que pronunciaban la nasal /n/ en vez de /m/ ante /b/ y /p/; la falta de correspondencia se da entre /b/-/g/, /d/-/b/, y /p/-/k/, como se ve, siempre entre sonoras o sordas, pero sin mezclarlas; en el caso de Phaunos : silvanos, la primera palabra se podría

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pronunciar "Fanos", dice Keniston, apoyándose en algunas ediciones.[33]

Junto con esto, se ha de señalar que si la norma de la rima tenía claras fisuras en el sistema métrico de O, no faltaba alguna incluso en el más riguroso sistema métrico castellano: en la poesía castellana de cancionero pueden encontrarse rimas anómalas, por más que, como señaló Le Gentil, la perfección en la rima sea la norma general.[34] Un estudio sobre la rima imperfecta elaborado por Dorothy C. Clarke,[35] recoge numerosos casos agrupados por la equivalencia que se establece entre diversas consonantes y vocales, unas y otras aisladas o en combinación. Estas rimas anómalas del cancionero castellano guardan bastantes semejanzas con la mayor parte de las que aparecen en Garcilaso.

En Garcilaso existen cuatro casos del grupo 1, donde se produce equivalencia entre /b/ y /g/ (culebras : negras, cabo : hago y sangre : hambre (ésta en dos ocasiones). Clarke hace referencia a una serie de ejemplos cancioneriles donde estos dos fonemas consonánticos están en rimas que pasan por consonantes, tanto en posición intervocálica como en combinación con sonante vibrante o líquida, /l/ o /r/.[36] De /b/ y /g/ en posición intervocálica, como en cabo : hago; tenemos ejemplos como el siguiente de Rodrigo Cota, escrito en copla mixta, una novena --formada por una redondilla más una quintilla--

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con rima consonante abba:cdccd[37]:

> Y ladron llamas a vno,
> sin que tengas mas enojos
> que, sin ser ante tus ojos,
> no jamas llego a ninguno?
> Y pues hurto nunca vuo
> ante la vista del ombre,
> que respecto aqui se tuuo?
> o por qual razon te plugo
> darme tan impropio nombre?[38]

Los dos casos de sangre : hambre que se dan en nuestro poeta ya los señala Clarke en Quirós y Juan de Padilla, dentro del grupo en el que /b/ se iguala a /g/. Estos son los versos de Quirós, en la denominada copla real, de diez octosílabos con rima consonante abaab:cdccd[39]:

> Yo siruiendo y trabajando,
> y sufriendo sed y hambre;
> yo que nunca ando mudando,
> yo nunca nada os demando,
> yo sudando biua sangre:
> busca quien os sirua pues
> no hazeys ningun descargo,
> y descarda si podes
> esta cuenta que veres
> de lo que estaua a mi cargo.[40]

Este es el ejemplo de Juan de Padilla, una combinación de nueve versos de arte mayor --cuarteto y quinteto--, del tipo ABBA:ACCAC[41]:

> Asi que destilen tus ojos mortales
> humidas lagrimas, considerando
> la guerra cruenta y el mal inefando,
> que vino por todos los pueblos leales:
> Iberia quedaba cubierta de males,
> vacia de pueblos, y llena de sangre;
> huyendo moria la gente de hambre,
> no menos los ricos que los comunales,
> sin oro ni plata, ni menos alambre.[42]

Para la equivalencia puedes : debes también se encuentran casos semejantes en el artículo de Clarke, con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplos en Juan de Andújar, Alfonso Sánchez de Jaén y Guevara.[43] Citemos el primero de ellos, una novena -- formada por una redondilla más una quintilla-- con rima consonante abab:bcccb[44]:

> Pidiendo el rey Latino
> viene iusticia de Amada,
> Lauina por un camino
> yua con Turon ligada,
> e Claudio traya atada
> a su muger Mesalina,
> e vi a la Proserpina
> dolerse dela rapiña
> de Pluto, que la robaua.[45]

Obsérvese que en esta misma estrofa se da rima imperfecta entre Mesalina : Proserpina : rapiña, con equivalencia entre /n/ y /p/, uno de los grupos señalados en su artículo por Clarke.[46]

Si seguimos con equivalencias consonánticas, la última de las rimas al medio anómalas lo es en un grado ligeramente superior, pues para campo: blanco habríamos de recurrir a dos correspondencias de las recogidas por Clarke, una que iguala en rima /n/ con /m/ y otra que iguala consonantes sordas, entre ellas /p/ y /k/.[47] Citemos un caso de /p/=/k/ en Pinar, que recoge un dicho popular, en coplas de 10 versos con rima consonante **ababcddcee:**

> Tomara su señoria
> dela Infanta postrera
> vn arbol que se ofrescia
> de entre todos, oliuera;
> y ell aue sera vn nebli,
> porque es aue de gran buelo,
> cantando con boz al cielo:
> Pues partiendo despedi:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y el refran que Poco a poco
dizen que se hila el copo.[48]

Existe otro ejemplo de Diego López de Haro con equivalencia triple /t/=/p/=/k/; en la composición en general la rima es consonante abaabcdcdc:

E pues manda que los maten
justicia alos que mataron,
porque sin pena no escapen,
mando que mis ojos saquen,
pues de seso me sacaron.
Y porque ellos ya lloraron
la culpa de aquesta guerra,
quiero, pues que ya penaron,
que no los cubra la tierra,
por solo lo que miraron.[49]

Por otra parte, entre los casos de equivalencia existen algunos de /n/=/m/ en posición implosiva delante de consonante oclusiva sorda,[50] aunque éstas no son /p/ y /k/ como en el caso garcilasiano. El ejemplo es de Carvajales:

Mi estudio e pensamiento
me vino todo al reves,
e fueme enemigo el tiempo,
e dio conmigo al traves,
do esperar es mas perder
otro bien que sepultura,
que finose mi plazer
e nascio mi grand tristura.[51]

En el grupo 4, dentro de las equivalencias de consonantes, tenemos en primer lugar égl.II.1591-92 (callando : coronado); con correspondencia entre el fonema /n/ seguido de /d/, y /n/. Existió equivalencia en la poesía castellana del XV entre una consonante y /n/ más esa misma consonante. Clarke aporta de este caso un número superior de ejemplos a la media de las otras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

equivalencias, entre ellos algunos de autores con el prestigio de Juan de Mena o el Marqués de Santillana. He aquí ahora un ejemplo de Mena; se trata de octavas de arte mayor, del tipo **ABAB:BCCB**[52]:

> Dan infinitos entendimientos
> con entendimiento del todo turbado
> socauan los çentros e los firmamientos
> razones sufisticas e malas fundando;
> e jamas non vienen y determinando
> que donde ay tantas dubdas e opiniones
> non ay quien de determinaçiones,
> e a los que esperan conuien de yr llorando.[53]

Para el segundo caso del grupo 4, égl.II.1865-1869, espero : cayendo : corriendo, actúa la equivalencia que acabamos de ver entre una consonante y /n/ más esa consonante, junto con otra también establecida por Clarke, entre /r/ o /l/ y /d/.[54] De equivalencia /d/=/r/ cita a Diego del Castillo en el siguiente ejemplo. inserto en la denominada copla real,[55] de diez octosílabos con rima consonante aabbaccddc:

> De mi cuerpo vulnerado
> do seso queda burlado
> e memoria fallescida,
> por la discrecion perdida
> es el saber sepultado;
> ca gemir nunca fallesçe
> nin amargura peresçe,
> ante son tales sus tiros,
> que do faltan los sentidos
> muy mayor cuyta recresce.[56]

Lo que tendríamos en espero : cayendo : corriendo, pues, sería la equivalencia entre /d/ y /r/, del tipo tiros : sentidos, más la que iguala una consonante con esa misma precedida por /n/ implosiva, del tipo turbado: fundando.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Hasta ahora se han visto equivalencias entre consonantes; el único caso que implica equivalencia de vocales o grupos vocálicos en la Egloga II es el de Phaunos : Silvanos. Clarke se ocupa de equivalencias de vocales, y considera que en su mayoría los casos encontrados responden al principio enunciado por Hills y Morley:

> In a diphthong consisting of a strong and a weak vowel the weak vowel may be disregarded in rime.[57]

Como se ve, a esta regla se atiene el caso que estudiamos en égl.II.1156-57. Clarke afirma que la equivalencia más frecuente es la de /ei/=/e/[58], pero no falta en su estudio un ejemplo de /au/=/a/, muy semejante al que nos ocupa en O; pertenece al Diálogo de Bías contra Fortuna del Marqués de Santillana, escrito en las llamadas coplas castellanas con el sexto verso quebrado[59] (abba:cddc):

> Asy recobre yo a mi,
> que non fue poco recaudo,
> e lloro el tiempo passado
> que, por mi culpa, perdi:
> ca yo non se tal ninguno
> que mandando,
> viva, sinon trabajando,
> nin de cuydados ayuno.[60]

De este caso de equivalencia vocálica pasamos al primero de la Egloga III, reduzido : miedo : perdido, en el que la consonante se mantiene; el grado de anormalidad aumenta, pues por primera vez la anomalía afecta a la vocal tónica. Entre los ejemplos de Clarke hay ejemplos similares de rima anómala, en casos que ella clasifica entre los "miscellaneous".[61] Véase éste de Iñigo de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Mendoza, en coplas reales:

> Miras me quando te miro,
> y he lastima de tu vida;
> quando te veo, sospiro,
> y poco menos espero,
> fuente de luz infinida;
> o piedad syn medida,
> ado tu poder diuino!
> o pobreza tan conplida,
> que para tanta ferida
> te falta vn paño de lino.[62]

Para los dos casos restantes, hallaren : callen, y acabado : apresurado (:) agua, las posibles semejanzas resultan complicadas. A lo sumo se podría citar la serie de ejemplos de la poesía de cancionero donde ya no hay ni consonancia ni asonancia.[63] "They may be due in part to faulty text", afirma Clarke; ese "in part" nos parece muy sensato. Aunque en ambos casos se mantiene la vocal tónica, estamos cerca de los versos blancos que vimos en las canciones.

No pretendemos "demostrar" con ejemplos del cancionero castellano la posibilidad de existencia de rimas anómalas en Garcilaso. Lo que sí es indudable es que el hecho de que se diesen pudo ser uno de los factores coadyuvantes que nuestro poeta tuviese en cuenta.

Existió también en castellano un tipo de rima que Clarke llama displaced rime y Domínguez Caparrós traduce como "rima desplazada", término que adoptamos.[64] En este caso una de las rimas no aparece a final de verso, sino en una posición anterior:

> Although the normal position for the rime-word

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> was the end of the line, the poet occasionally shifted the rime-word to another place in the verse, either through necessity or for special effect...[65]

Clarke ofrece este ejemplo de Fernán Pérez de Guzmán:

> Gozosa con los pastores
> que velavan las sus greyes
> alegre con los tres reyes
> e la estrella gloriosa.[66]

Véase este ejemplo de Garci Sánchez de Badajoz recogido por Domínguez Caparrós:

> Animas del Purgatorio,
> que en dos mil penas andáis
> batallando
> si mi mal os es notorio
> bien véreys que estáys en gloria
> descansando.[67]

Esta modalidad se acerca bastante al sistema de compensación utilizado por Garcilaso para los versos blancos de las canciones, y al comentado por Trissino.

&&&.VII.1.3 Otras consideraciones sobre las rimas anómalas

&&&.VII.1.3.1 Los casos en égl.II.1591 y égl.III.202-06. Los ríos "con gesto muy humano"

Antes de contemplar en su conjunto los casos de rimas anómalas, hemos de prestar atención a dos de ellos, égl.II.1591 y égl.III.202-206, entre los que se establece cierta relación. Lo que une a estos textos, aparte de la rima anómala, es el motivo que desarrollan. Citemos el primero extensamente:

> Después de aver hablado, ya cansados,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en la yerva acostados se dormían;
el gran Danubio oýan ir sonando,
quasi como aprovando aquel consejo.
En esto el claro viejo río se vía
que del agua salía muy callando
de sauzes coronado y [de] un vestido
de las ovas texido mal cubierto;
y en aquel sueño incierto les mostrava
todo quanto tocava el gran negocio,
y parecía que'l ocio sin provecho
les sacava del pecho, porque luego,
como si en biv[o] fuego se quemara
alguna cosa cara, se levantan
del gran sueño y s'espantan, alegrando
el ánimo y alçando la esperança.
El río sin tardança parecía
que'l agua disponía al gran viaje;
allanava el passaje y la corriente
para que fácilmente aquella armada,
que avía de ser guiada por su mano,
en el remar liviano y dulce viesse
quánto el Danubio fuesse favorable.
(égl.II.1586-1608)

Y ahora he aquí la octava de la Egloga III:

Pintado el caudaloso río se v[ía],
que en áspera estrecheza reduzido,
un monte casi alrededor tenía,
con ímpetu corriendo y con miedo;
querer cercarlo todo parecía
en su bolver, mas era afán perdido;
dexávase correr en fin derecho,
contento de lo mucho que avía hecho.
(égl.III.201-208)

En ambos textos se nos presenta un río personalizado, el Danubio en el primero y el Tajo en el segundo. Si ponemos entre paréntesis la rima, la imagen del Danubio como "claro viejo río", coronado de sauces y "mal cubierto" de un vestido de ovas, no deja de tener cierta ironía a la que se ajusta perfectamente ese "callando", que indica, con cierta burla cálida, la cautela con que el viejo salía de su cauce.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La visión algo burlesca del río no sólo se da en estos pasajes; a ella se acercan otros como aquel en que Tormes se ríe de la sorpresa de Severo:

> En esto, el rostro a Tormes rebolviendo,
> vio que 'stava riendo de su 'spanto.
> "¿De qué t'espantas tanto?", dixo el río.
> "¿No basta el saber mío a que primero
> que naciesse Severo, yo supiesse
> que avía de ser quien diesse la doctrina
> al ánima divina deste moço?"
> (égl.II.1319-1325)

Junto con estos versos de un río que ríe y pregunta, con algo de "fantasía" hispánica, "¿de qué te espantas tanto?", también hallamos otro fragmento al final de la misma Egloga II de características semejantes:

> Diziendo assí, con gesto muy humano
> tomóle por la mano. ¡O admirable
> caso y cierto espantable!, que'n saliendo
> se fueron estriñendo d'una parte
> y d'otra de tal arte aquell[a]s ondas,
> que las aguas, que hondas ser solían,
> el suelo descubrían y dexavan
> seca por do passavan la carrera,
> hasta que'n la ribera se hallaron;
> y como se pararon en un alto,
> el viejo d'allí un salto dio con brío
> y levantó del río espuma'l cielo
> y comovió del suelo negra arena.
> (égl.II.1805-1817)[68]

Ese "con gesto muy humano" resume la característica con que han ido apareciendo los distintos ríos en los pasajes. La exclamación posterior ("¡O admirable // caso y cierto espantable!") No deja de encerrar una sombra de ese tono jocoso que venimos notando, más explícito unos versos más abajo en "el viejo d'allí un salto dio con brío", donde Garcilaso quiere combinar la condición de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

viejo del río,[69] al principio del verso, con el "brío" del final, y con un "salto" un tanto atlético que no parece muy propio del viejo Tormes.

No falta incluso cierta visión burlesca e irrespetuosa del "viejo Tormes" en la Elegía I, cuando se nos presenta con "los cabellos y barvas mal paradas"

> El viejo Tormes, con el blanco choro
> de sus hermosas nymphas, seca el río
> y humed[e]ce la tierra con su lloro,
> no recostado en urna al dulce frío
> de su caverna umbrosa, mas tendido
> por el arena en el ardiente estío;
> con ronco son de llanto y de gemido,
> los cabellos y barvas mal paradas
> se despedaça y el sotil vestido;
> en torno dél sus nymphas desmayadas
> ll(l)orando en tierra están, sin ornamento,
> con las cabeças d'oro despeynadas.
> (ele.I.142-153)

En cierto modo se anticipa con este tono en algo jocoso el famoso fragmento (vv. 223 y ss.) de Venus y su progresivo olvido de la tristeza por la muerte de Adonis que tanto extrañó a Herrera en el contexto de una elegía.

En la octava de la Egloga III a la que pertenece el v. 20 la imagen que se da del río no está muy lejos de la anterior; es una personalización desmitificadora, con el mismo tono burlón para con ese Tajo que se empeña en "cercarlo todo", viendo que era "afán perdido", y quedándose al final "contento de lo mucho que había hecho". El "miedo" parece explicarse desde el momento en que el río se ve forzado a discurrir "en áspera estrecheza reducido"; por ello puede avanzar con ímpetu, pero no sin

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

miedo. Hay que tener en cuenta que al principio se presentó el Tajo diciendo que "el agua baña el prado con sonido", donde falta toda esa violencia. Puede explicarse el miedo del río si pensamos que acaso estaba acostumbrado a un deslizarse más tranquilo, tal como aparece al principio de la Egloga III:

> Con tanta mansedumbre el cristalino
> Tajo en aquella parte caminava,
> que pudieron los ojos el camino
> determinar apenas que llevava.
> (vv. 65-68)

Es este manso Tajo el que puesto en la "áspera estrecheza" se ve forzado al ímpetu, para volver más tarde al conformismo acorde con su mansedumbre habitual, y terminar corriendo recto, y satisfecho con su esfuerzo.
Me parece, en fin, un acierto poético la combinación del ímpetu con el "miedo" -- recuérdese la conjunción de "viejo" con "brío" vista más arriba--, en lo que tiene de caracterización del personaje-río. Por otra parte, creo que no es casual que la rima anómala coincida con dos pasajes donde el río está visto de forma un tanto burlona. Con este tono se corresponde la sprezzatura de la rima anómala; el poeta, como el río en la Egloga III, no termina de redondear la equivalencia fónica, pero "sigue derecho", contento con lo mucho que ya ha hecho.
Cambiando miedo o callando por ruido o callado se regulariza la rima, pero todo parece indicar que se perjudica el sentido y la coherencia artística del texto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.1.4 Egl.III.369-374. La cautela en el caso más extremo

Hemos señalado que las palabras finales en las tiradas de rima al medio no tienen correspondencia al final, sino en interior de verso. Por otra parte, se analizó el sutil sistema de transición con que se iniciaban esas tiradas de rima al medio, las resonancias que se establecían en los versos sueltos de la Epístola a Boscán, o las correspondencias fónicas con que se compensaba el verso que quedaba sin rima en el envío de algunas canciones.

Garcilaso utilizó un sistema semejante en el caso más extremo de rima anómala --en los otros vimos que había al menos asonancia--, el que cierra la Egloga III. Repitamos la estrofa de nuevo:

> Esto cantó Thyrreno, y esto Alzino
> le respondió, y aviendo ya acabado
> el dulce son, siguieron su camino
> con passo un poco más apressurado;
> siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
> juntas s'arrojaron por el agua,
> y de la blanca espuma que movieron
> las cristalinas ondas se cubrieron.

la rima en -ado que no se reitera en el v. 374, sí se recoge en asonancia en ese mismo verso, precisamente en la posición que ya hemos definido como cercana a la final de verso, la que se da en cesura:

> con passo un poco más apressurado;
> siendo a las nymphas ya el rumor vezino,]
> juntas s'arrojaron por el agua.

Como se ve, el sistema recoge en algo el de la rima al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

medio, pues la resonancia fónica se produce a final de miembro. También es muy semejante a lo que observamos con los versos blancos de las canciones; respecto a esto se trata de un grado intermedio, ni tan diluido como el de la estancia irregular de la Canción II, ni tan evidente como el de la Canción I. No estamos lejos tampoco del concepto de "rima desplazada" que se daba en el Cancionero castellano.

Por otra parte, la equivalencia apresurado : arrojaron, que se da entre el final del v. 372 con el final del primer miembro del v. 374,[70] se basa en la equivalencia habitual entre /d/ y /r/ que ya señalamos arriba --sentidos : tiros; proceden : quieren; lodo : tesoro--, junto con otra no mencionada, la que ponen entre rimas consonantes pasajes de palabras con terminación idéntica salvo una /n/ final en una de ellas[71]:

> Es razon saber de quales
> y de que cuero y facion
> se haran coyundas tales
> con que vuestros animales
> no salgan de la razon;
> por que si no estan atados
> con sotil mán y arte
> los bueyes que estan holgados
> .....
> es peligro no se aparten
> cada uno por su parte.[72]

Se trata de una oncena con rima abaab:cdccdd.[73]

Si consideramos los dos versos que siguen al anómalo, tenemos:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con passo un poco más apressurado;
siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
juntas s'arrojaron por el agua,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron

En arrojaron : movieron : cubrieron se establece la rima consonántica, con repetición de los fonemas consonánticos a partir del último ictus. Este tipo de rima se clasifica en la métrica italiana dentro de las denominadas rime artificiose, que se producen conjuntamente con la rima consonante habitual. Pueden encontrarse ejemplos en Dante o Petrarca.[74]

Junto con esto hemos subrayado también la asonancia de agua con blanca en el verso siguiente; blanca tiene especial relevancia en esa línea por coincidir con el ictus en 4ª, lo que le permitiría ser final de miembro, aunque lo normal es que la cesura vaya tras espuma. La rima anómala, por tanto, está rodeada de sutiles compensaciones que ya se habían practicado en las composiciones donde el factor de la rima presentaba, por unas razones o por otras, una presencia menos notoria.

&&&.VII.1.5 Las rimas anómalas, la sprezzatura y su posición en las Eglogas II y III

Si colocamos los casos de rimas anómalas por composiciones, esto es, la Egloga II por un lado, y la III por otro. Este es el resultado:

-- Egloga II

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1----------[rima al medio]
égl.II.944-45: culebras : negras;
égl.II.997-98: puedes : debes
égl.II.1005-06: 'cabo : hago
égl.II.1156-57: phaunos : silvanos
égl.II.1205-06 y 1257-58: sangre : hambre (2)
égl.II.1591-92: callando : coronado
égl.II.1663-64: campo : blanco

2----------[rima a final de verso]
égl.II. 1865-69 espero : cayendo : corriendo

-- Egloga III

1----------[rima a final de verso]
égl.III.202-06 reduzido : miedo : perdido
2----------
égl.III.359-60 hallaren : callen
3----------
égl.III.369-374 acabado : apresurado (:) agua

Ya señalamos arriba, como hecho que no parecía coincidir con la hipótesis de que estas rimas surgían de erratas, la circunstancia de que todas ellas se den en las Eglogas II y III. Esta no es la única "casualidad"; otra viene dada por el hecho de que las rimas irregulares se dan precisamente en la segunda mitad de cada composición (en la Egloga II a partir del v. 945 en 1885 versos: en la Egloga III a partir del v. 204 de 376 versos; la primera mitad esta limpia de "erratas" de este tipo; si se tratase de erratas del impresor, debidas al progresivo cansancio o a la creciente precipitación en la composición del libro, podría considerarse lógico el aumento de errores al avanzar la Egloga II y el cuarto libro de la princeps, pero no parece tan lógico que en la primera mitad de la Tercera se vuelva a la normalidad para volver a cometer errores. Las últimas rimas anómalas de las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Eglogas II y III aparecen, "casualmente" muy cerca del final de ambas composiciones: en égl.II.1865 con fin en 1885, y en égl.III.374, dos versos antes de cerrar en el v. 376. A este respecto hemos de recordar los endecasílabos crecientes que clasificábamos en el cuarto grupo de los localizados fuera de los sonetos:

-- ele.I.239:
el viento sus cabellos y con su vista
-- ele.II.187:
y en el rigor del yelo y en la serena
-- égl.III.304:
cantando el uno y el otro respondiendo
-- égl.III.354:
El álamo y el laurel y el mirtho callen

Comentábamos que en este grupo se encontraban los resultados más brillantes dentro de la evolución de los endecasílabos crecientes; coincidían con composiciones de la última época de Garcilaso; tenían en común cierta tendencia a aparecer como culmen de un pasaje muy significativo o al final de la composición. De lo primero es ejemplo ele.I.239, que se encuentra entre los últimos versos del brillante y notabilísimo pasaje -- criticado por su contraste en el seno de una elegía de tono luctuoso-- de Venus en su gradual abandono del llanto por la muerte de Adonis; otro ejemplo es égl.III. 304, que puede leerse al final de la descripción de las labores llevadas a cabo por las ninfas, e introduce el canto amebeo. Por su parte, ele.II.187 se halla, como los casos de rima anómala en égl.II.1865 y égl.III.374, a muy pocos versos del final de la composición en que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aparece. Lo mismo ocurre con égl.III.360, que de hecho parece actuar junto con égl.III.359, que lo precede con una rima anómala.

Si ampliamos esta observación a las manifestaciones de la poética de la sprezzatura vistas hasta ahora en las últimas obras extensas --elegías y églogas--[75] hay pocas excepciones a esta tendencia: la estancia irregular de la Egloga I corresponde a los versos 253-266, en una composición de 421 versos; los dos crecientes de esa misma égloga son los vv. 266 y 405, el primero más allá de la mitad y el segundo cerca del final; en una composición tan extensa como la Egloga II, ya hemos visto que las rimas anómalas se dan a partir del verso 945; hay crecientes en el 989 y 1213; en más de 1800 versos sólo se da la excepción de égl.II.352 ("A lo menos aprovecha yo te digo'); en la Elegía I, de 307 versos, el único creciente se da cuando ya hemos leído más de 200 versos, en el v. 239;[76] en la Elegía II, el creciente ocurre, como vimos, en el v. 187, a 6 del final. En la Egloga III tenemos otra excepción a la tendencia en el v. 81 ("Aviendo ya contemplado una gran pieza"), pero las rimas anómalas se dan a partir de la mitad, y sobre todo al final, y hay crecientes en los vv. 294, 304 y 360.

Todas estas "casualidades" nos llevan a pensar en la poética de la sprezzatura. Se puede contemplar la hipótesis de que en su época más madura Garcilaso tuvo una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tendencia a introducir sprezzature más allá de la mitad de sus composiciones extensas, cuando había demostrado que no tenía problemas para llevar a cabo esas formas poéticas con absoluta perfección. Muy especialmente parece operar este criterio cerca de los versos finales de algunas composiciones, como la Elegía II (v. 187, creciente), la Egloga I, (v. 405, creciente) la Egloga II (v. 1865, rima anómala) y la Egloga III (vv. 359 y 360, rima anómala y creciente). Habría, pues, una tendencia a cerrar composiciones con estos detalles de desprecio del arte después de haberlo dominado.

&&&.VII.1.6 La gradación de las rimas anómalas. Su integración en el sistema métrico de O

De la misma forma que en fenómenos métricos anteriores, podríamos establecer una escala para los casos de rima anómala; la consonancia se ve transgredida cada vez en mayor grado:

- X Fenómenos extensos:
- X.1 Rima al medio (final de verso sin rima)
- X.2 Verso suelto (ausencia de rima)
- Y Fenómenos localizados de anomalía en rima:
- Y.1 Versos blancos en canciones
- Y.2 Anomalías en rima al medio
- Y.2.1--------
-- égl.II.944-45: culebras : negras
-- égl.II.997-98: puedes : debes
-- égl.II.1005-06: cabo : hago
-- égl.II.1156-57: phaunos : silvanos
-- égl.II.1205-06 y 1257-58: sangre : hambre
-- égl.II.1663-64: campo : blanco
- Y.2.2--------
-- égl.II.1591-92: callando : coronado
- Y3 Anomalías en rima a final de verso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- Y.3.1--------
-- égl.II.1865-69: espero : cayendo : corriendo
-- égl.III.202-06: reduzido : miedo : perdido
-- égl.III.359-60: hallaren : callen
- Y.3.2--------
-- égl.III.369-374 acabado: apresurado (:) agua

No sólo los errores se dan exclusivamente en dos composiciones, y sólo desde la mitad al final, con especial ocurrencia en los últimos versos, sino que parece advertirse una interesante gradación. Considerando el sistema de O en su conjunto, tendríamos como base de la gradación, tal como se ha señalado en la escala, una serie (X) con fenómenos extensos en que la rima se pone en cuestión:

X.1) La rima al medio, donde la equivalencia fónica se desvincula del final de verso y de la pausa que implica.

X.2) El verso suelto, que prescinde de la rima, aunque no renuncia a ciertos recursos que atenúan esa falta.

Dentro de una segunda serie (Y) de casos esporádicos y localizados están

Y.1) Los versos blancos de los envíos de las canciones.

Y.2) Los casos de rima anómala situados a final de miembro. Se trata de rimas difíciles, --con palabras que un poeta de la capacidad de Garcilaso habría evitado en final de verso, si hubiese querido-- del tipo culebras: negras o sangre : hambre. De hecho, exactamente esta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rima no era nueva en la poesía castellana, situada entre rimas consonantes, como vimos.

La fisura de la rima comienza donde resulta más coherente que lo haga, de forma que la ruptura de de un precepto métrico queda atenuada por las circunstancias internas del sistema. Ya vimos que la rima al medio en sí misma actúa como un elemento en tensión con la unidad del verso, y hace crecer el conflicto que ya se daba, en mucha menor escala, entre esa unidad y la cesura que divide el verso en dos miembros; la posición en que se da rima al medio tiene por una parte características de final de verso (lleva rima, el grupo /í.a/ se pronuncia con hiato) pero por otra no deja de ser una posición interior; es esto lo que permite suponer que si hay alguna posición propicia para poner en tensión la norma de la rima consonante, ésa es precisamente la de la rima al medio, puesto que no nos encontramos con una rima "normal" a final de verso, sino que está "atenuada" ya por su posición interior, desprovista del apoyo marcado por la pausa versal. En esas circunstancias introducir una "atenuación" más, la de la correspondencia fónica, pudiera entenderse como violación de una regla en el momento en que ésta actúa con menos fuerza. Además, la cercanía de las rimas al medio, separadas por menos de un verso, facilitaría que en algún caso la correspondencia no fuese perfecta, como ya notó Tamayo ("...en este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

género de metro como tan lleno de consonancia, no ofende al oído que alguna difiera en alguna letra...").

Antes de la última rima al medio anómala, nos encontramos el primer caso de rima no aceptada por los editores, el de égl.II.1591 (callando: coronado). En él empieza una tendencia característica que se mantiene en adelante, con excepción de una última rima al medio difícil en la Egloga II (blanco : campo), y por tanto no enmendada: las rimas empezarán a ser anómalas a final de verso, pero al mismo tiempo dejarán de ser rimas difíciles.

Así ocurre con el caso final de la Egloga II, los vv. 1865-1869 (espero : cayendo : corriendo), donde la rima exigida es -endo, muy habitual; más aún lo es la rima en -ido de égl.III.202-206 (reduzido : miedo : perdido), la primera de esta composición. En estos dos casos, la facilidad de la rima no va pareja con una enmienda fácil de las habituales en la princeps, que mediante el cambio de uno o dos grafemas logre la equivalencia fónica y la coherencia de sentido exigidas.

Sigue el caso de égl.III.359-60 (hallaren : callen). El sentido y el ritmo del primero de los versos es perfecto. En principio la rima -allen no es difícil, y Garcilaso parece mostrarlo con hallaren --si es la lectura auténtica-- donde resulta evidente la posibilidad de enmienda de hallaren a hallen --ya vimos que no parece

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plausible el paso callen> callaren.[77] En este caso es donde más fácil resulta pensar en una errata por adición (hallaren por hallen), con repetición del fonema /a/ e introducción de r.[78] No obstante, cuando se sustituye hallaren por hallen, solucionando el problema de la rima, surgen otros mucho mayores. Tendríamos el paso de 1 a 2:

1. Do quier que sauzes de oy más se hallaren
2. Do quier que sauzes de oy más se hall(ar)en

El verso 2 resulta hipométrico, salvo si se hace hiato en "de ¦ oy"; ahora bien, ese hiato presentaría serias objeciones; en primer lugar, implica un ictus en 7ª posición, y un extraño esquema 2-4-7-8-10:

Do quiér que sáuzes de ¦ óy más se hallen

Lo raro del esquema en este verso concreto surge de que, si en circunstancias normales sería posible que el ictus de 7ª se neutralizase ante el de 8ª, aquí la necesidad del hiato impide la neutralización de ese ictus, fundamental para mantener la separación de vocales; el ictus en 7ª choca así con el de 8ª, produciendo un efecto incompatible con el ritmo del endecasílabo. La imposibilidad de ese hiato que pone el verso en 11 sílabas podría probarse también con el hecho de que, como veremos en la segunda sección de este capítulo, no existe ningún endecasílabo en Garcilaso en que el hiato se apoye en una vocal tónica o átona que lleve inmediatamente detrás un ictus; esto es, la combinación o ¦ ó ó no se da en O, y contraviene el ritmo endecasilábico. Véanse como ejem-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plos versos como

-- son.XIII.5:
d'¦ áspera cortéza se cubrían
-- son.XVI.12:
mas infición d' ¦ áire en sólo un día

En ambos casos tenemos estas dos posibilidades:

o ¦ ó o ó
o ¦ ó o o o ó

Es indudable, por tanto, que, si no tenemos en cuenta la rima, el endecasílabo 1

do quiér que sáuzes de_óy / màs se halláren

es muy superior al 2, con ictus en 2ª, 4ª, 6ª y 10ª, y con cesura que la sintaxis tiende a situar tras sauze -- endecasílabo a_minore, entonces--, aunque el mejor ritmo se logra como a_maiore, con ictus intenso en de_óy que precede a la cesura, como hemos representado. El verso tiene un ictus antirrítmico en 7ª del que Garcilaso supo sacar buen resultado en otras líneas:

-- égl.III.7:
está y estará en mí tánto clavàda
-- égl.III.305:
Flérida para mí dúlce y sabrósa

En suma, el caso de égl.III.359 no se soluciona con el simple paso de hallaren a hallen, que da un endecasílabo sumamente defectuoso. Así lo percibieron el Brocense y Herrera, que no limitaron su enmienda a ese pequeño cambio, como se vio en el cap. III, sino que cambiaron otros elementos, manteniendo la rima en -allen; también los editores modernos se han visto obligados a introducir otros cambios en sus propuestas. Así pues, la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rima era fácil, pero no lo era aplicarla sin que se deteriorase notablemente el verso.

Por fin, en el el último nivel, Y.3.2 (acabado : apresurado (:) agua), no se produce ni siquiera asonancia. Al mismo tiempo, nada más fácil que encontrar una rima en -ado. Ya comprobamos las equivalencias fónicas que se producen con el final del miembro en el verso que debiera rimar con el anómalo.

Así, pues, la dificultad de la rima exigida en cada caso está en razón inversamente proporcional al nivel de violación de la regla; esto es, todas las rimas al medio de la Egloga II, donde la ruptura de la regla es menor, debido a su posición, entrañan grados de dificultad elevados (-egras, -ambre), o bastante notables (-ebes, -aunos), con excepción de la señalada en égl.II.1591-1592 (callando : coronado), que marca el principio de una nueva progresión de rimas fáciles. A medida que la violación va siendo más flagrante, la rima resulta menos dificultosa; son las llamadas "rimas consonantes pobres".[79] Es el caso de -endo en égl.II.1865-1869, y de -ido en égl.III.202-206. En égl.III.359-360, se da una circunstancia diversa; la rima en -allen no es especialmente fácil, pero una vez que se escribe hallaren : callen la rima perfecta (hallen: callen) está casi dada sin ninguna dificultad, si bien no puede pensarse en una simple errata mecánica, pues ese cambio no da lugar a un

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabo aceptable. En el último caso, el de anomalía más extrema, égl.III.369-374, la rima es quizás la más fácil de todas: -ado. ¿Hay que pensar, según la hipótesis de Keniston para la Egloga III, que Garcilaso no pudo encontrar en una supuesta primera redacción una rima en -ado?; ¿o qué errata tan monstruosa cambió una presunta palabra terminada en -ado nada menos que por agua? Vimos en el cap. III cómo los editores antiguos se apresuraron a enmendar las rimas fáciles, mientras sobre las difíciles --en rima al medio-- o callan (el Brocense) o se ven en la obligación de defenderlas o justificarlas con más o menos reservas (Herrera, Tamayo).

De nuevo nos encontramos con algo muy parecido a lo comentado para los endecasílabos crecientes: muchos de estos versos "irregulares" pasan fácilmente a la regularidad en lo que respecta a la rima; la misma regularidad en lo que toca a la medida lograrían todos los crecientes del grupo IV, por ejemplo, suprimiendo la conjunción y. En ambos grupos la regularidad métrica implica la pérdida de valores semánticos, rítmicos o poéticos que dependían de la permanencia de las anomalías métricas respectivas.

De nuevo venimos a desembocar, pues, en la poética de la sprezzatura. Es el momento de recordar palabras del Cortegiano:

> quel continuare nelle perfette genera sazietà e dimostra una troppo affettata armonia; il che mescolando le imperfette si fugge, col far quasi un paragone, donde più le orecchie nostre

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> stanno suspese e più avidamente attendono e gustano le perfette, e dilettansi talor di quella dissonanzia della seconda o settima, come di cosa sprezzata [...] Dicesi ancor esser stato proverbio presso ad alcuni eccellentissimi pittori antichi troppa diligenzia esser nociva, ed esser stato biasmato Protogene da Apelle, che non sapea levar le mani della tavola [...] voleva dire Apelle che Protogene nella pittura non conoscea quel che bastava; il che non era altro, che riprenderlo d'esser affettato nelle opere sue.[80]

Apeles recrimina a Protógenes porque no sabe levantar las manos de la tabla al pintar, porque no deja de retocar el cuadro, no practica la sprezzatura de dejar imperfecciones que contribuyan a la plenitud del arte. Apeles es uno de los pintores recordados por nuestro poeta, junto a Timantes, en la Egloga III, al tiempo que se elogia su "artificio" igualado por las ninfas que pintan y tejen en su "labrado":

> tanto arteficio muestra en lo que pinta
> y texe cada nympha en su labrado
> quanto mostraron en sus tablas antes
> el celebrado Apelles y Timantes.
> (égl.III.117-120)

Ese "arteficio" alcanzaba su máximo nivel, para Castiglione como para Garcilaso, cuando llegaba a despreciar --y éste es el término más próximo al italiano sprezzatura-- la perfección del artificio, en lo que equivalía a manifestar al receptor de ese arte que quien lo ejecutaba tenía tal confianza en su saber hacer, en su capacidad como artífice, que podía permitirse el lujo de romper su perfección como si no le importase, como si esa perfección fuese algo tan fácil y de tan poco esfuerzo, algo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tan suma y demostradamente dominado, que ningún receptor entendía esa pizca imperfecta como un fallo en un maestro infalible, sino más bien como una prueba más de su arte.

¿No puede tener algo de sprezzatura, de "desapego" del autor, de disimulación del arte, lo que estamos viendo sobre la rima en Garcilaso? ¿No es la "desenvoltura" rayana en la osadía la que puede llevar a un poeta con mucho oficio a poner adrede como palabra rima términos cuya consonancia con otros es casi imposible sin caer en el ripio, para después introducir palabras de rima cercana a consonante pero que no termina de serlo? ¿No hay el mismo desapego en el hecho de que aparezcan rimas anómalas en contextos de rimas extremadamente fáciles, cuando nada impedía terminar un verso en -ido, -endo o -ado? ¿No ocurre lo mismo si apreciamos la tendencia a que esas anomalías aparezcan en los últimos versos de las composiciones? Se podrá replicar que la sprezzatura se convierte así en razón para cualquier irregularidad. A ello puede contestarse que, como en el caso de la irregularidad estrófica o de los endecasílabos crecientes, la sprezzatura se apoya en una serie de circunstancias del sistema previo, que desarrolla hasta llevar a un punto máximo.

En el caso de la rima, hemos visto que las rimas anómalas de las Eglogas II y III son el estadio final de una tendencia de O. Pueden recapitularse una serie de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

factores, agrupados en tres niveles, uno externo y otro interno a O, y un tercero que atañe a las características de los casos mismos de rimas anómalas. En cuanto a los factores externos, tenemos:

1) La poética de la sprezzatura, que propone la introducción ponderada y esporádica de lo imperfecto como elemento coadyuvante a la perfección.

2) A la poética de la sprezzatura se une, como gran innovación de principios del XVI en Italia, la tendencia a considerar la ausencia de rima como imitación de los clásicos. De esta manera a la poesía no le era tan inherente la rima como podría pensarse. El hecho de escribir poemas en verso suelto podría ser considerado una transgresión de mucho mayor calibre que la sprezzatura de introducir una rima anómala.

3) Junto con estos dos factores que concurren en el primer tercio del XVI, se daba, en la poesía castellana de cancionero la posibilidad de equivalencias entre consonantes y vocales que en principio no podían establecer consonancias.

Entre los factores internos a la princeps:

1) En el sistema de O --en la nueva versificación introducida por Boscán y Garcilaso-- la rima tiene importancia, pero no como la tenía en la poesía castellana del XV; Boscán en su "Carta DS" muestra que se tenía en la época clara conciencia de esa separación.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

2) Existen en O factores en conexión con la rima que desarrollados y con apoyo en la poética de la sprezzatura y la imitación de la métrica clásica mencionadas arriba, llevan a la posibilidad de las rimas anómalas:

- Las tiradas de rima al medio, donde no hay rima entre los finales de verso.

- Los versos sueltos de la Epístola a Boscán, que legitiman la posibilidad de escribir poesía sin necesidad de rima. Garcilaso defiende explícitamente el verso suelto al empezar a usarlo, e incluye a propósito una definición de sprezzatura: "es aqueste descuydo suelto y puro..." (epi.B.10).

- Junto a estos dos rasgos de la última época de Garcilaso, en una etapa anterior, la de las canciones, se daba la existencia de versos aislados sin rima.

- En los tres casos citados se aprecia un extremo cuidado en Garcilaso por compensar sutilmente, a través de una serie de recursos, la ausencia de rima.

- Aparecen rimas anómalas en los versos de rima al medio; estos casos no han sido aceptados por los editores.

Por último, como características de los casos de rima anómala propiamente dicha se puede señalar que:

- Como se vio en el cap. III, existe una clara diferenciación entre los casos de la que llamamos serie A y los de la serie B, que son erratas en rima. En la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

serie A no se mejora ni el sentido ni el ritmo al tratar de enmendar la rima defectuosa.

- Hay una tendencia coherente en las rimas anómalas a aparecer en la segunda mitad de las composiciones, muy especialmente en los últimos versos, aparte de que sólo se dan en poemas extensos de la última época.

- Dos de los casos de rima anómala aparecen en conexión con un mismo motivo: el río presentado como figura humana, en una visión un tanto burlesca.

- En el caso más extremo de rima anómala se percibe un "mecanismo de compensación" parecido al que se practicaba en los versos sueltos, la transición de la rima habitual a la rima al medio, y los versos blancos de las canciones. Este último caso Trissino lo había comentado en la poesía italiana, y tiene semejanza con la rima desplazada del cancionero castellano.

- Existe una gradación creciente de la violación de la rima, en relación inversamente proporcional a la dificultad de la consonancia. El nivel inicial es el de las rimas al medio anómalas y difíciles aceptadas por los editores; el grado superior se encuentra en los últimos versos de la Egloga III, con una máxima separación fónica de la palabra-rima agua respecto a la rima extremadamente fácil -ado.

En suma, en lo que se refiere a la rima anómala, como ocurría con las irregularidades estróficas y los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabos crecientes, las lecciones de O pueden corresponder a lo escrito de Garcilaso. No se puede emprender la enmienda de esos casos sin la sospecha de estar eliminando un rasgo métrico y poético fundamental en el corpus garcilasiano.

&&&.VII.2 Hipometría y hiato

Se vio en el cap. III que existe una serie de versos considerados hipométricos, con una sílaba de menos. En ellos, a diferencia de otros donde una enmienda resuelve la hipometría y mejora el sentido, la enmienda persigue ante todo corregir la supuesta falta de una sílaba sin alterar excesivamente el significado original. Al mismo tiempo, en estos versos están implicados fenómenos como la sinalefa y el hiato.

La sinalefa domina con amplitud sobre el hiato en Garcilaso. Keniston realizó un excelente estudio sobre sinalefa y hiato en nuestro autor y lo inicia con estas palabras:

> Synaloepha of any two adjacent vowels normally occurs in Garcilaso, without regard to the word-stress.[81]

No faltan, sin embargo casos problemáticos, que han dado lugar a diversas enmiendas, y son los que nos interesan en este capítulo.

Las reglas generales para el uso de sinalefa son las siguientes, tal como las refleja Baehr[82] (escribo "S" por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"sinalefa" ante el número correspondiente, y uso "H" ante los casos del hiato):

S1) Es obligatoria entre vocales iguales, salvo que la segunda de ellas lleve un ictus principal.

S2) Es obligatoria entre vocales átonas.

S3) Es obligatoria cuando la primera vocal es tónica y la segunda átona.

S4) Es frecuente cuando la vocal átona precede a la tónica.

S5) Es frecuente cuando se encuentran dos vocales tónicas.

En cuanto al hiato, Baehr señala cuatro situaciones en que se produce.[83] Las menciono ahora juntas, con ejemplos de Baehr, aunque me iré refiendo a ellas en los casos pertinentes:

H1) Se da el hiato cuando las vocales i, u, y las conjunciones y, o (o sus equivalentes e, u) están situadas entre vocales, pues entonces pasan a ser semiconsonante o semivocal ("estaban muy ¦ atentas los amores").

H2) Cuando el encuentro de las vocales coincide con el ictus de final de verso ("y tan verdes como ¦ él"), aunque hay excepciones, como mencionaremos abajo. Se relaciona con S4 y H3.

H3) Cuando hay dos palabras morfológicamente muy relacionadas, y la segunda de ellas empieza por vocal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tónica, mientras la primera ("palabra de condición átona o secundaria", como artículo, preposición, posesivo átono, adjetivo) termina con átona (por ej. "Es su ¦ amo un caballero"). Señala dos excepciones a esta regla: cuando la primera vocal es ę y cuando las vocales que se encuentran son idénticas. Esta norma se complementa con S4.

H4) Por fin, Baehr señala que en el encuentro de dos vocales tónicas existe vacilación entre hiato y sinalefa, aunque domina el hiato, especialmente si el verso exige ictus en una de las vocales. Se conjuga con S5.

En líneas generales, la poesía de Garcilaso se atiene a estas reglas. Keniston estableció cuatro grupos en los que se produce sinalefa; ofrezco en primer lugar sus ejemplos, marcados con "K", y añado otros; conecto los grupos con las reglas de Baehr vistas arriba:

1) Entre dos vocales átonas (S1):

-- égl.I.7:
Tú que ganaste_obrando (K)
-- can.IV.56:
tan sin razón uviesse_assí passado
-- ele.I.113:
según con esperalle_estoy perdido
-- epi.B.7:
tal qual a culta_epístola conviene

Alguna de las dos o ambas pueden encontrarse en monosílabos. Con monosílabo primero:

-- égl.I.100:
por ti la_esquividad y_apartamiento (K)
-- son.XV.5:
si convertieron a_escuchar su canto
-- égl.III.244:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en que por mí se_aflige Nemoroso
-- can.III.70:
si_uviera de_igualarte

Con el monosílabo en segundo lugar:

-- égl.I.8:
un nombre_en todo el mundo (K)[84]
-- égl.II.291:
al fin la fiera lucha_a desasirse
-- égl.I.169:
siempre de nueva leche_en el verano
-- epi.B.28:
iva pensando_y discurriendo_un día

Con dos monosílabos:

-- égl.II.687:
o se cubrió de_un velo (K)[85]
-- son.XXV.9:
las lágrimas que__en esta sepultura
-- epi.B.63:
es el hazer el bien que_el recebille
-- égl.III.97:
poniendo ya_en lo enjuto las pisadas

2) La primera vocal tónica y la segunda átona. (S3)

-- ele.II.42:
o si estará_ocupado o desparzido (K)

Keniston ofrece un ejemplo donde la segunda vocal es un monosílabo inacentuado:

-- égl.I.42:
escucha tú_el cantar de mis pastores (K)

Otros son:

-- son.V.1:
escrito 'stá_en mi alma vuestro gesto
-- son.XXII.2:
vuestro pecho escondido allá_en su centro
-- can.IV.6:
y mori(e)ré_a lo menos confessado

3) La primera vocal átona, y tónica la segunda.

Responde a S4 y se opone a H3:

-- égl.I.356:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

enternecerme siento que sobre_éllos (K)
-- égl.I.81:
siempre está en llanto esta_ánima mezquina
-- égl.II.769:
quiero llegar allá quizá si_ella ama
-- can.I.5:
y rigurosa nieve_es intractable

La primera vocal puede pertenecer a un monosílabo:

-- ele.I.13:
y poner fin a las querellas que_úsas (K)
-- son.XVII.14:
aunque en ella me vi, la que_es passada
-- can.II.29:
de lo que_entre ellas cuento
-- can.IV.72:
de lo que_era primero. Corromperse

4) Ambas vocales acentuadas. (S5)

-- égl.II.483:
no sé qué allá_entre dientes murmurando (K)

Dice Keniston que estos casos no son comunes,[86] pero que no se hallan ejemplos de hiato entre dos tónicas en Garcilaso. Otros ejemplos pueden ser:

-- son.IX.8:
y ansí_ando con lo que siento diferente
-- égl.II.951:
y aunque éste está_ora loco, no por esso

En este cuarto grupo hay que tener en cuenta, sin embargo, que aunque los dos acentos prosódicos presenten en principio la misma intensidad, no es así métricamente, pues su contigüidad da lugar a cierta tensión entre ambos, y a que uno de ellos tienda a imponerse, y el otro a quedar debilitado por el dominante.[87]

Keniston se refiere más adelante[88] a otros casos que implican a una vocal y un diptongo, esto es, se produce el encuentro de tres vocales:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a) Se da sinalefa si la primera palabra termina en un grupo de dos vocales en diptongo, con acento prosódico o sin él:

-- égl.II.98:
Albanio_es éste que está aquí dormido (K)
-- égl.II.181:
Que della un punto no sabía_apartarme (K)

b) Se produce sinalefa si la segunda palabra implicada en ella empieza con un diptongo no acentuado:

-- ele.II.49:
La breve_ausencia hace el mismo juego (K)

A continuación se ocupa de casos especiales que mencionaremos en su momento. Sobre el hiato, Keniston señala tres grupos a los que nos iremos refiriendo a medida que tratemos los versos en cuestión.

&&&.VII.2.1 Los versos hipométricos de O

Estos son los versos que han sido enmendados por los editores por considerarlos hipométricos. Incluyo en la lista dos versos donde la posibilidad de hiato coincide con la rima anómala (égl.III.204 y 374) y otro con una peculiaridad gráfica (égl.II.1039)[89]:

-- son.III.3:
Yéndome alexando cada día
-- son.XIV.10:
que en su daño os pide yo querría
-- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento
-- son.XXVI.3
O quánto s'acabó en solo un día
-- epi.B.44:
del amistad la estrecheza nuestra
-- égl.I.215:
ven si por sólo esto te detienes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.271:
llena de vencimiento y despojos
-- égl.I.301:
en su lugar la infelice avena
-- égl.II.56:
que en la verde selva s'avecina
-- égl.II.1039:
contarte [é] una 'straña y nueva cosa
-- égl.II.1225:
éste, que'en al[ç]alle fue dichosa[90]
-- égl.II.1373:
Estava embevecido y la diosa.
-- égl.III.204:
con ímpetu corriendo y con miedo
-- égl.III.374:
Iuntas s'arrojaron por el agua

Vimos en el cap. III las soluciones dadas a estos casos, y afirmamos --salvo en son.XIV.11, que quedó pendiente para el cap. VIII-- que no presentan deficiencias en el sentido. El Brocense y Herrera enmiendan todos estos versos menos égl.I.215. Ninguno de ellos es aceptado por R74. Rosso Gallo, por su parte, sólo acepta son.XXVI.3 y égl.II.1373 -- éste sin justificar adecuadamente su opción, a mi parecer--, y marca égl.III.374 con una crux desperationis.

&&&.VII.2.2 El encuentro de vocales en 10ª posición

Keniston señala un primer grupo donde el hiato es posible cuando el acento de la segunda vocal coincide con el ictus de 10ª posición; se trata de la norma señalada por Baehr que designamos H2.[91] Entre este tipo de versos estarían:

son.XII.7: En tanta confusión que nunca oso
can.IV.49: tan presto como aquésta,que a la ora
ele.I.71: tus gracias y virtudes una a una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ele.I.140: de su cabello luengo el fino oro
-- Eglogas:
I.237: no puedo yo ni oso
II.408: yo tornaré a mi cuento quando ayas
II.604: o tú solo, si toca a solo uno
II.880: ¿No puedo yo morir, no puedo irme
II.890: Ya caygo en ello: el cuerpo se m'á ydo
II.1452: De todos escogía el duque uno
II.1770: y tan claro parece allí en la urna
III.297: Thyrreno destos dos el uno era

Frente a estos casos, el investigador norteamericano señala otros donde también en ese caso se produce sinalefa, tal como aparecen en O:

can.I.25: como en mí vuestros males son d'otra
[arte
son.XVII.12: En fin que, como quiera, 'sto yo
[d'arte
ele.I.13: y poner fin a las querellas que usas
ele.I.40: el charo hermano buscas, que solo era
ele.II.45: que no puedo bivir con él un' ora
-- Eglogas:
I.69: della salir un ora?
I.106: ¡Ay, quán diferente era
I.122: y por nuevo camino el agua s'iva
I.356: enternecer me siento que sobre'llos
II.393: cierra tu boca y más aquí no la abras
II.769: Quiero llegar allá; quiçá si ella ama,
II.1012: Ténmele tú tendido mientras l'ato
II.1402: el diestro pie calçado en lazos d'oro
III.152: después que l'enclavó con punta d'oro
III.185: Adonis este se mostrava qu'era

De estos versos apuntados por Keniston se podría comentar que hay contextos fónicos propicios para que se produzca sinalefa cuando ésta tiene lugar en conexión con el acento en 10ª:

1) la identidad vocálica (6 de 15 casos), que en algún caso coincide con la elisión de primera o la segunda vocal en sinalefa: can.I.25 ("otra_arte"), égl.I.106 ("differente_era"); égl.I.356 ("sobre_'llos");

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

égl.II.393 ("la_abras"); égl.II.769 ("ella_ama); égl.III.185 ("qu'_era").

2) La facilidad con que puede elidirse la vocal e de ciertas palabras átonas, especialmente de, le y se; se produce algo parecido a lo que Nebrija llamaba "echar fuera" una vocal;[92] (5 casos): son.XVII.12 ("d'_arte"); égl.I.122 ("s'_iva); égl.II.1012 ("l'_ato")[93]; égl.II. 1402 ("d'_oro") y égl.III.152 ("d'_oro").

En los cuatro casos restantes tenemos dos (ele.II.45 y égl.I.69) con elisión del artículo indeterminado ("un' _ora) y otros dos (ele.I.13 y 40) donde permanecen ambas vocales, y existe la posibilidad señalada por Nebrija del "ahogamiento" de vocales, ya que la pronunciación en una sola sílaba ("que_usas"; "solo_era") en combinación con el ictus derivaría hacia realizaciones donde tiende a no sonar o elidirse la primera vocal, átona: "qu(e)__usas"; "sol(o)__era").

Así pues, pueden marcarse diferencias entre uno y otro grupo de versos, con y sin hiato, y estas diferencias en cierto modo explican las soluciones distintas. No obstante, cabe confrontar de cada una de las listas sendos versos, con su esquema acentual:

A) égl.III.297 [2-4)-6-8-10]:
Thyrreno destos dos el uno era
B) ele.I.40 [2-4-6-9)-10]:
el charo hermano buscas, que solo era

¿Por qué, si se puede pronunciar "solo era" en tres

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sílabas, no se puede hacer con "uno era"? En A y en B interviene la misma palabra, era y dos vocales idénticas, /o/ átona y /é/ tónica; el esquema acentual de cada verso prueba que en B la sinalefa se realiza incluso con un ictus antirrítmico en 9ª. La aplicación rigurosa de una sola regla métrica hubiera tenido como consecuencia afirmar que en uno de los dos versos existía una errata. Tenemos un buen ejemplo de cómo la medida silábica puede ponerse en tensión en grados diferentes --mayor en B que en A--, pero sobre todo interesa poner de relieve de qué manera Garcilaso practicaba la variatio métrica. Es difícil hablar de razones que "expliquen" o "justifiquen" las diferencias, salvo el ejercicio de la variatio cercana a la sprezzatura.

&&&.VII.2.3 El hiato entre enriquecimiento del sistema métrico y posibilidad de recreación. Ele.I.140 y égl.II.769

Determinar el valor que el hiato tenga en el texto poético, o las reglas o criterios que llevan a su utilización no son tareas fáciles. Di Girolamo, precisamente al hablar de la sinalefa y el hiato en Dante, escribe:

> Si badi tuttavia che non si tratta di regole rigide e inviolabili, quanto piuttosto di costanti della versificazione dantesca. Lo studioso di metrica dovrà insomma limitarsi a elencare i casi in cui "di solito" occorre la dialefe, quelli in cui "di solito" è applicata

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> la regola contraria; e infine i casi in cui, con certezza, è ammissibile soltanto la dialefe, o foltanto la sinalefe.[94]

Tras dar una serie de principios sobre la sinéreris y la diéresis, afirma, a propósito de Dante:

> non sarebbe tuttavia impossibile trovare numerose eccezioni, o patenti violazioni a queste norme.[95]

Llega incluso a encontrar "incoerenze e contraddizioni, difficilmente spiegabili".[96] En el sistema métrico de Dante, es posible hallar, por tanto, no sólo excepciones o violaciones de normas, sino incluso alguna que otra incoherencia o contradicción. En Garcilaso este problema se complica con el de las variantes que ofrecen soluciones diversas.

Respecto a la conexión del hiato con lo que llamamos recreación poética, que desde otro ángulo se suele llamar "expresividad poética", Di Girolamo se refiere a las discusiones que se han mantenido sobre las razones de naturaleza "expresiva" que se han conectado con el uso de ciertas figuras métricas por Dante, razones que han servido para jusitificar "patenti incongruenze".[97] A continuación se ofrece un ejemplo, a propósito de la diéresis, donde la figura métrica parece, en efecto, actuar en este sentido "espressivo", pues contribuye a "rendere più solemne e pacata l'immagine".[98] Sin embargo Beccaria ha advertido contra el peligro de buscar por sistema razones "expresivas" para los fenómenos métricos:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este aviso lo recoge Di Girolamo:

> Beccaria polemizza contro il «gratuito di certi assaporamenti estetici non pertinenti», chiedendosi «se sia lecito commentare certe scelte metriche (e conseguenti esiti ritmici) sulla base di impressioni o suggestioni anche molto sottili, ma limitate al significato del verso singolo o del contesto; o se invece nell'osservanza o no di una certa figura metrica Dante obbedisca a particolari esigenze del ritmo secondo valori autonomi (nel senso che questo non è tanto in funzione di una "emozione" o rappresentazione, ma si accampa come figura autosifficiente, o significante collegabile ad altri procedimenti invarianti»[99]

Desde estas premisas, puede resultar interesante contrastar un par de versos de Garcilaso:

> A) ele.I.140:
> de su cabello luengo el fino oro
> B) egl.II.769:
> Quiero llegar allá; quiçá si ella ama

En A) hay hiato entre fino y oro, pero no se produce en B) entre ella y ama. En ambos casos se encuentran dos vocales idénticas entre sí, la primera átona, y tónica la segunda, con su acento en coincidencia con el ictus de 10ª. Es indudable que en primer lugar nos encontramos con la variatio métrica: el sistema versificatorio de Garcilaso permitía esos límites flexibles y se enriquecía con esa posibilidad de variación.

Pero cabe ir algo más allá, para entrar en un terreno sin duda problemático: la relación que entabla un rasgo "estilístico", métrico en este caso, en el contexto donde se encuentra.

Este es el contexto de ele.I.40:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

...en todo lo demás como en seguro
y reposado sueño descansavas,
indicio dando del bivir futuro.
Mas, ¿qué hará la madre que tú amavas
de quien perdidamente eras amado,
a quien la vida con la tuya davas?
Aquí se me figura que á llegado
de su lamento el son, que con su fuerça
rompe el ayre vezino y apartado,
tras el qual a venir también se 'sfuerça
el de las quatro hermanas, que teniendo
va con el de la madre a biva fuerça;
a todas las contemplo desparziendo
de su cabello luengo el fino oro,
al qual ultraje y daño están haziendo.
(ele.I.127-41)

En la Elegía I el personaje poeta lamenta la muerte de don Bernardino, se refiere a su figura, hermosa aún, aunque privada "de la color de rosa que solía // con la blanca açucena ser mezclada", e iguala la muerte con un sueño que precede al "vivir futuro"; tras ello vuelve al presente y recuerda el dolor de la madre, cuyo lamento le parece oír, y con él, el de las "quatro hermanas", a quienes contempla maltratando sus cabellos rubios. Un análisis del pasaje a partir del v. 130 permitirá ver de qué forma se integra en él el rasgo concreto del hiato en 10ª posición.

En la pregunta "Mas, ¿qué hará la madre..." (vv.130-132) se utiliza un juego binario para trenzar en un terceto a madre e hijo, a través de la derivatio puesta a final de verso ('..tú amavas/.." "..eras amado/...") y de la anáfora con variatio a principio de verso (".../de quien..." ".../ a quien..."). Una tercera pareja se da en el v. 132 ("a quien la vida con la tuya davas"): la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

construcción del verso es simétrica, teniendo como eje la preposición con, que lleva cinco posiciones a cada lado; los ictus en 4ª y 8ª equidistan de ese eje y se sitúan en los núcleos de dos sintagmas equivalentes (la vida / la tuya) en el nivel sintáctico y el semántico, donde se contrasta la vida recibida por la madre de la del hijo, perdida ya. En los vv. 133-35 al poeta "se le figura" -- y es importante el uso del presente-- que llega el lamento a sus oídos; este lamento se recrea poéticamente en el vv. 134-135 a través de las nasales implosivas ("de su lameNto el soN que coN su fuerza // roMpe..."); se utiliza el hipérbaton que sitúa son como palabra clave del verso, situada al final del primer miembro, es posición equivalente al con del v. 132:

ele.I.132: a quien la vida con /...
ele.I.134: de su lamento el son /...

A esta conjunción se une la recurrencia son-con en el propio v. 134; la llegada de este "son" se recrea en el terceto a través de un primer encabalgamiento que afecta a núcleo verbal y compl. directo ("á llegado // de su lamento el son" y un segundo entre compl. circunstancial y verbo "..con su fuerça // rompe ..." donde se "rompe" el paralelo entre lo métrico y lo sintáctico; de nuevo hay que señalar el uso del presente en rompe, como arriba en se me figura, seguido de un nueva construcción binaria de opósitos ("[el ayre] vezino y apartado". En el terceto siguiente (vv. 136-138) se recrea la venida del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lamento de las hermanas ("tras el cual a venir también s'sfuerça"), con dos nuevos encabalgamientos de violencia creciente: el primero entre verbo y sujeto, invertido su orden habitual ("s 'sfuerça // el de las quatro hermanas") y el segundo separando la perífrasis verbal, invertida también ("teniendo // va"). En los respectivos versos últimos de los dos tercetos previos a aquél en que aparece el hiato se ponen de relieve, a través del encabalgamiento, dos verbos en presente de indicativo que abren el último verso de cada terceto con ictus en la primera posición ("...//rómpe...// [...]...// vá..."). El uso del presente (se me figura, s'esfuerça, rompe, teniendo va) es fundamental porque plasma el dolor actualizado ante el lector.

Entrando ya en el terceto que más nos interesa, se mantiene el presente en contemplo, que es réplica en lo visual del "se me figura [...] el son" (vv.133-34) en lo auditivo; si a éste lo seguía la recreación fónica del lamento, sigue a contemplo la recreación de lo visual. Obsérvese la construcción binaria que se integra en la serie de binomios que hemos venido señalando desde el principio del pasaje:

A) Aquí se me figura que á llegado
de su lamento el son, que con su fuerça

B) a todas las contemplo desparziendo
de su cabello luengo el fino oro,

En A) se hace referencia a la madre, y en B) a las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hermanas. A la equivalencia se me figura / contemplo siguen respectivamente una impresión acústica y otra visual; en el primer caso hay encabalgamiento verbo / sujeto y en el segundo verbo / compl. directo; el pretérito perfecto á llegado y el gerundio desparziendo intensifican la expresión de un hechos que acaban de ocurrir (acción pasada que llega hasta el presente) o están en su desarrollo; los segundos versos se inician con idénticos hipérbatos del tipo "[de su Y] el X". Vimos que la impresión acústica se recrea con nasales implosivas y el eco son - con que busca la prolongación de ese sonido. En B) la contemplación también se demora en la asonancia interna contemplo-luengo, situada en ambos casos en 6ª posición; se prolonga en la andadura sintáctica-métrica que nos deja oír-ver la palabra clave del verso, oro, solo al final; oro se pone de relieve semánticamente en la metáfora del tipo "B de A", donde el término metafórico (B: oro) pasa a ser núcleo del que depende el "real" (A: cabello); esta inversión semántica se corresponde con la sintáctica-métrica que ha situado oro en final de verso al convertir la metáfora "B de A" en "(de A) B"; ambas realzan el término oro y en esa puesta de relieve, en esa prolongación de lo contemplado, es donde actúa el hiato que se aplica al sintagma, "fino oro" donde la /ó/ tónica de oro viene precedida, prolongada por la /o/ átona de fino; el hiato opera en el nivel

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fónico de la misma manera que semántica, sintáctica y rítmicamente oro se había prolongado por "anticipación"; la importancia capital de ese término, contemplado en el presente por el personaje poeta, que pretende transmitirlo en el presente al lector, no permite su deformación en algo que sonaría "finóro" --y remito ahora a lo dicho sobre señora mía y los otros casos del posesivo. Oro como palabra clave va seguida en el último verso del pasaje de una subordinada relativa de la que es antecedente, y donde se da la última construcción binaria del fragmento, ultraje y daño.[100] El comentario del párrafo nos sirve para ver cómo un rasgo métrico, el hiato de "fino ¦ oro", se integra en la dinámica interna del texto, actúa fónica y rítmicamente en consonancia con otros recursos.

Vayamos ahora al fragmento de la Egloga II que incluye el verso donde dos vocales idénticas "ella ama" no están en hiato como en "fino oro", sino que se hace sinalefa entre ellas. Las palabras corresponden a Albanio:

> [ALB.] Si mi turbada vista no me miente,
> paréceme que vi entre rama y rama
> una nympha llegar a aquella fuente.
> Quiero llegar allá; quiçá si ella ama
> me dirá alguna cosa con que engañe,
> con algún falso alivio, aquesta llama.
> Y no se me da nada que desbañe
> mi alma si es contrario a lo que creo,
> que a quien no espera bien, no ay mal que dañe.
> ¡O santos dioses!, ¿qué's esto que veo?
> ¿Es error de phantasma convertida
> en forma de mi amor y mi deseo?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Camila es ésta que está aquí dormida...
(égl.II.766-778)

El "loco" Albanio, dudando de su "turbada vista", ve a una ninfa y decide acercarse a platicar con ella para encontrar algún alivio. Dentro del turbado estado de Albanio, y quizás la sospecha, no explicitada aún, de que esa ninfa es Camila, el verso que expresa su voluntad de acercarse a ella, y la posibilidad de que ella también sepa de amores, presenta unos rasgos fónicos y rítmicos muy peculiares:

Quiero llegar allá; quiçá si ella ama

Llama la atención la densidad de ictus: 1-4-6 / 8-9)-10; si el primer miembro tiene tres, el segundo tiene una rara combinación de tres acentos prosódicos consecutivos, donde tiene que anularse el intermedio; véase también la reiteración del fonema velar oclusivo sordo /k/ al principio de cada miembro del endecasílabo ("Quiero... / quiçá...") y la rara aliteración del fonema palatal lateral sonoro /l͡/ en llegar, allá, ella, una reiteración que coincide con la de la vocal /a/ en todos los ictus a partir del primero (el acento de élla queda neutralizado); por otra parte, la frecuencia de los ictus provoca un ritmo un tanto convulso, precipitado. En esta precipitación y en la "peculiaridad" rítmica y fónica del verso se integra la violenta sinalefa que no sólo va contra la tendencia general a que no se produzca la sinalefa en el ictus de final de verso,[101] sino que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sucede a otra en "si_ella" y ambas producen la atípica colisión de tres acentos que tiene como consecuencia la anulación del intermedio. Se diría que es un verso "turbado" que quiere recrear en palabras la turbación o precipitación del propio Albanio ante la perspectiva del encuentro y el posible amor de Camila. Podríamos hablar incluso de que esta rareza pone en tensión el límite silábico de las once sílabas: el "modelo de verso" ideal ha de tener ese número, y la "realización de verso" necesita alcanzar o acercarse a ese modelo mediante dos sinalefas, la segunda violenta. Se ponen en conflicto dos tendencias, la que exige para ella acento en la primera sílaba, y la que atribuye al endecasílabo once y no más. Esa tensión métrica parece recreación de la propia tensión del personaje Albanio; la turbación, la precipitación que se expresa en el v. 769 se reflejan más tarde en el apóstrofe y las preguntas retóricas que ocupan los versos 775-777, preguntas sobre las que ya vimos cómo actuaban en este mismo sentido en la Canción II.[102]

Lo que queremos probar, en suma, es que la lectura fino oro en cuatro sílabas frente a si ella ama en tres, ambas en final de verso, son, para utilizar un antiguo adjetivo, dos opciones estilísticas, o en otras palabras, responden a las exigencias internas de cada texto, y se integran en el sistema expresivo que se encuentra en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ellos, a la recreación poética que en cada uno de ellos se produce. El del uso de la sinalefa en un caso y no en el otro, puede verse, como propone Beccaria, como expresión de la "autonomía del significante", pero eso no ha de hacernos olvidar que se trata de un rasgo no puramente "rítmico" o musical, sino que va acompañado de otros rasgos, en especial de los semánticos, junto con los que actúa irremediablemente. Ya se recogió la aserción de Lázaro Carreter a propósito de que la aliteración, más que "producir sentido", es capaz de recibirlo.[103] No otra cosa sucede con el hiato, que constituye una posibilidad alternativa dentro de un sistema métrico, pero también un elemento que "significa" junto a los otros, de forma que es susceptible de actuar dentro de la recreación poética, con variable grado de motivación.

Para igualar los dos versos comparados, algún editor podría haber dictaminado la siguiente regla: "vocales idénticas que se encuentran en el ictus de 10ª posición han de pronunciarse con sinalefa"; la consecuencia inmediata hubiera sido que los versos

a todas las contemplo desparziendo
de su cabello luengo el fino oro

se hubieran convertido en algo así:

a todas las contemplo desparziendo
de sus cabellos luengos el fino oro ,

donde el último verso coincide en su regla con "quiero llegar allá, quizá si ella ama".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

O bien la regla podría haber sido: "el ictus en 10ª posición impide la sinalefa en todos los casos", y así

> quiero llegar allá; quiçá si ella ama
> me dirá alguna cosa con que engañe...

pudiera venir a ser:

> quiero llegar allá, que si ella ama
> me dirá alguna cosa con que engañe...

Y la razón en ambos casos hubiera sido obvia: se ha equivocado el impresor o hay una transmisión textual defectuosa (se ha omitido un plural en un caso y se ha cambiado que por quiçá en otro). Y todo para "regularizar", para encontrarle razones a aquel "mejor hubieran de estar" que escribió la buena viuda de Boscán. Regularizando, pues, todo parece mucho más "coherente". Se podrá decir que esta regularización se da siempre en una dirección de los casos minoritarios hacia los habituales; sin embargo, nuestra tarea consistirá en comprobar si esos "casos minoritarios", si esas excepciones --agrupadas conforme a ciertas reglas, sin embargo--, pueden tener, como otras "excepciones" ya estudiadas, alguna razón de ser en el sistema métrico de O, y en la época en que se escriben.

&&&.VII.2.4 Un caso comentado por Herrera. El valor expresivo del hiato. La recreación poética

Será necesario traer otro caso notable de hiato en Garcilaso, y el comentario que mereció de Herrera; se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

trata del verso 5 en el Soneto XXIII ("D'áspera corteza se cubrían"). Creo que el interés del comentario merece que lo citemos íntegro:

> De ¦ áspera. No colidió G.L. este verso, porque deshizo aquella sinalefa, o compresión, que los griegos llaman sinéresis, que es colisión, o conjunción con vocales casi enemigas una de otra, que no se puedan contraer juntamente, para que el verso no sea hiulco, que dicen los latinos o laxo por otro nombre, como:
>
> Insulae Ionio in màgno...
>
> Y con esta diéresis denota G.L. apartando aquellas vocales, la aspereza de los miembros, y la repugnancia de la transformación. Y sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía, y la retiran de la comunidad de los que sólo hacen versos. Usólas Virgilio en muchos lugares, y particularmente en el I:
>
> Et vera incessu patuit dea, ille ubi
> [matrem.
>
> El mismo Lasso en el Son. 16:
>
> Mas infición de ¦ aire en solo un día
>
> Y bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien.[104]

El "apartamiento" de las vocales "denota", según Herrera, lo áspero de los miembros femeninos hechos raíces y ramas, lo repugnante de la transformación de Dafne en árbol. Cita el verso del Soneto XVI al que ya nos referimos. Rechaza a continuación el Divino la teoría de Gerónimo Ruscelli, quien critica el encuentro de dos vocales, y aporta un nuevo ejemplo de Virgilio:

> Mas aquel verso de la Geórg.:
>
> Ter sunt conati imponere Pelio Ossam,
>
> que allí estan desatadas la I doblada de conati y imponere, y la O de Pelio y Ossam, aunque son de unas mismas vocales, y que fácilmente se convierten la una en la otra; convienen así para lo que quiere mostrar Virgilio porque con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> estas dos distraciones y apartamientos representa mejor la grandeza del monte, y la pesadumbre y dificultad de lo que trata.[105]

Véase que Herrera aporta un caso extremo, donde se realiza el hiato pese a tratarse de vocales idénticas. Se conecta de nuevo el contenido del verso con la forma que lo expresa. Siguiendo con el comentario, Herrera no deja de aportar algunos ejemplos entre sus propios versos:

> Con esta imitación para dar a entender casi semejante dificultad y aspereza, osé yo decir:
> El yerto hórrido risco, despeñado,
> y la montaña ¦ áspera parece...
> y para negar la entrada y impedilla,
> Aquí no ¦ entra, quien no es desdichado.
> Y para mostrar lo que se siente y duele la división y apartamiento,
> Divídenme de vos, oh ¦ alma mía.
> Y habiendo dicho:
> Tan cansado y perdido, que no tengo
> fuerza para arribar, y nunca vengo,
> con mejor consejo lo mudé así:
> Para ¦ arribar fuerza, y nunca vengo,
> y también para descubrir la grande discordia y distancia, que hay entre el odio y amor y aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dije:
> desconfío, aborrezco, ¦ amo, espero.
> Porque la O y la A son elementos enemigos, y que no se contraen fácilmente. Y así se hizo la división en aquel lugar, y no en <u>desconfío, aborrezco</u>; porque no eran tan enemigos y repugnantes estos efectos como los otros. Y permítaseme esta licencia, que usurpo en querer mostrar el cuidado de estos versos, porque no hallar fácilmente otros ejemplos en nuestra lengua me ofreció ocasión y osadía para ello; y mayormente la persuasión del licenciado Francisco Pacheco, cuya autoridad por su mucha erudición tiene conmigo valor, para dejarme llevar de este atrevimiento sin temor alguno.[106]

Se trata de un buen ejemplo del "cuidado" del sevillano al escribir, y de la clarísima consciencia con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que labraba sus versos. Ferguson se ha referido a esta consciencia, y ha estudiado las posibilidades expresivas del hiato en Herrera, y su "justificación semántica", dentro de lo que denomina "versificación imitativa".[107] Si se examina la serie de ejemplos aportados por Herrera, se hallará que la máxima "osadía" viene dada en el que dice

Para ¡ arribar fuerza, y nunca vengo ,

puesto que se trata de un hiato entre dos vocales idénticas y átonas. Se ha visto en el cap. III que, quien defiende este verso, enmienda algunos menos "osados" de la edición barcelonesa de 1543. Pero también nos hemos referido a las contradicciones de Herrera, entre la teoría y su práctica como editor.[108]

&&&.VII.2.5 Cicerón, Quintiliano, Horacio, Castiglione: el hiato y la sprezzatura

Garcilaso no pudo leer al poeta de Sevilla, pero acaso sí leyó a Quintiliano en su Institutio oratoria, donde primero se refiere al fenómeno del hiato, dentro de la "iunctura":

> Tum vocalium concursus; quod cum accidit, hiat et intersistit et quasi laborat oratio. Pessime longae, que easdem inter se litteras committunt, sonabunt. Praecipuus tamen erit hiatus earum, quae cavo aut patulo maxime ore efferuntur.[109]

Sigue mencionando ejemplos cuya imperfección va decreciendo, hasta llegar al caso de "minima offensio", el de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dos vocales breves.[110] Pero lo más interesante de este problema se halla en el parágrafo siguiente, donde escribe que

> Non tamen id ut crimen ingens expavescendum est, ac nescio negligentia in hoc an sollitudo sit peior. Inhibeat enim necesse est hic metus impetum dicendi et a potioribus avertat. Quare ut negligentiae passim hoc pati, ita humilitatis ubique perhorrescere, nimiosque non immerito in hac cura putant omnes Isocraten secutos praecipueque Theopompum.[111]

Esto --el hiato-- no es tan gran defecto, y no sé, escribe Quintiliano, si es peor en ello la negligencia o el cuidado excesivo; el miedo a incurrir en hiato frena el ímpetu, la marcha del discurso y desvía de materias más dignas de atención; si el hiato por todas partes indica dejadez, tenerle un horror permanente es señal de apocamiento. No les falta razón, sigue, a quienes consideran que se propasaron en esa preocupación todos los secuaces de Isócrates, con Theopompo a la cabeza. Decimos que la cita es de sumo interés porque nos sitúa en un ámbito que nos es familiar:

> trovo una regula universalissima [...] e ciò è fuggir quanto piú si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione...[112]

El excesivo miedo al hiato, la afectación que busca evitarlo a toda costa, es también un "scoglio", para usar la palabra de Castiglione, que frena la marcha del discurso. Saliendo del caso concreto que nos ocupa, entre los "nimios in hac cura" pudiera haberse contado, siglos después, aquel rígido leño danzante llamado "messer

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pierpaolo", que bailaba "con tanta attenzione" como los seguidores de Isócrates huían del hiato; el uno y los otros, son prueba, podría decir Castiglione, de hasta dónde "un cosí intento studio levi la grazia d'ogni cosa".[113] Ya vimos cómo, al igual que Quintiliano, Horacio era poco severo con determinados errores cuando no sobrepasaban cierta medida.[114] Nos encontramos, curiosamente, en el ámbito en que nos movíamos con Castiglione; el hiato es, pues, una forma de sprezzatura, y recuérdese que ésta era a su vez una forma "cinquecentesca", integral y disimuladamente artística, de la variatio. Al leer párrafos como el citado de la Institutio oratoria, salta a la luz cuánto debía Castiglione a Quintiliano y Horacio,[115] y cómo se alejan de la tradicional noción de un clasicismo "armónico" y fríamente "proporcionado".

Sigue Quintiliano:

> At Demosthenes et Cicero modice repexerunt ad hanc partem. Nam et coeuntes litterae, quae synaloifai dicuntur, etiam leviore faciunt orationem, quam si omnia verba suo fine cludantur, et nonnunquam hiulca etiam decent faciuntque ampliora quaedam: ut Pulchra oratione ista iacta te cum longae per se et velut opimae syllabae aliquid etiam medii temporis inter vocales, quasi intersistatur, adsumunt.[116]

Demóstenes y Cicerón consideraron este asunto con más mesura. Nos encontramos a continuación una descripción muy ajustada de lo que representa la sinalefa, no sólo en las lenguas clásicas, sino más allá de ellas, en las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

romances del XVI y de hoy día: la sinalefa hace el discurso más ligero, más fluido que si hubiese necesidad de detenerse al final de cada palabra; ahora bien, alguna vez el hiato --hiulca [verba][117]-- también es conveniente, y da lugar a una cierta impresión de amplitud, de grandeza verbal; compárese ese "faciunt ampliora quaedam" con estas líneas que entresaco del comentario de Herrera citado anteriormente:

> Y sin duda que estas divisiones hechas artificiosamente dan grande resplandor a la poesía [...] Y bien se deja ver que se levantan y hacen más grandes estos versos ["Et vera incessu patuit dea, ille ubi matrem"; "Mas infición de ¦ aire en solo un día"] por causarse aquel hiato de aquellos elementos, que no se juntan bien [...] ["Ter sunt conati imponere Pelio Ossam"] representa mejor la grandeza del monte, y la pesadumbre y dificultad de lo que trata [...] y también para descubrir la grande discordia y distancia, que hay entre el odio y amor y aquella contrariedad de los ánimos diferentes, dije [..."desconfío, aborrezco, ¦ amo, espero"].[118]

Quintiliano, como Herrera más tarde, percibió que el efecto del hiato produce la enfatización de al menos los dos términos que van implicados en él, muy especialmente el segundo; ambos cobran autonomía y a través de ella adquieren relieve en el texto: de aquí esta impresión de que "se agrandan", "crecen" en la línea. El mismo verso crece en su conjunto, ya que el hiato necesita de una pausa, una detención o un corte, por mínimos que sean, que pueden llegar a poner en tensión la unidad del verso, y en todo caso lo "agrandan" fonéticamente a través de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

introducción de un silencio entre las vocales del hiato; es lo que Quintiliano describía al decir qué sílabas que son largas de por sí y sonoras,[119] "ganan algo" -- "aliquid adsumunt"-- con ese tiempo o tempo que se inserta entre las vocales, que produce un efecto de pausa --"quasi intersistatur". Un efecto artístico parecido buscaba Encina-- cuya obra Garcilaso sí pudo conocer-- con el hiato, según Clarke.[120]

Quintiliano termina citando a Cicerón, quien, recordémoslo, fue considerado por muchos en el XVI como el único modelo válido para la imitatio :

> Qua de re utar Ciceronis potissimum verbis. Habet, inquit, ille tanquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam, et quod indicet non ingratam negligentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis.[121]

Cicerón incorpora para el hiato un nuevo valor expresivo, relacionado con el concepto de lo muelle, o de una suerte de suavidad. Pero más que esta conexión nos interesa lo que añade después, porque esa noción de "non ingratam negligentiam" es acaso lo más cercano que hemos encontrado en los textos clásicos a la noción de sprezzatura que forjó Castiglione en el primer Quinientos, y que tanto pesó en la métrica y la poética de Garcilaso.[122] Visto desde el XVI, Cicerón habla de una sprezzatura hacia las palabras que indica mayor preocupación "de re hominis", por "la cosa del hombre", los asuntos humanos, con una clara oposición --"de re [...] magis quam de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

verbis.."-- entre res y verba, los dos ejes fundamentales del discurso.

Desde la libertad en el uso del hiato venimos así a desembocar en la base clásica de la sprezzatura. Pasando a los textos de Cicerón, unas líneas más arriba del párrafo de Tulio citado por Quintiliano, encontramos lo siguiente, hablando del orador:

> Summissus est et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti, sed nihil est experienti minus.[123]

El orador es "consuetudinem imitans", imitador del uso consuetudinario, y esto nos vuelve a situar cerca del criterio lingüístico del uso como norma defendido por Castiglione. La sencillez elegante de este discurso parece poder ser imitada incluso por los niños, pero nada menos imitable para el que lo intenta. Volvemos así a lo que manifestó Horacio en su Ars poetica, y que ya mencionamos en el cap. IV en relación con la sprezzatura:

> Ex noto fictum carmen sequar, ut sibi quiuis speret idem, sudet multum frustaque labores ausus idem; tantum serie iunxturaque pollet, tantum de medio sumptis accedit honoris.
> (Ars, vv. 240-243)

Nos encontramos, pues, en el ámbito clásico que constituye la base de la teoría de la sprezzatura, relacionada con la norma del uso, con la dificultad de lo sencillo. Tras el fragmento del Orator citado por Quintiliano en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Institutio, Cicerón continúa así:

> Sed erit videndum de reliquis, cum haec duo ei liberiora fuerint, circuitus conglutinatioque verborum. Illa enim ipsa contracta et minuta non neglegenter tractanda sunt sed quaedam etiam neglegentia est diligens. Nam ut mulieres pulchriores esse dicuntur nonnullae inornatae quas id ipsum deceat, sic haec subtilis oratio etiam incompta delectat; fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius sed non ut appareat.[124]

La "non ingrata negligentia" tiene otra expresión en "quaedam [...] neglegentia est diligens": existe una negligencia diligente, cuidadosa. Sigue una comparación entre el estilo llano, que deleita pese a carecer de adornos, y las mujeres, que están más bellas sin afeites de ningún tipo; en ambos casos hay un mayor encanto, que sin embargo no se muestra.

Una conexión semejante entre lo lingüístico o estilístico y las costumbres femeninas se hace también en el Cortegiano; el fragmento viene en el cap. XL del Libro I, precedido de una serie de capítulos donde se habla de cómo evitar la afectación, de la lengua que ha de usar el cortesano al hablar y al escribir, de la imitación, en fin.[125] En el XXXVII se ha hablado de que no sólo se ha de imitar a Petrarca o Boccaccio, existiendo un Lorenzo o un Poliziano, y que sería triste no pasar adelante en la lengua respecto a lo conseguido previamente. En el XXXVIII y XXXIX se menciona el precepto de Cicerón por el que el maestro debe guiar a su discípulo en función de las condiciones de éste, y Federico Fregoso y el Conde de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Canosa disputan sobre la imitación; el primero más cerrado sobre Virgilio y Cicerón en latín, o Petrarca y Boccaccio en toscano, y el Conde con una postura más flexible: en Salustio, César o Varrón no todas las palabras son las de Cicerón, pero ahí no reside la bondad de la lengua; Demóstenes, sigue el Conde, se burlaba de la acusación de usar algunas palabras no áticas, y continúa:

> Così io ancora poco mi curarei, se da un Toscano fossi ripreso d'aver detto più tosto satisfatto che sodisfatto [...] ed altre tai cose.[126]

Tras esto tercia Emilia y se inicia el cap. XL sobre las mujeres, a propósito de cuán odiosa sea la afectación. En el fondo no se ha cambiado de tema, puesto que en el "poco mi curarei" del Conde de Canosa referido a la lengua hay una acusación implícita de excesivo cuidado, de afectación en el limitarse estrictamente al toscano, y esa misma acusación se dirige a las mujeres que intentan embellecerse artificialmente "con tanto studio e talor pena".[127] El conde dice refiriéndose a las damas:

> ... questi vostri diffetti di que io parlo vi levano la grazia, perché d'altro non nascono che da affettazione, per la qual fate conoscere ad ognuno scopertamente il troppo desiderio vostro d'esser belle. Non vi accorgete voi, quanto più di grazia tenga una donna, la qual, se pur si acconcia, lo fa così parcamente e così poco, che chi la vede sta in dubbio s'ella è concia o no...[128]

Estamos, tanto para la lengua como para las mujeres, en el "fit enim quiddam in utroque, quo sit venustius sed

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

non ut appareat" de Cicerón, que tiene su equivalente en el "esser vera arte che non appare esser arte" del Cortigiano:

> Però si po dir quella esser vera arte, che non appare esser arte, né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva in tutto il credito, e fa l'omo poco estimato.[129]

Al anotar este pasaje, Cian no se refirió a Cicerón, aunque sí mencionó a Ariosto, a Torquato Tasso, a Equicola, y en el ámbito latino a Tibulo, y éste precisamente a propósito de la belleza femenina:

> Illam quidquid agit, quoquo vestigio movit
> Composuit furtim, subsequiturque decor.[130]

Más adelante añade Castiglione que la mujer no debería llevar ningún afeite sobre la cara,

> ma col suo color nativo pallidetta e talor per vergogna o per altro accidente tinta d'un ingenuo rossore, coi capelli a caso inornati e mal composti, senza mostrar industria né studio d'esser bella? Questa è quella sprezzata purità gratissima agli occhi ed agli animi umani, i quali sempre temono essere dall'arte ingannati.[131]

Vimos que el empleo de cierta "negligencia" en el uso del hiato y el concursus (choque de vocales) probaba, según Cicerón, en quien la ponía en práctica, que se preocupaba más por las cosas de los hombres que por las meras palabras ("..de re hominis magis quam de verbis laborantis"); Quintiliano reiteraba la idea: el excesivo cuidado por el hiato distrae de cometidos más importantes ("a potioribus avertat"). Castiglione contempla desde el otro ángulo, y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

observa que los "ánimos humanos" siempre temen ser engañados por el arte; luego la aparente falta de él da "verdad" a la materia o, como decía Cicerón, muestra a quien practica esa manera de arte como más atento a las cosas de los hombres.

Cabe señalar que existen coincidencias significativas entre el pasaje citado de Castiglione y el de Cicerón en que usa la comparación de las mujeres. El italiano, tras hablar de los cabellos "mal composti" pasa de nuevo a "quella sprezzata purità gratissima..." que nos lleva de nuevo a la "non ingratam negligentiam"; esta coincidencia entre "gratissima" y "non ingratam" no es la única; si Castiglione habla de "capelli[...] inornati", Cicerón se refirió a las "mulieres [...] nonnullae inornatae"; finalmente es de notar que en el "subtilis oratio etiam incompta" este último participio adjetival significa literalmente 'despeinada', derivado antitético de comptus, y éste a su ver de comere, 'peinar, rizar o ondular' y de ahí 'acicalar, adornar'.[132]

La belleza en movimiento y desordenada en forma de cabello suelto ya había sido puesta por Garcilaso en la práctica junto a la sprezzatura de un endecasílabo creciente en el pasaje que ya comentamos:

> desordenava con lascivo buelo
> el viento sus cabellos y con su vista
> s'alegrava la tierra, el mar y el cielo
> (ele.I.238-240)

El ejemplo de las mujeres y su excesivo componerse para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

parecer bellas se corresponde con la afectación, y en el caso que nos ocupa, con el excesivo cuidado en evitar el hiato.

Es indudable, pues, que al hiato se le atribuía valor expresivo ya en el mundo clásico, y que Herrera, y antes que él Juan del Encina, continúan en esa línea. Lo fundamental en nuestro caso es que este asunto del hiato aparezca defendido no sólo como falta poco grave sino como acierto en algunos casos, y se relacione en Quintiliano con la idea de que acaso sea peor la preocupación excesiva por la separación de sonidos vocálicos contiguos, de hiulca verba, que su introducción esporádica. Esa preocupación excesiva hace a los escritores timoratos, y un reflejo de ello puede verse en el "osar" de Herrera. Ahora bien, a Herrera no le llegó la noción que subyacía en Quintiliano y que Castiglione recogió en los primeros años del XVI bajo el término de sprezzatura; el osar herreriano apunta a una supuesta perfección artística sin matices, mientras que la base de la sprezzatura está en la existencia de una suma perfección ocasionalmente imperfecta, en el supremo arte de disimular el arte.

Quintiliano se apoya en Cicerón, quien aún con más claridad que el escritor de la Hispania romana conecta hiato con una negligencia no poco grata--"non ingrata negligentia"--que deja claramente prefigurada la sprez-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

zatura de Castiglione. En suma, puede dudarse de los valores expresivos del hiato, pero de lo que no cabe dudar es de que el hiato es un factor métrico significante en sí mismo, cualquiera que sea la interpretación que provoca en el lector; en Garcilaso es significante en la poesía como tal, pero también en el sistema poético de un autor que hace uso de él como muestra de sprezzatura: de arte que encubre el arte, de preocupación por fingir, recrear poéticamente la res más allá del cuidado por la perfección de los verba. Esto nos lleva al campo retórico del mouere y el persuadere, y conecta la capacidad de conmover al lector con la sprezzatura métrica, donde el hiato conforma un sistema coherente con lo visto sobre la irregularidad estrófica, los endecasílabos crecientes y la rima anómala.

Así pues, al profundizar en la búsqueda de los apoyos clásicos para el hiato, venimos a parar a un pasaje donde se encuentra un clarísimo antecedente de la sprezzatura, la "non ingrata negligentia". También al buscar apoyos para la irregularidad estrófica llegábamos a la canzone frottolata de Petrarca, como manisfestación de la poética del descort, una canción que más tarde aparecía como fundamental en la base de los endecasílabos crecientes, no sólo por contener ejemplos, sino porque esos ejemplos fueron citados y defendidos como hipermétricos por contemporáneos de Garcilaso como Trissino o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sebastian Fausto da Longiano. Esta especie de sistema de vasos comunicantes entre unos y otros aspectos métricos van conformando poco a poco un mosaico unitario y variado al tiempo que, siglos más tarde, no resulta fácil recomponer en su totalidad, pero que tuvo que ser el que Garcilaso conociese en los escasos años en que compuso su obra, y sobre el que fue elaborando sus criterios métricos y poéticos.

&&&.VII.2.6 El encuentro de vocales en O

Fenómenos como el de la sinalefa y el hiato han de relacionarse en un sistema métrico con otros de encuentros entre vocales, con sus diferentes resultados. Sobre las combinaciones vocálicas en O contamos con un buen estudio de Keniston, que dedujo ciertas reglas, no sin excepciones:[133]

1) Un grupo de dos vocales cualesquiera con acento en la primera de ellas se pronuncia monosilábicamente. Esta regla tiene excepciones, sin embargo. Ya señalamos los trece casos de /í.a/, /í.o/ que se pronunciaban en dos sílabas, en interior de verso, de manera que, junto a versos con /í.a/=1 como

-- can.III.13:
que nunca día ni noche cessan dellas
-- égl.II.1590:
En esto el claro viejo río se vía

Tenemos otros de pronunciación con hiato:

-- son.XXV.10:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se vierten oy en día y se vertieron
-- égl.II.1602:
El río sin tardança parecía

Mencionamos allí también los casos de las combinaciones /é.a/ /é.o/,[134] donde existían tres excepciones con pronunciación bisilábica frente a siete con monosílabica. Las tres excepciones se daban en contacto con el final de miembro, en ictus de 6ª:

-- son.IX.13:
de tal arte pelean noche y día
-- son.XXVI.12:
Aqueste es el desseo que me lleva
-- égl.I.142:
por difícil que sea y por incierto.

Pero no faltaban ejemplos en 6ª monosilábicos:

-- son.IX.12:
nunca entre sí los veo sino reñidos
-- égl.II.617:
¡O hermosas oreadas que, teniendo
-- égl.II.630:
no estáys, hazed que sean las ocasiones

Muy llamativo es el caso del Soneto IX, donde en dos versos consecutivos se da primero la excepción (v. 13) y luego la regla (v. 12).

2) El segundo grupo señalado por Keniston[135] atañe a combinaciones de dos vocales donde con la segunda acentuada (excepto /iá/ /ié/ /ió/ y /ué/) cuentan como dos sílabas. Estas combinaciones se derivan directamente del latín, nos dice el investigador norteamericano, o surgen por pérdida de una consonante intervocálica. Tampoco falta alguna excepción, como el ya mencionado de can.II.35 ("No me den pena por lo que aora digo"), de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pronunciación monosilábica. También es interesante el caso de suave, pues frente a su pronunciación trisílaba habitual, hay dos casos de /ua/=1 donde la palabra es bisílaba:

-- ode.FG.7:
con el sũave canto enterneciesse
-- égl.II.1162:
con el sũave canto y dulce lira
-- égl.III.285:
sũave y dulcemente detenidos
-- égl.III.295
las verdes selvas con el son sũave[136]
----/ua/=1
-- égl.II.15:
el suave olor del prado florecido
-- égl.III.74:
el suave olor d'aquel florido suelo

Frente a multitud de casos con ruido como palabra trisílaba, contamos con un ejemplo bisílabo

-- can.IV.98:
La claridad contempla, el ruido siente

2a) Dentro del grupo 2, Keniston distingue[137] el comportamiento de las combinaciones /iá/ /ié/ /ió/ y /ué/, lo que constituiría un subgrupo que llamamos 2a). En él se da:

2a.1) Pronunciación bisilábica si surgen por pérdida de la consonante intervocálica latina. Por ej.:

-- son.IV.4:
libre el lugar a la desconfiança
-- ele.I.195:
con proceso cruel y riguroso

2a.2) Pronunciación monosilábica si su origen es otro, salvo excepciones de dos sílabas con antecedente en latín. Así con una sílaba:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.II.3:
que aun aliviar con quexas mi cuydado
-- ele.I.129:
el alma suelta con bolar liviano

Como excepciones bisilábicas:

-- égl.II.1603:
que el agua disponía al gran viaje
-- égl.II.1685:
con ábitos y sedas variadas

Dentro de 2a.2) nos interesan alternancias del tipo:

---- /i.ó/=2:
-- son.XVI.1:
No las francesas armas odïosas,
-- égl.III.160:
quien siente al pecho el odïoso plomo
---- /i.ó/=1
-- égl.II.403:
respuesta tan azeda y tan odiosa
---- /i.é/=2
-- ele.I.172:
con luenga esperïencia sabidores
---- /i.é/=1
-- égl.II.350:
Si ni con todas mañas o esperiencia

3) Por último, Keniston señala un tercer grupo de combinación vocálica sin acento, que siempre se pronuncia en una sílaba, y donde no hay excepciones.[138] He aquí un par de ejemplos:

-- ele.II.146:
La deleytosa playa estás mirando
-- égl.II.117:
Con prestas alas por la eburnea puerta

Las combinaciones estudiadas pueden relacionarse con los encuentros de una vocal final con otra inicial en dos palabras diferentes. Ya dijimos que la regla general es la sinalefa, que actúa, uniendo vocales en una sola sílaba en la misma dirección que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

```
---- la norma general
     - del grupo 1 (con excepciones):
-- can.III.13:
que nunca día ni noche cessan dellas
     - del grupo 3 (sin excepciones):
-- égl.II.117:
Con prestas alas por la eburnea puerta
     - del subgrupo 2a.2 (con excepciones):
-- son.II.3:
que aun aliviar con quexas mi cuydado
---- las excepciones
     - del grupo 2:
-- égl.II.15:
 el suave olor del prado florecido
```

El hiato, por el contrario, actúa en el mismo sentido que

```
---- la norma general
     - del grupo 2:
-- ode.FG.7:
con el süave canto enterneciesse
     - del subgrupo 2a1 (sin excepciones):
-- son.IV.4:
libre el lugar a la desconfiança
---- las excepciones
     - del grupo 1:
-- son.XXV.10:
se vierten oy en día y se vertieron
     - del grupo 2a2
-- égl.II.1685:
con ábitos y sedas variadas
```

Lo que nos interesa señalar, en suma, es que nos encontramos, como ya vimos en el capítulo anterior, en un sistema flexible, que admite variación, donde las reglas cobran valor operativo en combinación con sus excepciones, y éstas, dentro de su limitación cuantitativa, se organizan con coherencia y ganan relevancia cualitativa en el sistema. La sinalefa es la regla general en Garcilaso, como es regla general, por poner un ejemplo que hemos tratado cuidadosamente, la pronunciación monosilábica del grupo /í.a/ en interior de verso. Ahora bien,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

respecto a la norma general de /í.a/ se podía trazar una escala de creciente tendencia a la violación de esa norma; a esto se unía, por un lado, la existencia de trece excepciones evidentes de /í.a/=2 en interior de verso, y por otro, la existencia de /í.a/=2 en interior fuera de O, en textos inmediatamente anteriores o contemporáneos. De esa misma forma, los casos de hiato constituyen, en perfecta coherencia con el funcionamiento general del sistema, el contrapunto de la norma de la sinalefa. Se puede trazar una escala de creciente contravención de esta norma, al tiempo que se encuentran bases exteriores al sistema como apoyo de esas posibilidades.

&&&.VII.2.7 Estudio de los casos

Podemos dividir los casos problemáticos que nos ocupan según su grado de dificultad para llegar a las once sílabas, de menor a mayor. Se forman así tres niveles; en el primero el hiato se daría entre vocal atóna y vocal tónica (o ¦ ó), en el segundo ente tónica y átona (ó ¦ o), y en el último entre átonas (o ¦ o); dentro del primero y el tercero se pueden establecer subgrupos en función de sus características y la progresiva excepcionalidad del hiato. En los casos más extremos de la escala no puede descartarse por completo, como ocurría con los endecasílabos crecientes, la posibilidad de ruptura del límite de las once sílabas, esta vez por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

defecto; sin embargo, si en los crecientes se daban casos donde la reducción se presentaba sumamente problemática, en la mayor parte de los casos que estudiaremos en este capítulo el hiato permite solventar la hipometría, aunque es cierto que en algunos versos el contexto fónico y rítmico dificulta la realización hiática. No obstante, la coherencia con que se presentan algunos de los grupos o subgrupos de la escala, incluso en niveles donde la separación vocálica no cuenta con un contexto propicio, proporciona solidez a la hipótesis del hiato en la totalidad de los casos. La distribución de éstos sería la siguiente:

1----------
1A -- égl.I.215:
ven si por solo ¦ esto te detienes
1B -- son.XIV.11:
quitalle a ¦ este mal mantenimiento
-- égl.II.1039:
contarte [é] ¦ una 'straña y nueva cosa
2----------
-- son.XXVI.4:
¡ O quanto s'acabó ¦ en solo un día!
3----------
3A -- égl.I.271:
llena de vencimiento ¦ y despojos
-- égl.II.1373:
Estava embevecido ¦ y la diosa.
-- égl.III.204:
con ímpetu corriendo ¦ y con miedo

3B -- epi.B.44:
del amistad, la ¦ estrecheza nuestra
-- égl.I.301:
en su lugar la ¦ infelice avena

3C -- son.III.3:
Yéndome ¦ alexando cada día
-- égl.II.1225:
éste, qu' ¦ en al[ç]alle fue dichosa
-- égl.III.374:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Iuntas s' ¦ arrojaron por el agua

3D -- égl.II.56:
que ¦ en la verde selva s'avecina
-- son.XIV.10:
que ¦ en su daño os pide yo querría

&&&.VII.2.7.1 Nivel 1

1A -- égl.I.215:
ven si por solo esto te detienes
1B -- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento
-- égl.II.1039:
contarte [é] una 'straña y nueva cosa

En este grupo el hiato se produce cuando la segunda vocal es tónica. Hemos separado el caso de égl.I.215 de los dos restantes.

&&&.VII.2.7.1.1 Subgrupo 1A

-- égl.I.215:
ven si por solo esto te detienes

Indudablemente, éste es el caso que puede tener mejor defensa. El hiato en cuestión presenta dos características fundamentales: en primer lugar se dan entre una vocal fuerte inicial /o/ y /é/ acentuada; en segundo lugar este acento coincide con el ictus previo al final de miembro, en un endecasílabo a maiore:

vén si por sólo ¦ ésto / te detiénes

En contra del hiato se arguye que esto y palabras semejantes precedidas de vocal suelen estar en sinalefa.[139] Sin embargo, una mirada atenta a los ejemplos con esto, este, esta, etc., muestra que el caso que nos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ocupa no está tan cerca del resto como parece. Entre los múltiples casos que se dan, en la mayoría la primera vocal pertenece a un monosílabo, especialmente de, pero también que o y. Nos interesan los versos en que la primera vocal en sinalefa es una vocal fuerte, como en el caso de solo esto. Encontramos los siguientes ejemplos (pongo al final la posición del verso donde se produce la sinalefa):

-- epi.B.65:
que no es locura_este deleite mío 5
-- égl.I.41:
y en quanto_esto se canta 3
-- égl.I.81:
siempre esta en llanto_esta ánima mezquina 5
-- égl.I.306:
produze agora en cambio_estos abrojos 7
-- égl.II.856:
yo iré a buscalle; escusa_esta fatiga 7
-- égl.II.1430:
sino_éste, que'l discurso de su lumbre 2[140]

Tenemos un heptasílabo con acento en 3ª (égl.I.41); respecto a los endecasílabos, hay un caso que coincide con el ictus en 2ª posición, y dos en 7ª, neutralizados por el de 6ª (en cámbio y discúrso). Más semejantes parecen los casos de epi.B.65 y égl.I.81; la gran diferencia es que la medida y el ritmo del verso exigen el hiato en "sólo ¦ ésto", mientras que en los otros dos casos tenemos endecasílabos a minore con ictus en 4ª y 8ª:

-- égl.I.215:
ven si por sólo ésto te detiénes 1 4 6/ 10
-- epi.B.65 :
que no_es locura_este deleite mío 4/5) 8 10
-- égl.I.81:
siempre_está_en llanto_esta_ánima
[mezquina 3) 4/5) 8 10

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El mismo parecido del esquema en los dos últimos versos, especialmente a partir del ictus en 4ª, prueba las diferencias con égl.I.215; obsérvese además que esto tiene autonomía sintáctica respecto a la palabra que sigue, lo que facilita la pausa de final de miembro tras la cesura; este y esta, por el contrario, van con deleite y ánima respectivamente. No hay, pues, ningún caso de esto en sinalefa con vocal fuerte.

Con acento en 6ª sólo tenemos casos de de unido al demostrativo:

-- Eglogas:
II.2: el agua dulce desta clara fuente
II.236: con otra caça, désta differente
II.427: y vos, ¡o nymphas deste bosque umbroso!
II.330: que en comparación désta, aquella vida
II.670: a relevarme deste grave cargo
III.141: y cómo, después desto, él, impaciente
III.260: con la noticia desto se mostrasse

No existe un solo caso comparable al que estudiamos donde se dé sinalefa. Frente a esto, sí tenemos ejemplos que apoyan la posibilidad de hiato. En un plano general, vimos que, en la regla que denominamos H3 se daba hiato entre una "palabra de condición átona o secundaria" y otra que comienza con vocal tónica. Dentro de O, el segundo grupo de hiato señalado por Keniston incluye versos donde el encuentro de vocales se da cuando la segunda está acentuada y coincide con un ictus en interior de verso, especialmente en 4ª o 6ª posición ("secondary line-stress").[141] En 4ª posición tenemos los siguientes casos, todos ellos con alma:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ode.FG.70:
y assí su ¦ alma / con su mármol arde.
-- égl.III.13:
libre mi ¦ alma / de su estrecha roca.[142]

En 6ª tambien con alma:

-- son.V.1:
Escrito 'stá en mi ¦ alma / vuestro gesto
-- son.XIX.3:
y dexé de mi ¦ alma / aquella parte
-- ele.I.41:
la mitad de tu ¦ alma, / el qual muriendo

Casos de hiato en 6ª que afectan a un diptongo decreciente acentuado son:

-- son.XVI.12:
Mas infición d'¦ aire_ /_en sólo un día
-- égl.I.376:
Me parece que ¦ oigo / que a la cruda[143]

Otros casos de hiato con acento de la segunda vocal en 6ª:

-- égl.II.413:
Aunque pedir tu ¦ esso / no es cordura
-- égl.II.1420:
Nunca estable ni ¦ una / que llamava.

Obsérvese la semejanza entre los casos citados (en especial égl.II.413) y égl.I.215. Si estos casos se han aceptado tal como aparecen en la princeps, ¿por qué ha de enmendarse el que nos ocupa?:

-- égl.I.215:
ven si por sólo ¦ esto / te detienes

De la misma forma que en el grupo primero de hiato en 10ª, podía encontrarse toda una serie de casos con sinalefa en 10ª posición, no es imposible encontrar en Garcilaso versos donde el acento en 4ª o 6ª coincide con la sinalefa. Así en 6ª:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.XVII.9:
mas quién podrá deste_ábito librarse
-- égl.I.81:
siempre 'stá en llanto esta_ánima mezquina
-- égl.I.368:
que siempre afflige esta_ánima mezquina
-- égl.II.114:
de las colores que_antes le avían dado
-- égl.II.1072:
d'aquella tierra d'_Alva tan nombrada.
-- égl.II.1861:
yo soy contento, y_antes que amanezca
-- égl.III.47:
testigos limpios d'_ánimo inocente

Sin embargo, con términos que empiezan por vocal tónica, parecen más abundantes los versos que evitan la 4ª o 6ª para efectuar la sinalefa. Estos son los casos de agua cuando va precedida de vocal:

-- can.III.2:
d'agua corriente y pura
-- égl.I.47:
por donde una agua clara con sonido
-- égl.I.178:
en esta agua que corre clara y pura
-- égl.II.962:
un poco d'agua clara nos detiene
-- égl.II.1520:
ni a dar pasto bastava, ni agua el río[144]

En todos ellos se produce sinalefa, pero sólo en dos, égl.I.47 y égl.II.962, se da coincidiendo con cuarta sílaba; no se encuentran casos de agua con sinalefa en 6ª.

Si consideramos los casos de alto,-a:

-- son.XXI.6:
la boz de vuestro nombre alto y profundo
-- ele.I.255:
quando voló el espíritu a la alta meta
-- ele.I.259:
subió por la difícil y alta vía.
-- epi.B.62
quanto más generosa y alta parte
-- égl.I.46:
al pie d'una alta haya en la verdura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.I.75:
qual por el verde valle o alta cumbre
-- égl.II.1333:
por un hombre perfeto en l'alta parte
-- égl.III.364:
se aventaja la verde y alta haya
-- égl.II.105:
y d'estado gozoso, noble y alto.

Solo égl.I.46 lleva la sinalefa en 4ª sílaba. No hay ejemplos en 6ª.[145]

Hemos citado, pues, casos de hiato cuando la segunda vocal coincide con la sexta posición, y automáticamente la cesura puede caer tras la palabra que lleva ese ictus. Recordemos que las posiciones previas al final de miembro se acercan en cuanto a su operatividad a las de final de verso. El fenómeno que tenemos en estos hiatos es, pues, muy semejante a los que vimos en contacto con el ictus de 10ª, donde podía ocurrir el hiato, aunque también se daba sinalefa. Tendremos así, en contacto con 10ª:

- 10ª--sinalefa
-- ele.I.40:
el charo hermano buscas, que solo_era
-- égl.II.769:
Quiero llegar allá; quiçá si ella_ama,
- 10ª--hiato
-- égl.III.297:
Thyrreno destos dos el uno ¦ era
-- ele.I.140:
de su cabello luengo el fino ¦ oro,
- 6ª--sinalefa
-- son.XVII.9:
mas quién podrá deste_ábito librarse
-- égl.I.81:
siempre 'stá en llanto esta_ánima mezquina
6ª--hiato
-- égl.II.413:
Aunque pedir tu ¦ esso / no es cordura
-- égl.I.215:
ven si por sólo ¦ esto / te detienes

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Echemos, por último, una mirada al contexto en que se halla el verso:

> Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
> no dexes el lugar que tanto amaste,
> que bien podrás venir de mí segura.
> Yo dexaré el lugar do me dexaste;
> ven si por solo esto te detienes.
> Ves aquí un prado lleno de verdura,
> ves aquí un' espessura,
> ves aquí un agua clara,
> en otro tiempo chara,
> a quien de ti con lágrimas me quexo;
> quiçá aquí hallarás, pues yo m'alexo,
> al que todo mi bien quitar me puede,
> que pues el bien le dexo,
> no es mucho que el lugar también le quede.
> (égl.I.211-24)

Se trata de la última estancia de Salicio; en ella la voz se serena un tanto después del dolor expresado en la anterior ("Con mi llorar las piedras enternecen..."). Obsérvese cómo cambia el tono en la estrofa que nos ocupa. En vv. 211-215 se anima a la dama a volver al lugar que fue de ambos; en vv. 216-219 se describe ese lugar con la intensidad que proporciona la anáfora; el v. 220 ("a quien de ti con lágrimas me quexo") marca la única nota de dolor de la estancia, y conecta ésta con la anterior y con la totalidad del dolorido canto de Salicio; pero la estrofa se cierra volviendo al tono de los versos que la abrían. En esos cinco versos de la estancia, los que más nos interesan, se encierra la superación del dolor con cierta ironía o desapego; se trata de lo que podríamos llamar sprezzatura --entendida en su sentido amplio, y no específicamente artístico o literario--

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ante el dolor. La culminación de esa sprezzatura radica en el verso 215 que, tal como decía Herrera hablando del hiato en general, crece: el hiato exige un ictus especial en esto, e incluso la intensificación del acento prosódico de solo; el acento de esto realzado cae sobre es- y se reitera así el acento sobre la misma vocal en la palabra de más peso del verso, ven, que ocupa la primera posición de la línea; los tres ictus principales del verso caen sobre la misma vocal, /e/:

vén si por solo ésto te detiénes

El hiato se lleva a cabo en virtud de la intensidad aplicada a esto, que parece recrear algo entre la rabia y el dolor contenido. La sprezzatura en el dolor que hemos apuntado parece responder a la sprezzatura métrica que significa introducir un verso cuando menos "peculiar". De la misma manera que se hablaba de "romper" cuando se rompía un endecasílabo o de "no igualar" cuando una estrofa no era semejante a otra; es una curiosa coincidencia que un verso donde el hiato fuerza una pausa, una detención, termine con las palabras "te detienes".

Esto se podrá discutir, como se podrá discutir la posible recreación poética que conlleva el hiato. Lo que sí parece menos discutible es que

1) No existe un solo caso semejante con esto que "obligue" a enmendar buscando la sinalefa.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

2) En Garcilaso se dan versos semejantes con hiato que nadie ha rebatido.

3) El acento en sexta coincide con el final de uno de los miembros del endecasílabo, y esa posición se acerca mucho a la de final de verso --hemos visto el caso de rima al medio, del posesivo mío,-a, etc.-- y en final de verso es frecuente el hiato, al menos tanto como la sinalefa.

4) La "rareza" rítmica del verso va pareja con la rareza del tono de un amante que invita a la amada que le dejó por otro a venir a reunirse en la ciudad que vio el amor de Salicio y Galatea.

El verso 215 de la Egloga I tal como aparece en O, es, en nuestra opinión, un gran acierto rítmico, y resulta muy improbable que ese acierto se deba a una errata de los cajistas.

&&&.VII.2.7.1.2 Subgrupo 1B

-- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento
-- égl.II.1039:
contarte [é] una 'straña y nueva cosa

Estos son los otros dos casos que hemos incluido en el grupo 1. Para égl.II.1039, nos referimos en el cap. III al muy probable paso de contarte é a contarte, donde podría darse un rasgo gráfico de O, por asimilación de dos vocales idénticas. En estos versos el hiato puede apoyarse en los ictus en este y una,[146] pero ese acento

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no coincide ya con un ictus previo a cesura, que en este caso va en 6ª:

-- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento 2 4 6 10
-- égl.II.1039:
contarte [é] una 'straña y nueva
[cosa 2 4 6 8 10

El esquema rítmico del primer miembro en ambos versos es idéntico. En ambos se produce el encuentro de tres vocales, y la última de ellas es tónica.[147] Estas coincidencias, y la necesidad de hiato en ambos versos, son una primera prueba en contra de la tesis que sostiene que estos versos surgen a partir de erratas.

Los dos casos se relacionan con égl.I.215, ya que si aquí teníamos un esto cuyo acento coincidía con el ictus en 6ª, en son.XIV.11 tenemos el acento de este y una coincidiendo con la 4ª posición. Lo diferente es la reunión de tres vocales. El asunto ya lo vimos al tratar de los casos de endecasílabos crecientes donde se veía implicada la conjunción copulativa y. Keniston, aparte de lo ya apuntado con el caso de y, estableció dos grupos donde se encuentran tres vocales:[148]

1) La conjunción o entre vocales[149] impide la sinalefa de tres[150]:

-- son.III.10:
Con veros yo, señora o esperarlo
-- son.IV.14:
Desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso

Algún otro caso no citado por Keniston:

-- ele.II.181:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

si en ésta o en aquella el desvarío
-- égl.II.79:
la cuerda al pensamiento o al deseo!
-- égl.I.75:
quál por el verde valle o alta cumbre
-- égl.II.308:
A ningún ave o animal natura

El caso de la conjunción o se extiende a la exclamación ¡O!:

-- égl.II.1806:
Tomóle por la mano ¡O admirable

No falta, sin embargo, como señala Keniston, alguna excepción a esta regla:

-- can.I.54:
Comigo que ver más en malo o en bueno

Pero la conjunción o no marca en esta ocasión el inicio del segundo miembro del verso, cosa que ocurre en todos los casos citados anteriormente, con una sola excepción, ele.II.181. Vemos, pues, que es muy difícil establecer reglas absolutas, pero sí tendencias. En este caso la tendencia clara es a no efectuar sinalefa de tres vocales cuando en el medio tenemos o conjunción o interjección, especialmente si esa sinalefa coincide con la cesura; no obstante, se da en la princeps un verso con sinalefa de tres vocales, teniendo a favor la ausencia de cesura (can.I.54) y otro caso donde o impide la sinalefa doble, pese a no tener el apoyo de la cesura. Es un ejemplo más de la flexibilidad del sistema métrico de O.

2) Un segundo grupo de tres fonemas vocálicos reunidos señalado por Keniston lo forman los monosílabos é

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(forma gráfica de he, de haber) y a --o ha--, preposición o verbo auxiliar; situados estos monosílabos entre dos vocales, no impiden la sinalefa de las tres. Estos son los dos únicos casos con e:

-- égl.II.1765:
Dexarte_é_en la ribera do estar sueles
-- égl.II.1843:
Después que t'_e_escuchado

Keniston comenta con acierto que en los dos casos se da una combinación con la misma vocal: e_e_e.

Estos son casos con a:

-- son.XII.4:
que es darme_a_entender yo lo que no creo
-- son.XVI.13:
Me quitó al mundo y m'_ha_en ti sepultado

Keniston apunta que hay 20 ejemplos de a (ha) en ese contexto fonético, con el mismo comportamiento; transcribimos aquí algunos de ellos:

-- ele.II.64:
assí el ausencia larga, que á esparzido
-- égl.II.295:
del bien hecho empeçava [a] arrepentirse
-- égl.II.654:
que ya me iva [a] arrojar de do te cuento
-- égl.II.1071:
L[l]evóle a aquella parte el buen agüero
-- ele.I.8:
el ingenio a escrivirte algún consuelo
-- égl.II.29:
es darme yo a entender que con partirme
-- égl.II.345:
¿por qué agora me dexas como a estraño
-- égl.II.909
yo le perseguiré como a enemigo
-- égl.II.1427:
el nombre era conforme a aquesta fama
-- égl.II.1492:
el duque, a aquella parte endereçado
-- égl.II.1624:
corriente bien jurara a aquellas oras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Para el grupo e_a_e en concreto:

-- son.XII.4:
que es darme a entender yo lo que no creo
-- epi.B.50:
llévame a escudriñar la causa desto
-- égl.II.789:
temiendo yo la luz que a ella me adiestra?

Es en este grupo donde Keniston incluye como excepción el verso que tratamos:

-- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento

En son.XII.4 y epi.B.50 las tres vocales en sinalefa son átonas, lo que en principio favorece la unión vocálica; esto ofrecería una razón para que en son.XIV.11 no se produjese la doble sinalefa, pues la última vocal es tónica. En égl.II.789 tenemos un caso donde también es tónica la última vocal y eso no impide que las tres vocales se pronuncien en una sola posición. Sin embargo, mientras la tónica de este en son.XIV.11 coincide con el ictus de 4ª, en égl.II.789 el acento de ella constituye un ictus antirrítmico en 7ª en buena medida neutralizado por el de 6ª.

Por otra parte, son.XIV.11 no es el único caso donde no se produce la unión de tres vocales contiguas; también puede encontrarse en

-- can.I.49:
dándome ¦a_entender que mi flaqueza[151]

En este verso ni siquiera el hecho de que las tres vocales sean átonas impide el hiato. Son.XIV.11 no sería, por tanto, el caso más extremo en que no se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

produce sinalefa doble, pues la tonicidad de es- en este favorece la separación vocálica.

A la vista de estos hechos hay que matizar la afirmación de Ruffinatto y Rosso Gallo a propósito de que no existían razones métricas para enmendar son.XIV.11.[152] Lo habitual en Garcilaso, como señala Keniston, es pronunciar en una sílaba un grupo de tres vocales con a en posición intermedia; lo que hacían los editores antiguos, por tanto, era "regularizar" el verso, asimilarlo a la norma dominante en Garcilaso. Existía, pues, una razón métrica para la enmienda, con independencia de razones sintácticas o semánticas. Sin embargo, teniendo en cuenta una serie de factores del sistema métrico garcilasiano que Ruffinatto y Rosso Gallo no consideran, es cierto que son.XIV.11 puede integrarse, tal como aparece en O, en este sistema métrico

Obsérvese el gran parecido entre estos dos versos:

-- son.XII.4:
que es darme a entender yo lo que no creo,
-- can.I.49:
dándome a entender que mi flaqueza

En el primero de ellos se produce sinalefa doble en "darme_a_entender", pero no en el segundo. Presentemos los versos en sus contextos. El Soneto XII:

Si para refrenar este desseo
loco, impossible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso
que es darme a entender yo lo que no creo,
no me aprovecha verme qual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fiar el mal de mí que lo posseo,
  ¿qué me á de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar á dado,
  y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en ell agua resfriado?

Y el fragmento de la Canción I:

Si aquella amarillez y los sospiros
salidos sin licencia de su dueño,
si aquel hondo silencio no han podido
un sentimiento grande ni pequeño
mover en vos que baste a convertiros
a siquiera saber que soy nacido,
  baste ya haver sufrido
tanto tiempo, a pesar de lo que basto,
  que a mí mismo contrasto,
dándome a entender que mi flaqueza
  me tiene en la tristeza
en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo;
assí que con flaqueza me defiendo.
(can.I.40-52)

Lo mínimo es entender sendos versos como dos variantes rítmicas, dentro de la flexibilidad del sistema métrico garcilasiano. Más arriesgado puede ser afirmar que cada uno de los textos exige esa lectura. Quizá los dos primeros versos de cada fragmento marcan el tono de los que siguen. Curiosamente, ambos comienzan con una oración condicional:

son.XII:
Si para refrenar este desseo
loco, impossible, vano, temeroso...
can.I:
Si aquella amarillez y los sospiros
salidos sin licencia de su dueño...

El Soneto XII sigue desde el principio un ritmo rápido que busca la recreación de ese deseo que quiere refrenarse; buena prueba es el v. 2 con la sucesión de cuatro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

adjetivos en asíndeton; ese ritmo no deja apenas pausa entre el primero y el segundo cuarteto, pues éste se inicia con el verbo de la oración condicional, que ha sido separado de la conjunción si por el espacio de cuatro versos; del v. 5 al 8 sigue la prótesis condicional hasta llegar a los tercetos, donde se desarrolla la apódosis en forma de pregunta retórica. En este marco se encuadra el v. 4 ("que es darme a entender yo lo que no creo"), cuyo ritmo rápido se consigue con la utilización de 7 monosílabos --y si consideramos el proclítico me de darme tendríamos nueve, de once vocablos en un verso con once posiciones[153] -- y con la sinalefa en "que_es" y luego la de "darme_a_entender" que funde tres vocales. La sucesión de monosílabos de este v. 4 tiene su correspondencia en la sucesión de adjetivos yuxtapuestos sin la conjunción y, referidos al deseo.

En el fragmento de la Canción I también tenemos una condicional, pero el ritmo marcado por la sintaxis es muy diferente; la prótasis no sigue un desarrollo progresivo, sino que recorre los dos primeros versos, para reiterarse en el tercero, donde aparece como palabra rima el verbo principal:

> Si aquella [...]
> [...]
> si aquel [...] no pueden.

Los heptasílabos sirven para cortar más aun ese ritmo; el hiato del verso exige casi una pausa, y un aumento de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

intensidad en el arranque "de a_entender" tras esa pausa. Tenemos además en este fragmento un recurso que Garcilaso utilizó en algunas ocasiones: el hiato actúa en conexión con los encabalgamientos. Tanto uno como otro rasgo rítmico pone en tensión la pausa exigida por la métrica con la continuidad exigida por otros niveles del lenguaje, ya sea el fonético (en el hiato) o el morfosintáctico (en el encabalgamiento). El efecto es semejante: se van poniendo de relieve ciertos términos o sintagmas del texto, que en algunos casos constituyen lo que Quilis llama braquistiquios, es decir, unidades rítmicas breves que destacan dentro del verso.[154] Junto con el encabalgamiento versal hay que tener en cuenta el encabalgamiento en cesura, al que ya nos referimos más arriba citando a Di Girolamo. Empleo a continuación "//*" para el encabalgamiento versal suave y "//**" para el abrupto (en ocasiones la frontera entre ambos no es nítida), "/*" para el de cesura y "¦" para el hiato:

> Si aquella amarillez y los sospiros//*
> salidos sin licencia de su dueño,
> si aquel hondo silencio no han podido//*
> un sentimiento grande ni pequeño//*
> mover en vos que baste_/*_a convertiros//*[155]
> a siquiera saber que soy nacido,[156]
> baste ya haver sufrido//*
> tanto tiempo, a pesar/* de lo que basto,
> que a mí mismo contrasto,
> dándome ¦ a entender que mi flaqueza//*
> me tiene en la tristeza//*
> en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo:
> assí que con flaqueza me defiendo.
> (can.I.40-52)

El hiato se integra en un conjunto de pausas que con-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

forman un ritmo entrecortado. Es significativo que aparezca en un verso donde la palabra rima es flaqueza, que en el verso siguiente atrae la rima en tristeza, en lo que Bembo llamaba un verso rotto, que actúa en la nueva poesía de la misma forma que lo hacía en la tradicional castellana el pie quebrado tetrasílabo.

Como en los casos que vimos de hiato ("fino ¦ oro") y sinalefa ("ella_ama") en conexión con la posición 10ª, creo que tenemos aquí otro ejemplo de la flexibilidad y variedad del sistema métrico garcilasiano, donde resulta muy peligroso regularizar los diferentes casos. En los dos que hemos visto ahora, de seguir una única regla habría que determinar que alguno de los dos era defectuoso.

Es curioso que el tono del pasaje citado de la Canción I --las lágrimas, el piadoso dolor-- coincida más con el Soneto XIV --en ambos textos se da el hiato-- que con el apasionado deseo del personaje poeta en el Soneto XII. Recuérdese que el tono recreado en Canción I y Soneto XIV tampoco está lejos de la calma o resignación dolorida, de la calma en el dolor que se da en el pasaje que vimos arriba al tratar de égl.I.215 ("ven si por solo esto..."). Este es el Soneto XIV[157]:

> Como la tierna madre, quel doliente//**
> Hijo, le 'stá con lágrimas pidiendo//**
> Alguna cosa, de la qual comiendo,
> Sabe que ha de doblarse_/*_el mal que siente:
> Y aquel piadoso amor, no le consiente//*
> Que considere el daño, que (haziendo//**

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lo que piden) haze: va corriendo
Y aplaca el mal y dobla el accidente.
  Assí, a mi enfermo y loco pensamiento,
Que ¦ en su daño os pide, yo querría//**
Quitalle ¦ a este mal mantenimiento:
  Mas pídemele y llora cada día
Tanto, que quanto quiere le consiento:
Olvidando su muerte y aun la mía.

He marcado los encabalgamientos versales y en cesura que componen con los dos hiatos (al del v. 10 nos referiremos más abajo) un sistema de pausas que pone en tensión la marcha del discurso.

En suma, aunque los editores antiguos tenían "razones métricas" para "regularizar" son.XIV.11, creo que un endecasílabo como "quitalle a este mal mantenimiento" no es métricamente imposible en el sistema de la princeps; habrá que ver en el cap. VIII si sintáctica y semánticamente puede defenderse. Ahora quiero sólo llamar la atención sobre el hecho de que el ritmo cortado, la detención que implica el hiato, se ha conectado de una manera u otra en los dos versos que llevamos estudiados con situaciones muy determinadas: flaqueza, tristeza ("ven si por sólo esto te detienes") situaciones que llamaríamos de cierta sprezzatura o resignación en el dolor, donde éste no se desborda, sino que parece refrenarse; es lo que con fina intuición supo ver Dámaso Alonso, y expresó metafóricamente como "emoción contenida".[158]

En este aspecto el caso de égl.II.1039 ("contarte [é] una estraña y nueva cosa") es diferente. De la misma

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

forma que los crecientes podían utilizarse en estrecha relación con la recreación poética, pero también como variantes métricas enriquecedoras del ritmo, nos encontramos aquí el hiato como una variación métrica como muestra de sprezzatura. No es imposible contemplarlo, sin embargo, como un excepcional recurso métrico que da lugar al verso no habitual --en algo "extraño"-- que precede a la introducción de la "estraña y nueva cosa", la larga historia narrada por Nemoroso.

&&&.VII.2.7.2 Nivel 2

> -- son.XXVI.3:
> ¡O quánto s'acabó en solo un día

En este tercer caso hallamos hiato en "acabó ¦ en". Ya se trató de este verso y su contexto en el cap. III, donde nos referimos a la defensa que de él hicieron Kim y Rosso Gallo. Esta última investigadora señala con acierto que

> la dialefa entre acabó y en está autorizada, en este caso por la simultánea presencia de la cesura y del encuentro de una sílaba tónica y una átona.[159]

Con ser ciertas estas afirmaciones, es necesario insertarlas, sin embargo, en el conjunto de versos donde se produce el hiato, y en el sistema métrico de la princeps. En cuanto a la influencia de la cesura, es un rasgo que se ha de situar en la operatividad tanto de aquélla como de los ictus de 4ª y 6ª que se señaló al tratar de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabos crecientes y venimos destacando en este capítulo.

En lo que toca al encuentro de vocal tónica con átona, por este orden, hay que aclarar que la enmienda de Herrera, seguida por A. Blecua y Rivers, no es por completo gratuita: obedece a un nuevo intento de regularización, pues, como señala Keniston, el encuentro de una vocal tónica con otra átona es uno de los contextos en que, como regla general, se producía la sinalefa. Traigamos de nuevo aquí los versos citados por él, junto con los que añadimos en su momento:

-- égl.I.42:
escucha tú_el cantar / de mis pastores
-- son.V.1:
Escrito 'stá_en mi alma / vuestro gesto
-- can.IV.6:
y mori(e)ré_a lo menos / confesado
-- ele.II.42:
O si estará_ocupado_/_o desparzido
-- son.XXII.2:
vuestro pecho escondido_/_allá_en su centro

La diferencia de estos versos con el que nos ocupa es evidente: en ninguno de ellos la sinalefa entre tónica y átona se produce en 6ª posición, ante cesura. Como se ve en los dos últimos ejemplos, la cesura del endecasílabo como tal no impide la sinalefa --ya vimos que en el siglo XV con la sinafía que ni siquiera el final de verso la impide. No obstante, en "¡O quánto s'acabó en solo un día" se combina la cesura con el hecho de que la primera vocal del hiato es tónica, pues sobre ella cae el ictus primario en 6ª, mientras que en "ocupado_ /_o" (ele.II.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

42) y "escondido_ /_allá" (son.XXII.2) ambas vocales son átonas.

Existe, en todo caso, un verso en O que opera de manera semejante al que nos ocupa; se trata de

-- ele.I.50:
Phaeton si no ¦ aquí veras mi muerte

El hiato sigue a una palabra cuyo acento coincide con el ictus de 4ª. El caso es más complicado que el de son.XXVI.3, ya que la cesura no tiene por qué ir tras no, pues más bien se diría que puede situarse tras 6ª, después de aquí; sin embargo, los editores no tocaron este verso.

Este es el cuarteto donde se halla son.XXVI.3

Echado está por tierra el fundamento
que mi bivir cansado sostenía;
¡o quánto s'acabó en solo un día!;
¡o quántas esperanças lleva el viento!

Estos cuatro versos nos indican la recreación poética del tono de cansancio y dolor que venimos notando como uno de los ámbitos en que Garcilaso recurre al hiato.

&&&.VII.2.7.3 Nivel 3: hiato entre átonas

Es en este grupo donde la posibilidad de hiato presenta en principio más dificultades. Está formado en total por siete versos, entre los que se pueden establecer diversos subgrupos, en función del criterio. Una primera visión sería ésta:

A) -- égl.I.271:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

llena de vencimiento ¦ y despojos
-- égl.II.1373
Estava embevecido ¦ y la diosa.
-- égl.III.204
con ímpetu corriendo ¦ y con miedo

B) -- epi.B.44:
del amistad, la ¦ estrecheza nuestra
-- egl.I.301:
en su lugar la ¦ infelice avena

C) -- son.III.3:
Yéndome ¦ alexando cada día
-- égl.II.1225:
éste, qu' ¦ en alçalle fue dichosa
-- égl.III.374:
juntas s' ¦ arrojaron por el agua

D) -- égl.II.56:
que ¦ en la verde selva s'avecina
-- son.XIV.10:
que ¦ en su daño os pide yo querría

Obsérvese que las segundas vocales de cada uno de los hiatos coinciden con posiciones del endecasílabo que suelen llevar ictus: para el subgrupo A, la 8ª; para B la 6ª, para C la 4ª, y para D la 2ª.

Ya dijimos que el hiato lleva consigo la puesta de relieve de la segunda vocal implicada en él. Lo que ha de ocurrir en estos versos es que esa segunda vocal cuya posición coincide con las que normalmente reciben ictus, cobra intensidad, y se transforma de posición débil en semifuerte.[160] Este fenómeno tiene otras manifestaciones en el sistema métrico de O. Ya citamos arriba a propósito del encabalgamiento el caso de:

> ...antes en él permaneciendo donde-
> quiera que estás, tus ojos siempre bañas...
> (ele.I.19-20)

La sílaba don- en dondequiera --escribamos una sola palabra o dos-- sería normalmente átona, pero pasa a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

átona al recibir el ictus principal del verso. Lo que prosódicamente había de ser una sílaba débil pasa a ser rítmicamente una posición fuerte, superando el grado intermedio, el de semifuerte. Lo mismo ocurre en estos versos:

> El va siguiendo y ella huye como
> quien siente al pecho el odïoso plomo
> (égl.III.159-60)

En égl.III.159 la primera sílaba de la conjunción como, término normalmente inacentuado,[161] recibe el ictus primario de 10ª. De nuevo se pasa de sílaba débil a fuerte.[162] Este tipo de cambio en la naturaleza de la sílaba exigido por el metro es el que se produce cuando el hiato convierte una sílaba débil en semifuerte. La violencia del cambio en este caso es inferior a la del que se da en égl.III.159, pues si en éste se recorren dos grados, de débil a fuerte, en el de hiato sólo hay desplazamiento de un grado, de débil a semifuerte. Tendríamos así, de cambio de intensidad nulo, medio y máximo[163]:

```
     Cambio nulo:
-- égl.III.160:
quien siente al pecho el odïoso plomo
     Cambio de intensidad medio (d-->s):
-- égl.I.271:
llena de vencimiento ¦ y despojos
     Cambio de intensidad máximo (d-->f):
-- égl.III.159:
El va siguiendo y ella huye como
```

En los casos que siguen, pues, no encontraremos el grado máximo de transgresión de la prosodia permitido en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sistema métrico de O.

&&&.VII.2.7.3.1 Subgrupo 3A

-- égl.I.271:
llena de vencimiento ¦ y despojos
-- égl.II.1373:
estava embevecido ¦ y la diosa
-- égl.III.204:
con ímpetu corriendo ¦ y con miedo

Si la necesidad de hiato en estos tres versos surge de erratas, es sorprendente que éstas hayan producido versos tan semejantes. Keniston[164] puso en conexión el primero de ellos con un grupo --donde incluía égl.1373-- cuyos hiatos no merecieron enmienda de los editores:

-- égl.II.992:
Aquesta mano ayrada. /¦ Está quedo
-- égl.II.1002:
En quanto me detengo /¦ aquí un poco[163]
-- égl.II.1008:
Pues vete tu jornada /¦ y no entiendas
-- égl.II.1140:
¿Qué es esto, Nemoroso /¦ y qué cosa
-- égl.II.1286:
con ligera corrida /¦ y con ellas

Llama la atención también el hecho de que en tres ocasiones la segunda vocal en hiato es la conjunción y, como en los tres casos que nos ocupan.[166]

Keniston apunta bien que estos casos en que la rima al medio parece favorecer el hiato son minoritarios frente a los ciento setenta casos contabilizados por él donde se produce sinalefa entre la palabra que está en rima al medio y la siguiente. Este hecho nos reafirma en el peligro de establecer normas métricas rígidas que,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para mantener el supuesto usus scribendi predominante de Garcilaso, nos forzasen a "regularizar" los casos de hiato en rima al medio. Pero citemos al investigador norteamericano:

> These cases [los de hiato en rima al medio], few in comparison with the one hundred and seventy cases in which there is synaloepha of the unstressed syllable of the inner rhyme and a following syllable, reveal that Garcilaso still had a vague feeling that the septenary and the quaternary formed individual units.[167]

A continuación señala que en el primer caso citado, égl.II.992, esta división de los miembros puede resultar más natural, puesto que en el segundo empieza a hablar otro personaje.[168] Creo que ese "vague feeling" a que se refiere Keniston es más bien uno de los factores básicos de los que integran un sistema métrico coherente, donde el endecasílabo se concebía como una unidad dinámica surgida de la fusión en grado variable de dos miembros, como vimos al tratar de los crecientes. El factor de la rima en medio o del cambio de voz en un fragmento dialogado pueden facilitar el hiato, pero la raíz de la cuestión está, a mi parecer, en esta constitución del verso como unidad bimembre.

Los versos de 3A tienen en común con el nivel anterior ("¡O quanto s'acabó en solo un día") que el hiato coincide con el final del primer miembro del endecasílabo. Lo que tenemos en el sistema métrico es la existencia de reglas generales que tienen su contrapunto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Se dan dos posiciones muy relacionadas: la de final de verso y la de final de miembro, donde se aplican normas predominantes, que llamaremos primarias, y otras secundarias que contrastan con las primeras, aunque afectan a menos casos. Tenemos:

- Final de verso:
    - norma primaria: impide sinalefa
    - norma secundaria: posibilidad de sinalefa entre versos (sinafía).
- Final de miembro:
    - norma primaria: no impide sinalefa
    - norma secundaria: posibilidad de favorecer el hiato en determinadas condiciones.

Los cinco versos citados y los tres que tratamos tienen en común dos rasgos que contribuyen a la posibilidad de hiato en todos los casos:

- El hiato se produce entre un miembro del verso y el siguiente, coincidiendo con la cesura.

- La segunda vocal del hiato coincide con el ictus en 8ª.

Hay otros rasgos que no se dan en todos los versos. En primer lugar, la rima al medio. Además, otro criterio separa a los cuatro primeros versos citados, que nadie enmendó, del último y los tres que sí recibieron enmienda: el ictus que cae sobre y en estos tres no lleva detrás ningún otro, mientras que en égl.II.992, 1002,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1008 y 1140 hay un acento prosódico en 9ª. Tenemos:

II.992: Aquesta mano ayrada. / Está quedo
2 4 6 8) 9) 10
II.1002: En quanto me detengo / aquí un poco
2 6 8) 9) 10
II.1008: Pues vete tu jornada / y no entiendas
2 6 8) 9) 10[169]
II.1140: ¿Qué es esto, Nemoroso / y qué cosa
1) 2 6 8) 9) 10

II.1286: con ligera corrida / y con ellas.
3 6 8) 10
II.1373: Estava embevecido / y la diosa
2 6 8) 10
I.271: llena de vencimiento / y despojos
1 6 8) 10
III.204: con ímpetu corriendo / y con miedo
2 6 8) 10

Por último, nótese en la mayoría de los versos la ausencia de ictus entre el de 1ª o 2ª y el de 6ª; esto implica que el acento de 6ª aparece en una palabra de cuatro sílabas (Nemoroso, embevecido,[170] vencimiento), o en el seno de un sintagma donde hay al menos tres átonas entre los ictus (véte tu jornáda, quánto me deténgo, ímpetu corriéndo). Este final de miembro favorece el corte rítmico de la cesura, y por consiguiente el hiato.

Existen, por tanto, junto a los dos rasgos comunes a todos citados arriba, otros tres factores que también favorecen el hiato, pero que no se encuentran en todos los versos:

- la rima al medio - rm
- ausencia de acento prosódico en 9ª - (9)ª
- tres o más sílabas átonas preceden al ictus en 6ª, final del primer miembro - 3a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

De esta forma, puede plantearse una escala de mayor a menor facilidad para el hiato, marcando con "+" la presencia de cada uno de los rasgos favorables y con "-" su ausencia:

```
-----------(3+)
II.1373: Estava embevecido / y la diosa
     rm+ 3a+ 9)ª+
-----------(2+)
II.1002: En quanto me detengo / aquí un poco
     rm+ 3a+ 9ª)-
II.1008:Pues vete tu jornada / y no entiendas
     rm+ 3a+ 9ª)-
II.1140: ¿Qué es esto, Nemoroso / y qué cosa
     rm+ 3a+ 9)ª-
II.1286: con ligera corrida / y con ellas.
     rm+ 3a- 9)ª+
I.271: llena de vencimiento / y despojos
     rm- 3a+ 9)ª+
III.204: con ímpetu corriendo ¦ y con miedo
     rm- 3a+ 9)ª+
----------(1+)
II.992: Aquesta mano ayrada. / Está quedo
     rm+ 3a- 9)ª-
```

Uno de los tres versos enmendados, égl.II.1371, se situaría como el verso más favorable al hiato, con los tres factores marcados positivamente; égl.I.271 y égl.III.204 estarían en el nivel intermedio, puesto que aunque no cuentan con la condición de rima al medio, sí tienen más de tres posiciones débiles entre la 6ª y el ictus previo, y carecen de acento prosódico en 9ª, esto es, dos factores marcados positivamente. En el nivel inferior está égl.II.992 con un sólo factor favorable, la rima al medio; obsérvese, sin embargo, que es precisamente este verso, más resistente al hiato que el resto, el que presenta un factor que favorece la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

separación vocálica: el cambio de personaje, coincidente con el paso del primer al segundo miembro.

Vista la coherencia de esta escala, nos interesa mencionar ahora un verso al que ya nos hemos referido en relación con la posible condición tónica del vocablo uno y sus variantes morfológicas:

-- égl.I.362:
casi los passo y cuento ¦ uno a ¦ uno

En el primer hiato de este verso la segunda vocal coincide con la 8ª posición, que lleva ictus. Se plantea así una relación entre (1)versos que llevan acento prosódico e ictus en 8ª, sin sinalefa ni hiato, (2)otros que llevan acento prosódico e ictus en 8ª, y éste apoya el hiato, y, por último, (3)versos que no llevan acento prosódico en 8ª, pero que se apoyan en el ictus posible en esa posición para llegar a las once sílabas, en combinación con otros factores favorables que hemos mencionado:

(1)-- égl.I.10:
agora estés atento / solo y dado
(2)-- égl.I.362:
casi los passo y cuento ¦ uno a uno
(3)-- égl.I.267:
llena de vencimiento ¦ y despojos

En suma, los casos que han sido enmendados por los editores forman un conjunto coherente con los no enmendados, y si no se retocan unos, no hay razón para retocar los otros; dentro del sistema garcilasiano no hay razones métricas para la enmienda, como vimos en el cap. III que tampoco las había sintácticas ni semánticas, pese

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a que se buscaron en el intento de justificar la corrección desde diferentes criterios métricos.

Como en otros casos comentados, el ritmo que implica el hiato, sea cual sea la "interpretación", el "valor expresivo" que se le quiera dar, es de una importancia capital en los versos, que a su vez están coherentemente trabados en el contexto donde aparecen.

Estos son los tres primeros versos de la estancia donde se encuentra égl.I.271:

> ¿Dó está la blanca mano delicada,
> llena de vencimiento y despojos
> que de mí mis sentidos l'offrecían?
> (egl.I.270-72)

El hiato del v. 271 crea una especie de quiebra en el ritmo de esa línea; la pausa a que da lugar provoca una caída del tono al final de vencimiento y un nuevo "arranque" con cierta intensidad en y despojos, un miembro que queda en tensión, separado del miembro anterior. Es interesante ver que la pausa exigida por el hiato actúa en la misma dirección que el encabalgamiento entre miembros del verso anterior, donde la cesura separa de manera muy leve --acaso en el siglo XVI se sintiese con más claridad la constitución bimembre del verso-- el sustantivo del adjetivo:

> ¿Dó está la blanca mano /* delicada,
> llena de vencimiento /¦ y despojos

Esta quiebra paralela del ritmo, más perceptible en el segundo que el primer verso se produce en un ámbito

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

temático y un tono --un intento de recreación poética-- cercanos a los de versos como "ven si por solo esto te detienes", o bien "¡o quánto s'acabó en solo un día".

Respecto a égl.II.1373, éste es el contexto:

> Con él en una huerta entrada siendo,
> una nympha dormiendo le mostrava;
> el moço la mirava y juntamente,
> de súpito acidente acometido
> estava embevecido, y la diosa[171]
> que a la nympha hermosa s'allegasse
> mostrava que rogasse, y parecía
> que la diosa temía de llegarse
> (égl.II.1369-1376)

Si en el caso anterior el verso sufría un corte tras vencimiento; aquí ocurre lo mismo tras embevecido, que expresa el estado de pasmo e inmovilidad en que quedó el joven ante la visión de la ninfa. Ya vimos en el cap. III que, en lo que toca al sentido, la versión de O no necesita la preposición a que añadieron los editores ante la diosa. Se vio que quedaba una incógnita --¿por qué la diosa no se atreve a acercarse a la doncella?-- tanto en la versión de O como en la de B. Pudiera pensarse que la ninfa era esquiva en lo que tocaba a los asuntos de Venus, por lo que ésta tenía cierto miedo de llegarse, pese a decir al joven que se acercase. Creo que en el fondo hay cierta burla o sorna --un tono más común en Garcilaso de lo que se ha solido ver-- que recuerda la ode.FG[172] o los pasajes en que los ríos son presentados como muy humanos. Al igual que la diosa Venus, también el humanizado río Tajo tiene miedo al discurrir encajo-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nado entre rocas, como vimos. Y no muy lejos de esa visión jocosa de los dioses están los versos que siguen al pasaje que nos ocupa:

> Luego venía corriendo Marte ayrado,
> mostrándosse alterado en la persona,
> y dava una corona a don Fernando.
> (égl.II.1379-1381)

Se nos presenta a un Marte que llega corriendo y un tanto desencajado ante Fernando.

En consonancia con la evolución general de la poética garcilasiana, el hiato se emplea, como ocurría en égl.II.1039, en contextos temáticos que dejan de relacionarse con el personaje poeta sumido en el dolor, y constituyen más bien manifestaciones de sprezzatura métrica. Las pausas situadas tras la cesura se intensifican a través de la rima interna. Recuérdese, sin embargo, que la norma primaria en estos casos es la sinalefa, pese a la cesura y la rima al medio. En este sentido tenemos un buen ejemplo de la práctica de la variatio métrica, si comparamos el verso 1371 con el 1373:

> -- égl.II.1371:
> el moço la mirava_/_y juntamente,
> -- égl.II.1373:
> estava embevecido /¦ y la diosa

Es precisamente la frecuencia de la sinalefa de que es ejemplo el primer verso lo que da valor y sentido a la posibilidad de hiato en el segundo. El sistema métrico garcilasiano se muestra así con una flexibilidad de muy notables consecuencias expresivas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por último, en el caso de égl.III.204 tenemos la octava ya citada:

> Pintado el caudaloso río se v[ía],
> que en áspera estrecheza reduzido,
> un monte casi alrededor tenía;
> con ímpetu corriendo, y con miedo,[173]
> querer cercarlo todo parecía
> en su bolver, mas era afán perdido;
> dexávase correr en fin derecho,
> contento de lo mucho que avía hecho.
> (égl.III.201-208)

También en esta ocasión el hiato se integra en el texto como sprezzatura métrica y rítmica que actúa con el resto de los elementos textuales, al margen de la recreación del dolor amoroso que vimos en los primeros ejemplos. La pausa impuesta por el hiato tras el primer miembro marca perfectamente el carácter parentético que tiene el sintagma que sigue --y con miedo--, que vimos como caso de rima anómala. Este segundo miembro del verso queda en relieve desde tres niveles:

- el semántico: no sólo se atribuye al río un rasgo "puramente humano", sino que además ese rasgo contrasta con los versos anteriores de la octava (el "caudaloso" río (v. 201) que corre con "ímpetu" (v. 204) también tiene "miedo").

- el fónico: la palabra que "disuena" semánticamente en su contexto también disuena como rima anómala.

- el rítmico: el hiato obliga a una pausa, a un corte que intensifica la separación de ese sintagma diferente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Creo que no resulta aventurado afirmar que versos tan próximos en tono, con hiatos en progresiva tensión, con un papel semejante de la cesura, tienen muchas más posibilidades de ser fruto de la intuición --o consciencia-- rítmica de un poeta, que de tres equivocaciones de impresores o copistas.

&&&.VII.2.7.3.2 Subgrupo 3B

En el subgrupo 3B tenemos:

-- epi.B.44:
del amistad, la estrecheza nuestra
-- égl.I.301:
en su lugar la infelice avena

De estos dos versos se puede decir algo parecido a lo que comentamos sobre el grupo anterior, o los dos eneasílabos de las canciones: si apareciesen así en O por culpa de los cajistas o la transmisión textual, se trataría de una coincidencia notabilísima. Los dos versos responden a un esquema métrico casi idéntico:

epi.B.44:
del amistád / la ¦ estrechéza nuestra 4 6) 8 10

égl.I.301:
en su lugár / la ¦ infelíce_avena 4 6) 8 10

En suma, el esquema es
o o o ó / o ¦ ò o ó o ó o
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Ambos son endecasílabos a minore con un primer miembro con cuatro posiciones, ictus en 4ª y final agudo; para ambos versos en el segundo miembro se da el hiato entre un monosílabo y una palabra tetrasílaba paroxítona.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nótese que la semejanza se extiende incluso a las asonancias que se dan en los finales de cada miembro (amistad : lugar; nuestra : avena):

> del amistad(1), la estrecheza nuestra(2)
> en su lugar(1) la infelice avena(2)

La ausencia de tónicas entre la posición 4ª y la 8ª hace posible un ictus secundario en 6ª, que es precisamente el que facilita el hiato, pues aproxima el encuentro de vocales al que vimos en "ven si por solo esto te detienes". Podríamos trazar una progresión cuya base está constituida por el muy frecuente ictus en 6ª, con independecia del hiato; un segundo grado sería el de los casos de hiato en esa misma posición, cuando el ictus coincide con el acento prosódico de una palabra; en el tercer grado, la frecuencia del ictus en 6ª se aprovecha para la intensificación de una vocal átona en esa posición, cuando la medida del verso exige la separación de las vocales entre la 5ª y la 6ª. Con ejemplos:

> 1--------
> son.IV.1:
> Un rato se levanta mi esperança
> son.XXI.1:
> Claríssimo marqués, en quien derrama
> 2---------
> son.V.1:
> Escrito 'stá en mi ¦ alma vuestro gesto
> son.XVI.12:
> Mas infición d'¦ aire en solo un día
> égl.I.215:
> ven si por sólo ¦ esto te detienes
> egl.II.413:
> Aunque pedir tú ¦ esso no es cordura
> 3---------
> epi.B.44:
> del amistad, la ¦ estrecheza nuestra

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

égl.I.301:
en su lugar la ¦ infelice avena

En 3B el hiato funciona de nuevo junto al encabalgamiento, en final de verso y en cesura. Este es el contexto de égl.I.301:

> Después que nos dexaste, nunca pace//*
> en hartura el ganado/* ya, ni acude//*
> el campo al labrador con mano llena;
> no ay bien que'n mal /* no se convierta y mude;
> la mala yerva al trigo /* ahoga, y nace//*[174]
> en su lugar la ¦ infelice avena;
> la tierra, que de buena//**
> gana nos produzía//**
> flores con que solía//**
> quitar en solo vellas mil enojos,
> produze agora en cambio estos abrojos,
> ya de rigor d'espinas intratable;
> yo hago con mis ojos//**
> crecer, lloviendo, el fruto miserable.
> (égl.I.296-309)

Nótese que a la pausa forzada por el hiato en el v. 301 sigue otra sucesión de pausas en conflicto con la sintaxis en el encabalgamiento en serie que se produce en vv. 302-305 ("de buena //** gana"; "produzía //** flores";"solía //** quitar"). En suma, la separación de dos vocales contiguas no es un recurso aislado, sino parte de un conjunto de ellos que actúa en una misma dirección. Se produce un ritmo entrecortado que pretende recrear el dolor de Salicio, y el hastío de soportar ese sufrimiento; estamos, pues, dentro de uno de los ámbitos que venimos relacionando con el hiato. Este pone de relieve una palabra clave en la estancia, infelice, un adjetivo desplazado en hipálage desde la voz poética de Salicio hasta avena.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Respecto al caso de la Epístola, este es el pasaje donde se encuentra:

> ...es que, considerando los provechos,
> las honras y los gustos que me vienen//*
> desta vuestra amistad, que en tanto tengo,
> ninguna cosa en mayor precio estimo
> ni me haze gustar del dulce estado
> tanto como el amor de parte mía.
> Este comigo tiene tanta fuerça//**
> que, sabiendo muy bien las otras partes//**
> del amistad, la ¦ estrecheza nuestra,
> con solo aquéste el alma se enternece;
> y sé que ¦ otramente me aprovecha//**
> el deleyte, que suele ser pospuesto
> a las útiles cosas y a las graves.
> (epi.B.36-48)

Creo que nos encontramos con un ejemplo de la utilización del hiato con un valor que se separa de la recreación del dolor que apuntábamos en el caso de "ven si por sólo esto...", para asociarse al tono que se desprende de versos como:

> a vezes sigo un agradable medio
> honesto y reposado, en que'l discurso
> del gusto y del ingenio se exercita.
> (epi.B.25-27)

El personaje poeta discurre por un tema que le "haze gustar del dulce estado" (v. 40) y dentro de él introduce con sprezzatura la pausa, la ruptura del ritmo que conlleva el hiato entre átonas, y que da lugar a cierta morosidad en la marcha de los versos.

Como hemos señalado en el texto, el hiato aparece de nuevo entre encabalgamientos. Hay que tener en cuenta, además, que ese hiato no es el único del pasaje:

> del amistad, la ¦ estrecheza nuestra,
> con solo aquéste el alma se enternece;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y sé que ¦ otramente me aprovecha

Este hiato es en buena medida excepcional, puesto que, aunque la /o/ de otramente es tónica, el hecho de que la palabra anterior sea monosílaba --como ocurre en los dos casos del subgrupo que nos ocupa-- en principio facilitaba la sinalefa.[175] Si bien ésta es la única ocurrencia de otramente, existen muchos casos de otro en todas sus formas precedido por una palabra que termina con vocal. Más abajo volveremos a ocuparnos del caso de otro en este contexto fónico; baste ahora citar los otros dos ejemplos que existen en contacto con que, como en el verso que nos interesa:

-- son.IV.10:
romper un monte que_otro no rompiera
-- can.III.37:
que_otra cosa más dura que la muerte

Como se ve, en ambos casos se establece sinalefa. Esta se da, en el primer caso, coincidiendo con la 6ª posición, y en el de la canción con la 2ª; Garcilaso podía haber aprovechado estos ictus, especialmente el de 6ª, para usar el hiato, pero no lo hace; por el contrario, en "y sé que otramente me aprovecha", se vale de la posibilidad del ictus en 4ª para separar las vocales. El recurso del hiato está usado muy conscientemente --"divisiones hechas artificiosamente", diría Herrera-- recreando tal vez el "apartamiento", por citar otra vez al sevillano, que conlleva otramente.

Recuérdese lo comentado respecto a los crecientes de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las elegías, y cómo aprovechaban la posibilidad de cesura para integrarse en unidades que superaban la unidad versal y constituir secuencias rítmicas alternativas. "La ¦ estrecheza nuestra" funciona como un heptasílabo gracias al hiato, y anticipa toda una serie de heptasílabos que se desprenden de los versos de 11, a través del encabalgamiento; una serie que comienza con una unidad heptasílaba apoyada en el hiato y termina con otra unidad muy familiar al oído castellano de la época, un miembro tetrasílabo, equivalente al verso de pie quebrado. Utilizo '¦¦' para separar esas unidades:

> [...] la ¦ estrecheza nuestra,
> [...]
> y sé que ¦ otramente ¦¦
> me aprovecha//** el deleyte,¦¦
> que suele ser pospuesto¦¦
> a las útiles cosas¦¦
> y a las graves.

Nos encontramos así con endecasílabos perfectos que al tiempo pueden "descomponerse", ayudados por la cesura y el encabalgamiento, en series de heptasílabos. En suma, una maestría métrica sorprendente en quien inicia un sistema de versificación novedoso en su lengua.

Por otra parte, y volviendo a la reincidencia del hiato en epi.B.44 y 46, se diría que, de la misma manera que los crecientes suelen aparecer por parejas --cuando no se dan tres-- en un solo soneto, en este caso la reiteración de un mismo rasgo métrico inusual con solo un verso intermedio puede ser una prueba de que Garcilaso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

obraba con plena consciencia. Tanto en el caso de los crecientes como en el del hiato la reiteración del recurso hace dudar de que se trate de erratas. Si a esto se le añade en los casos de hiato del subgrupo 3B la enorme semejanza de ambos versos, ésta lleva a pensar que no pueden ser producto de la casualidad, de dos errores que vienen a crear el mismo tipo de esquema métrico. Es una prueba más de que Garcilaso en su sistema métrico admitía el hiato entre átonas en contextos rítmicos donde lustros más tarde se consideraría imposible.

&&&.VII.2.7.3.3 Subgrupo 3C

-- son.III.3:
yéndome alexando cada día
-- égl.II.1225:
éste, que'n alçalle fue dichosa
-- égl.III.374:
juntas s'arrojaron por el agua

Tenemos hiato con la segunda vocal en 4ª. Vimos en el cap. III que el apóstrofo en O no implica necesariamente sinalefa en el sistema gráfico de O; sea este un rasgo gráfico garcilasiano, o se deba a los cajistas, el resultado es el mismo: no podemos deducir sistemáticamente del apóstrofo la sinalefa, es decir, realizaciones gráficas como "que'n" o "s'arrojaron" no excluyen la posibilidad de hiato entre estos vocablos, como no lo hacen ocurrencias gráficas similares en versos como "D'áspera corteza se cubrían" (son.XIII.5) o "mas infición d'aire en solo un día" (son.XVII.12), donde la realización fónica es "d'

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

¦ áspera" y "d' ¦ aire".

En los casos del subgrupo 3C sigue funcionando el mismo principio: la medida del verso exige el hiato, y éste se produce de manera que viene a caer un ictus secundario en una sílaba donde el ictus es muy frecuente, en este caso la 4ª. Si los tres versos que tenemos en este subgrupo surgiesen de erratas, sería muy raro que sus primeros miembros fuesen idénticos, como lo son, con ictus en 1ª y 6ª, más el secundario en 4ª al que da lugar el hiato:

```
-- son.III.3:
Yendome ¦ alexando cada día    1  4) 6 / 8  10
-- égl.II.1225:
éste, que ¦ 'n al[ç]alle fue
                        [ dichosa 1  4) 6 / 8  10
-- égl.III.374:
Iuntas s[e]'¦ arrojaron por el agua 1  4) 6 /10
```

Si consideramos los versos en sus contextos, tenemos éste para son.III.3:

> La mar en medio y tierras é dejado
> de quanto bien, cuytado, yo tenía;
> yéndome alexando cada día,
> gentes, costumbres, lenguas é passado.
> (son.III.1-4)

Hemos visto dos hiatos que coincidían con el verbo detener (égl.I.215 y égl.II.1003), y otro que se aplicaba precediendo a otramente, un adverbio cuyo significado implica contien el rasgo semántico de 'separación' o 'divergencia'. En el Soneto III no parece casual que se "alejen" las vocales precisamente antes del término alexando.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Este es el pasaje en que se halla égl.II.1225:

> Estavan de crüeza/* fiera armadas
> las tres iniquas hadas, cruda guerra//**
> haziendo allí a la tierra con quitalle//**
> éste, que ¦ 'n al[ç]alle fue dichosa.
> (égl.II.1222-1225)

Obsérvese de qué forma tan sistemática un hiato violento como "que ¦ 'n" se rodea de encabalgamientos versales y en cesura también sumamente abruptos, siguiendo el recurso que ya hemos comentado en otros casos. Ahora en lugar de detener, otramente o alexando tenemos muy próximo al hiato el verbo alçalle que también implica una separación o elevación: la tierra "fue dichosa" en "alçar", levantar o criar a su hijo don García, y ahora las Parcas hacen "dura guerra" a esa madre-tierra para arrebatarle a quien "alçó". Se dijera que alçalle, puesto de relieve en el verso, resultó en la historia tan arduo como resulta "alçar" o separar una /e/ de otra vocal idéntica, ambas átonas.

Por último, en el caso de égl.III.374 tenemos nuevamente el hiato en combinación con la rima anómala, cómo en égl.III.204:

> siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
> juntas s'arrojaron por el agua,
> y de la blanca espuma que movieron
> las cristalinas ondas se cubrieron.
> (égl.III.373-376)

Vimos en el apartado anterior la trama de rimas que el final del primer miembro del v. 374 establecía con la estancia. Ahora se ha visto que existen en O dos versos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuyo primer miembro es idéntico al de égl.III.374 y que también utilizan el hiato. Por otra parte tenemos otro verso en la Egloga III, el 204, donde se dan exactamente las dos anomalías que hallamos en éste, y para ese verso también encontramos razones que lo defienden tal como aparece en O. Es cierto que en ambos casos se podría pensar en un texto corrompido que da lugar a dos deficiencias, pero los dos versos se ajustan al sistema métrico y poético de O demasiado bien para que se trate de erratas.

&&&.VII.2.7.3.4 Subgrupo 3D

-- égl.II.56:
que en la verde selva s'avecina
-- son.XIV.10:
que en su daño os pide yo querría

En estos dos versos se produciría el hiato con su segunda vocal en coincidencia con el ictus de 2ª. Nos encontramos sin duda con los dos casos donde se está más cerca de la ruptura del límite endecasilábico. El hiato presenta más dificultades que en los versos anteriores, ya que el ictus de 2ª no tiene en el endecasílabo el peso del de 4ª (subgrupo 3C) o 6ª (subgrupo 3B), posiciones susceptibles de convertirse en final de miembro; tampoco se cuenta con el apoyo del hiato entre dos miembros con la segunda vocal en 8ª (subgrupo 3A). Seguimos, sin embargo, con el principio general de aprovechamiento de una posición donde el ictus es frecuente para ponerla

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de relieve, pese a su condición de átona, al introducir el hiato. Obsérvese que en el subgrupo 3D se da, para el primer miembro del endecasílabo, lo que teníamos en el 3B para el segundo miembro, es decir, el hiato se produce con su última vocal en coincidencia con la segunda del miembro, que en 3B era la 6ª de todo el verso. Comparando miembros (los llamo M1 y M2) y no versos tendríamos:

```
-- égl.II.56:
(M1)        que ¦ en la verde selva [...]
-- son.XIV.7
(M2)        que ¦ en su daño os pide [...]
-- epi.B.44:
(M2)  [...] la ¦ estrecheza nuestra
-- égl.I.301:
(M2)  [...] la ¦ infelice avena
```

Nótese una coincidencia más: las sílabas a las que pertenece la segunda vocal del hiato son siempre implosivas, y en tres de los cuatro casos la consonante final es /n/. De la separación de que y en ya vimos un ejemplo, en 3C:

```
-- égl.II.1225:
éste, que ¦ 'n alçalle fue dichosa
```

En el nivel 2 también se implicaba la misma preposición en la segunda parte del hiato:

```
-- son.XXVI.3:
O quánto s'acabó ¦ en solo un día
```

Los dos casos mencionados vuelven a tener /n/ tras la segunda vocal. Respecto a la /s/ implosiva de estrecheza, también tenemos dos casos en el nivel 1:

```
-- son.XIV.11:
quitalle a ¦ eSte mal mantenimiento
-- égl.I.215:
ven si por sólo ¦ eSto te detienes
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

De los catorce versos que estudiamos, la segunda vocal del hiato va seguida de /s/ implosiva en 3 ocasiones, y de /n/ implosiva en 5 ocasiones (cuatro con la preposición en); nos interesa que sea precisamente esta preposición la que se vea implicada en los dos casos de 3D, en principio los más "extraños" en cuanto a las posibilidades de separación de vocales.

Hay otras razones, sin embargo, que inducen a pensar que los versos de 3D pudieron ser escritos exactamente así por Garcilaso. En primer lugar, el parecido de sus esquemas acentuales, con un primer miembro idéntico:

-- égl.II.56:
que en la verde selva s'avecina 2) 4 6 10
-- son.XIV.7:
que en su daño os pide yo querría 2) 4 6 8 10

El primer miembro lleva el ictus secundario en 2ª forzado por el hiato y además otro en 4ª, aparte del de 6ª. Por otra parte, la semejanza morfosintáctica de las cuatro primeras palabras de cada verso es notable:

que en la verde
que en su daño

Sobre la posibilidad del ictus en 2ª en relación con el hiato hemos de volver a los casos de otro y sus variantes, que ya citamos arriba. Dijimos que otro establece sinalefa con la palabra anterior terminada en vocal en una inmensa mayoría de casos; en concreto pueden contarse 37 ocurrencias de otro y sus variantes morfológicas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

precedidos de una palabra que termina en vocal;[176] de ellos sólo 3 están en hiato; uno es el ya mencionado epi.B.46 ("y sé que ¦ otramente me aprovecha"). Los otros dos son éstos:

-- égl.II.1631:
la ¦ otra gente esquiva y descreída
-- égl.II.1358:
a ¦ otro la milicia en muchos años

Como se ve, el hiato se produce con la segunda vocal en la 2ª posición, como en los casos de 3D. Se puede decir que se encuentran dos vocales fuertes, /a/ y /o/, pero ello no impide la sinalefa en 3ª posición:

-- égl.II.525:
ninguna_otra respuesta dar sabía

Tampoco en 8ª:

-- son.XV.14:
que la del que perdió y llora_otra cosa
-- ele.II.20:
de los que cierto sé que a la_otra vía
-- égl.I.12:
Albano, agora buelto a la_otra parte

Ni por supuesto en 7ª:

-- égl.II.11:
que con lo que descansa_otro afligido

Saliendo del caso de otro se puede aportar algún otro ejemplo donde la 2ª posición se muestra favorable al hiato:

-- son.V.10:
mi ¦ alma os ha cortado a su medida[177]
-- son.XIII.5:
d' ¦ áspera corteza se cubrían
-- égl.II.1096:
la ¦ orden de mi cura y la manera
-- égl.II.1340:
su ¦ ánimo formando en luenga usança

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.1352:
de ¦ álgo más crecida edad mirava

En suma, lo que tenemos es una escala en la que el nivel inicial está en los versos con ictus en 2ª posición sin sinalefa ni hiato en ella, donde el ictus coincide con el acento prosódico de una palabra; luego tendríamos versos con ictus y acento prosódico en 2ª y con hiato, y por fin, casos con hiato en 2ª que provoca un ictus donde no existe acento prosódico. En esta posición extrema se encuentran los casos de 3D. Esta sería la escala:

1-------
-- son.XVI.4:
los tiros y saetas ponçoñosas
-- égl.III.58:
de verdes sauzes ay una espessura
2-------
-- son.XIII.5:
d' ¦ áspera corteza se cubrían
égl.II.1096:
la ¦ orden de mi cura y la manera
-- égl.II.1631:
la ¦ otra gente esquiva y descreída
3-------
-- égl.II.56:
que ¦ en la verde selva s'avecina
-- son.XIV.10:
que ¦ en sú daño os pide yo querría

Para son.XIV.10 puede pensarse en la posibilidad de hiato al final del primer miembro entre daño y os. En favor de esta posibilidad se puede citar el hecho de que, si se fuerza el hiato en esa posición, automáticamente se pone de relieve la segunda vocal implicada, y con ella el término que la engloba, en este caso os, palabra clave en el verso y en la composición; el valor de este pronombre que hace referencia a la amada se destacaría rítmicamente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mediante el hiato.[178] Los problemas para admitir esta opción surgen de que os va situado en 5ª posición, donde el ictus es muy raro y no tenemos ningún otro ejemplo de hiato, ni siquiera con tónica. Al hacer hiato en "daño ¦ os" habría que aumentar la intensidad de os en 5ª cuando el verso lleva 6ª. El esquema del verso quedaría así:

-- son.XIV.7:
que_en su daño ¦ os pide, yo
[querría 3 5) 6 8 10

Sin embargo, esta realización de verso no es del todo imposible, porque puede encontrarse en Garcilaso algún esquema acentual semejante a éste, con un primer miembro de ictus en 3 y 6ª, con antirrítimico en 5ª:

-- égl.III.237:
apartada algún tanto la corteza 3 5) 6 10

En todo caso, se admita la primera o la segunda realización que proponemos, no parece que el verso necesite enmienda.

Los hiatos en Garcilaso parecen, pues, responder con perfecta coherencia al sistema métrico general de la princeps; además, entre los casos que aparecen en O, hay una progresión en la "dificultad" del hiato que configura una línea congruente. Junto con los casos enmendados por los críticos se encuentran otros --curiosamente en composiciones largas, presuntamente menos conocidas o frecuentadas por lectores y editores-- que son semejantes y no han recibido enmienda alguna.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Por otra parte, en la relación del hiato con el sentido no dejan de encontrarse indicios que permiten suponer que el hiato contribuía entre otros elementos métricos, a lo que hemos llamado recreación poética, y que en otros casos se integraba, dentro de la práctica de la sprezzatura, como variante métrica con otros rasgos de su contexto. En el primer caso fuerza una detención en el verso que suele aplicarse a la elaboración literaria de un tono de tristeza y decaimiento, o de calma o entereza en el dolor. En el segundo, es de destacar el funcionamiento del hiato en conjunción con los encabalgamientos versales y en cesura.

&&&.VII.2.8 Apoyos para el hiato fuera de O

Hemos querido mostrar la coherencia de O sin recurrir a ningún otro texto, y creo que aun sin apoyos externos se encuentran pruebas muy sólidas que hacen dudar de la necesidad de enmienda de los versos citados. Casi todos los casos citados tienen, no obstante, ejemplos semejantes fuera de O.

&&&.VII.2.8.1 Nivel 1

1A -- égl.I.215:
ven si por solo esto te detienes

1B -- son.XIV.11:
quitalle a este mal mantenimiento
-- égl.II.1039:
contarte [é] una 'straña y nueva cosa

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Consideremos ejemplos semejantes a égl.I.215 fuera de la obra de Garcilaso. En Boscán existen versos muy parecidos, donde esto se encuentra en hiato, con su acento en el ictus de 6ª:

CXXXI.884: Y tomar para ¦ esto compañía
CXXXIII.43: si bastan para ¦ esto mis razones
CXXXV.441: Conviene para ¦ esto que os partáys

Otros casos en Boscán con hiato en 6ª posición son:

XXIV.5: en mal tan grabe ¦ es con escrebirte.
CXXXI.2572: llegada ya la ¦ ora de la noche
CIV.5: Y assí agora mi ¦ alma de corrida
CXXXV.115: acá y allá se ¦ anda paseando

En Hurtado de Mendoza también en 6ª:

X.67: El otro fuego ¦ arde todo junto
XIV.55: siendo como tu ¦ eres tan hermosa

Hay ejempos con esto o palabras semejantes en hiato en otras posiciones. Así, en Boscán, en 2ª y 3ª:

XCVII.11: ya ¦ esto no parece (heptas.)
CIII.102: A ¦ esto acude luego arrepentirme
CXXXI.835: pero ¦ 'sto no es nada, la costumbre

En el Cancionero de Gallardo hallamos un caso en 4ª:

LIII.66: afrenta ¦ es la ¦ honrra que se hizo

En posiciones que no son la 4ª o la 6ª tenemos, en Boscán:

XXXIV.7: Y es su ¦ uso traernos rebolviendo

En Boscán se hallan casos con acento en 8ª, que no se dan en Garcilaso:

LXXVII.5: sólo es amor de quanto ¦ amo el medio
LXXX.13: Porque mas tiempo en ella ¦ él se
[viesse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Otros casos de Canc. de Gallardo

LXXIII.248: a la ¦ honra os acoged
LV.2: tienpo perdido ¦ es en mi pasyon

Por supuesto, el fenómeno se daba en el verso castellano. En los octosílabos del Diálogo de mujeres de Castillejo:

mostrar donde se mereçe
caridad
y aver de ¦ ellas piedad
(vv.1984-86)
digno ¦ es el mercenario
del jornal cotidiano
(vv. 3036-37)

En los octosílabos de Boscán:

XIX.87: ya no ¦ oso en el meterme
XX.106: Ya después de ¦ ido siento

&&&.VII.2.8.2 Nivel 2

-- son.XXVI.3:
¡ O quanto s'acabó en solo un día!

Se trata del hiato entre vocal tónica y atona. Dentro de la poesía castellana, ténganse en cuenta estos versos del Marqués de Santillana:

Yo, con voluntad muy presta,
me llegué ¦ a conoscellas.[179]

En el Diálogo de mujeres de Castillejo tenemos un buen ejemplo de la flexibilidad que permitía el sistema, puesto que en un mismo verso tenemos hiato y sinalefa con la misma palabra implicada:

Assí ¦ es, si_es contra alguna
persona particular
(vv. 118-119)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Veánse estos ejemplos de Boscán, donde la primera vocal implicada en el hiato es tónica y coincide con la 4ª posición:

LV.1: quien me dará ¦ un coraçón tan alto
LXVI.137: y duermo yo ¦ ado todos me lloran
LXVI.183: tú vete ya, ¦ o queda, si quisieres
LXXVII.13: En ella assí ¦ a quien querrá [entendella
LXIX.10: Acabe ya, ¦ o yo acabaré presto

Por supuesto, aunque se den las condiciones, no siempre se produce hiato:

LXXIV.80: Fuerte staré, y diré que no lo creo

Un ejemplo muy parecido al de Garcilaso, con la primera vocal del hiato en 6ª es este de Boscán, si bien es cierto que la la segunda vocal es tónica:

CXXXI.597: Y assí no desmayó, antes fiando

En el Canc. de Gallardo se halla un verso como:

LIII.30: porque al fin yo quede ¦ y tu partiste

Todo indica que ha de leerse "quedé", con lo que nos encontramos hiato tras ictus en 6ª.

Este tipo de hiato en Garcilaso, con la primera vocal tónica, puede contar con el apoyo en la poesía italiana, muy especialmente de Dante, como ya señaló Rosso Gallo. Di Girolamo cita del autor de la Commedia versos como éste:

come bevesti di Letè ¦ ancoi.[180]

Por su parte Elwert también destaca la posibilidad de hiato cuando la primera vocal es tónica, y ofrece estos ejemplos:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> Restato m'era, no mutò | aspetto
> Di ciascuna vertù / alta e gentile.[181]

Este fenómeno era muy normal en Dante, aunque Petrarca no lo utilizó, en palabras de Beccaria:

> In D.[ante] la d.[ialefe] avviene di solito
> a) se la prima delle due vocali è tonica, e la seconda atona (mentre in Petrarca, di regola, non è osservata in questo caso [...] neppure tra due toniche.[182]

Recuérdese lo que comentamos en el cap. IV a propósito de la amplitud con que Garcilaso recibió desde fuera el mundo renacentista italiano; la corriente dominante, el petrarquismo de la escuela de Bembo, seguía estrictamente los principios métricos de Petrarca; Bembo no considera a Dante como modelo a la altura de Petrarca; sin embargo Trissino lo recoge. Garcilaso, desde la amplitud en la recepción de tradiciones, también cuenta con elementos que lo acercan a Dante, que coincidían con tendencias de la métrica castellana. Ya nos hemos referido a Dante en varias ocasiones en relación con el poeta español, y hemos de hacerlo alguna vez más en adelante. Con razón, por tanto, planteaba Sansone la hipótesis de un Garcilaso "dantista".

&&&.VII.2.8.3 Nivel 3

A) -- égl.I.271:
llena de vencimiento | y despojos
-- égl.II.1373:
estava embevecido | y la diosa
-- égl.III.204:
con ímpetu corriendo | y con miedo
B) -- epi.B.44:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del amistad, la ¦ estrecheza nuestra
-- egl.I.301:
en su lugar la ¦ infelice avena
C) -- son.III.3:
yéndome ¦ alexando cada día
-- égl.II.1225:
éste, que ¦ 'n al[ç]alle fue dichosa
-- égl.III.374:
juntas s' ¦ arrojaron por el agua
D) -- égl.II.56:
que ¦ en la verde selva s'avecina
-- son.XIV.7:
que ¦ en su daño os pide yo querría

Para el subgrupo 3A, con hiato tras el el ictus de 6ª, con la segunda vocal del hiato en 8ª, en Boscán encontramos:

CV.13: O sombra de remedio ¦ inconstante

Obsérvese que este verso de Boscán coincide en el esquema rítmico con los tres de Garcilaso, pues quedan tres sílabas átonas entre el primer ictus y el de 6ª:

CV.13: O sombra de remedio ¦ inconstante
2 6 8) 10
égl.II.1373: Estava embevecido / y la diosa
2 6 8) 10
égl.I.271: llena de vencimiento / y despojos
1 6 8) 10
égl.III.204: con ímpetu corriendo / y con miedo
2 6 8) 10

Véase también estos versos de Mendoza:

XXXVI.6: tengo en humana forma ¦ abreviada
LII.31: si se duele, si huelga ¦ o si espera

No es imposible que en los casos de 3A influyese el principio general del verso de arte mayor castellano, donde el hiato era la norma primaria, muy especialmente tras la cesura, aunque hay que recordar que ésta era intensa, y no así la del endecasílabo. Clarke remite a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nebrija:

> nuestra lengua [...] assí en verso como en prosa alas vezes escrive i pronuncia aquella vocal, aunque se siga otra vocal, como Juan de Mena
>
> Al gran rei de España, al Cesar novelo
> Despues de a siguese otra a, pero no tenemos necessidad de echar fuera la primera dellas.[183]

Para el subgrupo 3A, por último, resulta muy interesante tener en cuenta que Beccaria ha señalado en Dante un tipo de hiato entre átonas muy parecido, donde la segunda vocal era la conjunción copulativa:

> d'infanti ¦ e di femmine e di viri (Inf., IV.30)
> era già grande, ¦ e già eran tratti (Par., XVI.107)[184]

Estos casos se sumarían a otros donde el hiato separa los miembros del endecasílabo.

En el subgrupo 3B la segunda vocal del hiato coincide con la 6ª posición, y la separación vocálica da lugar a que esa posición gane en intensidad, produciéndose así una suerte de ictus secundario en 6ª, que no coincide con el acento prosódico. Este el único caso del que no hemos encontrado en castellano ejemplos semejantes entre átonas. La falta de ejemplos se explica en parte porque en el verso más utilizado en Castilla en la época, el octosílabo, forzar un acento secundario en 6ª resulta difícil cuando el ictus principal del verso va en la posición siguiente, la 7ª. No obstante, ha de recordarse que, si consideramos la división en miembros, el subgrupo 3B se asemeja al 3D --y para éste si existen ejemplos--

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puesto que la segunda vocal del hiato coincide con la segunda posición del miembro en ambos casos.

En la métrica italiana sí existe algún ejemplo dantesco de hiato entre átonas donde la segunda vocal coincide con la sexta posición en el ictus de 6ª:

> Ma sapïenza, ¦ amore e virtute
> (Inf., I.104)
> legge, moneta, ¦ officio e costume
> (Purg., VI.146)[185]

Para 3C, con la segunda vocal del hiato en 4ª tenemos en Boscán:

> CXXXI.1620: No sufre ¦ ornamentos ni rodeos

En Mendoza:

> LI.6: Supremo,¦ excelente, invicto cuerno

Respecto al subgrupo 3D, con hiato en que la segunda vocal es átona y va situada en 2ª posición, --asimilable al 3B-- pueden encontrarse algunos ejemplos. Véanse éstos del Canc. de Gallardo:

> VII.24: no ¦ entiendo de alcançar
> VII.29: que ¦ alegre fuese vn dia
> XXXI.24: y ¦ agora por no veros

En otro verso del mismo cancionero se puede dudar entre el hiato con la segunda vocal en 2ª o en 5ª ("atillo ¦ y"):

> XIX.155: tu ¦ atillo y garebato

En los versos a la italiana, pueden señalarse éstos de Mendoza, entre dos átonas:

> XVII.118: que ¦ a los valles hizo sospirar
> XXVI.5: da ¦ a gustar el corazón caliente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Si tenemos presente que en los dos casos del subgrupo 3D la primera vocal en hiato pertenece a la conjunción que --también ocurre en égl.II.1225 (éste que ¦ 'n alçalle fue dichosa") del subrupo 3C--, es preciso recordar que en Dante dicha conjunción podía participar en un hiato, por lo que se supuso que la consideró tónica, aunque en principio todo indica que se trata de un hiato entre átonas:

che ¦ alcuna virtù nostra comprenda
(Purg., IV.2)
che ¦ a considerar fu più che viro
(Par., X.132)[186]

Como en los casos de 3D, la segunda vocal coincide con la segunda posición del verso. Un caso en cuarta, semejante a égl.II.1225, es

dico che ¦ arrivammo ad una landa
(Inf., XIV.8)

Los hiatos entre átonas en Garcilaso coinciden con posiciones del endecasílabo donde el ictus es frecuente: 2ª, 4ª, 6ª y 8ª. Un caso con posible coincidencia de la segunda vocal del hiato en 5ª podría ser

-- son.XIV.10:
que en su daño ¦ os pide, yo querría

caso de que el hiato se diese entre daño y os. Como ejemplo de hiato en 5ª tenemos el siguiente de Hurtado de Mendoza:

L.176 yo prometo ¦ acuda prestamente

Respecto a os, contamos con ejemplos donde se da en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hiato. Así en Canc. de Gallardo:

XL.14: que ¦ os traigo cuanto tengo
XLV.29-30: Pues dezir, galan, dezir,
no ¦ os amando los dos

O en un caso de alternancia métrica semejante a alguno visto en Garcilaso:

XXXVIII.84-85: que tan larga vida_os de
quanta ¦ os dio la persona

En suma, existen numerosos ejemplos que apoyan desde fuera del sistema de O la existencia de hiatos en diverso grado de violencia, entre los que se incluye el hiato entre átonas.

&&&.VII.2.9 Casos relacionados con las combinaciones vocálicas

&&&.VII.2.9.1 Entre el hiato y la diéresis

Se vio que en son.XIV.10 puede haber dos realizaciones del verso:

que ¦ en su daño os pide,/ yo querría
que en su daño ¦ os pide,/ yo querría

También en égl.II.1002 podíamos tener:

En quanto me detengo /¦ aquí_un poco
En quanto me detengo_/_aquí ¦ un poco

Estos casos que permiten una interpretación flexible del endecasílabo no están lejos, por poner un ejemplo, de lo que puede ocurrir respecto a la posición de la cesura en versos como

-- ode.FG.110:
que por ti passe, triste, miserable

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde caben dos posibilidades de lectura:

que por ti passe, / triste, miserable
que por ti passe, triste, / miserable

Existen dos casos donde la realización del verso presenta más de una posibilidad en lo que toca a las combinaciones vocálicas:

-- ele.I.172:
con luenga esperiencia sabidores,
-- égl.II.1545:
el cauto italiano nota y mira

Ya nos referimos en el capítulo anterior al caso de ele.I.172; sólo tenemos otro verso en Garcilaso donde aparece la palabra esperiencia:

-- égl.II.350:
Si ni con todas mañas o esperiencia

Aquí la palabra no aparece con diéresis; lo que tenemos, pues, es que, o la alternancia se da en el uso de la diéresis en ese término, o se produce un hiato en "luenga ¦ esperiencia"; de esta forma el verso pasaría a agruparse con el grupo 3C, con hiato donde la segunda vocal coincide con la cuarta posición, del tipo "Yéndome alexando cada día". Es cierto que el primer ictus de ele.I.172 no va en 1ª, como en el resto de los casos, sino en 2ª; pero obsérvese que sí coincide en la tendencia a que la vocal segunda pertenezca a una palabra tetrasílaba (o un sintagma equivalente como en alçalle). En suma, creo que al lector se le presenta la posibilidad de la diéresis y la del hiato como alternativas posibles para llegar a las once sílabas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En égl.II.1545 ("el cauto italiano nota y mira") tenemos también algo semejante; se trata de la única ocurrencia de italiano en O; sólo contamos con un ejemplo de uno de los sonetos atribuidos tardíamente a Garcilaso; la diferencia con el caso de esperiencia es que en el otro caso donde aparece italiano sí es necesaria la diéresis:

-- son.XXXIII.6:
y el antiguo valor italïano

Podemos suponer, pues, que también se da en égl.II.1545, aunque si en esperiencia tenemos un caso donde no se produce, no es imposible una lectura con hiato entre átonas con la segunda en 4ª posición:

el cauto ¦ italiano nota y mira

Una vez más tenemos ictus en 2ª y una palabra tetrasílaba tras la pausa que implicaría el hiato.[187]

&&&.VII.2.10 La evolución histórica de hiato y sinalefa en la versificación española

Existen, como se ha visto, numerosos ejemplos que demuestran que el hiato era entre los coetáneos de Garcilaso bastante más frecuente que unas décadas más tarde. El fenómeno del hiato es uno de los que con mayor claridad permite establecer las diferencias entre el sistema métrico de O y el que emplearon sus editores a partir de 1550. Mientras que con otros fenómenos -- irregularidades estróficas, endecasílabos crecientes,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rima anómala-- se pueden encontrar antecedentes pero su escasa frecuencia y su condición de fenómenos esporádicos no permite trazar una línea evolutiva clara, en el caso del hiato y la sinalefa la posibilidad de estudiar el comportamiento de las vocales contiguas en toda la poesía castellana permite ponderar la evolución de ambos fenómenos.

Resulta evidente que en la historia de la versificación en castellano hay una clara progresión desde el predominio del hiato sobre la sinalefa en la Edad Media hasta la situación inversa: dominio absoluto de sinalefa, con casos cada vez más raros de hiato, en la segunda mitad del XVI y el XVII, donde los tipos de hiato permitidos coinciden ya en su casi totalidad con las normas actuales. En la primera poesía isosilábica en castellano, la del mester de clerecía, el hiato era obligatorio en una gran mayoría de los casos.[188] Al hablar de las "licencias" en la poesía de cancionero, Clarke se refiere a "the gradual dropping of obligatory hiatus and the consequent increased use of synalepha".[189] Por su parte, Baehr afirma:

> Con la desaparición de la influencia del mester de clerecía a fines del siglo XIV, la sinalefa vuelve cada vez más a su primera condición que le corresponde [sic] por razón de la fonética de la lengua. En Juan del Encina, Espinosa encontró sólo un hiato por nueve sinalefas. En el verso moderno se dan 96-99 casos de sinalefa por 1-4 de hiato. La introducción de formas métricas italianas en los siglos XV y XVI sólo podía favorecer la vuelta al uso de la sina-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> lefa, pues en la poesía italiana es un hecho normal.[190]

Baehr menciona el hecho de que Clarke demuestra cómo se puede datar la poesía octosílaba a través del estudio de la sinalefa y el hiato.[191]

Por otra parte, es cierto que en la poesía italiana la sinalefa domina abrumadoramente; sin embargo, también lo es, como se ha visto, que en Dante, un autor que venimos citando repetidamente en conexión con Garcilaso, se da todavía el hiato o dialefe, incluso entre átonas, y a veces con intencionalidad evidentemente "artística". Curiosamente, al igual que ha ocurrido en Garcilaso, Beccaria señala en la transmisión del texto de Dante se fueron eliminando esas la peculiaridad métrica del hiato entre ciertas vocales por influencia del "arrigidirsi della metrica postpetrarchesca".[192]

Garcilaso escribe en un momento en que, pese a que ya domina con claridad la sinalefa, el hiato, incluido el de vocales átonas, todavía se da esporádicamente; él lo utiliza con diferentes grados de violencia, que llega a su nivel máximo al producirse entre átonas, y no en contacto con la 4ª o 6ª posición, sino con la 2ª. A esta situación de base tuvo que añadirse, por una parte, la familiaridad con las teorías de autores clásicos como Cicerón o Quintiliano sobre el hiato, ideas que, como vimos, llegan al Herrera teórico e incluso poeta, pero no tanto al Herrera editor. Otro factor es el empleo del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hiato en Dante: Garcilaso pudo servirse de un autor italiano para enriquecer su sistema y "desviarlo" de la norma impuesta por sus contemporáneos, los petrarquistas bembianos. El hecho de que en el primer tercio del XVI fuese más abundante el hiato en la poesía castellana que en la italiana indicaría un nuevo intento de "hispanización" del sistema importado de Italia, como pudo serlo la posible influencia de la combinación silábica castellana 8+4 en la configuración de los endecasílabos crecientes.

Por otro lado, ese último momento plenamente operativo del hiato en la versificación castellana viene a confluir con la poética de la sprezzatura, con la especial coincidencia de que es precisamente en relación con el hiato donde aparecen con más claridad los antecedentes clásicos de la sprezzatura en su acepción de desprecio esporádico del arte que muestra su dominio por el artista, al tiempo que, en terminos retóricos, ese aparente predominio de la res sobre los verba contribuye a la conmouere y persuadere con más intensidad al receptor.

Además, todo parece indicar que en Dante el empleo de la dialefe no sólo responde a razones métricas; Beccaria, reacio, como vimos, a hablar de las que pueden llamarse "formas motivadas"[193] reconoce que el hiato en Dante puede responder a "scansioni que rilevano distinzioni del pensiero", e incluso señala que en un verso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como "ch'io fui d'i monti là ¦ intra ¦ Orbino" (Inf., XXVII.29)

> forse è lecito (ma con un passo ancora più ardito) invocare la lentezza e l'indugio sentimentale del dannato che ricorda il suo Montefeltro, per giustificare le pause (eccezionale l'ultima d.[ialefe])...[194]

De esta forma, la existencia en O del fenómeno del hiato en diferente grado de violencia se convierte en uno de los rasgos más representativos del sistema métrico y poético garcilasiano. Es producto de un estadio de la evolución en castellano desde el dominio del hiato al de la sinalefa. Además, es consecuencia de una muy concreta coyuntura cultural y literaria, y de una específica "voluntad de estilo", para emplear la expresión de Marichal.[195] Es, por último, una de las pruebas evidentes contra la solvencia de fuentes como B, H o Mg, que suelen enmendar los casos de hiato violento de O, respondiendo así a los dictados de un sistema métrico posterior.

&&&.VII.2.11 Otros casos de variatio métrica

En los casos de ele.I.172 y égl.II.1545, como en todos los que venimos estudiando en este apartado del hiato, se buscaba la manera de llegar a las once sílabas; esta vía podía ser bien la diéresis, o bien el hiato, con alguna vocal tónica implicada, o entre átonas, aunque en este caso la segunda de ellas coincidía con una posición

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

donde el ictus era frecuente, de forma que la puesta de relieve que se da en la vocal que sigue al corte del hiato coincidiese con un ictus habitual en el verso. Recordemos que el mecanismo es exacto al que impone pronunciación bisilábica al grupo /í.a/ en interior de verso, cuando la norma era la sinéresis, que hubiese dado un verso hipométrico.

Existe otro par de versos cuya lectura "habitual" los haría hipométricos, y donde cabe plantearse realizaciones que en la época evitasen esa hipometría.

&&&. VII.2.11.1 Can.I.24: "que aun desto me duelo"

Teniendo en cuenta la variatio métrica a que nos venimos refiriendo, que permite soluciones diferentes para casos semejantes, es dado pensar si en alguna instancia pueden darse fenómenos excepcionales en cuanto a las combinaciones vocálicas.

Este podría ser el caso de can.I.24, "que aun desto me duelo". La norma general es la pronunciación monosilábica de aun, con independencia de su significado, sea equivalente a todavía o a incluso.[196] Esto dio lugar a la enmienda del verso. He aquí el texto con las variantes del v. 24:

el tiempo á de passarse,
y de mis males arrepentimiento,
confusión(s) y tormento
sé que os ha de quedar, y esto recelo,
que aun desto me duelo,
como en mí vuestros males son d'otra arte,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

duélenme en más sensible y t[i]erna parte.
(can.I.20-26)

24 Que aun desto me duelo O PNJIFG USDV R64 G90
Que aunque yo me duelo Mg
Que aunque de mi me duelo BTA R74
Que aun d'aquesto me duelo H

Entre los editores modernos, Rosso Gallo vuelve a la versión de O, defendiendo la pronunciación bisilábica de aun;[197] se apoya en que existen cinco casos con valor bisilábico de este término.[198] En realidad sólo encuentro un caso, que también fue enmendado por los editores antiguos:

-- son.I.11:
si quisiere, y aún sabrá querello[199]

Frente a esto, no sólo aun es monosílabo en los 21 versos restantes,[200] sino que 11 de ellos están precedidos por que como en can.I.24, combinación pronunciada en una sílaba. De estos 11, 8 traen que aun en la primera posición del verso, y de entre ellos dos son heptasílabos, como el verso que nos ocupa.[201]

Así pues, la pronunciación monosilábica de aun era en Garcilaso norma dominante, con dos excepciones, la estudiada y la de son.I.11; en la combinación monosilábica de que aun en principio de verso, can.I.24 sería la única excepción. La opción de Rosso Gallo es acertada, en mi opinión, pero difícilmente defendible si no se encuadra en un sistema métrico que tiene como componente fundamental la variatio, la sprezzatura métrica, y donde ha de considerarse posible que, como en este caso,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

existan dos excepciones en la realización fónica de un término, y una única excepción en la realización de palabras combinadas en una misma posición del verso (que aun en 1ª).

Lo que tenemos son tres vocales de donde salen dos sílabas en lugar de una:

que_a¦ún désto me duélo[202]

Esto ya ocurría en versos como

-- son.XIV.11:
quitalle_a ¦ este mal mantenimiento
-- égl.I.362:
casi los passo y cuento uno_a ¦ uno
-- égl.II.1039:
contarte_[é] ¦ una 'straña y nueva cosa

Existe algún verso octosílabo de Boscán donde aún ocupa dos sílabas:

XVI.75: ni_a¦ún óso defenderme

Nótese que en este verso el ictus de aun es antirrítmico, pues va seguido inmediatamente por otro ictus, como ocurre en el caso que tratamos.

Las consecuencias de intentar llegar a las siete sílabas tal como el verso se nos da en O son dos:

- aun cobra importancia en el verso, pues ocupa dos posiciones, y se intensifica el ictus en 2ª sobre -ún

- el ictus de désto también queda realzado, pues ha de superar la intensidad que el antirrítmico de aún tiene a consecuencia de la diéresis.

En suma, creo que el verso no precisa de enmienda, no sólo por la existencia de una realización fónica

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

similar en son.I.11 y los factores aportados, sino sobre todo por enmarcarse en el contexto de un sistema métrico donde la variatio y la sprezzatura dan lugar a la existencia de "normas secundarias" que enriquecen el sistema. En esta ocasión el resultado es un verso muy intenso, de alto valor expresivo.

&&&.VII.2.11.2 Son.XIX.5: "de mi bien a mí me voy tomando"

Un caso semejante al que acabamos de citar se da en:

-- son.XIX.5:
de mi bien a mí me voy tomando

Estamos de nuevo cerca de la ruptura del límite de las once sílabas, por defecto. Los editores han intentado resolver el problema con enmiendas de diverso tipo:

5 a mi me voy O NJ U V R64
a mi mesmo voy I S FG B R74 G90
de mi bien yo me voy a mi tomando D
a mi mismo voy HTA

Puede pensarse, no obstante, en una realización del verso por la que en el siglo XVI se pudiese llegar a las once sílabas. Exactamente de la misma manera que en los crecientes la posibilidad de reducción tenía como fin el desplazamiento de los ictus primarios a las posiciones habituales, en este caso el ictus que cae en mí habría de desplazarse de la 5ª a la 6ª posición; para ello sólo hay una vía, tal como aparece el verso en O: la pronunciación bisílaba de bien, contraria a la etimología de la pala-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bra, pues el grupo /ie/ surge por diptongación de la e breve latina, y en estos casos lo normal es la pronunciación monosilábica.[203] En la lírica italiana, sin embargo, existen ejemplos de diéresis contrarias a la etimología; Elwert cita ejemplos como los que siguen, respectivamente de Pulci y Poliziano:

> L'abate il crocïon gli fece in fronte
> Se nin vũoi t'accusi innanzi Amore [204]

También en Boscán se encuentran versos como

> XIX.116: y luego muero, porque

donde para llegar a las ocho sílabas es preciso pronunciar luego o muero como trisílabos, contra la etimología.

Asimismo, en Boscán existen versos donde muy ha de ser bisílabo si se quiere llegar a las once sílabas, cuando la norma, tanto en el barcelonés como en Garcilaso, es la sinéresis. Véanse dos ejemplos de cada uno:

> -- son.IV.11:
> de mil inconvenientes muy espesso
> -- égl.I.5:
> estavan muy antentas los amores
> -- XLVII.294:
> por donde entré muy gran peligro fuera
> -- CXXXV.341:
> aquestas an de ser muy bien punidas

Frente a estos versos, en Boscán tenemos:

> -- CXXXV.308:
> echos y deshechos muy barato
> -- CXXXV.326:
> de muy familiar muy estrangero

Sólo pronunciando muy en dos sílabas pueden alcanzarse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las once en estos versos, salvo que en el segundo verso se pronuncie familiar con cuatro sílabas.

Con independencia de los posibles apoyos externos hay que tener en cuenta las características del verso que favorecen la existencia de esa pronunciación anómala. En la realización fónica:

de mi bi¦èn a mí / me póy tomándo

la separación de esas dos vocales da lugar a que el acento que de -en se sitúe en una posición donde el ictus es muy frecuente, la cuarta, al tiempo que el ictus de mí pasa, como dijimos, de 5ª a la habitual 6ª. Se produce así un fenómeno parecido al de hiato entre átonas cuando la segunda vocal se apoyaba en el frecuente ictus en 4ª:

-- son.III.3:
Yéndome ¦ alexando cada día
-- égl.II.1225:
éste, qu' ¦ en alçalle fue dichosa
-- égl.III.374:
Iuntas s' ¦ arrojaron por el agua

Curiosamente, la sílaba que se separa -- -en -- aparece como segunda sílaba de un hiato en cuatro ocasiones de las catorce estudiadas, como hemos visto.

Si prestamos atención al contexto, tenemos:

> Julio, después que me partí llorando
> de quien jamás mi pensamiento parte,
> y dexé de mi alma aquella parte
> que al cuerpo vida y fuerça estava dando,
> de mi bien a mí me voy tomando
> estrecha cuenta, y siento de tal arte
> faltarme todo'l bien, que temo en parte
> que á de faltarme el ayre sospirando.
> (son.XIX.1-8)

La "anomalía" de "bi¦en" tiene como resultado la puesta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de relieve de esa palabra fundamental de los cuartetos; la detención sobre ese vocablo causada por la diéresis no sólo recrea el cansancio del personaje poeta, al que faltan las fuerzas, sino que incluso parece reflejar ese análisis detenido del propio bien, para concluir que "siento de tal arte // faltarme todo'l bien", donde muy significativamente se repite el mismo término con la pronunciación normal. Tenemos, pues, la variatio métrica que también se daba en versos muy próximos como en:

> nunca entre si los veo sino reñidos
> de tal arte pelejan noche y día
> (son.IX.12-13)

Puede que el Garcilaso "dantista" de que habla Sansone aprendiese el recurso en la Commedia, cuando en dos versos sucesivos variaba la pronunciación de términos semejantes:

> con umiltate obedïendo poi,
> quanto disobediendo intese ir suso
> (Par., VII.99-100)[205]

&&&.VII.2.12 Los endecasílabos crecientes y el hiato: una "coincidencia" final

El problema del hiato está claramente relacionado con el de los crecientes, en cuanto que ambos tienden a afectar a la medida del endecasílabo, por exceso o por defecto. No estará de más poner los casos de crecientes estudiados junto a los de supuestos hipométricos, donde el hiato normaliza la medida. Estos son los crecientes:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- Sonetos:
IV.2: mas tan cansada d'averse levantado
IV.7: esfuerça con la miseria de tu estado
IV.12:muerte, prisiones no pueden, ni embaraços
VII.3: válgame agora jamas aver provado
VII.9: yo avía jurado de nunca más meterme
VIII.5: encuéntra[n]se en el camino fácilmente
IX.7: he perdido quanto bien de vos espero
IX.8: y ansí ando con lo que siento differente
XV.1: si quexas y lamentos pudieron tanto**
XV.2: que reffrenaron el curso de los ríos
XX.7: porque son duros y tienen fundamientos
XXV.2: cómo sentí tus leyes tan rigurosas**

-- Elegías
I.239: el viento sus cabellos y con su vista**
II.187: y en el rigor del yelo y en la serena**
-- Eglogas
I.266: pues que no la á quebrantado tu partida
I.405: donde descansar y siempre pueda verte
II.352: a lo menos aprovecha yo te digo
II.989: como si yo fuesse un leño sin sentido
II.1213: quanto el fiero Faderique de Toledo
III.81: aviendo ya contemplado una gran pieca
III.294: recogido le llevavan al[egr]ando
III.304: cantando el uno y el otro respondiendo
III.360:el álamo y el laurel y el mirtho callen

Estos los supuestos hipométricos, junto con los que hemos llamado "casos varios" donde hay problemas con combinaciones vocálicas:

1----------
égl.I.215: ven si por solo esto te detienes
son.XIV.11: quitalle a este mal mantenimiento
égl.II.1039: contarte [é] una 'straña y nueva
[cosa
2----------
son.XXVI.3: ¡O quanto s'acabó en solo un día!**
3----------
égl.II.56: que en la verde selva s'avecina
égl.II.1225: éste, qu'en alçalle fue dichosa
son.XIV.10: que en su daño os pide yo querría
son.III.3: yéndome alexando cada día
epi.B.44: del amistad, la estrecheza nuestra
égl.I.271: llena de vencimiento y despojos**
égl.III.204: con ímpetu corriendo y con miedo**
égl.I.301: en su lugar la infelice avena
égl.II.1373: estava embevecido y la diosa**
égl.III.374: juntas s'arrojaron por el agua

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

----Casos varios:
ele.I.172: con luenga esperïencia sabidores
égl.II.1545: el cauto italïano nota y mira
---
son.XIX.5: de mi bien a mí me voy tomando

De estos cuarenta versos hay sólo cuatro casos de los crecientes y cuatro de los versos con hiato (marcados con asteriscos) donde el acento va sin problemas en la sexta. Estos ocho casos parecen pertenecer, quizás con la excepción del Soneto XXVI, a la época napolitana: hay uno en cada égloga y cada elegía (todas composiciones que se consideran escritas en Nápoles) y tres en sonetos el XV, el XXV (también ambos fechados en torno a 1535) y el XXVI, que se fecha en torno a 1532[206]:

son.XV.1: Si quexas y lamentos pudieron tanto
son XXV.2: cómo sentí tus leyes tan rigurosas
ele.I.239:el viento sus cabellos y con su vista
ele.II.187: y en el rigor del yelo y en la [serena
---
son.XXVI.3: ¡ O quanto s'acabó en solo un día!
égl.I.271: llena de vencimiento y despojos
égl.III.204: con ímpetu corriendo y con miedo
égl.II.1373: Estava embevecido, y la diosa.

El resto de los versos, menos dos, parecen formarse sobre la base del ictus en 6ª, que aparece en primera instancia "desplazado" a la 7ª posición en los crecientes y a la 5ª en los supuestos hipométricos. Los únicos dos endecasílabos que no presentan ictus en 6ª son precisamente dos versos donde el hiato pondría de relieve esta sexta posición, por coincidir con la segunda vocal que entra en hiato, pese a ser átona; se trata de epi.B.44 ("del amistad, la ¦ estrecheza nuestra") y égl.I.301 ("en su

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lugar la ¦ infelice avena")

Si los casos de hipermétricos e hipométricos son sencillamente erratas, es curioso --y lo anotamos como una "coincidencia" más entre otras muchas que hemos venido señalando-- que estas erratas no ocurran en versos que carezcan por completo de ictus en 6ª --por ejemplo de los que llevan ictus en 4ª y 8ª--; por el contrario, o llevan acento en la 6ª posición, o el verso se construye sobre el "desplazamiento" de ese ictus a 5ª o a 7ª, o bien, por último, la 6ª posición recibe un ictus secundario por coincidir con la segunda vocal de un hiato entre átonas.

&&&.VII.3 Casos con peculiaridades rítmicas

Dentro de este apartado podemos incluir seis casos, cinco de los cuales han sido ya aceptados por Rosso Gallo. Creo, sin embargo, que no es cuestión simplemente de volver al texto de O en esos versos; es preciso integrarlos en su sistema métrico en coherencia con otros casos de la princeps que han sido rechazados. Se trata de versos que no presentan anomalías métricas que afecten al límite silábico, como las que venimos analizando, sino peculiaridades o rasgos rítmicos que dieron lugar por ello a enmiendas en los editores antiguos, secundadas por Blecua y R74. Veremos que algunos de ellos tienen una clara relación con los casos de hiato, pues se sitúan en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el extremo opuesto, es decir, son exponentes de la existencia en O de sinalefas violentas. Doy el contexto seguido de las variantes del verso problemático.

&&&.VII.3.1 Can.I.35: "siempre yr con un desseo"

> Assí passo la vida acrecentando
> materia de dolor a mis sentidos
> --como si la que tengo no bastasse--,
> los quales para todo están perdidos
> sino para mostrarme a mí quál ando.
> Pluguiesse a Dios que aquesto aprovechasse
> para que yo pensasse
> un rato en mi remedio, pues os veo
> siempre yr con un desseo
> de perseguir al triste y al caýdo:
> yo estoy aquí tendido,
> mostrándoos de mi muerte las señales,
> y vos biviendo siempre de mis males.
> (can.I.27-39)
>
> 35 siempre yr con un d. O PNJI USFGH KR64 G90
> siempre con un desseo BTA Mg R74

Según Blecua, la enmienda de B y Mg plantea la cuestión de la rima interna en Garcilaso; la versión de la princeps puede ser correcta o contener "un error de O producido por «perseguir» del verso 36"; no se inclina claramente por ninguna de las dos versiones, pues estima que la "solución es imposible por ahora", pero considera que el caso es de interés para los estudios estilísticos sobre Garcilaso.[207]

Rivers se decide por la versión de B, y apunta:

> Coinciden Mg y B en suprimir el verbo yr, que además de ser superfluo para el sentido, interfiere con el ritmo del verso y tiene rima interna con el perseguir del verso siguiente.[208]

Rosso Gallo cree que la rima interna es un rasgo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

petrarquista adoptado por Garcilaso; ofrece otros ejemplos de la Canción I. La omisión de yr sería un descuido o una opción estilística del editor.[209]

Yr forma parte, dentro de la estancia, de un conjunto de términos (qual ando, yr con un desseo, perseguir al triste) que hacen referencia al movimiento y al mismo tiempo se relacionan con la primera estrofa, donde también estaba la idea del movimiento: el personaje amante ha de seguir a la amada a cualquier sitio:

> [Si a lejanas regiones]
> me fuéssedes llevada
> [...]
> allá os yría a buscar como perdido
> hasta moriros a los pies tendido
> (can.I.9-13)

Obsérvese que hay una especie de inversión de los términos entre la primera y la cuarta estancia, con un resultado semejante. En la primera es el poeta el que se propone seguir (allí os yría a buscar...) a la amada; en la cuarta el verbo yr se aplica a la amada, que "persigue al triste y al caýdo"; en ambos casos, en el primero como promesa, y en el segundo como hecho, el resultado es similar: el personaje amante está tendido, al borde de la muerte, ante la dama. El yr suprimido por Mg y B forma parte de la estructura temática de la canción.

Es indudable que Garcilaso hacía uso de la rima interna, y éste es un ejemplo más de ello, como ha señalado Rosso Gallo. Ahora bien, la presencia de yr en el verso es índice de otro rasgo métrico más relevante,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que fue probablemente el que Sánchez quiso suprimir. Se trata de un heptasílabo, "siempre yr con un desseo", dinamizado gracias a que fuerza una sinalefa donde la segunda vocal es tónica y además forma parte de una sílaba implosiva en ese contexto; esa sílaba termina con el archifonema vibrante R que también forma parte del principio ("siempRe__yR"); a la violencia de la sinalefa se suma, pues, la aparición de /r/ al principio y al final de la sílaba; el hecho de que la segunda vocal de la sinalefa sea tónica da lugar al encuentro de dos sílabas fuertes ("siémpre__ẏr"), donde la primera pasa a semifuerte neutralizada por la segunda.

La línea cobra así especial intensidad, que se acentúa en la rima interna con el verso siguiente:

un Rato en mi Remedio, pues os veo
siempRe yR con un desseo
de peRseguiR al tRiste y al caẏdo

Hemos visto que resulta problemático atribuir valor probativo de autenticidad a las reiteraciones fonéticas. Ahora bien, eso no impide señalar que en el texto de O el yr considerado superfluo por Mg y B entra en dos series fónicas aparte de la rima interna: por un lado la aliteración de R, vibrante simple o múltiple; por otro, y esto no es menos importante, en la serie de ictus que caen en /í/ tónica (ir, perseguir, triste, caído).

Al Brocense le pareció excesiva la violencia de esa sinalefa, con aliteración de R y el encuentro de dos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ictus, y optó por "suavizar" el verso. El caso es un ejemplo más de la regularización y achatamiento del ritmo que Mg y B llevan a cabo en O. El "estrechamiento" de las amplias posibilidades métricas del sistema garcilasiano se produce por ambos extremos: tanto por la supresión de hiatos entre átonas como por la eliminación de sinalefas que se consideran demasiado violentas. Este ejemplo demuestra que Garcilaso no es sólo el poeta de ritmos suaves y melancólicos[210] que resulta de la regularización y "suavizamiento" que sufre por parte de editores o copistas-refundidores; la violencia de la sinalefa, la aliteración de R o la intensidad de la /i/ tónica en este pasaje, recuerdan otros versos enmendados también por "bruscos" o por su apoyo en una norma secundaria, sea la de los endecasílabos crecientes o la del hiato.

Blecua afirma que Mg y B "pertenecen a una misma familia, en la que yr ya no se hallaba"[211]; vimos en el cap. II que en efecto es posible que existan relaciones entres estas dos fuentes; aún más seguro parece, sin embargo, que en ambos se aprecia una tendencia a "mejorar" a Garcilaso desde criterios posteriores.

&&&.VII.3.2 Can.I.54: comigo que ver más...

> Canción, no as de tener
> comigo que ver más en malo o en bueno:
> trátame como ageno,
> que no te faltará de quien lo aprendas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

54 Comigo que ver mas en malo o en bueno O
[PNJIFG H USV KR64G90
Comigo que ver mas en malo o bueno D
Comigo ya que ver en malo o bueno B
Conmigo mas que ver en malo o en bueno T
Conmigo mas que ver en malo o bueno A
Comigo ya que ver en malo o en bueno R74

En primer lugar, B suprime la violencia de la sinalefa doble de "malo_o_en", una prueba más del "suavizamiento" a que se somete a Garcilaso. Además pasa la rima interna a 6ª posición, haciéndola coincidir con la cesura. Esta es la nota de Rivers al respecto:

> El verso 53 es agudo y por lo visto no rima con ningún otro. Pero el verso 54, en la lectura del Brocense que aceptamos, empieza con hemistiquio heptasílabo que sí rima con el verso anterior. Además, la lectura del Brocense suaviza el ritmo del verso, evitando acentos contiguos en las sílabas 5ª y 6ª.[212]

Rosso Gallo rechaza la enmienda de B, recordando que en las canciones de Petrarca es normal que el primer verso del envío quede suelto; señala además con acierto que en la misma Canción I el penúltimo verso presenta esa misma combinación acentual, con ictus contiguos en 5ª y 6ª.[213]

La cuestión de la rima en el v. 54 ha de verse no sólo en relación con la peculiaridad de algunos commmiati en Petrarca, sino con las características de la rima en Garcilaso que hemos visto en la primera sección de este capítulo; la rima en el sistema métrico garcilasiano tiene un valor relativo, y existen casos donde se atenúa su presencia o se prescinde de ella. Dentro de este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sistema no es necesario que la rima interna se desplace hacia la cesura; al contrario, Garcilaso prefería situarla en estos casos en una posición menos notoria, como ocurre en can.I.35, ("siempre yr con un desseo // de perseguir al triste...") donde va en 2ª posición del heptasílabo y en 4ª de un endecasílabo con cesura tras 6ª.

Respecto a la existencia de ictus sucesivos en 5ª y 6ª, tenemos el v. 58 de la misma Canción I, aunque el esquema acentual de ambos versos no resulta "simétrico", como estima Rosso Gallo:

```
-- can.I.54:
comigo que ver más en malo o en bueno:
   2        5)  6      8        10
-- can.I.58:
no quieras hazer más por mi derecho
 1)   2       5)  6            10
```

Tampoco puede solucionarse el problema de los ictus contiguos considerando, como hace Rosso Gallo, que los acentos rítmicos no tienen por qué coincidir con los del lenguaje común, y que en el verso en cuestión podrían ser tónicas sólo las sílabas segunda, cuarta y sexta. No se trata de eliminar una sílaba tónica en el lenguaje poético, sino de poner de relieve la tensión rítmica a que da lugar el encuentro de dos ictus contiguos: ninguno de los dos se anula, sino que se atenúa ante el otro, sin perder su tonicidad.

Aparte de can.I.58, la combinación de un ictus antirrítmico en 5ª seguido del de 6ª es perfectamente admisible en Garcilaso:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.II.5:
mi vida no sé en qué s'ha sostenido 2 4 5) 6 10
-- son.II.6:
si no es en aver sido yo guardado 2 5) 6 8 10
-- son.XI.11:
y no os detendréys mucho según ando 2 5) 6 9)10
-- son.XVIII.3:
la qual a quien no inflama o no
[conquista^{214} 2 5) 6 8 10

Rivers tiene razón cuando declara que la versión del Brocense "suaviza" el ritmo del verso. Ese suavizar no es otra cosa que el proceso de reducción del sistema métrico de O que venimos viendo.

&&&.VII.3.3 Son.XVII.12: ... 'sto yo d'arte

Del sueño, si ay alguno, aquella parte
sola que[']s ser imagen de la muerte
se aviene con el alma fatigada,
En fin que, como quiera, 'sto yo d'arte
que juzgo ya por ora menos fuerte,
aunque en ella me vi, la que es passada.
(son.XVII.9-14)

12 'sto yo d'arte O V K R64 G90
esto yo de arte PN USD
estoyo d- arte J
estoy o d arte I
estoy yo de arte D
estoy de arte FGBHTA Mg Mr R74

La enmienda es introducida en la línea editorial por F. He registrado en el aparato de variantes peculiaridades tipográficas de J e I, porque no es imposible que la enmienda en primera instancia tenga una base puramente mecánica. En J se lee estoyo; en I la o está ligeramente separada de estoy. Esta disposición tipográfica pudo suscitar la enmienda de F, que leería estoy y eliminaría la o que quedaba suelta. En cualquier caso, sabemos que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

probablemente B74, y con seguridad B77 y H, tuvieron acceso a O o a una edición muy similar, con lo que la enmienda se justifica ya como opción estilística o rítmica, y no mero error de transmisión.

Vimos arriba que se producía alternancia entre hiato y sinalefa en 10ª posición. Se hallan casos como

> -- son.XII.7:
> En tanta confusión que nunca ¦ oso
> -- can.IV.49:
> tan presto como aquésta, que a la ¦ ora
> -- ele.I.71:
> tus gracias y virtudes una a ¦ una

Existen otros donde se da sinalefa en esa posición; palabras átonas como se, de, le facilitan la sinalefa en 10ª:

> -- égl.I.122:
> y por nuevo camino el agua s'iva;
> -- égl.II.1012:
> Ténmele tú tendido mientras l'ato.
> -- égl.II.1402:
> el diestro pie calçado en lazos d'oro;
> -- égl.III.152:
> después que l'enclavó con punta d'oro

Este es el caso del verso que nos ocupa; existe en O otro muy semejante, que implica a la palabra arte en la misma posición, como señaló el mismo Rivers, a pesar de que rechaza la lectura de O para son.XVII.12[215]:

> -- can.I.25:
> como en mí vuestros males son d'otra arte,
> -- son.XVII.12:
> En fin que, como quiera, 'sto yo d'arte

Mg y la línea editorial a partir de F -- o de B si el cambio de F se debía a lo expuesto arriba-- pretendían regularizar con el hiato en 10ª -- a costa de eliminar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el énfasis a que da lugar la presencia del pronombre personal[216] -- sin darse cuenta de que O admite sin problemas ambas vías. Rivers defiende el hiato en son.XVII.12 citando el caso de son.XVI.12 (d' aire), donde se produce en 6ª posición. El asunto de fondo es que tanto el hiato en ese caso como la sinalefa en el de son.XVII.12 se encuadran perfectamente en el sistema métrico de O.

&&&.VII.3.4 Egl.I.188: Y no viera de ti...

> ¿Cómo te vine en tanto menosprecio?
> ¿Cómo te fuy tan presto aborrecible?
> ¿Cómo te faltó en mí el conocimiento?
> Si no tuvieras condición terrible,
> siempre fuera tenido de ti en precio,
> y no viera de ti este ap[a]rtamiento
> (égl.I.186-188)

187 Y no viera de ti este O PNJIFGBHTA USDV [Mp KR64 G90
Y no viera yo este triste apartamiento Mg
aportamiento O
apartamiento PNJIFGBH USD V MgMp KRG90
y no viera este triste a. A R74

El verso de O no llamó la atención al Brocense o Herrera; es Mg la fuente que enmienda, introduciendo un hipermétrico; no es la primera vez en que con su afán por el cambio olvida la métrica, como se vio en el cap. II[217] y se ha de ver en el cap. VIII, en el caso de son.XIV.2. La enmienda aceptada por Rivers, siguiendo la opinión de Blecua,[218] es la de Azara, que regulariza el verso partiendo de la versión de Mg. Rosso Gallo no la admite, aunque reconoce su mérito; la primera razón para recha-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

zarla es la dudosa solvencia del testimonio que la contiene, dado que en Mg se aprecia la actividad de "un copista empeñado en corregir y «mejorar» el texto".[219] Además Rosso Gallo defiende la pertinencia de de ti basándose en que se integra en otra serie de reiteraciones anafóricas y fónicas en ese pasaje, mediante las cuales se pone de relieve la insistente apelación a la amada y la contraposición dama/poeta. Cabe añadir que la enmienda implica el cambio de de ti por triste y la inversión del orden de éste término en relación con este. Un tipo de errata muy poco frecuente en O; en ese mismo verso tenemos, por el contrario, el tipo de error común en la princeps: aportamiento por apartamiento.

Se pueden suscribir las razones de Rosso Gallo, con reservas sobre las reiteraciones fónicas como prueba, pues, como ella misma señala, también este triste entra en notorias relaciones con otras combinaciones fónicas de su contexto. A los argumentos de Rosso Gallo cabe añadir las relaciones del verso de O con otros también enmendados, así como los elementos rítmicos del sistema de la princeps que no fueron aceptados por Mg.

En efecto, se diría que el "problema" de égl.I.188 para el copista de Mg es la repetición de de ti, que ya está en el verso anterior. Para las figuras retóricas por repetición hemos de ver justificaciones al tratar égl.I.253, donde O presenta derivatio entre triste y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entristezco, rechazada en este caso no por Mg sino por el Brocense. Baste por el momento citar algún otro ejemplo de repetición muy notoria de preposición más pronombre, como las que se dan en el Soneto V:

> ...por vos nací, por vos tengo la vida,
> por vos he de morir, y por vos muero.
> (son.V.13-14)

Pero es posible que lo que "molestara" a Mg no sólo fuese la repetición de de ti, sino el ritmo del verso, donde se fuerza la sinalefa entre dos vocales tónicas:

> y no viera de ti_este apartamiento
> 2) 3 6 10

Este rasgo rítmico de O se da en otros versos ya mencionados:

> -- son.IX.8:
> y ansí_ándo con lo que siento diferente
> -- égl.II.951:
> y aunque éste está_ora loco, no por esso

En este último verso la sinalefa se produce, también con cierta violencia, en otra posición tan relevante como la 6ª, la 4ª. No hay razón para suponer que égl.I.188 no es garcilasiano; por el contrario, lo que encontramos es un nuevo intento de restringir los límites de un sistema métrico, en lo que toca a las posibilidades de sinalefa, así como la eliminación de un rasgo estilístico como la repetición, presente, y también eliminada por los editores, en otros lugares de O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.3.5 Egl.III.7: está y estará en mí...

> Aquella voluntad honesta y pura,
> illustre y hermosíssima María,
> que'n mí de celebrar tu hermosura,
> tu ingenio y tu valor estar solía,
> a despecho y pesar de la ventura
> que por otro camino me desvía,
> está y estará en mí tanto clavada
> quanto del cuerpo el alma acompañada.
> (égl.III.1-8)

7 esta y estara en mi tanto
c. O PNJIGB74H USD KR64G90
esta y estara en mi tan clavada F
esta y estara tanto en mi clavada B77 Mg R74

El v. 7 fue aceptado por todas las ediciones, incluso por el Brocense en 1574; pero en 1577 el Brocense decide editar:

> está y estará tanto en mí clavada

De la misma manera lee Mg. Blecua no se decide por ninguna de las dos lecturas.[220] Esta es la opinión de Rivers:

> ...siendo fuentes de igual autoridad, la coincidencia de Mg y B y la rareza del ritmo de O nos inclinan a rechazar esta lectura. Para Navarro [...] los acentos de este verso (2-5-6-7-10) constituyen un caso único en la Égloga III; sólo en el caso, también discutible, del verso 141 (2-4-5-6-7-10) tenemos otra combinación de acentos en las sílabas 5-6-7. La combinación en las sílabas 6 y 8 (más de cien casos en la Égl.III) es por supuesto mucho más frecuente que la de 6 y 7 (unos 16 casos).[221]

Vimos que no puede sostenerse la premisa de que Mg, B y O sean fuentes de igual autoridad. Por su parte, Rosso Gallo edita la versión de O, pero no se detiene en el verso.

El cambio de esquemas acentuales es el que sigue:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

```
O:   está y estará en mí tanto clavada
        2         5)   6  7        10
B77: está y estará tanto en mí clavada
        2        5) 6        8     10
```

Se intenta eliminar un esquema acentual con tres ictus consecutivos en 5ª, 6ª y 7ª posición.

En Garcilaso se da la combinación de tres ictus sucesivos, quedando atenuado el de la posición intermedia, que es el que en el esquema endecasilábico no suele recibir acento. Véase la combinación 4-5-6 en

```
-- son.XVII.3:
que imaginar no puedo aun con locura
           4   5   6              10
```

Parece más probable que aun sea palabra átona en este contexto;[222] si se realizase como tónica tendríamos la combinación 4-5-6-7), con los tres ictus que se dan en égl.III.7.

Estos son ejemplos de la combinación 6-7-8

```
-- son.I.7:
sé que me acabo, y más é yo sentido[223]
 1          4        6  7) 8     10
-- son.XV.14:
que la del que perdió y llora otra cosa
     2)              6     7) 8     10
-- can.IV.132:
Esto ya por razón no va fundado,
1     3        6   7) 8    10
-- ele.II.41:
un tiempo ya, mas no sé, triste, agora
1   2      4       6  7)   8       10
-- epi.B.55:
son cosas que de mí no salen fuera,
 1   2            6  7) 8     10
-- égl.I.32:
que's deuda general, no solo mía
   1   2         6   7)  8   10
-- égl.I.96:
si en pago del amor yo estoy muriendo
       2         6   7)   8     10
```

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.III.333:
y de tanto destrozo aun no contento
3 6 7) 8 10

Resulta especialmente llamativo son.XV.14, un verso que, desde la perspectiva de la métrica "áurea" considerada globalmente, Rivers considera "torpe".[224] Lo peculiar es que mientras en el segundo miembro acumula tres ictus, dos contiguos entre sí (en 7ª y 8ª) y con el de 6ª, en el primer miembro sólo tiene el de 6ª, con lo que la realización del verso exige un ictus secundario, muy probablemente sobre la segunda posición. Además el ictus de 6ª y 8ª va sobre sinalefas violentas, una de tres vocales ("perdió__y") y otra con la segunda vocal tónica, y ninguna de ellas vocal cerrada ("llora__otra"). El verso es una muestra más de la flexibilidad del sistema de versificación garcilasiano.

Respecto al esquema 5-6-7, la existencia de otro verso semejante en la Egloga III, como notó Navarro y recoge Rivers, es razón suficiente para no tener que enmendar el verso que tratamos:

-- égl.III.7:
está y estará en mí tanto clavada
2 5 6 7) 10
-- égl.III.141:
y cómo después desto él impaciente
2 5 6 7) 10

Nos interesa además el hecho de que dentro de lo que podríamos llamar "hábitos métrico-estilísticos" de Garcilaso se encuentra el de situar el pronombre mí en coincidencia con el ictus de 6ª posición --cerrando el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

primer miembro del endecasílabo-- y seguido por un antirrítmico en 7ª, como ocurre en el verso que nos ocupa. En la Egloga III tenemos casos como éstos:

> -- égl.III.305:
> Flérida, para mí dulce y sabrosa
> -- égl.III.327:
> en tal manera, a mí Flérida mía[225]

En égl.III.7 nos hallamos ante un ejemplo más de lo que venimos comentando: al encontrarse en la disyuntiva entre la "rareza del ritmo" de ese verso en O --el endecasílabo no suele llevar acentos en 5-6-7-- y un ritmo absolutamente común, se opta por este último, eliminando un esquema acentual poco frecuente pero legítimo. El resultado es casi siempre el mismo: regularización extrema, pérdida de dinamismo y empobrecimiento del ritmo. El esquema acentual "raro" opera de la misma forma que los dieciséis casos de ictus en 6-7 mencionados por Rivers, los trece casos del grupo /í.a/ bisílabo en interior de verso y sin rima al medio, o los casos de hiato entre átonas: no sólo son legítimos, sino que forman una parte fundamental del sistema métrico de O, como contrapunto de la norma dominante. El esquema acentual de égl.III.7, en suma, forma parte de las amplias posibilidades rítmicas del sistema métrico de la princeps, y su supresión por B77 y Mg actúa en el mismo sentido restrictivo propio de criterios metricos posteriores a los de O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.3.6 Egl.II.513: "bramando parece que respondían"

Este es el pasaje donde se encuentra el verso:

> Cómo deste lugar hize mudança
> no sé, ni quién d'aquí me conduxiesse
> al triste alvergue y a mi pobre estança;
> sé que tornando en mí, como estuviesse
> sin comer y dormir bien cuatro días
> y sin que el cuerpo de un lugar moviesse,
> las ya desmamparadas vacas mías
> por otro tanto tiempo no gustaron
> las verdes yervas ni las aguas frías;
> los pequeños hijuelos, que hallaron
> las tetas secas ya de las hambrientas
> madres, bramando al cielo se quexaron;
> las selvas, a su boz también atentas,
> bramando parece que respondían,
> condolidas del llanto y descontentas.
> Aquestas cosas nada me movían;
> antes, con mi llorar, hazía espantados
> todos quantos a verme allí venían.
> Vinieron los pastores de ganados,
> vinieron de los sotos los vaqueros
> para ser de mi mal de mí informados;
> (égl.II.500-520)

513 parece que O PNJ US V KR64
parecio D H A R74 G90
Bramando me parece respondian IFGBT

Nos encontramos con un caso bastante más dudoso que los anteriores. Se trata de un verso inusual con ictus en 5ª:

bramando parece que respondían
2 5 10

Este verso no tiene ningún equivalente en O. I percibe la rareza del verso y compone otro de esquema rítmico más regular:

Bramando me parece respondían
2 6 10

Es, naturalmente, una enmienda ope ingenii que intenta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

solucionar el problema del ritmo. Fue recogida por F, y después por el Brocense, en una línea habitual.

D introdujo en 1556 otra enmienda de ingenio:

bramando pareció que respondían

En efecto, se soluciona el problema del ritmo; el ictus de 5ª pasa a 6ª, y no es necesario un cambio tan grande como el de la enmienda de IFB, que suponía en O una coincidencia de errores poco probable. Blecua propone otra posibilidad, parecía, que, pronunciando el grupo /í.a/ en una sílaba también desplaza el ictus a 6ª. Se trataría entonces de una errata en O de sustitución de io o ia por e. En principio no es una errata imposible, aunque no tenemos ningún caso semejante.

Hemos de recordar que a la línea IFB lo que le pareció mal fue el ritmo, no el presente de parece; en efecto, no sería imposible que el verso pueda parafrasearse: "[aun hoy] me parece [oír] que respondían bramando"; con ello se da idea de la vívida impresión que quedó en Albanio al oír aquel sonido. Ese uso de parece en presente, connotando la nitidez con que se recuerda un hecho pasado, se encuentra en la Egloga I de manera más justificable:

verte presente agora me parece
en aquel duro trance de Lucina;
y aquella boz divina,
con cuyo son y acentos
a los ayrados vientos
pudieron amansar, que agora es muda,
me parece que oygo, que a la cruda,
inexorable diosa demandavas

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en aquel passo ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde 'stavas?
(égl.I.370-79)

Creo que, sintácticamente, el pasaje se puede interpretar como sigue: "me parece que oigo aquella voz, cuando demandabas ayuda a la diosa"; lo que nos importa es la combinación de ese me parece que oygo con demandavas, donde lo vivo e imborrable, por doloroso, del recuerdo, hace que Nemoroso oiga en el presente lo que en realidad oyó en un momento pretérito.

Otra posibilidad para justificar el presente de égl.II.513 es que se dé una oración del tipo "parece que aquel año ganaban dos millones al mes". En este caso parece funcionaría de manera semejante a se dice que, y expresa cierta duda en el presente sobre una acción pasada. Estaría en consonancia con otros presentes que responden al tiempo en que Albanio narra su historia:

Cómo deste lugar hize mudança
no sé, [...]
sé que [...]
las ya desmamparadas vacas mías
por otro tanto tiempo no gustaron...
[...]
las selvas, a su boz también atentas,
bramando parece que respondían

El hecho de que bramasen las selvas es incierto, aun en el presente, por eso "parece que respondían bramando", pero "no lo sé con certeza", podría añadir Albanio. La construcción sería semejante a la de estos versos, también de la Egloga II:

A aquéste Phebo no le 'scondió nada,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

antes de piedras, yervas y animales
diz que le fue noticia entera dada
(égl.II.1074-1076)

El presente de diz que, equivalente a "dizen que",[226] se sitúa entre los pretéritos 'scondió y fue, de la misma manera que parece está rodeado de verbos en pasado.

En conclusión, IFGBT tenían razones para no enmendar el tiempo verbal de parece. Si el presente no es imposible, el problema que nos queda por resolver es el del ritmo; ¿quiso Garcilaso escribir un verso con acento en 5ª, un verso tan inusual? Hay que admitir que los límites métricos del sistema garcilasiano son bastante amplios; lo hemos visto en relación con las irregularidades en estrofas y rima, los crecientes y las posibilidades de sinalefa e hiato, que fueron reducidas en ambos extremos por los editores. Ya citamos ejemplos de versos que como endecasílabos no son del todo canónicos, si se considera el modelo de verso habitual:

```
-- can.II.37:
que ya no me refrenará el temor
     2  3            8       10
-- égl.III.343:
mas todo se convertirá en abrojos
     2               8     10
-- égl.II.330:
que en comparación désta, aquella vida
                5   6        8    10
-- ele.II.192:
sé que aun allí no podré estar seguro
 1            4  5     7    8    10
```

En can.II.37 y égl.III.343 tenemos combinaciones acentuales insólitas, con ictus en 2ª y 8ª, sin los habituales en 4ª o 6ª, con lo que se prescinde de la cesura,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aunque en la realización tiende a pasar de débil a semi-fuerte la sílaba de me o -fre- (can.II.37) o bien (en égl.III.343) de se o -ver-. En égl.II.330 tenemos un verso cuyo primer ictus va precisamente en 5ª, pero absorbido por el de 6ª, si bien en la realización hay tendencia a un ictus secundario en 2ª(com-). En suma, si Garcilaso incluía estos versos, hay que plantearse si pudo escribir uno con ictus en 5ª sin ninguno adyacente que lo absorbiera.

Fijémonos en el contenido de los versos:

> las selvas, a su boz también atentas,
> bramando parece que respondían,
> condolidas del llanto y descontentas.

Lo que se describe es el inusual sonido de las selvas que, extrañamente, "braman". Creo posible que nos encontremos ante un caso de lo que Ferguson ha estudiado en Herrera como versificación imitativa, y puede englobarse en lo que venimos denominando recreación poética; la recreación poética del sonido, del insólito "bramido" de las selvas, que acompañan en el dolor a Albanio, se lleva a cabo con un endecasílabo insólito de ineludible ictus en 5ª. Los versos de las dos enmiendas son endecasílabos como tantos otros, con su ictus en 6ª, pero con el bramar de las selvas no quiere expresarse un sonido más. Hay que contemplar este caso en el contexto de violaciones de la norma primaria como los crecientes o las irregularidades estróficas.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ya nos hemos referido a otro caso,[227] también dentro de la Egloga II, en que la recreación se lleva a cabo a través del esquema acentual del verso:

> Combida a un dulce sueño
> aquel manso ruido
> del agua que la clara fuente embía,
> y las aves sin dueño,
> con canto no aprendido,
> hinchen el aire de dulce armonía.
> (égl.II.64-69)

El verso que expresa la armonía del canto de las aves lleva un notorio ictus en 7ª que lo hace resaltar en su contexto, y en el tipo de verso "regular" practicado por Garcilaso. La misma poética de la recreación a través del ritmo es la que se sigue en el caso que nos ocupa. Creo, pues, que el v. 513 habrá de publicarse tal como está en O conectándolo con éste, pero advirtiendo al lector de las enmiendas y de la posibilidad, nunca descartable por completo, de una errata.

&&&.VII.4 La sprezzatura métrica. O como sistema métrico coherente con tendencia a la autonomía del modelo italiano

Con el estudio de cuatro fenómenos principales, las irregularidades estróficas, los endecasílabos crecientes, las rimas anómalas y el hiato, nos hemos acercado a un sistema métrico que muestra muy notable cohesión. Estos fenómenos y los últimos casos analizados muestran otra característica de ese sistema, su flexibilidad, los am-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

plios márgenes en que se mueve. Así, en algunos casos el sistema pudo ser restringido en extremos opuestos, que marcan su amplitud: se enmiendan tanto los versos con hiato entre átonas como otros donde se produce el fenómeno opuesto: sinalefas de cierta violencia, que son eliminadas desde criterios métricos posteriores.

Para explicar la cohesión y la flexibilidad a que nos referimos es necesario tener en cuenta una serie de factores. En primer lugar, la formación del sistema métrico garcilasiano en relación dialéctica con otros sistemas adyacentes; se configura así un tipo de versificación donde operan lo que, al hablar del hiato, llamamos "normas primarias" y "normas secundarias". En el sistema métrico de O hay que tener en cuenta la existencia de normas primarias de aplicación general; sin embargo, cada una de éstas no puede anular la operatividad de su correspondiente norma secundaria, esto es, un conjunto de "excepciones" coherentes y sistemáticas dentro del grupo donde se integran, así como en su relación con el resto del sistema y con otros exteriores a O. Las normas secundarias tienen lugar como el último grado de una progresión donde se produce una tensión creciente en dirección opuesta a la de la norma primaria.

En la base de este planteamiento opera la noción de sprezzatura en lo que toca a la métrica: el desprecio ocasional de la norma primaria, como prueba del dominio

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

absoluto de ésta, y la facilidad con que se aplica. Creo que en una época anterior a la final, la sprezzatura métrica funcionó junto a la poética del descort, del desacuerdo o el desconcierto, que tenía su origen en la lírica provenzal y tuvo sus ecos en la poesía castellana y la italiana, con reflejo en la poesía de autores como Dante o Petrarca. La poética del descort se relaciona a su vez con lo que hemos llamado recreación poética, y con nociones retóricas clásicas como el persuadere y el mouere. Sin embargo, la madurez de Garcilaso, sin abandonar estos dos últimos objetivos, se mueve en unos límites más estrechos, donde la sprezzatura métrica se practica con más sutileza, imbricada en la versificación.

De todo lo dicho se desprende que en el sistema métrico garcilasiano hay que replantear el concepto de "perfección" en función del cual se enmendaron muchos de los versos de la princeps. No se puede entender la perfección como regularidad absoluta. En un verso como son.V.13 ("por vos nací, por vos tengo la vida") la perfección se logra a través de un "imperfecto" ictus en 7ª (téngo). En los amplios márgenes del sistema, romper el esquema estrófico, poner en tensión el límite endecasilábico o forzar un hiato violento son "imperfecciones" fundamentales para alcanzar --a través de la sprezzatura, la poética del descort o la recreación literaria-- la suma perfección expresiva que logre atraer, persuadir o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

conmover al lector.

Garcilaso estaba en mucho mejores condiciones que sus coetáneos italianos para hacer de la sprezzatura de Castiglione una poética. Aquellos contaban con la ventaja, y el límite, de una tradición definida. Garcilaso se encuentra en Italia con un amplio mosaico de posibilidades practicables; la falta de modelos en castellano proporciona, al tiempo que una dificultad, una notable libertad a la hora de optar entre los diversos caminos posibles. Sin embargo, la sprezzatura métrica no puede entenderse como una posibilidad ilimitada de "licencias", sino que actúa aprovechando tendencias del sistema a poner en tensión ciertas reglas. La profundización en esa tendencia debe mucho a la particular posición de Garcilaso en una encrucijada de sistemas de versificación, en la ausencia de un modelo incuestionable.

Las poéticas del descort y de la sprezzatura no pueden desvincularse de un posible intento por parte de Garcilaso de crear un sistema métrico con peculiaridades que le granjeasen cierta autonomía frente a la versificación italiana. Rico se ha referido a la literatura como un "inacabable diálogo con los maestros y los cofrades" de ese arte.[228] Cuando en Garcilaso se encuentran endecasílabos como "y yo ando con lo que siento / differente", cabe plantear si en el terreno métrico no hay un "diálogo" en el primer Garcilaso, ante las presiones de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los maestros italianos y los castellanos reticentes, entre los modelos de Italia y el recuerdo de poetas como Manrique y su combinación de 8+4 sílabas en las Coplas. Si Lázaro Carreter ha caracterizado a Bernardo Tasso como un "rebelde" frente a la ortodoxia petrarquista de tema amoroso de Bembo,[229] puede pensarse si Garcilaso, con más razones que B. Tasso, no pudo tentar otros tipos de "rebeldía", fundamentada no sólo en usos castellanos, sino en sistemas métricos italianos anteriores o paralelos al predominante, sin excluir la posibilidad de que la sprezzatura pudiera prescindir en alguna ocasión de apoyos o gradaciones para intentar sin más la ruptura.

Boscán había señalado que, respecto al uso del endecasílabo en Petrarca, "Dante fue más atrás, el qual usó muy bien d'él, pero diferentemente",[230] o, visto a la inversa, Petrarca se había separado de Dante pese a que éste "usó muy bien d'él". Garcilaso, tal como proponía Castiglione, imitó a Petrarca en el no imitar a un único excelso modelo anterior; Dante pudo ser a Petrarca lo que éste y otros modelos italianos fueron a Garcilaso: en ambos casos se optó por escribir, en ocasiones, "diferentemente".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VII.4.2 Sistemas métricos adyacentes. La configuración de un sistema de versificación nuevo en castellano

Cada poeta crea para sí, dentro del sistema métrico preexistente donde opera, variantes sobre las normas que se dan en su lengua. Muchas de estas variantes surgen del "ajuste" entre el material lingüístico y la norma métrica. En Garcilaso encontramos no sólo estas variantes, sino nada menos que la creación de un sistema métrico que no existe previamente en su lengua. Esta es una situación ciertamente excepcional, que separa a nuestro autor tanto de los poetas del XV que lo precedieron como de los del XVI posteriores a él. El sistema métrico garcilasiano se configura de forma dialéctica, en relación con los que convivieron con él: los sistemas castellanos del siglo XV y los italianos. El uso del plural en ambos casos responde a que, si dentro del primero pueden diferenciarse el arte mayor y la poesía octosilábica, llamada entonces "arte real",[231] dentro del italiano tiene especial peso el del primer tercio del XVI, pero tampoco podemos descartar la influencia de sistemas anteriores --Dante o Poliziano, por poner un par de ejemplos-- que, como ya dijimos en el cap. IV, hubieron de ser contemplados en un nivel parejo a autores más recientes: al enfrentarse a la poesía italiana desde la perspectiva de un iniciador de un arte nuevo donde lo italiano marcaba el camino, tan "actual" hubo de resultar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Dante como las rimas de Bernardo Tasso. A esto contribuyó el hecho de la variedad de criterios del primer Quinientos italiano, pues mientras Bembo llevaba adelante la implantación de Petrarca como modelo único, Trissino ponía a Dante al mismo nivel, si no por encima del autor de los Rerum vulgarium fragmenta. Los años en que Garcilaso escribió fueron aquellos en que la escuela de Bembo convivía aún con otras tendencias y otras innovaciones, que después fueron cediendo a la propuesta bembiana.

En los cuatro fenómenos métricos estudiados hemos visto que existían lo que podríamos llamar adstratos o sustratos métricos, factores de otros sistemas que facilitaban la flexibilidad de las reglas y por tanto la puesta en práctica de la sprezzatura. Estos factores externos (FE) actúan junto a las posibilidades de tensión interna que un sistema métrico puede presentar. Es posible plantear, en consecuencia, un conjunto de normas métricas primarias (NP) desde donde se produce una gradación (GI) de las tensiones internas del sistema, algunas de las cuales se dan también en otros sistemas o se apoyan en ellos; en los puntos extremos de esa tensión se conforman normas secundarias (NS) que funcionan como contrapunto de las primarias.

Si separamos los cuatro fenómenos estudiados se puede plantear esquemáticamente la conjunción de factores y las normas. Omitimos en todos los casos dentro de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

factores externos la posibilidad de sprezzatura métrica, que está en la base del mecanismo; la poética del descort también pudo actuar en algunos casos --especialmente los menos tardíos-- en irregularidades estróficas, crecientes y hiato. También podría incluirse dentro de los factores externos, en todos los casos, aunque muy especialmente en el de los endecasílabos crecientes, la posible presión histórica sobre Garcilaso por parte de italianos y castellanos, que pudo llevarle a "hispanizar" el sistema en alguna medida, como vía de escape a la presión que suponía ser un "imitador en todo" de los metros italianos: en la medida en que introdujese algún elemento nuevo en el sistema estaba minando la "autoridad" de los italianos para juzgar sus versos.

Este es el esquema:

1) Irregularidades estróficas

* 1-NP Se mantiene el esquema estrófico en todos los casos.

* 1-FE - Tradición de la libertad en la canción desde Dante.

- El descort provenzal --con sus derivaciones en la poesía italiana y castellana-- donde se podía ver afectada la estrofa, en función del estado "desacordado" del personaje poeta.

- La canción frottolata en Petrarca, la canción pindárica estudiada y practicada por Trissino, y la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

canzone irregolare en Bembo, como variantes significativas.

- Existencia de textos castellanos, donde, aunque excepcionalmente, existen formas métricas como la silva octosílaba, en las que no opera regularmente la unidad estrófica.

* 1-GI - Estrofas en cierto modo abiertas, como el terceto encadenado.

- Composiciones donde la norma estrófica desaparece (el verso suelto y las tiradas de rima al medio).

- Elección libre de estancia en la canción

- Existencia en la canción de una estancia diferente, el envío final.

* 1-NS El esquema estrófico de las canciones (no el resto) puede quebrarse esporádicamente, de acuerdo con la poética del descort, y de la sprezzatura, buscando la recreación poética y/o la variación métrica.

2) Endecasílabos crecientes

* 2-NP El límite silábico del endecasílabo son las once posiciones.

* 2-FE - Versos hipermétricos y sinafía en la poesía latina.

- Existencia, en la poesía castellana, de hipermétricos que se reducían por sinafía o compensación.

- Mención en el XVI de endecasílabos crecientes en Petrarca por F. de Longiano y Trissino.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

- Relación en Petrarca de esos crecientes con la rima al medio, que pone en tensión la unidad del verso, apoyándose en su constitución bimembre.

- Varias posibilidades de reducción silábica, más en la métrica italiana que en la castellana.

- El sistema de Garcilaso, basado en endecasílabos y heptasílabos, tiene como adyacentes sistemas castellanos donde son medidas frecuentes las ocho o las doce sílabas.

- Existencia en Castilla de un sistema métrico acentual y anisosilábico: el arte mayor castellano.

* 2-GI - El endecasílabo se forma desde la fusión en grado variable de dos miembros.

- La medida del endecasílabo fuerza sinalefas violentas, hiatos, formas apocopadas, etc. Ello pone en tensión la medida de las once sílabas, por defecto o por exceso.

- Se producen casos como los de espíritu y los del grupo /í.a/ donde la reducción a las once sílabas puede hacerse progresivamente más difícil, con su grado máximo en los casos del posesivo mío[-s], cuando su acento coincide con el ictus de 4ª o 6ª, anterior a la cesura.

*2 - NS - Se lleva el límite de las once sílabas a su tensión máxima; el verso tiene, cuando menos gráficamente, una sílaba de más; en algunos el lector puede optar, si quiere mantenerse en las once, por diversos tipos de reducciones en la realización del verso; éste, sin re-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ducción, puede integrarse en unidades rítmicas más amplias o en algún caso de la primera etapa, y tal vez no sólo en ésta, es posible que se adaptase a ritmos con alguna influencia de los metros castellanos, o sencillamente plantease una ruptura.

3) Rima anómala

*3-NP - La rima tiene perfecta consonancia.

*3-FE - La ausencia de la rima llegó a conectarse en el primer tercio del siglo XVI italiano con la poesía clásica.

- Existen casos de rime artificiose en la poesía italiana, aunque suelen actuar junto con la consonante.

- El menor peso de las rimas en los metros a la italiana fue un factor diferenciador frente a los sistemas tradicionales castellanos.

- En la poesía de cancionero se daban equivalencias de rimas que no llegaban a ser consonantes, pero tenían fonemas próximos entre sí.

*3-GI - Se dan composiciones extensas donde la rima deja de actuar, como en el verso suelto, o no actúa a final de verso, como en la rima al medio.

- Quedan versos blancos en los envíos de las canciones.

- Existen casos indudables de rimas anómalas equivalentes en la Egloga II.

- Se utilizan diferentes medios de compensación

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cuando la rima falta, y este mismo recurso se emplea en los casos discutidos.

*4-NS En las tres églogas se introducen rimas anómalas, que lo son tanto más cuanto más fácil es la rima, dentro de la práctica de la sprezzatura.

4) Hiato

*4-NP La norma dominante es la sinalefa, muy especialmente entre vocales átonas.

*4-FE - Se dan ejemplos de hiato con diverso grado de violencia tanto en la poesía italiana como en la castellana.

- Existen referencias al valor artístico del hiato desde los textos clásicos, donde la separación vocálica se relaciona con la sprezzatura.

- En Juan del Encina se recoge la posibilidad del uso del hiato.

- También Dante emplea el hiato, a veces entre átonas, con intención artística, y en cierta conexión con el sentido.

- En la poesía castellana se da, desde el siglo XV al XVII un progresivo predominio de la sinalefa en detrimento del hiato. En el primer tercio del XVI este proceso no ha llegado a su extremo, y el hiato cuenta con un margen de operatividad que no tendrá a partir de 1550.

*4-GI - El hiato actúa en la misma dirección que la diéresis o la ocasional pronunciación bisílaba del grupo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

/í.a/ en interior de verso.

- Hay casos de alternancia de hiato y sinalefa en 10ª posición.

- Se da ocasionalmente el hiato (no cuestionado por los editores) entre átona y tónica.

- Se produce en ocasiones el paso de sílaba débil a fuerte, motivado por el esquema acentual del endecasílabo.

- Se da el hiato, a veces entre átonas, (no cuestionado por los editores) favorecido la cesura y la rima al medio.

*4-NS El hiato puede utilizarse esporádicamente, incluso entre dos vocales átonas, buscando cierta recreación poética o efectos rítmicos determinados.

En suma, la conjunción de las normas primarias con el contrapunto de las secundarias produce una dinamización del sistema, puesto que las normas primarias cobran relieve al ser puestas en tensión esporádicamente. Las normas métricas dejan de ser un mero molde donde ha de entrar de grado o por fuerza la lengua estándar, y entran en tensiones diversas, y a veces de gran intensidad. con esa lengua o con otras normas. Así, por ejemplo, el hecho de que en alguna ocasión la regla métrica del mantenimiento del esquema estrófico se rompa en determinados casos, implica que esa misma regla, cuya regularidad absoluta la convertiría en un molde inoperante,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cobre relevancia en el sistema, como perfectamente percibió Castiglione al hablar de la sprezzatura. En suma, lo que ocurre es que el ajuste de la realización del verso al modelo de verso --o de la realización de estrofa al modelo de estrofa-- se problematiza, haciendo operar lo que se llama la "espera frustrada" o "momento de expectativa frustrada" frente al "impulso métrico" o "inercia rítmica".[232] Este fenómeno se produce en cualquier sistema métrico cuando, por ejemplo, en una canción se introduce un heptasílabo tras una serie de endecasílabos, o una línea con ictus en 4ª y 8ª tras varias con ictus en 6ª; Garcilaso amplia los márgenes de esa variación. Todo ello enriquece las posibilidades rítmicas, expresivas y poéticas de su sistema métrico, que irán reduciéndose a partir de 1550.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Gallego Morell, ed., Coment., H-627, p. 530.

[2] Gallego Morell, ed., Coment., H-654, pp. 535-36.

[3] Gallego Morell, ed., Coment., T-131, pp. 639-40. La "anomalía" de Petrarca a la que se refiere Tamayo se encuentra precisamente en la composición CV (vv. 35-36) del Canz., la canzone frottolata de Petrarca, a la que nos hemos referido al hablar de las irregularidades estróficas y los endecasílabos crecientes; se trata de uno de los casos en que chocan la exigencia de rima interna con la medida del verso: escribir cominciare en la correspondiente rima con pare significa que el verso ha de tener más de once sílabas.

[4] Véase Keniston, Garcilaso, p. 345.

[5] Véase supra, cap. III, p. 354 para la aserción de Keniston y p. 361 para la de Rosso Gallo.

[6] Miguel de Cervantes, Quijote, II, XXVI, p. 780. Cito por la edición de Martín de Riquer, 6ª ed. (Barcelona: Planeta, 1987).

[7] Boscán, Obras, pp. 87-88.

[8] Boscán, Obras, p. 88.

[9] En el mismo Garcilaso podemos encontrar un ejemplo de cada acepción. La de 'mal sonido', 'ruido':

> mas si toda la máchina del cielo
> con espantable son y con rüydo
> hecha pedaços se viniere al suelo
> (ele.I.196-198)

La de 'buen sonido', 'música':

> Si de mi baxa lira,
> tanto pudiesse el son, que en un momento,
> aplacasse la ira
> del animoso vien[t]o...
> (ode.FG.1-4)

Aún conserva ambos valores Covarrubias (s. v. son):

> Latine sonus, qualquiera ruydo que percebimos con el sentido del oyr, largo modo se llama son y propiamente sonido; y el son dize cierta correspondencia a la consonancia música...

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[10] Véase Alvaro Valentini, La rima, la forma, la struttura (Roma: Bulzoni, 1971), p. 29.

[11] Menéndez Pelayo, Antología, p. 292.

[12] Para una visión histórica de conjunto respecto a esta forma en la poesía italiana, véase Elwert, Versificazione, pp. 107-110. Dentro de una visión teórica más amplia, véase el citado libro de Valentini, Rima, pp. 23-24.

[13] Elwert, Versificazione, pp. 108-109. Véase también Rossi, Quattrocento, p. 535.

[14] Weinberg, ed., Trattati, vol. I, pp. 225-226.

[15] Weinberg, ed., Tratatti, vol. I, p. 608.

[16] Véase Toffanin, Cinquecento, p. 479.

[17] Citado por Weinberg, ed., Trattati, p. 609. Es curioso que esa noción, expuesta en el XVI, de que la rima "pensamento dimostra" y no va bien con la expresión del dolor que ha de salir con palabras "non pensate" está muy cerca de lo que siglos más tarde dirán Manzoni o Leopardi, ya dentro del pensamiento romántico: "Leopardi considerò la rima uno strumento poetico più dannoso che utile alla spontaneità, alla naturalezza, alla sincerità che, per lui, rappresentavano il carattere dominante della poesia" (Valentini, Rima, p. 11) Véase allí mismo el cap. I para una discusión general sobre el asunto.

[18] Estas eran las palabras de Palla Rucellai:

> Oltre ch'elle furono dall'autore istesso nel comporle a voi dedicate, Voi ancora foste il primo che questo modo si scrivere in versi materni liberi dalla rima poneste in luce, il quale modo fu poi da mio fratello in Rosmunda primieramente e poi nelle Api e nell'Oreste abbracciato ed usato.

Cito por Toffanin, Cinquecento, p. 482.

[19] Toffanin, Cinquecento, p. 482.

[20] Toffanin, Cinquecento, p. 487. Véase también Francesco Flamini, Il Cinquecento (Milán: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, s.a.) pp. 209 y 212.

[21] Mele, "Poesías" pp. 38-40.

[22] Riquer, Resumen, p. 76.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[23] En los rims empeutatz o multiplicatius. Véase Baehr, Versif., p. 74 y Elwert, Versificazione, p. 106.

[24] Keniston, Garcilaso, pp. 339-340.

[25] Esto ha sido notado, a propósito de la versificación medieval, por Baehr: "...esta clase de rima pone en peligro la unidad del verso" (Versificación, p. 74). También Navarro Tomás aprecia algo semejante esta vez refiriéndose a la Egloga II, en lo que él llama "rima encadenada":

> La unidad del verso sufre cierta deformación, fraccionada sistemáticamente por el efecto de tal clase de rima. (Métrica, p. 209).

[26] Riquer, Resumen, p. 78. El subrayado es mío.

[27] Balbín define así la rima consonántica:

> reiteración de todas las articulaciones consonánticas, con exclusión de las vocálicas, que no se reiteran, a partir del acento versal último. (Sistema, p. 228)

[28] Véase Terracini, Lingua, p. 64; a la relación de los versos de la epístola de Garcilaso con la traducción de Boscán también se refiere en las pp. 71-72.

[29] Navarro Tomás, Métrica, p. 212.

[30] Utilizo verso blanco como 'verso suelto aislado' entre otros que sí riman, reservando así versos sueltos para los casos en que toda las composición o la tirada carece de rima. Lázaro Carreter en Diccionario (s. v. verso y suelto) distribuye la terminología de manera opuesta; Domínguez Caparrós (Diccionario, s.v. verso blanco, verso suelto) da verso blanco como equivalente a verso suelto, aunque prefiere éste, al parecer, en todos los casos. Creo conveniente distinguir entre versos sueltos aislados y composiciones que carecen de rima. Emplear en este último caso "versos sueltos" parece coherente con su origen italiano y su nombre en esa lengua de versi sciolti. Sigo en ello a Navarro Tomás (Métrica, pp. 211-212) y Rivers (Obras, p. 258).

[31] En Dante, por citar un caso, la Canción XLVI, "Così nel mio parlar voglio esser aspro", deja libre el v. 79, con que se incia el envío. En Petrarca véase, por ejemplo, la Canción XXVIII, donde el v. 106, primero del envío, queda suelto; lo mismo ocurre en la XXXII con el v. 113. Boscán siempre deja blanco el primer verso del envío; estos son los esquemas de sus canciones, según Segura Covarsi, Canción, pp. 100-101:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

can.I	15	aBCbAC-C-DEeDfDFF	envío	3	ABB
can.II	13	abCabC-c-deeDfF	envío	3	AbB
can.III	15	aBCbAC-C-DEeDfDFF	envío	3	ABB
can.IV	13	ABCBAC-c-DdEeFF	envío	7	aBbCcDD
can.V	18	ABbCBA-a-CCDEED-d-FfGG	e.	10	ABCCBbDDEE
can.VI	15	ABbCBA-a-CCDEeDFF	envío	7	ABCcBDD
can.VII	13	ABCBAC-c-DdEeFF	envío	7	aBbCcDD
can.VIII	18	ABCBAC-C-DE-e-DFGHHGFF	e.	10	ABCCBbDdEE
can.IX	15	ABCBAC-C-DEeDfDFF	envío	3	ABB
can.X	15	ABCBAC-C-DEeDfDFF	envío	3	ABB

Lo mismo ocurre en una de las canciones de Hurtado de Mendoza:

can.V	13	abCabC-c-deeDfF	envío	5	ghhiI

[32] Trissino, Poetica, p. 90.

[33] Keniston, Garcilaso, pp. 344-345.

[34] Le Gentil (Poésie, vol. II, pp. 115-119) se refiere a algunos casos de rima anómala en poetas como Villasandino o Imperial, y menciona la existencia de unos setenta ejemplos.

[35] Dorothy Clotelle Clarke, "Imperfect Consonance and Acoustic Equivalence in Cancionero Verse", Modern Language Association Publications, LXIV (1949), pp. 1114-1122.

[36] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1116. En este grupo da ejemplos da tres ejemplos de Yñigo de Mendoça (I, p. 36b; I, p. 100b; y I, p. 109a), y uno de Quirós (II, p. 297b), Juan de Padilla (I, p. 360a), Garci Sánchez de Badajoz (II, p. 582b), y Rodrigo Cota (II, p. 582b). Las citas de Clarke, que transcribo, remiten a Cancionero castellano del siglo XV, ordenado por R. Foulché-Delbosc (Madrid: Casa Editorial Bailly/Bailliere, 1912 y 1915) [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, nº 19 y 22]. Citaré directamente de esta edición algunos de los textos donde se encuentran los ejemplos de Clarke, añadiendo a su referencia a volumen, página y columna, las de número, primer verso y estrofa (ésta cuando sea posible o pertinente) de la composición, con el fin de facilitar la consulta en otras ediciones o antologías.

[37] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 132-133.

[38] Doy la cita del texto donde se halla el ejemplo de Clarke. Cito por Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. II, p. 582b; se trata del famoso "Diálogo entre el Amor y un Viejo", comp. 965 "Cerrada estaua mi puerta"; se puede encontrar también en la reciente y accesible antología de Alvaro Alonso, Poesía de Cancionero, ya citada,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

p. 313, vv. 163-171.

[39] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 130-131. La copla real citada es la de dos semiestrofas equivalentes (5-5) con rimas distintas para cada parte. Navarro Tomás considera que apareció a mediados del XV (antes respondían al orden 4-6). La distribución de rimas fue practicada por Mena en las comp. nº 18, 20, 26 y 30 de Foulché-Delbosc, ed., Canc..

[40] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. II, p. 297b; comp. 576 "Pues que lo mucho seruido", vv. 11-20.

[41] Antes Villasandino había utilizado la combinación ABBA:ACCAA. Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 123.

[42] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. I, p. 360a; "Los Doze Triumphos de los doze Apostoles...", Triunfo V, cap. VI.

[43] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1116. Respectivamente para los tres autores los casos se encuentran en Foulché-Delbosc, Canc., vol. II, p. 213a, 379b, y 595b.

[44] Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 132. No cita esta distribución de rimas, aunque estima que las novenas con sólo dos o tres rimas suelen ser anteriores a 1450; el tipo más cercano es el de abab:bcccb de Villasandino.

[45] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. II, p. 213a; comp. 455, "Como procede Fortuna".

[46] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1116.

[47] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1116. En el grupo de /n/=/m/ (o /mn/) señala ejemplos, entre otros, de Iñigo de Mendoza (bien : Ierusalem, I, p. 118a), Juan de Padilla (omnes [latín] : varones, I, p. 387a), Pablo de Santa María (Priamo: greciano, II, p. 167b), Pedro de Cartagena (quema : condena, II, p. 513a), y Garci Sánchez de Badajoz (omnes- prisiones, II, pp. 626b y 627a). En el grupo de consonantes oclusivas sordas equivalentes, encontramos casos de Juan de Andújar (gato : flaco, II, p. 213ab), Juan de Mena (levanta : Blanca, I, p. 216a), Gómez Manrique (quebrante : manque; II, pp. 96b-97a).

[48] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. II, p. 560b, comp. 952, "Tome vuestra Magestad".

[49] Foulché-Delbosc, ed. Canc., vol. II, p. 747b, comp. 1161, "O muy alto dios de amor".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[50] De hecho, la distinción entre los fonemas /n/ y /m/ no se aplica en esa posición, donde tendríamos el archifonema **N**. Véase Alarcos Llorach, Fonología, pp. 181-182.

[51] Foulché-Delbosc, ed. Canc., vol. II, p. 603a, comp. 988, "Sy dezis que vos ofende". Modernizo el uso de e como conjunción copulativa, que aparece con el signo en el primero y el último verso citado.

[52] Navarro Tomás considera este tipo el segundo más frecuentado, detrás de la combinación **ABAB:ACCA**. (Métrica, p. 123).

[53] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. I, p. 209b, comp. 31, "Como por Dios, la alta justiçia".

[54] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1115. Hay ejemplos de Fernán Pérez de Guzmán (sepultar : humanidad I, p. 647a), Diego del Castillo (tiros : sentidos; II, pp. 224b-225a); Iñigo de Mendoza (lodo : tesoro, I, p. 61b) y el Marqués de Santillana (reconciliar : dañad, I, p. 503a), entre otros.

[55] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 130-31. La copla real citada es la de dos semiestrofas equivalentes (5-5) con rimas distintas para cada parte. Navarro considera que apareció a mediados del XV (antes respondían al orden 4-6).

[56] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. II, pp. 224b-225a, comp. 460, "Nyn quieren morir mis males".

[57] Elijah C. Hills y Silvanus Griswold Morley, Modern Spanish Lyrics (New York: Holt, 1927), p. LVIII, apud Clarke, "Imperfect Consonance", pp. 1117-18.

[58] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1118. Los ejemplos se dan, entre otros, en Iñigo de Mendoza (atienta : treynta, I, p. 52b), Juan de Mena (lhameys : portugues, I, p. 221b), Juan de Padilla (veinte : rubente, I, p. 410a), Fernán Pérez de Guzmán (quereys : rreues, I, p. 661a), etc.

[59] Véase Navarro Tomás, Métrica, pp. 129-130.

[60] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. I, p. 492b, comp. 164, "Que es lo que piensas fortuna?".

[61] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1118. Aparte de los ejemplos que citamos, Clarke aporta otros de Villasandino y Fray Gauberte.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[62] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. I, p. 111a, comp. 9, "Donde esta tu fermosura".

[63] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1118. Los ejemplos que ofrecen son de Iñigo de Mendoza, Juan de Mena, Alvarez Gato, Hernan Mexía, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Pablo de Santa María, Juan de Dueñas, Villasandino, Diego de Valencia, Carvajales, Antonio de Velasco, Garci Sánchez de Badajoz y Juan Tallante.

[64] Véase Dorothy C. Clarke, "Displaced Rime in Cancionero Poetry", Romance Philology, III (1950), pp. 289-291; también, de la misma autora, el ya citado "Poetic License in Cancionero Verse"; asimismo Domínguez Caparrós, Diccionario, s. v. rima desplazada.

[65] Clarke "License", p. 311.

[66] Clarke, "License" p. 311. El ejemplo pertenece al Cancionero de Ramón Llaviá, ed. de R. Benítez Claros (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945) p. 107.

[67] Domínguez Caparrós, Diccionario, s. v. rima desplazada.

[68] Ya el Brocense anotó la presencia en el pasaje de Virgilio y de Sannazaro. Véase Gallego Morell, ed., Coment., B-222, p. 299.

[69] Muy fácil hubiera sido evitar esa combinación con un verso de este estilo: "d'allí Tormes un salto dio con brío".

[70] Se ha de suponer un hiato en "s' ¦ arrojaron"; véase infra, p. 1206 y ss.

[71] Clarke, "Imperfect Consonance", p. 1117.

[72] Foulché-Delbosc, ed., Canc., vol. I, p. 57a, comp. 2, "Principe muy soberano".

[73] Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 133, donde se menciona precisamente este "Sermón trobado" de Fray Iñigo de Mendoza.

[74] Véase Elwert, Versificazione, p. 97. He aquí un ejemplo de Petrarca:

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
Bagna e rallenta le già stanche sarte,
Che son d'error con ignoranzia attorto.
Celansi i duo miei dolci usati segni;
Morta fra l'onde è la ragion e l'arte:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tal ch'i'ncomincio a disperar del porto.
(CLXXXIX.9-14)

Dentro de las rime artificiose, Elwert se refiere también (ibidem) a casos de equivalencia --alguno en Petrarca-- entre diferentes vocales átonas, en rimas que se entendían como consonantes; cita además un ejemplo de Guittone de equivalencia en rima entre fonemas consonánticos no idénticos, aunque cercanos, como /d/ y /t/.

[75] La Ode ad Florem Gnidi, y la Epístola a Boscán carecen del tipo de sprezzatura que venimos estudiando, aunque no faltan otras más sutiles a que nos referiremos.

[76] En el cap. VIII se tratará, sin embargo, de los problemas que plantea ele.I.42.

[77] Véase supra, cap. III, n. 181.

[78] Estaría cerca del tipo de erratas que Alberto Blecua tipifica como por "adición de un fonema por atracción de otro anterior" (Manual, p. 21).

[79] Definidas así por Domínguez Caparrós: "Rima consonante entre palabras de terminación muy frecuente dentro de la lengua" (Diccionario, s. v. rima consonante pobre).

[80] Castiglione, Cort., I, XXVIII, pp. 62-63.

[81] Keniston, Garcilaso, p. 312. El estudio sobre la sinalefa y el hiato ocupa las pp. 312-329.

[82] Véase Baehr, Versif., pp. 48-49.

[83] Baehr, Versif., pp. 49-51.

[84] Este ejemplo de Keniston también incluye otra sinalefa del grupo anterior: "todo_el".

[85] No es el mejor ejemplo de sinalefa entre átonas, pues el artículo indeterminado es palabra tónica; véase Quilis, Métrica, p. 23.

[86] Quilis (Métrica, p. 23) considera las preposiciones como palabras inacentuadas, excepto según. La primera sílaba de la preposición entre, por tanto, no es tónica.

[87] Véase Di Girolamo, Metrica, p. 41.

[88] Keniston, Garcilaso, p. 314.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[89] Véase supra, cap. III, pp. 261 y 390-392.

[90] En O figura alcalle, para la propuesta de enmienda (alçalle) véase supra, cap. III, pp. 396-399.

[91] Keniston, Garcilaso, p. 322. Baehr considera esto como regla general en la métrica castellana:

> Ocurre el hiato cuando el acento de intensidad obligatorio de fin de verso va precedido por una vocal, incluso si es la misma (Versif., p. 50).

[92] Nebrija, Gramática, II, VII, p. 47:

> Acontece muchas vezes que cuando alguna palabra acaba en vocal i si se sigue otra que comiença esso mesmo en vocal, echamos fuera la primera dellas, como Juan de Mena enel Labyrintho
>
> Hasta que al tiempo de agora vengamos.
>
> Despues de que i de siguese a, i echamos fuera la e, pronunciando enesta manera
>
> Hasta qual tiempo dagora vengamos.

Baehr (Versif., p. 50), por su parte, menciona que, al ser la primera vocal e, resulta frecuente contravenir la norma de que en el ictus de 10ª no se realiza sinalefa; ofrece un ejemplo gongorino: "que a Júpiter ministra el garzón de_Ida".

[93] Recuérdese que Garcilaso es leísta al usar el compl. directo de persona. Sólo un ejemplo:

> quando el vulgo cativo le llorare
> y, muerto, le llamare con desseo
> (égl.II.1399-1400)

[94] Di Girolamo, Versificazione, pp. 16-17.

[95] Di Girolamo, Versificazione, p. 17.

[96] Di Girolamo, Versificazione, p. 18.

[97] Di Girolamo, Versificazione, pp. 17-18.

[98] Di Girolamo, Versificazione, p. 18. Se trata de los versos:

> Quale ne' plenilunïi sereni
> Trivïa ride tra le ninfe etterne
> (Par., XXIII.25-26).

[99] Di Girolamo, Versificazione, p. 18; la cita de Beccaria se encuentra en "L'autonomia del significante. Figure dantesche", Strumenti critici, IV (1970), p. 82n. y 82.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[100] El Brocense trajo a colación unos versos de Ariosto sobre los que Garcilaso pudo poner en práctica la imitatio al usar la pareja sinonímica "ultraje y daño":

> Percosse il seno, et si stracciò la stola,
> e fece al aureo crin danno et dispetto.
> Furioso (V LX.3-4)

Como se ve, también aquí tenemos "aureo crin", como estaba en el verso de B. Tasso aportado por Sánchez ("Non far Mirtilla al aureo crine ultraggio") a propósito del mal trato de los cabellos (Gallego Morell, ed., Coment. p. 277, B-69).

[101] Véase Baehr, Versif., p. 49: "se prefiere establecer hiato cuando en esta vocal tónica recae un acento de intensidad obligatorio, en especial a final de verso". Da este ejemplo de Calderón: "Un papel discreto ¦ es".

[102] Véase supra, cap. VI, pp. 975-976.

[103] Véase supra, cap. V, n. 125.

[104] Gallego Morell, ed., Coment., H-93, pp. 349-50.

[105] Gallego Morell, ed., Coment., H-93, p. 350. Las palabras sobre Ruscelli son éstas:

> Y no impide que diga Gerónimo Ruceli, que cuando se encuentran dos vocales es, como él escribe, debilísimo y brutísimo el verso, porque él enseñó lo que sintió, y no alcanzó más, y no hay qué reparar en esto, que tan claro es a todos los que tienen alguna pequeña noticia de la arte.

[106] Gallego Morell, ed., Coment., H-93, pp. 350-51.

[107] En concreto sobre el hiato, véase Ferguson, Herrera, pp. 37-43.

[108] Véase supra, cap. IV, pp. 621-623. e infra cap. VIII, el caso de ode.FG.35.

[109] Quintiliano, Institutio, IX, iv, 33-34. Sobre el hiato y la sinalefa en la retórica clásica véase Lausberg, Manual, § 969-73, vol. II, pp. 331-33.

[110] Véase Quintiliano, Institutio, IX, iv, 34:

> E planior littera est, i angustior est, ideoque obscurius in his vitium. Minus peccabit, qui longis breves subiiciet, et adhuc, qui paeponet longae brevem. Minima est in duabus brevibus offensio.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[111] Quintiliano, Institutio, IX, iv, 35.

[112] Castiglione, Cort., I, XXVI, p. 59.

[113] Castiglione, Cort., I, XXVI, p. 60.

[114] Véase supra, cap. V, p. 684.

[115] Para la relación de Castiglione con Quintiliano y Horacio son aún útiles las anotaciones de la antigua edición de Cian, ya citada. Véase también la Introd. de Quomdam, a su ed. del Cortegiano, p. XXXV; como ejemplo de fuente directa véase Cort., I, XXV, p. 58, n. 4.

[116] Quintiliano, Institutio, IX, iv, 36. Transcribo al alfabeto latino "sinalefas", citado en griego.

[117] Este es el adjetivo latino, hiulcus, derivado de un verbo hiulcare, 'entreabrir', 'hender'. Véase Oxford LD, s. v. hiulcus y hiulco, -are.

[118] El subrayado es mío.

[119] Opimus significa originalmente fecundo, gordo o bien alimentado, y pasa a tener el valor de 'abundante', 'copioso' o 'hinchado'. Véase Oxford LD, s. v. opimus; la acepción con que aparece en el texto es la nº 7.

[120] Clarke, "Encina" p. 255: "[...]it serves an artistic purpose-- e.g., to lend emphasis to the word following or preceding the cut".

[121] Quintiliano, Institutio, IX, iv, 37. La cita de Cicerón --subrayada-- corresponde a Orator, XXIII, 77.

[122] Es de sobra conocida la relación del Cortegiano con los textos de Cicerón sobre la oratoria, especialmente De oratore, Orator y Brutus. Véase Quondam, ed., "Introduzione" al Cortegiano, p. XXXV. Existe un antiguo estudio sobre fuentes: L. Valmaggi, "Per le fonti del Cortegiano" Giornale storico della letteratura italiana, XIV (1889), pp. 72-93. Véase también para la relación en concreto con De oratore, Toffanin, Cinquecento, pp. 235-36 y Piero Floriani, Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento (Roma: Bulzoni, 1996), pp. 132-139. Ya el principio del libro se remite a Orator; véase Cian, ed., Cort., notas a I, I líneas 1, 9, 39, pp. 11-14).

[123] Cicerón, Orator, XXIII, 76, pp. 360 y 362. Cito por M. T. Cicerón, Brutus. Orator, ed. bil. lat.-ing. de G. L Hendrickson [Brutus] y H. M. Hubbell [Orator]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(Cambridge, Mass.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd, 1939).

[124] Cicerón, Orator, XXIII, 78, p. 362.

[125] Véase el sumario que Cian realiza del primer libro del Cortegiano en Cian, ed., Cort., p. 11.

[126] Castiglione, Cort., I, XXXIX, p. 86.

[127] Castiglione, Cort., I, XL, p. 87.

[128] Castiglione, Cort., I, XL, p. 85.

[129] Castiglione, Cort., I, XXVI, p. 60.

[130] Cito apud Cian, ed., Cort. I, XXVI, n. 1.29 pp. 63-64. Sobre Ariosto y T. Tasso afirma:

> Di quest'arte sovrana fu maestro insuperato l'Ariosto in un tempo in cui, a dir vero, la sprezzatura non fu la virtú principale della vita e dell'arte italiana: come non fu del Tasso, sebbene anch'egli, ammiratore e studioso del C., ripetesse questo stesso concetto nei notissimi versi:«E quel che il bello e il caro accresce all'opre, L'arte, che tutto fa, nulla si scopre» (Gerusal. liber. C. XVI, 9).

[131] Castiglione, Cort., I, XL, pp. 87-88.

[132] Véase Oxford LD, s. v. incomptus.

[133] Keniston, Garcilaso, pp. 291-312.

[134] Véase supra, cap. VI, n. 50.

[135] Keniston, Garcilaso, p. 296 y ss.

[136] Fuera de O tenemos:

-- son.XXXIX.8:
tras sũave manjar, rezio veneno

[137] Keniston, Garcilaso, p. 303 y ss.

[138] Keniston, Garcilaso, pp. 310-312.

[139] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. esto[s], desto[s], 'sto[s], este, deste, 'ste, esta[s], 'sta, y desta[s].

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[140] Aquí también se incluiría un verso del que se tratará más adelante:

-- son.XIV.11:
quitalle a_este mal mantenimiento 4

[141] Véase Keniston, Garcilaso, pp. 323-24. Véase también en Baehr (Versif., p. 50) la regla general que llamamos H3.

[142] Fuera de O, en los sonetos añadidos por el Brocense, encontramos este ejemplo:

-- son.XXXI.1:
Dentro en mi alma fue de mí engendrado.

[143] Recuérdese que Keniston había señalado (Garcilaso, p. 314) que cuando los diptongos no llevan acento se produce sinalefa, ya vayan en la primera palabra o la segunda:

-- égl.II.92:
Albanio_es este que está aquí dormido
-- ele.II.49:
la breve_ausencia haze el mismo juego

[144] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. agua. Para los ejemplos siguientes también me sirvo de la útil obra de Sarmiento.

[145] Es significativo, sin embargo, que fuera de O, uno de los sonetos añadidos por el Brocense lleve hiato en 6ª:

-- son.XXXIV.4:
veré desde lo ¦ alto sin temello.

[146] Para uno considerada como palabra tónica véase en el mismo Garcilaso:

-- égl.I.362:
casi los passo y cuento ¦ uno a ¦ uno.

[147] Respecto a la agrupación de los tres fonemas vocálicos en dos sílabas puede considerarse, sin embargo, una posibilidad de variación. Mientras en égl.II.1039 la división se establece como "contarte_é ¦ una"; en son.XIV.11 puede darse "quitálle_a ¦ este", pero diríamos que la pronunciación se facilita si la tónica de este atrae hacia sí a la vocal anterior, que tiende a quedar fundida con la tónica: "quitalle ¦ a_este".

[148] Keniston, Garcilaso, pp. 315-317.

[149] Keniston anota que la conjunción o "in speech becomes a u before another vowel" (Garcilaso, p. 315), lo cual no parece exacto.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[150] Como regla general, a propósito de las conjunciones y, o, véase Baehr, Versif., p. 49.

[151] Lo expuesto en la n. 147 (la posibilidad de "quitalle ¦ a_este" en lugar de "quitalle_a ¦ este") se aplica con más razón aquí, al ser átona la primera sílaba de entender: "dandome ¦ a_entender"; una distribución que resulta muy parecida a la del subgrupo 3C que veremos más abajo.

[152] Véase supra, cap. III, p. 374.

[153] Ya Trissino en su Poetica habló "De la velocità", de la cual dijo que "vuole anchor essa parole brievi, cioè di poche syllabe" (Poetica, p. 36). Es cierto que en ese mismo apartado dice que hay que evitar la frecuencia de "collisisioni e remozioni", pero véase que en el ejemplo que da (Dante, Purg., XX.89-91) no faltan estas sinalefas y elisiones --sobre la elisione en la métrica italiana véase Elwert, Versificazione, p. 30 y ss.; y en la española Domínguez Caparrós, Diccionario, s.v. elisión--, que subrayo:

> Veggiolo un'altra volta esser deriso,
> Veggio rinovellar l'aceto, e 'l fele,
> E tra vivi ladroni esser anciso.
> Veggio 'l nuovo Pilato si crudele.

Parece que a lo que Trissino se refería era a un tipo de verso donde los monosílabos se consiguen a base de elisiones que dejan como final de palabra una o más consonantes, con él el verso parece "tedesco":

> ...havendo però a mente che le frequenti collisioni e remozioni arrecano poca vagheza e manco grazia nei versi, come è in quel verso, "Fior frond' herb' ombr' anntr' ombr' aure soavi", che par quasi in lingua tedesca; e però sono da usar poco, e quelle che si usano, si de guardare di collocarle ne le cesure, quanto ne le più principai, tanto meljo (Poetica, p. 64).

De paso nótese a propósito de estos ejemplos que, por los años en que Petrarca se convierte en modelo máximo, el ejemplo "bueno" aportado por Trissino es de Dante (tan silenciado por Bembo), y el "malo" de Petrarca. Ello es una muestra más de la riqueza de tendencias que conocieron esos años.

[154] Véase Quilis, Métrica, pp. 86-87.

[155] En este verso la cesura, igualmente con encabalgamiento, podría ir también tras vos:

mover en vos /* que baste_a convertiros//*

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[156] En los vv. 42-45 se produce lo que podríamos llamar "encabalgamiento en serie", constituido por una sucesión de versos cuyos finales se corresponden con pausa sintáctica. Hay también algo semejante al "encabalgamiento dilatado", que Spang (Ritmo, pp. 45-47) relaciona con oraciones parentéticas, a lo que añadiríamos, en casos como el que citamos, la conexión con el hipérbaton:

si aquel hondo silencio no han podido//*
un sentimiento grande ni pequeño//*
mover en vos que baste_/*_a convertiros//*

[157] Sobre la puntuación del Soneto XIV se tratará en el cap. VIII; por el momento empleo la original de O, manteniendo la primera letra de cada verso con mayúscula.

[158] Dámaso Alonso, Poesía, p. 100.

[159] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 220. Para el hiato entre tónica y átona remite la versificación de Dante, citando a Beccaria, en Enc. dantesca, s. v. dialefe.

[160] Adoptamos la terminología de Di Girolamo, Versificazione, pp. 33-34, que distingue posizioni forti, semiforti y debili. Sobre los cambios de categoría entre la prosodia estándar y la versificación, veánse pp. 39-42.

[161] Véase Quilis, Métrica, p. 24.

[162] He aquí un ejemplo dantesco (Pur., XVII.55) ofrecido por Di Girolamo (Versificazione, p. 40):

Questo è divino spirito, che ne la
[via da ir su ne drizza sanza prego].
(Pur. XVII.55-56)

Cito La Divina Commedia por la ed. de Daniele Mattalia (Milán: Rizzoli, 1975).

[163] Di Girolamo (Versificazione, p. 41) distingue scarto Ø, scarto medio y scarto massimo.

[164] Keniston, Garcilaso, pp. 326-27.

[165] En égl.II.1002 no sería imposible la lectura

En quanto me detengo_ /_aquí ¦ un poco,

con sinalefa en "detengo_ /_aquí" , e hiato en "aquí ¦ un". La posibilidad de hiato ante un o uno también se da en:

-- égl.I.362:
casi los passo y cuento ¦ uno a ¦ uno

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[166] Obsérvese, por otra parte, que la pausa o detención a que fuerza el hiato coincide con el verbo detener en égl.II.1002 ("En quanto me detengo ¦ aquí un poco"), como ya lo hacía en

-- égl.I.215:
ven si por solo esto te detienes.

Una vez más hemos de pensar en esas "claves" que veíamos en las Canciones II y III, o el Soneto IX, dentro de la poética del descort. Cabe preguntarse si son éstos los últimos restos de esta poética en Garcilaso.

[167] Keniston, Garçilaso, p. 327.

[168] Rivers anota esto mismo en ese verso: "[en el hiato] quizá influya el cambio de personaje, con la cesura" (Rivers, ed., Obras, p. 364).

[169] Navarro Tomás considera los adverbios como palabras con acento prosódico. Véanse por ejemplo en "Endecasílabo", p. 208, los versos égl.III.89 y 175, donde el esquema acentual, según Navarro es:

-- égl.III.89:
No perdió en esto mucho tiempo el
[ruego 1 3 4 5 8 10
-- égl.III.175:
Contra un mozo no menos animoso 2 3 5 6 10

El caso de égl.II.1008 se parece a este último, en cuanto que el acento prosódico de no queda neutralizado por el que sigue en 6ª, en menos.

[170] Rítmicamente en este caso lo que se da es otra unidad de cuatro sílabas, debido a la sinalefa:

"estava_em]bevecido"

[171] Un factor favorable al hiato que no he tenido en cuenta por ser difícilmente objetivable en algunos casos es la existencia de una pausa sintáctica tras la cesura. De los tres versos que nos interesan, es evidente que no hay pausa en égl.I.271 ("llena de vencimiento y despojos"); en el caso de égl.III.204, la interposición de corriendo entre con ímpetu e y con miedo sí permitiría una coma; de los tres casos, en el de égl.II.1373 es donde más evidente me parece la necesidad de pausa. Considerando la edición de Navarro, así como K, R74 y G90, Navarro y R74 sitúan una coma tras embebecido en égl.II.1373; en los demás versos ninguna edición utiliza la coma en coincidencia con cesura.

[172] Este tono jocoso ha sido señalado por Lázaro Carreter en la Ode:

Hay una socarronería latente en todo el poema que no creo haya sido bien percibida (p. 121).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[173] Defendida ya la posibilidad de rima anómala e hiato en égl.III.204, cabe plantear la posibilidad de pausa tras corriendo, aunque no he querido utilizar este factor como argumento en favor del hiato (véase supra, n. 171). En cuanto a la puntuación de los vv. 201-206, hasta ahora he transcrito el texto de manera bastante similar a Navarro, R74 y G90, conectando el v. 204 con los que lo preceden; si bien no es imposible esta conexión, tal vez sea mejor la que trancribo ahora, relacionando dicho verso con los siguientes, como entendió K. En cualquier caso no afecta a la elección entre las variantes del v. 204.

[174] En este verso "y nace" es el ejemplo escogido por Quilis como braquistiquio en final de verso (Métrica, p. 88).

[175] El hecho de que una de las palabras implicadas en la contigüidad vocálica fuese monosílaba facilitaba la sinalefa, aun en épocas donde ésta no era muy frecuente; véase Dorothy C. Clarke, "Hiatus, Synalepha, and Line Length in López de Ayala's Octosyllables" Romance Philology, I (1948), p. 350.

[176] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v.otra[-s], otro[-s] y otramente.

[177] Con alma en hiato con el acento como ictus en 2ª véanse también égl.I.269 y égl.II.773. Hay que tener en cuenta que la norma primaria con alma tras vocal es el hiato, aunque no falta una excepción:

-- égl.II.991:
¡Yo haré que descarne essa_alma osada

[178] Cabe preguntarse si en un posible hiato donde la segunda vocal es la de os podría influir la alternancia de esta forma con vos. Lo indudable, como se dijo en el cap. III, es que ambas formas no son intercambiables en Garcilaso, que sólo utiliza vos como sujeto o precedido de preposición.

[179] Cito por Alvaro Alonso, ed., Cancionero, p. 145 "Por una gentil floresta", vv. 5-6.

[180] Di Girolamo, Versificazione, p. 16. El verso corresponde a Divina Commedia, Inf., XXXIII.96.

[181] Elwert, Versificazione, p. 24. El primer ejemplo es de Dante, Inf., X.24, y el segundo de Cavalcanti en "Era in pensar" v. 8.

[182] Beccaria, Enc. dantesca s. v. dialefe, p. 420.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[183] Véase Clarke, "Juan del Encina's Una arte de poesía castellana" Romance Philology, VI (1953), p. 255. La cita de Nebrija, corresponde a Gramática, II, 7.

[184] Beccaria, Enc. dantesca, s. v. dialefe, p. 424.

[185] Beccaria, Enc. dantesca, s. v. dialefe, p. 424.

[186] Beccaria, Enc. dantesca, s. v. dialefe, p. 422.

[187] Un último caso relacionado con los presuntos hipométricos es el de ele.II.102 ("será mi postrimer beneficio"), que está en este contexto:

> Exercitando por mi mal tu officio,
> soy reduzido a términos que muerte
> será mi postrimer beneficio.
> (ele.II.101-103)

La enmienda unánime ha sido introducir postrimero por postrimer. Sin duda hay muchas posibilidades de que ésta sea la opción correcta; no hay grupos vocálicos que puedan pasar de una a dos sílabas --muy extraña sería la realización "benefíci-o", que daría un verso esdrújulo. Sin embargo, dado el sistema métrico y poético de la princeps, cabe preguntarse si el tema tratado en esos versos da lugar a una forma motivada: se introduce un verso falto de una sílaba cuando se dice "soy reduzido a términos...", o bien se introduce una "anomalía" al presentar, anómalamente, la muerte como beneficio. Otra posibilidad consistiría en que Garcilaso, basándose en la división del endecasílabo en dos miembros, y siendo el primero de ellos agudo, considerase una posible compensación del tipo

> será mi postrimer (6+1)/ beneficio (4)

En cualquier caso, parece conveniente introducir la enmienda en el texto y advertir en nota de las otras opciones.

[188] Véase Navarro Tomás, Métrica, p. 104, y Clarke, A Chronological Sketch of Castilian Versification together with a List of its Metric Terms (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1952), p. 285.

[189] Clarke, "License", p. 312.

[190] Baehr, Versif., pp. 59-60; véanse las pp. 57-60 para un buen resumen de la cuestión, con la mención de la bibliografía pertinente. Baehr se refiere a los antiguos estudios de Federico Hanssen "La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro", Revista de Filología Española, III (1916), pp. 345-356, y "Sobre el hiato en la antigua versificación castellana", Anales de la Universidad de Chile, XCIV (1896), pp. 911-941; véase también el estudio

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ya citado de D. C. Clarke, "Hiatus, synalepha, and line length in López de Ayala's octosyllables".

[191] Baehr, Versif., p. 60. El artículo de Clarke al que remite es "Remarks on the early romances and cantares", Hispanic Review, XVII (1949), pp. 101-112.

[192] Beccaria, Enc. dantesca, s. v. dialefe, p. 424.

[193] Véase supra, cap. V, pp. 1134-1135.

[194] Beccaria, Enc. dantesca, s. v. dialefe, p. 424.

[195] Juan Marichal, La voluntad de estilo: teoría e historia del ensayismo hispánico, 2ª ed. (Madrid: Revista de Occidente, 1971).

[196] Véase Sarmiento, Concordancias, s.v. aún y aun.

[197] Esta hipótesis resulta más probable que pensar una realización "que aun de ¦ esto me duelo"; tenemos casos donde el apóstrofo no implica sinalefa, pero aquí ni siquiera aparece el apóstrofo. La forma desto[s], con la preposición aglutinada, parece funcionar en O como una sola palabra; véase Sarmiento, Concordancias, s. v. desta[s], deste y desto[s].

[198] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 109.

[199] Sobre este verso véase el caso de son.I.2, infra, cap. VIII, p. 1359 y ss, esp. 1363-1365.

[200] Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. aún y aun. No cuento la ocurrencia de son.XXXI.13 ("que aun a la invidia, tu propia y fiera madre") por no incluirse en la princeps, aunque presenta la combinación que aun en principio de verso, como el caso que se estudia.

[201] Se trata de:
-- égl.I.177:
que aun agora me duelo
-- égl.II.711:
que aún está la postema

[202] Keniston (Garcilaso, p. 314) leía este verso como hiato:
que ¦ áun desto me duelo
comparándolo con otros como
-- son.XVI.12:
Mas infición d'¦ áyre en solo un día
-- ele.I.376:
Me parece que ¦ óygo que a la cruda

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pero, salvo que se aporten datos del siglo XVI en contra, parece más propio que una lectura enfática interprete "aún"; se llega al mismo resultado desde criterios rítmicos.

[203] Keniston, Garcilaso, p. 308.

[204] Elwert, Versificazione, p. 13. El primer ejemplo corresponde al Morgante, I, 30, y el segundo a los Rispetti, I, 7. La etimología señalada por Elwert es, en el primero, crocĭon < crucem + onem y, en el segundo, vũoi<voles.

[205] Véase Di Girolamo, Metrica, p. 18.

[206] Véase Lapesa, Estudios, p. 13. Sobre la incierta fecha del Soneto XXVI véase un buen resumen de la cuestión en Rivers, ed., Obras, p. 134. Véase también Lapesa, Estudios, p. 185. Consiglio, ("Sonetti", p. 263) considera seguro que "il sonetto sia scritto per Isabel, forse nel 1532, sul Danubio, forse sucessivamente a Napoli".

[207] Blecua, Texto, pp. 97-98.

[208] Rivers, ed., Obras, p. 171.

[209] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 241.

[210] La idea, unida a la presunta peripecia biográfica, aparece en Navarro Tomás, "Musicalidad", p. 119:

> Queda en sus obras, como nota viva y permanente, junto a la íntima melancolía de una ilusión amorosa nunca lograda, la suave armonía que les imprimió su fina sensibilidad artística.

[211] Blecua, Texto, p. 97.

[212] Rivers, ed., Obras, p. 173.

[213] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 243. Analiza además las relaciones fónicas de más dentro de la estrofa.

[214] Resulta curioso que en un caso que tratamos más abajo, Mg y B77 introduzcan una enmienda con ictus en 5ª y 6ª:

```
-- égl.III.7:
está y estará tanto en mí clavada
   2        5) 6        8    10
```

[215] Rivers, ed., Obras, p. 113, n. ad locum.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[216] Rosso Gallo (Garcilaso, p. 193) señala que con la supresión de yo se pierde su relación fónica con el ya del v. 13.

[217] Veáse, por ejemplo, supra, cap. II, p. 202.

[218] Rivers, ed., Obras, n. ad locum, p. 282; Blecua, Texto, p. 117.

[219] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 319.

[220] Blecua, Texto, p. 172.

[221] Rivers, ed., Obras, p. 419, n. 7. La cita de Navarro corresponde a "Endecasílabo", p. 207.

[222] Véase Quilis, Métrica, p. 24, donde se refiere a aun como átona en aun cuando.

[223] Al separar el verbo auxiliar del participio (é yo sentido) ese verbo pasa a ser palabra tónica; en cierto modo se vuelve a su valor original, equivalente a tener.

[224] Rivers, ed., Obras, p. 108.

[225] Fuera de la Egloga III los ejemplos son numerosos:

-- son.II.7:
para que sólo en mí fuesse provado
-- son.XX.11:
del grande mal que en mí está de contino;
-- son .XXVII.13:
de mi raçón, por mí no osa mostrarse
-- can.II.49:
mas á venido en mí a ser lo que siento
-- can.IV.129:
y que en torno de mí no esté llorando,
-- ele.II.87:
y olvido contra mí no se conjure?
-- epi.55:
son cosas que de mí no salen fuera,
-- égl.II.116:
¡O cuytado de mí! Tú vas volando
-- égl.II.398:
¡O cuitado de mí, cuán fácilmente,
-- égl.II.672-673:
que pues buscalla a mí no se consiente,
ella en buscarme a mí no se detenga.

[226] Véase infra, cap. VIII, n. 89.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[227] Véase supra, cap. V, p. 727.

[228] Rico, Biblioteca, p. 281.

[229] Lázaro Carreter, "Ode", p. 112.

[230] Boscán, Obras, p. 90. El subrayado es mío.

[231] Véase Encina, Arte, p. 86.

[232] Al concepto se refirió Jakobson ("Poetics", p. 37) como "frustrated expectations". Véase también Belic, Verso, pp. 81-82:

> Llamamos impulso métrico el [sic] hecho de que en la poesía después de percibir una unidad (verso) que posee cierta organización rítmica, esperamos que va a seguir otra unidad (verso) con una organización análoga; si tal cosa no ocurre, sobreviene el momento de la expectativa frustrada. (Subrayado del autor)

Para los mismos conceptos, véase Domínguez Caparrós, Métrica, p. 57.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

A

EL TEXTO DE GARCILASO:

CONTEXTO LITERARIO, METRICA Y POETICA

by

FRANCISCO J. AVILA

Volume IV

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York.

1992

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CAPITULO VIII

OTROS CASOS PROBLEMATICOS

Dentro de la línea Blecua-Rivers(74) se produce un fenómeno peculiar: al no tener en cuenta el sistema métrico de O y su coherencia, han de aceptarse las enmiendas de Mg y B, que se ajustan a los criterios métricos de la segunda mitad del XVI, configurados, en gran parte, por reducción del sistema de la princeps. Esa coherencia métrica de la segunda mitad del XVI frente a un sistema que no se conoce, legitima a Mg y B como fuentes; Blecua y Rivers, para ser consecuentes con la supuesta solvencia de estas fuentes, lograda en el campo métrico, aceptan también las lecciones de Mg o B en casos que nada tienen que ver con la métrica.

Quedan, pues, legitimadas como fuentes solventes Mg y B por sus "soluciones" métricas no garcilasianas, y desde aquí, considerando O, Mg y B "fuentes de igual autoridad",[1] se comienza a enmendar indiscriminadamente el texto de la princeps, edición que se considera plagada de erratas de todo tipo, lo que a su vez propicia que no sólo se admitan lecciones de Mg y B, sino también algunas (más en Blecua que en Rivers) de H, a la que no se le reconocía la solvencia de las otras dos, pero sí fiabilidad suficiente para enmendar en algunos casos el supuestamente muy deturpado texto de O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Desde la línea Ruffinatto-Rosso Gallo cambia esta perspectiva. Ambos sostienen que Mg y B --con [M(B)]-- son fuentes descriptae sobre O. Para los casos métricos siguen admitiendo enmiendas varias, pero en muchos de los casos que no implican a la métrica, establecen -- en especial Rosso Gallo, pues Ruffinatto solo trata el Soneto XIV -- que no es preciso enmendar la princeps, puesto que no hay error evidente en ella, y las enmiendas de las otras fuentes son conjeturas poco respetuosas con el texto original.

En general, mi postura en este capítulo se acerca a la de Rosso Gallo en cuanto a la defensa de muchos casos de O que Blecua y/o Rivers tuvieron por errata. Por mi parte, también defenderé algunas lecciones de O que no han sido aceptadas por ninguno de los tres, lo que no implica una defensa indiscriminada de O, pues como hemos visto, los cajistas no dejan de cometer cierto tipo de errores, algunos de ellos difíciles de percibir: en alguna ocasión propugnaré enmiendas de O, admitidas o no por los editores mencionados. De cualquier forma, la diferencia más notable de la propuesta que presento con las opciones textuales de investigadores anteriores es que, en mi opinión, se han de contemplar los casos varios de este capítulo en conjunción con el sistema coherente que se desprende de los casos métricos, y dentro del ámbito histórico-literario que planteé en el cap. IV.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

No resulta posible estudiar en este capítulo final todos los casos problemáticos no métricos de forma exhaustiva. Elijo los más representativos,[2] aquellos que reflejan con mayor claridad que existe una poética garcilasiana diferenciable de los criterios estilísticos y poéticos que se impondrán en la segunda mitad del siglo XVI, de la misma forma que se diferenciaban los criterios métricos. Estos, junto a los que podemos denominar, desde una perspectiva más amplia, criterios poéticos, con el límite temporal de 1536, constituyen las bases de una poética global, acorde con el momento histórico, cultural y literario en que se desarrolló la obra de Garcilaso.

&&&.VIII.1 Dos estancias de la Egloga I

Buen ejemplo de lo expuesto son dos estancias de la Egloga I, las que ocupan respectivamente los vv. 253-266 ("y en este triste valle, donde agora...") y 267-281 ("¿Dó están agora aquellos claros ojos...").

Tenemos en los versos citados cuatro problemas de carácter métrico.

1.- v. 263 ("más convenible suerte") verso de 7 en lugar de las once que corresponden a la estancia. Enmiendan Mg y B; la lección de B es apoyada por Blecua y Rivers; Herrera no enmienda, como tampoco lo hace Rosso Gallo.

2.- v. 266 ("pues que no la ha quebrantado tu

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

partida") creciente cuya enmienda empieza con D, seguido por F, B y H; también, en la tradición manuscrita, Mg.

3.- vv. 267-281, estancia con un verso de más, y cambios en el esquema estrófico en su parte final:

> ...¿adónde están?, ¿adónde el blanco pecho
> de la columna que'l dorado techo
> con presunción graciosa sostenía?
> Aquesto todo agora ya s'encierra,
> por desventura mía,
> en la fría, desierta y dura tierra
> (égl.I.276-281)

Tras la serie de tres heptasílabos tendría que haber cinco versos, y hay seis. En esquema el cambio es éste:

> Regular: A B C B A C c d d E E F e F .
> Irregular: A B C B A C c d d E E F G f G

Los editores no aciertan a enmendar el texto: el Brocense calla, Herrera y Tamayo dan versiones "regulares" en nota; Mg mantiene el texto de la princeps. Los editores modernos tampoco modifican el texto de O.

4.- v. 281 ("en la fría, desierta y dura tierra") Los editores antiguos no tocan el verso, pero Mg considera que es hipométrico y cambia fría por escura.

De los tres primeros casos ya hemos hablado, viendo que se integran en el sistema métrico de la princeps, y en la disposición poética de las estancias, que recrean el dolor de Nemoroso.

&&&.VIII.1.1 Egl.I.281: en la fría, desierta...

Sobre el caso de égl.I.281, éste es el final de la estancia con las variantes del verso:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra

281 la fria desierta O PNJIFGBHTA USD V R
la escura, desierta Mg R74

Rosso Gallo estima que el valor bisilábico de fría viene probado por la rima interna con sostenía y mía en los versos 278 y 280;[3] la rima entre desventura(v.280), escura y dura(v. 281) daría lugar a un "efecto fónico excesivamente marcado". Ya nos referimos a este caso en el cap. III precisamente a propósito de los factores fónicos como criterio de autenticidad, y vimos que no eran menos intensas las relaciones fónicas en la versión de O.[4] Estudiado su sistema métrico, el caso de fría como palabra bisilábica se integra perfectamente en el sistema métrico de la princeps.

Mg desconoce por completo la norma secundaria de O por la cual /í.a/ puede ser excepcionalmente bisílabo en interior en verso. Esta no es la única ocasión en que Mg opera en la misma dirección:

-- égl.III.123:
tenía figurada la ribera O PNJIFGBH US
Tenia ya figurada la ribera Mg

Ya vimos en el cap. VI la coherencia que un verso como égl.III.123 guarda dentro del sistema métrico y poético de la princeps. Curiosamente, mientras en este caso la enmienda de Mg es rechazada por Rivers, en el de la Egloga I sí acepta la corrección del manuscrito. Conforme a los criterios expuestos al final del capítulo ante-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rior, la ausencia de errata en O deja las dos enmiendas de **Mg** como puras correcciones ope ingenii dentro de los continuos cambios efectuados por este manuscrito.

En el caso de égl.I.281, con el cambio de fría por escura nos hallamos ante otra enmienda gratuita que puede añadirse a la serie de cambios que veíamos en el grupo 7 de las variantes de Mg,[5] esta vez con la motivación métrica que hemos comentado.

Pasemos de este caso a la primera enmienda de las estancias donde ya no se ve implicada la métrica: el cambio de este triste valle por este mismo valle.

&&&.VIII.1.2 Egl.I.253: y en este triste valle...

> y en este triste valle, donde agora
> me entristezco y me canso en el reposo,
> estuve ya contento y descansado.
>
> 253 este triste v. **O PNJIFG USD V Mg R64 G90**
> y en este mismo v. **BHTA R74**

Lo que quiso enmendarse es la aparición en dos versos consecutivos de triste y me entristezco. Rosso Gallo defiende la lección de O, basándose en la relación paralela

> triste - me entristezco
> me canso - descansado ,

así como en el vínculo establecido entre Nemoroso y el cosmos en su común estado de ánimo (me entristezco - triste valle). También se apoya en la relación fónica de triste con otras palabras de su entorno.[6]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Evidentemente, los editores no percibieron el valor poético que resulta de la derivatio, o empleo en una frase de dos o más palabras con una misma raíz. Tampoco tuvieron en cuenta que ese recurso, junto con poliptoton y otras figuras retóricas por repetición, había sido utilizado por Garcilaso en otras ocasiones, de manera muy semejante. Es sabido que el recurso era muy común en la poesía de cancionero; Garcilaso lo recoge en algunas composiciones cercanas a ese ámbito:

> -- son.III.10-11 :
> con veros yo, señora, o esperallo,
> si esperallo pudiera sin perdello...
> -- son.V.5:
> en esto 'stoy y estaré siempre puesto
> -- son.XVII.7-8:
> la dulce compañía amarga y dura
> y duro campo de batalla el lecho
> -- can.IV.16-17:
> descanso y dellos vengo a no acordarme;
> mas él a más descanso no me espera

Este tipo de reiteración no es extraña a Boscán:

> -- XLVII.400-401:
> ¡o fuerça cruda y fuerte
> do al un tormento spanta otro tormento!

Con la misma raíz, de triste, del caso que nos ocupa:

> -- CXXXI.1207-1208:
> sintió otra vez Cyrene el triste llanto
> del triste hijo, y demudóse todo.

Vimos en el cap. VII que en épocas posteriores Garcilaso empleó la derivación o el poliptoton como compensación de la rima ausente en el verso suelto de la Epístola a Boscán. No es extraño encontrar estas figuras retóricas en otras composiciones:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ele.I.15-17:
se muestran lastimadas y confusas;
que según é sabido, ni a las oras
que'l sol se muestra ni en el mar s'asconde...
-- ele.I.105:
viéndote caminar por tal camino

Pero es precisamente en la Egloga I, que contiene el caso que tratamos, donde estos recursos se emplean con especial intensidad:

-- égl.I.3-4:
é de cantar, sus quexas imitando;
cuias ovejas al cantar sabroso...

La reiteración de cantar y sus variantes abre y cierra la dedicatoria de la Egloga:

-- égl.I.41-42:
y en quanto esto se canta
escucha tú el cantar de mis pastores

Más adelante:

-- égl.I.115-16:
vi mi mal entre sueños desdichado
Soñava que en el tiempo del estío
-- égl.I.143-144:
o qué discordia no será juntada
Y juntamente, ¿qué terná por cierto...

No ha de sorprender, pues, que Garcilaso escriba:

y en este triste valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado

Obsérvese que este tipo de supuesta errata, triste por mismo, es de las que O no comete. No hay ninguna razón para la enmienda. El caso es muy significativo porque, de la misma manera que se habían atribuido a Garcilaso criterios métricos posteriores a su tiempo, también se le asignan criterios estilísticos posteriores: si se tienen

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en cuenta las enmiendas del Brocense y Herrera para égl.I.253 y algún otro caso, cabría deducir que en la segunda mitad del XVI estos editores no admitían tan fácilmente la derivatio como en el primer tercio de ese siglo, o al menos no con la misma notoriedad y proximidad entre sus términos, pese a que este recurso siguiera utilizándose.[7] Ya mencionamos otro caso[8]:

> tras éste luego siento otro acidente,
> que's ver que si de vida desespero,
> he perdido quanto bien de vos espero,
> y ansí ando con lo que siento differente.
> (son.IX.5-8)

El Brocense cambió el v. 8 en "y assí estoy en mis males diferente", para evitar la repetición de siento. Se aprecia así cómo la eliminación de un endecasílabo creciente va unida a la de un rasgo estilístico garcilasiano. Las palabras de Blecua al respecto muestran hasta qué extremo el punto de vista acerca de la poética de Garcilaso se había desplazado hacia una época posterior; la repetición de siento sería para Blecua un desacierto poético,

> por muy temprana que sea la fecha del soneto y por muy enraizado que se encuentre en la tradición poética de cancioneros.[9]

&&&.VIII.1.3 Egl.I.276-77: ...de la columna...

> ¿adónde 'stán, adónde el blanco pecho
> de la columna que'l dorado techo
>
> 277 De la c. O PNJIFG USD V Mg K G90
> Do la c. BHTA R
> 277-8 Do estan? do la columna que algun dia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Con presumpcion su gloria sostenia Tn

A partir del Brocense se enmendó de por do. Frente al tipo de enmienda que acabamos de tratar, escura por fría y mismo por triste, hay que admitir que una posible errata de de por dó entra dentro del tipo de errores que son frecuentes en O. La enmienda del Brocense tiene a su favor, por tanto, esta circunstancia. De admitirla, tendríamos, con la puntuación de Rivers:

> Los cabellos que vían
> con gran desprecio al oro
> como a menor tesoro,
> ¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho?
> ¿Dó la columna que'l dorado techo
> con presunción graciosa sostenía?

Esta fue una de las enmiendas que el Brocense señaló en sus notas: "De la coluna, etc. Leo: Dó la coluna".[10] Herrera edita como Sánchez, y anota:

> Dó la coluna. Dura traslación, habiendo dicho ojos y mano y cabellos, aunque la ablandó con decir el dorado techo...[11]

Rivers acepta ya en 1964 la enmienda del Brocense, y con él coincide Blecua.[12] En R74 se mantiene esta lectura, aunque en una buena nota ad locum, Rivers recoge las palabras de Herrera sobre la metáfora de columna por cuello, y comenta que al sevillano "no le gusta la metáfora";[13] cita además a Mele a propósito del uso petrarquesco de colonna en relación con la mujer, pero advierte que, en el Canzoniere, colonna funciona como la frente o el intelecto de Laura, y no en lugar de cuello.[14]

Rosso Gallo pone de relieve que no es necesaria la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

enmienda del Brocense, pues columna puede equivaler a 'cuerpo' o 'busto'.[15] Leamos el pasaje tal como aparece en O:

> Los cabellos que vían
> con gran desprecio al oro
> como a menor tesoro,
> ¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
> de la columna que'l dorado techo
> con presunción graciosa sostenía?

Efectivamente, la columna no es imagen para el cuello, sino para el cuerpo de Elisa; es el cuerpo todo el que sostiene el dorado techo de los cabellos; Nemoroso ve el cuerpo de su amada como el de una cariátide de blanco pecho que sostiene con gracia y presunción la hermosura de los cabellos rubios. La base de la imagen está en Petrarca, como señaló Mele:

> Nella bella pregione, onde or è sciolta
> Poco era stata ancor l'alma gentile
> Al tempo che di lei prima m'accorsi
> Onde subito corsi
> (Ch'era de l'anno e di mi' etate aprile)
> A coglier fiori in quei prati d'intorno,
> Sperando a li occhi suoi piacer si adorno.
> Muri eran d'alabastro e'l tetto d'oro,
> D'avorio uscio e fenestre di zaffiro,
> Onde 'l primo sospiro
> Mi giunse al cor e giugnerà l'estremo.
> (CCCXXV.9-19)

Este el comentario de Castelvetro:

> Racconta la bellezza della prigione, cioè del corpo di Laura. Per muri d'alabastro intende la biancura del corpo, per tetto d'oro i biondi capelli...[16]

En Garcilaso la imagen ha variado:

muri [cuerpo] (1)	(2) blanco pecho
d'alabastro [blanco] (2)	(1) columna
tetto d'oro [cabellos] (3)	(3) dorado techo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Recordemos que en la Egloga I el muro es elemento negativo que sirve para designar al rival de Salicio:

> ...viendo mi amada yedra
> de mi arrancada, en otro muro asida,
> y mi parra en otro olmo entretexida...
> (égl.I.135-137)

Garcilaso no emplea, pues, "muro d'alabastro" para indicar la blancura del cuerpo. La relación cuerpo-columna no sólo es más propia que la de cuerpo-muro, sino que además tiene base en la arquitectura clásica con la figura de las cariátides.

Un grado intermedio en el paso de muro a columna puede estar en otra composición de Petrarca. El Brocense menciona como fuente del pasaje que nos ocupa la Canción XXXVII del Canzoniere,[17] donde aparecen los elementos del cuerpo femenino mencionados de manera muy semejante a la de Garcilaso:

> Quei begli occhi soavi
> che portaron le chiavi
> De' miei dolci pensier, mentre a Dio piacque...
> (vv. 34-36)
> [...]
> Le trecce d'or che devrien fare il sole
> D'invidia molta ir pieno...
> (vv. 81-82)
> [...]
> Le man bianche e sottili...
> (v. 98)[18]

Resulta interesante sobre todo el cuarto elemento, el pecho, sobre el que tenemos estos versos:

> E 'l bel giovenil petto
> Torre d'alto intelletto
> (vv. 102-103)

No nos interesan tanto los comentarios que conectan este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pasaje con otros de Lucrecio, Ovidio e incluso el Cantar de los Cantares, ni los intentos de explicación lógica de la imagen,[19] como el hecho de que petto aparece relacionado con torre; nos acercamos, pues, a la imagen "el blanco pecho // de la columna", en una progresión muro - torre - columna.[20]

&&&.VIII.1.4 Egl.I.278: con presunción graciosa...

con presunción graciosa sostenía

278 presuncion O PNJIFG HTA USDV KR64 G90
proporcion Mg R74

Mg introduce proporción por presunción. Blecua defiende la enmienda y estima que O y Mg "yerran disparatadamente". Ofrece una serie de argumentos que compendiamos a continuación.[21] Considera que presunción tiene un valor despectivo no aplicable a la amada, y que no tiene sentido en combinación con graciosa; proporción, por el contrario, es un término básico del neoplatonismo renacentista. Es común en la época recurrir a términos arquitectónicos para describir la belleza armónica del cuerpo humano. En proporción graciosa no hay tautología, en opinión de Blecua, que remite a un texto de Firenzuola; además, Garcilaso utiliza ese sintagma en égl.II. 1147. Documenta, por último, los términos proporción y proporcionado en Cetina, Manuel de Portugal y Góngora.

Rosso Gallo estima que los argumentos de Blecua pueden ser válidos de manera general, pero no justifican

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la enmienda del texto concreto.[22]

Citemos de nuevo la estrofa:

> ¿Dó están agora aquellos claros ojos
> que llevavan tra[s]sí, como colgada,
> mi alma, doquier que ellos se bolvían?;
> ¿dó está la blanca mano delicada,
> llena de vencimiento y despojos
> que de mí mis sentidos l'offrecían?
> Los cabellos que vían
> con gran desprecio al oro
> como a menor tesoro,
> ¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho
> de la columna que'l dorado techo
> con presunción graciosa sostenía?
> Aquesto todo agora ya s'encierra,
> por desventura mía,
> en la fría, desierta y dura tierra.
> (égl.I.253-281)

La estancia se organiza sobre unidades tripartitas; hay cuatro preguntas a cada una de las cuales se dedican, casi con exactitud, tres versos; las cuestiones se refieren a

> los ojos (vv. 267-269)
> la mano (vv. 270-272)
> los cabellos (vv. 273-76)
> el pecho (vv. 276-278)

La tercera de estas preguntas, que ocupa los tres heptasílabos, y es por tanto más corta, se extiende al principio de un cuarto verso, el 276, de manera que la cuarta pregunta ocupa tres versos (276-78), pero el primero no completo. La respuesta a estas preguntas de tres versos se da en otros tres, los finales de la estancia ("Aquesto todo agora ya s'encierra..."), el último de los cuales encierra tres adjetivos ("en la fría, desierta y dura tierra"). Si para la estancia anterior advertí-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

amos en el cap. V que se rompía la organización estipulada para crear un nuevo orden, no otra cosa ocurre en la estancia que nos ocupa, donde en lugar de 14 hay 15 versos, o cinco módulos de tres líneas, cuatro de ellos preguntas sobre el destino de la amada, y el quinto la desoladora respuesta, dada en tres versos.

La imagen arquitéctonica se humaniza en Garcilaso respecto a la Canción CCCXXV de Petrarca citada arriba. Las dos primeras preguntas no incluyen elementos con el rasgo semántico 'no humano'; en la tercera tenemos la relación cabello-oro; en la última aparecen términos de rasgo 'no humano', especialmente referidos a la arquitectura, con imágenes que ya había utilizado Petrarca. Ahora bien, en esos versos se produce el entrelazamiento de vocablos pertenecientes al campo semántico de lo humano (sean partes del cuerpo o actitudes) con otros referidos a la arquitectura:

cabello	oro
blanco pecho	columna
presunción	sostiene
graciosa	dorado techo

Es esencial esta imbricación de elementos de uno y otro ámbito, porque los elementos arquitectónicos connotan especial perduración contra el tiempo, en contraste con lo que se va a expresar en los versos finales de la estrofa. Esta contraposición se pierde si quedan aislados, sin conexión con palabras de rasgo semántico

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

'humano'.

Blecua y Rivers añaden al texto de Garcilaso un error de B y las restantes ediciones (que mantienen presunción pero editan dó la coluna) y otro de Mq (que deja de la columna pero introduce proporción). El resultado es que quedan dos versos que rompen la tensión creciente de la plasmación de la belleza humana cuyo destino final es la "fría tierra"; en esos dos versos parece que se está hablando de arquitectura simplemente, al separar columna de blanco pecho y al cambiar presunción por proporción, con lo que graciosa pierde también en mucho su referencia a lo humano:

> ¿adónde 'stán?, ¿adónde el blanco pecho?,
> ¿Dó la columna que'l dorado techo
> con proporción graciosa sostenía?
> Aquesto todo agora ya s'encierra...

Aquesto todo remite, en la versión de Blecua-Rivers, a tres sustantivos (columna, techo, proporción) que, desconectados del blanco pecho y ausente la presunción graciosa, son tan fríos como la misma tierra donde han de encerrarse, cuando precisamente el dramatismo de la estancia reside en que esa presunción graciosa, la atractiva altivez de la mujer hermosa, de la mujer amada por Nemoroso, se ve humillada --de humus--, finalmente, en la "fría, desierta y dura tierra". Como ha señalado Rosso Gallo,[23] la aparición de presunción estaba anunciada ya en los vv. 273-74:

> los cabellos que vían

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con gran desprecio al oro

A Blecua le extraña el uso de presunción en O, que no extrañó al Brocense ni a Herrera; se pregunta cómo se puede aplicar esa palabra de valor negativo a la amada. Es cierto que se pueden encontrar textos que operan con ese valor negativo; así Castiglione en el Cortegiano:

> ... e così, con molte risa de' circunstanti scornato lasciollo nella sua sciocca prosunzione.[24]

Más adelante vuelve a decir Castiglione que "non usarà il nostro cortegiano prosonzione sciocca".[25]

Sin embargo, Rosso Gallo ha señalado con acierto la posibilidad de que presunción constituya un cultismo semántico por influencia del término latino praesumptio, de connotaciones más positivas, no tanto de 'arrogancia' como de 'audacia' o 'temeridad'. Nos interesa sobre todo citar algún ejemplo del ambiente en que situamos a Garcilaso, donde presunción parece funcionar con un sentido semejante. En las Prose de Bembo, Strozza defiende el uso de la lengua latina frente a la volgare:

> Laonde e di molta presonzione [sic] potremmo essere dannati, poscia che noi nelle lettere quello che i romani uomini hanno schifato, seguitiamo, e di poca considerazione...[26]

Véase que aquí hay en prosunzione algo de 'atrevimiento excesivo' que puede resultar atrayente, y no de connotación peyorativa; ello resulta más explícito unas líneas más arriba, cuando dice haber oído que ya los romanos hablaban un lengua vulgar semejante a la italiana, pero

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no llegaron a escribirla:

> ...tuttavolta senza passar con lei nello scrivere, al quale noi più arditi e meno consigliati passiamo...[27]

En ese noi più arditi se explicitan el atrevimiento o la osadía implícitos en la prosunzione de la primera cita de Bembo, y no contemplados como negativos.

Con sentido semejante léanse estas palabras de Castiglione:

> E veramente, sì come il voler formar vocabuli novi o mantenere gli antichi in dispetto della consuetudine dir si po temeraria presunzione, così il voler contra la forza della medesima consuetudine distruggere e quasi seperlir vivi quelli che durano già molti seculi [...] par quasi una impietà.[28]

Nótense los adjetivos que acompañan a presunción; el hecho de que en dos casos Castiglione se refiera a la sciocca presunzione podría indicar que el sustantivo no era tan negativo como pudiera creerse; en el último párrafo se habla de temeraria presunzione, donde la connotación se acerca a la señalada en el pasaje de Bembo. Puede apreciarse, por tanto, una gradación donde los adjetivos confieren al sustantivo un carácter progresivamente menos negativo:

sciocca presunzione (Castiglione)
temeraria presunzione (Castiglione)
presunción graciosa (Garcilaso)

Por otro lado, se vio en el cap. IV que la presunción o "fantasía" era una de las características que en Italia se atribuían a los españoles. Baste ahora

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

citar estas palabras puestas en boca de Calmeta en el Cortegiano:

> Guardate i Spagnoli, i quali par che siano maestri della cortegiania e considerate quanti ne trovate, che con donne e con signori non siano prosuntuosissimi; e tanto più de' Franzesi, quanto che nel primo aspetto mostrano grandissima modestia: e veramente in ciò sono discreti perché, come ho detto, i signori de' nostri tempi tutti favoriscono que' soli che hanno tai costumi.[29]

Inmediatamente messer Federico suavizará la crítica diciendo:

> non voglio già negar che non si trovino molti spagnoli prosuntuosi; dico ben che quelli che sono assai estimati, per il piú sono modestissimi.[30]

Es interesante la perspectiva con que desde Italia se veía a franceses y españoles, que con su presunción triunfaban en las cortes italianas. Pese al paliativo de Federico Fregoso, no cabe duda sobre la fama de presuntuosos de que los españoles gozaban en Italia, aunque la crítica de la presunción pudiera ir a veces junto a cierta admiración de actitudes que no distan de ser, en algo, presuntuosas:

> ma nel resto vorrei che mostrassino quel riposo che molto serva la nazion spagnola.[31]

Recuérdese lo expuesto en el cap. IV: en buena medida escribir versos castellanos a la italiana sin autoridades detrás no estaba lejos de ser temeraria presunzione. Garcilaso mezcla presunción con graciosa, un derivado de grazia, palabra clave del Cortegiano: si algo ha de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

caracterizar al cortesano es la grazia, que se consigue en gran parte a través de la sprezzatura. Cabe pensar, pues, que Garcilaso, consciente de las críticas que recibían los españoles como presuntuosos, utilizase esta combinación con plena consciencia, defendiendo un tipo de presunción no exenta de esa virtud fundamental de la grazia.

Véanse ahora estos versos de Suero de Ribera sobre cómo se ha de ser buen galán:

> Ha de ser maginativo
> el galán e dormidor,
> donoso, motejador,
> en las poquedades bivo,
> con grant presunción altivo,
> disimulador en risa,
> mostrándose en toda guisa
> de los groseros esquivo.[32]

Se recomienda al buen amante que sea "con grant presunción altivo". Más que de ser cualidad masculina, la presunción está muy cerca de la altivez o el orgullo tan característicos de la mujer amada dentro de los esquemas del amor cortés heredados por el Renacimiento. Véase este ejemplo de la Arcadia de Sannazaro:

> La pastorella mia spietata e rigida,
> che notte e giorno al mio soccorso chiamola,
> e sta soperba e più che ghiaccio frigida.
> (I.91-93)

O bien:

> Un bel colombo in una quercia antica
> vidi annidar poc'anzi; il qual riserbo
> per la crudele et aspra mia nemica.
> (IX.67-69)[33]

En las Stanze de Poliziano:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> chi può soffrir di donna il fero orgoglio!
> Che quanto ha il volto piú di biltà pieno,
> piú cela inganni nel fallace seno.
> (XV.6-8)[34]

Incluso en el Cortegiano dice Morello:

> ricordomi aver vedute molte belle donne malissime, crudeli e dispettose; e par che sempre cosí intervenga, perché la bellezza le fa superbe, e la superbia crudeli.[35]

En el mismo Castiglione se encuentra un pasaje que se acerca a lo que Garcilaso expresó con presunción graciosa; aparece la combinación de lo gracioso con lo presuntuoso o soberbio:

> E benché già si siano trovate alcune donne le quali, forse superbe per la bellezza e valor loro, la prima parola che hanno detta a chi lor ha parlato d'amore è stata che non pensino aver mai da lor cosa che vogliano, pur con lo aspetto e con le accoglienze sono lor poi state un poco piú graziose, di modo che con gli atti benigni hanno temperato in parte le parole superbe.[36]

A la presunción graciosa se acerca más aún esta descripción del Cortegiano:

> o veramente alcun'altre, che hanno con la bellezza una maniera sdegnosetta, di poche parole, pochi risi, con modo quasi d'apprezzar poco qualunche le mira o le serva.[37]

Blecua defiende proporción como término renacentista y neoplatónico, y se esfuerza en probar que en el sintagma proporción graciosa no hay tautología;[38] ni una cosa ni otra demuestran, como ya ha señalado Rosso Gallo,[39] la pertinencia de proporción en el pasaje concreto de la Egloga I. Como dato definitivo, Blecua ofrece otro pasaje de Garcilaso donde aparece proporción graciosa; cita

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el terceto que contiene el sintagma; transcribamos con algo más de amplitud el pasaje:

> En la ribera verde y deleytosa
> del sacro Tormes, dulce y claro ryo,
> ay una vega grande y espaciosa,
> verde en el medio del invierno frío,
> en el otoño verde y primavera,
> verde en la fuerça del ardiente estío.
> Levántasse al fin della una ladera,
> con proporción graciosa en el altura,
> que sojuzga la vega y la ribera;
> allí está sobrepuesta la espessura
> de las hermosas torres, levantadas
> al cielo con estraña hermosura,
> no tanto por la fábrica estimadas,
> aunque 'straña lavor allí se vea,
> quanto por sus señores ensalçadas.
> (égl.II.1041-1055)

Rosso Gallo señala que del pasaje está ausente la descripción de la belleza de la dama.[40] En efecto, el contexto sí corresponde esta vez a la descripción del paisaje y de elementos propiamente arquitectónicos con "extraña hermosura"; ese contexto está en el extremo opuesto al tono de calor humano, a la recreación del dolor de Nemoroso al recordar la belleza altiva de Elisa encerrada en la tierra.

Sobre presunción graciosa, se pregunta Blecua cómo pueden reunirse esos dos términos en un sintagma. La conjugación de la hermosura y la altivez con la humillación, con el trágico fin de la muerte, es la base y el culmen de la estancia 267-281; eliminar presunción es suprimir uno de los polos que dan lugar a esa tensión poética. Pero no sólo en la coherencia del texto de Garcilaso se prueba la corrección de esa lectura. Hemos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de volver a estos versos ya citados la Canción XXXVII de Petrarca:

> Le man bianche sottili
> E le braccia gentili,
> E gli atti suoi soavemente alteri
> E i dolci sdegni alteramente umili
> E 'l bel giovenil petto
> Torre d'alto intelletto...
> (XXXVII.98-103)

La presunción graciosa, sintagma cercano al oxímoron, como dijimos, es semejante a construcciones también oximorónicas como atti soavemente alteri o dolci sdegni alteramente umili; Petrarca desarrolló una sucesión de parejas contrapuestas; Garcilaso recogió en un único sintagma esa presunción femenina, esa altivez u orgullo que resulta llena de gracia, donaire y atractivo, y casi por encima de la muerte, aunque la dura realidad venga a demostrar lo contrario, y de ahí el dolor de Nemoroso. El mismo contraste entre la presunción graciosa y la fría tierra que finalmente la acoge tenemos en estos versos de la Arcadia:

> Quella che a Meliseo si altera e rigida
> si mostro sempre, or mansüeta et umile
> si sta sepolta in questa pietra frigida
> (XII.265-67)

Obsérvese el uso de frigida, el adjetivo que en égl.I.281 Mg cambió por escura; la amada, por antonomasia dura y fría ("¡O más dura que mármol...más elada que nieve...") viene a la postre a ser víctima de la "fría [...] y dura tierra".

Tenemos, pues, por un lado, la presunción femenina

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

llena de gracia renacentista, el desprecio con que el cabello mira al oro, y la hermosura de la mujer que supera todas las demás bellezas naturales; por otro lado, la humillación de esa altivez por la muerte implacable. Ni la erudición del Brocense, ni la sensibilidad de Herrera como editor opusieron nada a este planteamiento. De la eficacia poética de esta contraposición da prueba, casi medio siglo después, el famoso soneto de Góngora "Mientras por competir con tu cabello":

> Míentras por competir con tu cabello
> oro bruñido al sol relumbra en vano,
> mientras con menosprecio en medio el llano
> mira tu blanca frente el lilio bello;
> mientras a cada labio, por cogello,
> siguen más ojos que al clavel temprano,
> y mientras triunfa con desdén lozano
> del luciénte cristal tu gentil cuello;
> goza cuello, cabello, labio y frente,
> antes que lo que fue en tu edad dorada
> oro, lilio, clavel, cristal luciente,
> no sólo en plata o vïola troncada
> se vuelva, mas tú y ello juntamente
> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, [en nada.[41]

Carballo Picazo relaciona esta composición con la traducción de Horacio por Herrera que resultó en el soneto que comienza:

> O sobervia i cruel en tu belleza,
> cuando la no esperada edad forçosa,
> del oro, qu'aura mueve deleitosa,
> mude'n la blanca plata la fineza;
> i tiña el roxo lustre con flaqueza
> en la amarilla vïola la rosa,
> i el dulce resplandor de luz hermosa
> pierda la viva llama i su pureza;
> diras (mirando en el cristal luziente
> otra la imagen tuya) este dessea
> porque no fue'n la flor primera mia?
> porque, ya q(ue) conosco el mal presente,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> con esta voluntad, con que me veo,
> no buelve la belleza que solia?[42]

En el primer verso Herrera recoge el primero de Horacio:

> O crudelis adhuc et Veneris muneribus
> [potens[43]

Carballo estima lo siguiente:

> Herrera añade a la vena de Garcilaso un acento esencial: la actitud de la mujer, ensoberbecida por la belleza. Góngora heredará ese rasgo y lo aprovechará, separando en dos series los atributos de la mujer y de la naturaleza. De Herrera proceden palabras del caudal gongorino. Es un eslabón entre Garcilaso y Góngora.[44]

Sin negar que Góngora tomase elementos de Herrera, para llegar al rasgo de la "mujer ensoberbecida" no era imprescindible pasar por el texto del poeta de Sevilla: la portentosa intuición poética de Góngora probablemente recogió y transformó el con gran desprecio al oro y la presunción graciosa de la Egloga I, elementos que no estaban en el Soneto XXIII de Garcilaso ni en su modelo de Bernardo Tasso. Con gran desprecio viene a ser con menosprecio en Góngora; y el oxímoron presunción graciosa se transfoma en desdén lozano, dentro de un camino que empezó con los dolci sdegni alteramente umili de Petrarca. Más allá de esto, la intuición de don Luis bien pudo percibir la eficacia de la enumeración con que Garcilaso cerraba su estancia ("en la fría, desierta y dura tierra") y llevar este recurso a sus máximas posibilidades en el último verso del soneto, partiendo del sustantivo tierra de Garcilaso (en tierra, en humo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en polvo...); el recurso se anticipaba en los vv. 9 (goza cuello, cabello...) y 11 (oro, lilio ...).

En la vía del Soneto XXIII de Garcilaso a "Mientras por competir con tu cabello" de Góngora está Herrera, ciertamente, pero también la estancia de la Egloga I con un verso de más y, muy especialmente, para lo que nos interesa aquí, el sintagma presunción graciosa, cuya función imprescindible en la estrofa queda probada, entre otras cosas, por el excelente fruto que la contraposición poética de Garcilaso (presunción graciosa / muerte) dio en Góngora.

Presunción graciosa no sólo no es un término no enmendable, como ya establece Rosso Gallo respecto a Blecua, sino que resulta sumamente acorde con el ambiente cultural en que se desenvuelve Garcilaso, y contribuye a la configuración de una poética propia y distinta a la admitida por los editores de la segunda mitad del XVI.

En suma, las dos estancias de la Egloga I que hemos analizado nos presentan a un Garcilaso que rompe el esquema estrófico en dos estrofas consecutivas, e introduce un endecasílabo creciente al final de la primera de ellas y una pronunciación bisilábica del grupo /ía/ --cuando es regla primaria la monosilábica-- al final de la segunda; en los versos iniciales de la primera estancia practica una derivatio muy notoria con "en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este triste valle, donde agora // me entristezco..."; por último, al final de la segunda nos presenta la imagen del cuerpo de la mujer como columna de blanco pecho que sostiene con "presunción graciosa" la belleza del cabello, para concluir después que altivez, gracia y belleza han terminado encerradas en la tierra. Todos ellos son rasgos que fueron eliminándose paulatinamente, en un proceso de regularización y lima que buscaba un Garcilaso "armónico". Los editores antiguos y Blecua-Rivers tuvieron que admitir la estancia con un verso excedente, por la dificultad de su enmienda; Rosso Gallo vuelve a O en los casos no métricos y admite el v. 263, con siete sílabas en lugar de las once exigidas por el esquema estrófico. A estos casos hay que sumar el del hipermétrico, y, más importante aún, contemplarlos no como "licencias" ocasionales, para las que no tenemos enmiendas plausibles con posibilidades de ser garcilasianas, sino como exponentes de lo que hemos llamado poética de la sprezzatura y la recreación poética, que se extienden a toda la obra de Garcilaso. Los rasgos que antes se entendían ya sea como irregularidades o incorrecciones merecedoras de enmienda, ya sea, en el mejor de los casos, como lugares "raros" donde no se puede admitir ninguna solución sin peligro de alejarse del texto original, pasan ahora a integrar una poética coherente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.2 El Soneto XIV

En el cap. anterior transcribimos el soneto XIV con la puntuación original de O. He aquí el texto con la puntuación de R74, que no difiere en lo fundamental de las de los editores modernos. Doy también el aparato negativo de variantes:

Como la tierna madre --quel doliente
hijo le 'stá con lágrimas pidiendo
alguna cosa de la qual comiendo
sabe que ha de doblarse el mal que siente,
y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño que, haziendo
lo que piden, haze-- va corriendo
y aplaca el mal y dobla el acidente:
assí a mi enfermo y loco pensamiento,
que en su daño os pide, yo querría
quitalle a este mal mantenimiento;
mas pídemele y llora cada día
tanto que quanto quiere le consiento,
olvidando su muerte y aun la mía.

2 Hijo con lagrimas lesta pidiendo Mg Mb
3 Cosa de la qual sabe que comiendo Mg
4 Se le a de doblar Mg
sabe que ha de doblar Mb
5 Ya que el Tn
6 Considerar el daño y va corriendo Mg
7 pide BHTA Mb
Para su mal su desseo cumpliendo Mg
8 Aplaca el llanto A Mg
Aplaca el mal Mb
I dobla el mal i aplaca el acidente H
y aplaca el llanto R74
9 assi a mi mi enfermo pensamiento Mg
Assi mi enfermo D
10 daño os me pide BHTA Mb R74
daño es me pide Mg
daño a vos pide G90n
que con su daño os pide G90n
11 quitalle aqueste mal m. IFG S G90
Quitalle este mortal m. BTA MgMb
Quitar este mortal H
quitalle a este mortal m. R74
12 pidemelo D BHA[45]

Recordemos que éste es el soneto presentado por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Blecua como la prueba más sólida de sus tesis. Fue después estudiado por Ruffinatto para llegar a conclusiones muy distintas. Vimos que, para Blecua, en una edición crítica se ha de publicar el texto de Mb --con la ortografía de O y corregido el v. 4-- y el texto de Mg, que representaría una primera redacción. Los criterios que llevan a Blecua a pensar que Mg refleja una redacción primitiva son en primer lugar métricos:

> Me inclino a creer que Mg representa un texto de la redacción primitiva. El ritmo de los endecasílabos de los dos primeros cuartetos es en Mg todavía vacilante, abrupto, de poca flexibilidad (muy cercano al ritmo del arte mayor), como sucede con los endecasílabos de los sonetos que se vienen considerando cronológicamente primeros. O presenta en estos versos un ritmo más ágil.[46]

Creo que ha quedado sobradamente demostrado que Mg no percibe el funcionamiento del sistema métrico de O, basado en la coexistancia de normas secundarias junto a las normas primarias. Sin embargo, Mg sí tiene el saber métrico suficiente para tomar la norma primaria y aplicarla con una regularidad absoluta que Garcilaso quiso evitar en O. Los criterios métricos del ms. Lastanosa-Gayangos son a todas luces posteriores, como lo prueba muy especialmente la rígida aplicación de la sinalefa, dentro de la tendencia a la imposición de ésta sobre el hiato en el camino que va del siglo XV al XVII.

La regularización métrica de Mg choca con su sorprendente inclinación a la enmienda, al cambio por el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cambio. En su tendencia a enmendar, ni siquiera repara en que pasa de un endecasílabo regular a un verso hipométrico:

> -- son.XIV.4:
> sabe que ha de doblarse el mal que siente O
> se le ha de doblar el mal que siente Mg

Cabría pensar en la posibilidad de que el hipométrico pueda solucionarse con hiato entre átonas en le ¦ ha como ocurría esporádicamente en la princeps. Pero nótese que la norma secundaria del hiato entre átonas en O admitía separación de vocales cuando la segunda de éstas coincidía con las posiciones 2ª, 4ª, 6ª u 8ª; no hay ningún caso con la segunda vocal del hiato en 3ª posición. No es el único ejemplo en Mg de introducción de enmiendas a pesar de romper la norma métrica.[47]

El cambio de orden en el son.XIV.2 da lugar a los siguientes esquemas acentuales:

```
O:  hijo le 'stá con lágrimas pidiendo
     1        4     6          10
Mg: hijo con lágrimas lestá pidiendo
     1      4          7    10
```

Lo profundamente anómalo del ritmo en Mg parte de la combinación de ictus en 1ª y 4ª[48] junto con el hecho de que el ictus de 4ª corresponde a una palabra esdrújula, lo que impide por completo un ictus secundario en 6ª que suavice el ritmo; no se encuentra nada semejante en los Sonetos I o XXVII, citados por Blecua[49] como composiciones de la primera época, y con ritmo vacilante. El caso más parecido es

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- son.I.3:
hallo según por do anduve perdido

En este verso la condición de preposición de según permite disminuir la intensidad de ese ictus, y aumentar ligeramente el de do; en son.XIV.2 el ictus de lágrimas lleva mucha más carga semántica: es más difícil pasar esa sílaba de fuerte a semifuerte, e imposible una realización lágrimàs que normalizase en algo el ritmo. Lo que tenemos en Mg para son.XIV.2 es un cambio de orden en los elementos del verso que se integra con las enmiendas gratuitas de Mg vistas en el grupo 4 --todas ellas rechazadas por los editores--, y con otras lecturas que sí fueron aceptadas, que se basan en la misma alteración del orden para cambiar aleatoriamente el ritmo de un verso, como en el caso de égl.III.7 visto arriba.

Blecua propone la enmienda del v. 8, en lo que es seguido por Rivers; así "y aplaca el mal y dobla el acidente" pasa a ser "y aplaca el llanto y dobla el acidente". Blecua nota que tanto B como H mantienen la lección de O para este verso. Que lo hagan, cuando en ellos, sobre todo en Sánchez, no hay grandes miramientos para enmendar, ya es una indicación de que no percibieron una anomalía en esa línea. Sí la hay, según Blecua:

> Difícilmente se le aplaca el mal al doliente niño cuando su madre le da aquello que le perjudica.[50]

Se refiere al v. 4 del soneto donde se dice "sabe que ha de doblarse el mal que siente". Pero Ruffinatto vio con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

acierto que

> l'ambito semantico del sostantivo mal è assai ampio e che quindi può essere usato in luoghi diversi con significati diversi (e, a maggior ragione, in un testo poetico).[51]

El investigador italiano se apoya en unos versos de Juan de Coloma aportados por el mismo Blecua:

> [El Amor] Sólo en mi mal consiente
> un alivio tamaño:
> que pueda sostenerme en mi tormento
> con un débil engaño
> que dobla el acidente,
> si alivia alguna mal que siente.[52]

Llevado por la honestidad intelectual que caracteriza a su estudio, Blecua trae estos versos como prueba de la coherencia que hay en ellos --y no en el Soneto XIV--, entendiendo mal en el segundo caso como 'dolor'. En realidad, hay que coincidir con Ruffinatto --así lo hace Rosso Gallo-- en que Coloma percibió la polisemia con que mal aparecía en el Soneto XIV y la transplantó a sus versos. En son.XIV.4 aparece mal como 'enfermedad', mientras que en el v. 8 está con la acepción de 'dolor'.

En suma, Ruffinatto se dio cuenta de que las hipótesis de Blecua eran "alquanto aleatorie",[53] y, tras defender el v. 8 en la versión de O, propuso la enmienda de los que él consideró errores de la princeps (en los vv. 10 y 11). Rosso Gallo está de acuerdo con este criterio, salvo en la propuesta de enmienda del v. 10. En el primero de estos versos ambos estudiosos ven un problema de hipometría, y en el segundo de irregularidad

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sintáctico-semántica.

En el cap. III vimos las dudas que suscitaban las enmiendas para son.XIV.10 y 11, tanto las tradicionales --con lo que quedaba en entredicho la supuesta solvencia de Mg y Mb-- como las propuestas por Ruffinatto y Rosso Gallo; la afirmación de ambos de que no existían razones métricas para la enmienda de XIV.11 ("quitalle a este mal mantenimiento") quedó matizada en el cap. VII: sí podía existir una razón métrica para la enmienda de dicho verso, pues la combinación e a e suele pronunciarse en una sola sílaba, incluso cuando, como en este caso, la última de las vocales es tónica. Esto no impide que ambos versos se encuadren dentro de las ocurrencias de la norma secundaria que favorece excepcionalmente el hiato frente al predominio general de la sinalefa. Así pues, desde la perspectiva de los editores antiguos, heredada por buena parte de los del siglo XX, había razones para "regularizar" esos versos; ahora bien, si se contempla desde el sistema métrico que proponemos no existen estas razones métricas para enmendar el Soneto XIV en O. Queda ver si las hay en lo que toca a la sintaxis o el sentido del v. 11, puesto que el v. 10 no presentaba problema alguno.

En el v. 11 ("quitalle a este mal mantenimiento") las enmiendas de los editores antiguos y modernos han evitado que a este mal funcione como compl. indirecto, y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

han dado lugar a sintagmas como este mortal mantenimiento o aqueste mal mantenimiento, donde mal, o bien es sutituido por mortal, o bien funciona como modificador de mantenimiento, y no como sustantivo. Creo, sin embargo, que hay razones para pensar que en el verso escrito por Garcilaso se ha de entender mal como sustantivo, y no como adjetivo modificador de mantenimiento.

La disposición sintáctica del verso considerado aisladamente podría ser ésta:

quitalle [a este mal] mantenimiento
V C. Ind. C. Directo

El personaje poeta habla, tal como aparece en la princeps, de quitarle a su mal, a su enfermedad, la causa, la raíz o el mantenimiento. Ese "mantenimiento" en el caso del personaje poeta es, claramente, el amor, y en última instancia la amada; ¿son el amor o la amada un "mal mantenimiento"? Cabe preguntarse si la mujer no es más bien el dulce, bello mantenimiento de un mal o una enfermedad; esa belleza o dulzura es lo que explica que el personaje amante la reclame para calmar el mal (dolor), aunque a la larga causa su mal (enfermedad); la misma dulzura o bondad se le supone a "alguna cosa de la qual comiendo, etc", es decir, al manjar que pide el enfermo para aliviar su dolor, aunque finalmente le perjudique.

Hay dos ejemplos en Boscán donde el "mal" se separa de su "causa"; la consecuencia de la belleza de la mujer

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no es "mala" aunque tenga malas consecuencias:

> poco podré sostenerme,
> pues é miedo del manjar
> con que puedo mantenerme.
> (XIX.88-90)

Estos versos hay que combinarlos con estos otros que aparecen en la misma composición:

> ¡O quántas vezes quisiera
> no veros yo tan hermosa!
> ¡O si en mi mano estuviera!
> [...]
> En presencia no's mirava
> de miedo de quál os vía,
> y en ausencia m'engañava
> fingiendo'n mi fantasía
> con tachas que no's hallava.
> (XIX.161-63 y 166-70)

Es un hermoso manjar el que alimenta al amante, aunque éste tenga miedo de él porque conoce sus malas consecuencias. Por otra parte tenemos:

> Confessaré, si dizen que é mudado,
> que mudo el acidente algún pedaço,
> no la raẏz del mal acostumbrado
> (LXVII.9-11)

En los dos casos, manjar y raẏz aparecen sin adjetivación negativa, aunque junto a ellos aparezca una reacción como el miedo (é miedo del manjar) o una consecuencia como el mal (la raẏz del mal).

El v. 11 del Soneto XIV de Garcilaso se sitúa en un plano semejante: el mantenimiento da lugar a la persistencia de un mal, pero ello no implica que ese sea un "mal mantenimiento", pues, en última instancia, ese mantenimiento es la amada, que no puede ser calificada de "mala" en el ámbito del amor cortés, aunque sea el origen

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de consecuencias negativas.

Tras considerar la perfecta coherencia de la secuencia verbo + compl. ind. + compl. dir. en el v. 11 tomado aisladamente, queda ahora solventar la mayor dificultad, que surge con la organización sintáctica del terceto: de un lado quitalle a no puede equivaler a 'liberar de'; por otro lado no podría entenderse -- tal como hemos hecho arriba -- mal como compl. indirecto de quitar con el pronombre le con valor catafórico, ya que le habría de referirse anafóricamente a pensamiento. Ahora bien, defendiendo la lectura de O puede pensarse en la posibilidad de esta puntuación:

> assí a mi enfermo y loco pensamiento,
> que en su daño os pide yo querría...
> quitalle a este mal mantenimiento;

O bien:

> assí a mi enfermo y loco pensamiento,
> que en su daño os pide... yo querría
> quitalle a este mal mantenimiento;

Lo que proponemos es la posibilidad de una suspensión de manera que la frase pierde la absoluta linealidad sintáctica. A este fenómeno se refirió Keniston al tratar de la sintaxis de la prosa en el siglo XVI:

> While the structurally complete sentence is the normal method of expression in writing and in careful speech, the exigencies of conversation and of all forms of emotional utterance make inevitable the elimination of all elements which are unessential to the direct expression of the significant notion [...] Not infrequently, the speaker or writer finds it unnecessary or inexpedient to express the whole of a sentence. In conversation this is particularly

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> the case because of interruptions or because the sentence can more effectively be completed by a significant gesture. But it also occurs regularly in more careful speech and in writing in certain situations.[54]

Nos encontraríamos, pues, que en el Soneto XIV se intenta la recreación del estado anímico del personaje amante-poeta, estado que se haría manifiesto a través de un caso de emotional utterance. Se puede replicar que este principio sería justificación para cualquier tipo de incongruencia sintáctica. Sin embargo, de la misma manera que en los casos de irregularidades métricas puede probarse que éstas se producen dentro de un sistema métrico coherente y compacto, y no como simples anomalías ocasionales, también existen en O, en mi opinión, pruebas de que la ruptura sintáctica o la imitación de lo oral fueron buscadas por Garcilaso en determinadas ocasiones.

Hay que tener en cuenta que tanto el caso de la ruptura sintáctica como el de la suspensión tienen antecedentes en la retórica clásica, aparte de relación mutua; en el primero tenemos el anacoluto[55] y en el segundo la detractio como figura de dicción[56] y la reticentia o apoiopesis como figura de pensamiento.[57]

&&&.VIII.2.1 Las fisuras sintácticas en la princeps

Consideremos los versos siguientes, y las variantes del v. 375:

> Mas luego a la memoria se m'offrece
> aquella noche tenebrosa, escura,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que siempre afflige esta ánima mezquina
con la memoria de mi desventura:
verte presente agora me parece
en aquel duro trance de Lucina;
y aquella boz divina,
con cuyo son y acentos
a los ayrados vientos
pudieron amansar, que agora es muda,
me parece que oygo, que a la cruda,
inexorable diosa demandavas
en aquel passo ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde 'stavas?
(égl.I.371-379)

375 Pudieron amansar O PNJI USD V K R64
Pudieran F Mg R74
Pudieras BHTA

De la opción entre pudieron y pudieran hablaremos abajo. Nos interesa ahora la enmienda del Brocense y Herrera en que se cambia pudieron por pudieras, enmienda que los editores modernos han pasado por alto. Blecua se limita a señalar que consideraron "que el sujeto debe de ser Elisa".[58] La enmienda de B y H interesa porque detecta un ejemplo de lo que podríamos llamar "fisura sintáctica", que se corresponde con lo que la retórica clásica denominaba anacoluto. Porque, en efecto, el sujeto de pudieron o pudieran no puede ser, formalmente, voz, singular y compl. directo de oygo (v.376), ni son y acentos, precedido de la preposición con, ni airados vientos, precedido de a. Hemos de entender una especie de concordantia ad sensum, pues resulta evidente por el sentido que el sujeto ha de ser voz, o el son y los acentos de esa voz; son los componentes plurales de esa voz los que pudieron amansar los vientos.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Resulta significativa la aserción de un conocedor de nuestra literatura áurea como Rafael Lapesa, referida al Siglo de Oro en general, y que viene a coincidir con la de Keniston en su estudio sobre el siglo XVI:

> Nuestros escritores del Siglo de Oro no sentían por el rigor gramatical una preocupación tan escrupulosa como la que ahora se exige; las incongruencias del habla pasaban con más frecuencia a la lengua escrita.[59]

&&&.VIII.2.2 La fijación del tono oral en la escritura poética. La posibilidad de sentido suspenso en O

Si en son.XIV.11 se necesitasen puntos suspensivos, no sería la única ocasión en que esto ocurre en el texto de Garcilaso, ni la primera vez en que, al no tener en cuenta esta posibilidad, los editores se ven obligados a enmiendas de diverso tipo.

&&&.VIII.2.2.1 Los casos de la Egloga II

La multiforme Egloga II es la composición garcilasiana donde más se aprecia el esfuerzo por acercarse a registros de la lengua oral. No entramos en la discusión de si estamos o no ante una obra representable en su conjunto;[60] basta constatar el hecho innegable de que en la Egloga II existen diálogos cuya viveza y teatralidad tienen poco que envidiar a lo que en el siglo XVII será la comedia nacional. He aquí un ejemplo:

> SAL. ¡Ay, passo, que me matas!
> ALB. ¡Aunque mueras!

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NEM. ¡Ya aquello va de veras! ¡Suelta, loco!
ALB. Déxame 'star un poco, que ya 'cabo.
NEM. ¡Suelta ya!
ALB. ¿Qué te hago?
NEM. ¡A mí, no nada!
ALB. Pues vete tu jornada, y no entiendas
en aquestas contiendas.
SAL. ¡A, furioso!
Afierra, Nemoroso, y tenle fuerte.
¡Yo te daré la muerte, don perdido!
Ténmele tú tendido mientras l'ato.
Provemos assí un rato a castigalle;
quiçá con espantalle avrá 'lgún miedo.
ALB. Señores, si 'stoy quedo, ¿dexarésme?
SAL. ¡No!
ALB. Pues ¿qué, matarésme?
SAL. ¡Sí!
ALB. ¿Sin falta?
Mira quánto más alta aquella sierra
está que la otra tierra.
NEM. Bueno es esto;
él olvidará presto la braveza.
SAL. ¡Calla, que assí s'aveza a tener seso!
ALB. ¿Cómo?, ¿açotado y preso?
SAL. ¡Calla, escucha!
(égl.II.1004-1021)

No falta tampoco una serie de refranes, frases hechas o expresiones que remiten al tono oral (en el fragmento citado, Ay, passo, don perdido, bueno es esto).[61] Se trata, en suma, de la fijación en forma escrita de registros de origen oral, algo que tiene una base clásica.[62] Dentro de este contexto hay que contemplar una serie de casos que han dado lugar a diferentes opciones entre los editores.

&&&.VIII.2.2.2 Egl.II.791: si despierta...

Obsérvese este terceto, donde transcribo la puntuación de la princeps:

Si solamente de poder tocalla:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

perdiesse el miedo yo, mas si despierta:
si despierta: tenella: y no soltalla
(égl.II.790-92)

Estas son las variantes del pasaje en las ediciones antiguas:

791 miedo yo? ISFGBH
si despierta? FBH
792 si despierta? I

Como se ve, I es la primera edición -seguida por S-- en introducir interrogaciones tras yo y el segundo despierta; pero es F la que por primera vez pasa el signo de interrogación del segundo al primer despierta, y mantiene el signo que sigue a miedo en I. Esta puntuación es la que conservan tanto B como H. Keniston edita el pasaje así:

¡Si solamente de poder tocalla
perdiesse el miedo yo! Mas ¿si despierta?
Si despierta, tenella y no soltalla.[636]

Navarro, por su parte, introduce ya los puntos suspensivos:

¿Si solamente de poder tocalla
perdiesse el miedo yo? ¿Mas si despierta?...
Si despierta, tenella y no soltalla.[646]

Rivers, en 1964 y 1974, puntúa de la siguiente forma, mantenida después por Rosso Gallo:

Si solamente de poder tocalla
perdiesse el miedo yo... Mas ¿si despierta?
Si despierta, tenella y no soltalla

Nótese que Rivers introduce en una ocasión los puntos suspensivos. Pero acaso estemos más cerca del tono dubitativo de Albanio si editamos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Si solamente de poder tocalla
perdiesse el miedo yo... Mas...¿si despierta?
Si despierta..., tenella y no soltalla.

Tenella y no soltalla se podría poner entre admiraciones que reflejasen la intensidad de la decisión, y acaso también podría editarse Mas ¿si despierta ...?[65] Hay varias posibilidades en la realización del verso, pero en cualquier caso es imprescindible el uso de los puntos suspensivos, más que el de la interrogación, que se podría obviar.

En el pasaje citado se da sólo una cuestión de puntuación. Hay algún otro en que las consecuencias son más serias.

&&&.VIII.2.2.3 Egl.II.878: ...a resistirme...

Mantengo la puntuación de la princeps:

yo me daré la muerte: y aun si viene
alguno a resistirme, a resistirme,
él verá que a su vida no conviene.
(égl.II.877-79)

En este caso Rivers también ha admitido la suspensión[66]:

yo me daré la muerte, y aun si viene
alguno a resistirme... ¿a resistirme?:
¡él verá que a su vida no conviene![67]

Rosso Gallo no utiliza los puntos suspensivos y, a mi parecer, la puntuación resulta deficiente:

Yo me daré la muerte y aun si viene
alguno a resistirme, a resistirme
él verá que a su vida no conviene.[68]

Herrera y Tamayo --a los que sigue Rivers-- quisieron suavizar la ruptura sintáctica poniendo entre interroga-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ciones el segundo a resistirme, de forma que Rivers transcribe el verso como "alguno a resistirme...¿a resistirme?"; el Brocense intentó dar coherencia sintáctica suprimiendo la segunda a, de forma que resultaba:

> alguno a resistirme, resistirme
> él verá que...

Tamayo, recogiendo una enmienda de Fonseca, intenta clarificar aún más, en palabras de Rivers,

> nos informa de una enmienda de Fonseca que evita toda inconsecuencia sintáctica: "el resistirme / él verá que a su vida no conviene".[69]

Rivers y Rosso Gallo no consideran necesarias la enmienda del Brocense y la propuesta de Fonseca-Tamayo en nota,[70] pero ni siquiera lo es, en mi opinión, la interrogación añadida por Herrera. El verso podría leerse con dos suspensiones:

> alguno a resistirme...a resistirme...

El tono poético, de modo semejante a égl.II.790-92, quiere recrear lo oral y, al mismo tiempo, la turbación en el estado mental de Albanio. Es claro que lo que se gana en expresividad con la suspensión, se pierde en coherencia sintáctica. Pero un verso como éste indica que Garcilaso admitía ocasionalmente esta posibilidad incluso cuando chocaba con la coherencia de la disposición sintáctica. Frente a esto, a medida que avanza el siglo XVI, los editores, primero el Brocense y después

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Herrera, exigen una sintaxis más trabada.

Hay que considerar dos casos más de la Egloga II, que resultan algo más problemáticos.

&&&.VIII.2.2.4 Egl.II.903: y a nosotros...

Este es el pasaje con la puntuación original de O:

> SAL. Estraño enxemplo es ver, en qué ha parado:
> este gentil mancebo, Nemoroso:
> y a nosotros, que l'emos más tratado.
> manso, cuerdo, agradable, virtuoso:
> sufrido, conversable, buen amigo:
> y con un alto ingenio, gran reposo.
> (égl.II.901-906)
>
> 903 Y a nosotros O PNJIFGBHTA USDV K G90
> Ya a nosotros R

Rivers defiende así su enmienda:

> Enmienda gráfica exigida por la sintaxis y el sentido; ya con el sentido italiano de "antes" se encuentra en Ca. V.54, El. II.41, Eg. I. 255.[71]

Rosso Gallo vuelve a la versión de O sin ofrecer razones, y con una puntuación que, en mi opinión, no resuelve el problema planteado por Rivers.[72]

Parece indudable que en los vv. 901-903, tal como aparecen en la princeps, se produce una quiebra sintáctica y en cierto modo de sentido. La enmienda de Rivers no soluciona estos dos problemas, a mi parecer, pues no hace sino introducir un ya con un supuesto valor de 'antes', remitiendo a otros ejemplos que, en mi opinión, no son equiparables a ya en ya a nosotros... Los tres casos citados por Rivers donde ya equivaldría a 'antes'

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

son éstos:

> -- ode.FG.53-55:
> yo puedo ser testigo,
> que ya del peligroso
> naufragio fuy su puerto y su reposo,
> -- ele.II.40-42:
> Allí mi coraçón tuvo su nido
> un tiempo ya, mas no sé, triste, agora
> o si estará ocupado o desparzido;
> -- égl.I.253-255:
> y en este triste valle, donde agora
> me entristezco y me canso en el reposo,
> estuve ya contento y descansado.

En ninguno de los tres es imprescindible sustituir ya por antes para dar sentido a los respectivos pasajes. Lo que tenemos es la combinación de ya con el pretérito perfecto simple, habitual en frases como "yo ya conocí los buenos tiempos, ahora te toca a ti". Por otra parte en égl.II. 903, más que a antes, ya tendría que equivaler a más o más aún.

Se diría que hay un elemento omitido en los versos, incluso entendiendo que estraño rige la preposición a en a nosotros.[73] El sentido quedaría completo si tuviéramos:

> Estraño enxemplo es ver en qué ha parado
> este gentil mancebo, Nemoroso,
> y... [más extraño es]
> [más nos extraña][74]
> ....a nosotros, que l'emos más tratado,

Todo parece indicar que el verso puede quedar tal como figura en O, si consideramos la existencia ya sea de una elipsis, ya de un zeugma complejo --si entendemos que se precisa extraño con alguna variación--, ya de una braquilogía, si aceptásemos el sentido más libre reseñado en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

nota, o algún otro.[75] Todo ello se encuadra dentro de la libertad que se le supone al lenguaje oral. Lo único que le cabe al editor, en mi opinión, es reflejar esa oralidad con la puntuación, hasta donde sea posible. En este caso podrían ser los puntos suspensivos --y acaso signos de admiración-- antes y después de a nosotros, y los dos puntos tras tratado:

> Estraño enxemplo es ver en qué ha parado
> este gentil mancebo, Nemoroso,
> y... ¡a nosotros...!, que l'emos más tratado:
> manso, cuerdo, agradable, virtuoso...,

La fisura sintáctico-semántica quedaría semirresuelta a través de la puntuación; es fundamental que el lector complete en su lectura lo que el texto, imitación del lenguaje oral, deja insinuado. Este papel reservado al receptor ya lo señaló Quintiliano al estudiar la suspensión, que podía utilizarse para jugar con la inteligencia de los receptores.[76]

&&&.VIII.2.2.5 Egl.II.1880: ...y que sospecho

Este es el fragmento con la puntuación de O:

> NEM. Si llegas antes, no te 'stés dormido:
> apareja la cena, y que sospecho
> que aun fuego G(u)alafrón no avrá encendido.
> SAL. Yo lo haré, que al hato iré derecho:
> si no me lleva a despeñar consigo
> d'algún barranco Albanio, a mi despecho.
> Adiós hermano.
> NEM. Adiós, Salicio amigo.
> (égl.II.1879-1885)

1880 cena y que O PNJ V
cena que IFGBHTA USD KR G90

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Tras cena hay una coma en el original, pero también la hay en versos como los que siguen de la misma Egloga; los transcribo con la puntuación original de O:

> -- égl.II.767:
> paréceme que vi entre rama, y rama
> -- égl.II.816:
> en tu d[e]sgracia, y disfavor yo muera
> -- égl.II.1342:
> la dulçura, y llaneza, acomodada

Si tenemos en cuenta, por tanto, que la coma que sigue a cena no significa necesariamente una pausa, no es imposible que los versos no necesiten otro cambio que una puntuación como la que sigue:

> Si llegas antes, no te 'stés dormido:
> apareja la cena y..., que sospecho
> que aun fuego G(u)alafrón no avrá encendido.

Hay que reconocer que éste sería el caso más extremo de suspensión, pero, si consideramos la búsqueda de un tono oral en algunos pasajes dramatizables de la Egloga II, no me parece descartable la posibilidad que apunto, aunque tampoco puede eliminarse la de una errata por adición de y, por más que no constituye una de las erratas frecuentes en la princeps.

Hasta ahora nos hemos ocupado de casos de la Egloga II, cuyas características especiales permiten este tipo de suspensión; pero no sólo en esta larga composición se encuentran exponentes de este recurso, de la misma manera que no sólo en la Egloga II se hallan expresiones de raigambre popular o cercanas a la lengua hablada.[77]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&. VIII.2.3 Son.XXVIII.14: ...soy lo que más...

Creo que algo parecido ocurre con el último terceto del Soneto XXVIII. Lo transcribo de nuevo con la puntuación de la princeps:

> De tan hermoso fuego consumido
> nunca fue coraçón, si preguntado
> soy lo que más, en lo demás soy mudo.
> (son.XXVIII.12-14)

> 14 Soy lo que mas en O PNJ G USDV R64 G90
> Soy lo de mas I F BHTA R74

El último verso parece presentar otra incoherencia, ya que la frase no se termina. Si en égl.II.878 Rivers acepta la pequeña modificación de Herrera, y no las más drásticas del Brocense y Tamayo, en esta ocasión el investigador norteamericano recoge la enmienda unánime de B y H, y transcribe:

> soy lo demás, en lo demás soy mudo[78]

En realidad la enmienda no la introdujo ninguno de los dos, sino I, y a través de F pasó al Brocense. Blecua opina que este cambio ha de imponerse

> mientras no se demuestre con otros textos la existencia de una construcción sintáctica «si preguntado soy lo que más».[79]

En nota, Rivers justifica su decisión citando a Blecua; afirma que el texto de la princeps sólo podría mantenerse

> como "expresión elíptica (por ejemplo, "lo que más [me place]", o forma indirecta de "qué más"), deliberadamente enigmática.[80]

No parece probable "si preguntado soy lo qué más", pero creo que Rivers apunta en una dirección correcta al

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

referirse a la expresión elíptica y a un cierto enigma que se quiere dejar pendiente. Este es el camino que sigue Rosso Gallo, quien clasifica el soneto entre los que García Berrio denomina "de confidente",[81] justifica el último verso como reflejo del secreto del amor cortés, y compara el texto en su conjunto con el Soneto XIX, que también acaba con un terceto enigmático.

Sin embargo, la justificación ofrecida para el verso de O desde el punto de vista sintáctico no termina, en mi opinión, de ser satisfactoria. Rosso Gallo estima lo siguiente:

> En cuanto a los aspectos sintácticos de la cláusula si preguntado soy lo que más, es oportuno recordar que en la prosa del siglo XVI lo que se usaba tanto en proposiciones comparativas con el verbo sobreentendido, como en oraciones interrogativas, caso en el cual equivale a "qué, cuál, cuánto", acepción que resulta pertinente en el verso de Garcilaso, donde lo que depende del verbo preguntar: "si soy preguntado qué/cuanto [hay] más..."[82]

Creo que no es preciso intercambiar lo que por qué o cuánto si se utilizan en la puntuación del texto los puntos suspensivos que Rosso Gallo necesita al parafrasear; manteniendo lo que resulta patente el enigma, no sólo por la suspensión final, sino por el hueco del presunto verbo elíptico podría ser ocupado por varios verbos, no sólo por haber.

A veces el problema radica en la falta de estudio de conjunto de la princeps, pues hubiera bastado recordar algunos de los casos de la Egloga II mencionados arriba

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

para pensar que lo admitido allí también podía aplicarse en este caso, de manera que el pasaje, con puntuación actual, quedaría así:

> nunca fue coraçón, si preguntado
> soy lo que más..., en lo demás soy mudo.

Lo que hace Garcilaso es interrumpir el soneto cuando el personaje amante recuerda su deber, como buen amador dentro de la tradición lírica nacida en la Provenza, de no contar más de lo que conviene.[83] El lector ha de percibir lo enigmático de ese final; la frase se detiene bruscamente; puede que sólo se omita un verbo, o acaso más información que la voz poética decide no dar, coincidiendo con el final del soneto. Esta vez los puntos suspensivos operan dentro de un marco de soneto escrito a manera de breve epístola en un tono familiar y distendido que recuerda el "descuydo suelto y puro" que "el amistad perfetta nos concede" de la Epístola dirigida a Boscán.

&&&.VIII.2.4 El Soneto XIV como exponente de la poética del descort

Creo que las cinco posibilidades de sentido suspenso expuestas, tres de ellas motivo de diferentes enmiendas, están muy cerca de lo que ocurre en el Soneto XIV. Se puede aplicar a él lo que Rosso Gallo dice de son.XXVIII. 14, que no enmienda:

> puede resultar oscuro e insólito en el plano sintáctico y semántico, tanto que parece motivada la hipótesis de un error de transcripción;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> sin embargo, no podemos absolutamente excluir a priori que se trate de una lectio difficilior.[84]

En égl.II.878 puede leerse:

> Yo me daré la muerte y aun si viene
> alguno a resistirme..., a resistirme...
> él verá que a su vida no conuiene

En el Soneto XXVIII es posible admitir:

> ...nunca fue coraçón, si preguntado
> soy lo que más..., en lo demás soy mudo.

El Soneto XIV puede editarse como sigue:

> Como la tierna madre --quel doliente
> hijo le 'stá con lágrimas pidiendo
> alguna cosa de la qual comiendo
> sabe que ha de doblarse el mal que siente,
> y aquel piadoso amor no le consiente
> que considere el daño que, haziendo
> lo que piden, haze-- va corriendo
> y aplaca el mal y dobla el acidente,
> assí a mi enfermo y loco pensamiento,
> que en su daño os pide..., yo querría...
> quitalle a este mal mantenimiento;
> mas pídemele y llora cada día
> tanto, que quanto quiere le consiento,
> olvidando su muerte y aun la mía.

Se dirá que con nuestra propuesta se rompe la perfecta relación entre cuartetos y tercetos:

> como la madre [...] va corriendo y aplaca
> assí yo [...] querría quitalle

Más que romperse, se introduciría una frase parentética con verbo elíptico ("así a mi pensamiento [acontece]... yo querría...") o sencillamente se interrumpe la oración para iniciar otra que completa el sentido de la anterior. Tampoco es perfecta la correlación en el otro pasaje donde Garcilaso volvió al mismo motivo, la analogía del amante con el enfermo (transcribo con la puntuación y la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mayúscula inicial de verso de la princeps):

> Yo sé qué cosa es esperar un rato:
> El bien del propio engaño, y solamente
> Tener con él inteligencia y trato.
> Como acontece al mísero doliente:
> Que del un cabo, el cierto amigo, y sano
> Le muestra el grave mal de su acidente,
> Y le amonesta, que del cuerpo humano
> Comience a levantar a mejor parte
> El alma, suelta con bolar liviano.
> Mas la tierna muger, de la otra parte
> No se puede entregar al desengaño
> Y encúbrele del mal, la mayor parte.
> El, abraçado con su dulce engaño:
> Buelve los ojos a la boz piadosa,
> Y alégrase muriendo con su daño.
> Assí, los quito yo de toda cosa,
> Y póngolos en solo el pensamiento:
> De la esperança, cierta o mentirosa.
> (ele.II.121-138)

En este pasaje aparecen aspectos relacionables con lo que hemos expuesto arriba; en él también se dan, separados semánticamente, acidente y mal (v. 126). Por otra parte, obsérvese que el mantenimiento --que en el Soneto XIV no ha de ser necesariamente malo, y es conectable con la hermosa amada-- puede identificarse en la Elegía con el "dulce engaño". Pero lo que más nos interesa es la construcción sintáctica. En principio se diría que, como en el Soneto XIV, hay correspondencia entre el como del v. 124 y el assí del v. 136; esta relación no sería exactamente simétrica, pues se hace corresponder un compl. indirecto con un sujeto:

- como acontece al mísero doliente
- assí los quito yo...

O bien la correspondencia de los quito yo no se establece con la oración introducida por como, sino con la inmedia-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tamente anterior, intermedia entre las de como y assí:

- como acontece al mísero doliente
- El [...] buelve los ojos
- assí los quito yo... [85]

Aquí sí se da la relación simétrica entre la construcción de sujeto y verbo junto con la referencia anafórica de los a los ojos:

Sujeto + Verbo + CD	CD + Verbo + Sujeto
El buelve los ojos	los quito yo

Pero esta relación no se da ya entre las oraciones introducidas respectivamente por como y assí. En el Soneto XIV, como en la Elegía II, no es imprescindible el absoluto paralelismo sintáctico entre las oraciones que siguen a ambos términos.

La ruptura de la línea sintáctica que significa la suspensión que defendemos no es un elemento aislado en el Soneto XIV: actúa en el mismo sentido que un conjunto de rasgos "anómalos" que se distribuyen por todo el soneto, construido sobre una serie de quiebras a distintos niveles que reflejan el estado "desacordado" del personaje amante. Pueden separarse en tres grupos:

A - Quiebras lógicas y semánticas

B - Quiebras sintácticas

C - Quiebras rítmicas y métricas

Dentro del primer grupo, tendríamos varias rupturas semánticas y/o lógicas que se producen

A1- En los vv. 3-4, donde Blecua se refiere a "errores en la construcción lógica de la frase"[86], que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

motivaron la enmienda "lógica" de Mg: "..alguna cosa de la qual comiendo // sabe que.."

A2 - Entre el v.4 y el v.8 (doblarse el mal / aplaca el mal)

A3 - En la paradoja del v.8 ("aplaca el mal y dobla el accidente") que forzaba tanto las posibilidades polisémicas de mal que de nuevo motivó la enmienda en dirección "lógica" mantenida hasta Rivers.

A4 - En la escisión de la voz poética en un yo (sujeto) y un mi enfermo y loco pensamiento (compl. indirecto) que encuentra su paradoja final en el último verso del "olvidando su muerte y aun la mía", en que se habla de dos muertes cuando "lógicamente" debiera ser una sola.

En lo que respecta a la sintaxis, habría que referirse, más que a quiebras, a la complejidad sintáctica del soneto, en la que se sitúa la fisura del primer terceto. Sin embargo, esta quiebra no ha de sorprender si se tiene también en cuenta la compleja sintaxis de los cuartetos:

> Como la tierna madre --quel doliente
> hijo le 'stá con lágrimas pidiendo
> alguna cosa de la qual comiendo
> sabe que ha de doblarse el mal que siente,
> y aquel piadoso amor no le consiente
> que considere el daño que, haziendo
> lo que piden, haze-- va corriendo
> y aplaca el mal y dobla el acidente...

He mantenido la puntuación de R74, que me parece adecuada para los cuartetos, y acaso sea la más clarificadora de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entre las de los editores del XX. Rivers se ve obligado a poner entre guiones la oración parentética que empìeza con quel doliente (v. 1) y termina con haze (v. 7), de forma que el sujeto (madre) lleva su verbo (va corriendo) seis versos más abajo; dentro de esa larga oración parentética se incluye una proposición más breve con gerundio que separa el relativo como compl. directo de su verbo (se indica con paréntesis en O):

> que considere el daño que (haziendo
> lo que le piden) haze va corriendo

En el marco de esta complejidad sí podemos referirnos a un caso donde se produce una fisura sintáctica:

B1) En el primer verso, tenemos "Como la tierna madre --quel doliente // hijo le 'stá con lágrimas pidiendo..."; cuando lo normal hubiese sido "Como la tierna madre --a quien el doliente // hijo le 'stá con lágrimas pidiendo...". El metro impide la existencia de una preposición a ante el relativo, que debería ser quien, como ocurre en numerosos casos:

> -- son.I.10-11:
> Yo acabaré, que me entregué sin arte
> a quien sabrá perderme y acabarme
> -- son.VII.7
> como acontece a quien ha ya escapado
> -- son.XVIII.2-3:
> y por sol tengo solo vuestra vista,
> la qual a quien no inflama o no conquista
> -- son.XXVI.14:
> a quien fuera mejor nunca aver visto.
> -- can.IV.81-82:
> De mí agora huyendo, voy buscando
> a quien huye de mí como enemiga,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- ele.I.132:
a quien la vida con la tuya davas?
-- ele.II.149:
la misma a quien tú vas eterna fama
-- égl.I.158:
dando a quien diste el coraçón malvado,
-- égl.I.220:
a quien de ti con lágrimas me quexo;
-- égl.II.382-84:
assí que ya no toca nada dello
a ti querer sabello, ni contallo
a quien solo passallo le conviene,[87]

Resulta interesante que, mientras se esgrime la anomalía sintáctica como razón de la enmienda para el v. 11 y otros, ningún editor antiguo ni moderno haya señalado esa anomalía del pronombre relativo en el v. 1, ni haya propuesto una enmienda del tipo "Como la tierna madre --a quien doliente //hijo...etc". La razón es clara: tanto en el v. 1 como en el v. 11 parece haber fisuras sintácticas; la diferencia es que el v. 11 resultaba hipométrico a los oídos de la segunda mitad del XVI y el v. 1 no presenta problemas métricos.

Por último tendríamos las quiebras métricas ya señaladas en el cap. VII, basadas en

C1) los continuos encabalgamientos, algunos de ellos muy abruptos (doliente // hijo) (pidiendo // alguna cosa) (haziendo // lo que le piden).

C2) el empleo del hiato en posiciones donde se esperaría sinalefa, en los versos 10 y 11.

En el Soneto XIV tenemos un excelente ejemplo de la práctica de la recreación poética (del "loco y enfermo pensamiento" del personaje amante) que a su vez persigue

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

la persuasio del lector, pues la misma composición es una prueba del desequilibrio, tema central del soneto.[88] Nos encontramos dentro de lo que llamamos poética del descort que, en combinación con la poética de la sprezzatura, da lugar a quiebras en los tres planos señalados, lógico-semántico, sintáctico y métrico. En la base tenemos una poética sumamente abierta, que admite construcciones sintácticas o elementos semánticos tomados directamente del ámbito oral. Los rasgos más notorios de esta poética fueron limados por los editores de la segunda mitad del XVI, como se ve en este Soneto XIV, y vimos en son. XXVIII.14 y égl.II.878 y 1880. La actitud de los editores está en consonancia con la opinión de Herrera ante una de las expresiones populares recogida en sus versos por Garcilaso. Estos son los versos:

> o contigo llorasse, que no es malo
> tener al pie del palo quien se duela
> del mal, y sin cautela t'aconseje.
> (égl.II.362-364)

Y éste el comentario de Herrera al v. 363: "Metáfora sacada de lugar humilde y odioso".[89]

El Soneto XIV era para Blecua el máximo fundamento de sus criterios, por tratarse, según él, de un texto "plagado de errores"[90] que no podían venir en todos los casos del impresor de Barcelona. Ruffinatto descarta una de las enmiendas de Blecua (v. 8) y simplifica otras dos (vv. 10 y 11), considerando legítimas, cuando haya

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

errata en la princeps, las enmiendas ope ingenii de un editor moderno, siempre que se atengan a los criterios métricos, semánticos y estilísticos del autor. Rosso Gallo mantiene la posición de Ruffinatto con alguna modificación en una de las enmiendas. Frente a estas posturas hemos visto que el texto del Soneto XIV, tal como aparece en O, se inserta perfectamente dentro del sistema métrico y poético de la princeps.[91]

&&&.VIII.3 Asuntos semánticos, sintácticos o de sentido

Trataremos un primer caso ya aceptado por Rivers y después por Rosso Gallo, pero que sirve para situarnos en las razones que a veces llevan a la enmienda de la princeps.

&&&.VIII.3.1 Egl.III.230: ...entre las yervas degollada

Es este un caso donde los estudios de diversos investigadores han demostrado que la lección de O es la correcta. No entraremos a reiterar esas razones, sino a indagar las posibles causas que pudieron llevar a la enmienda. Este es el texto de O:

> Todas, con el cabello desparzido,
> lloravan una nympha delicada
> cuya vida mostrava que avía sido
> antes de tiempo y casi en flor cortada;
> cerca del agua, en un lugar florido,
> estava entre las yervas degollada,
> qual queda el blanco cisne quando pierde
> la dulce vida entre la yerva verde.
> (égl.III.225-232)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> entre las yervas degollada OPNJIFG USDV KRG90
> las yervas ygualada Mg B77
> entre la ierva degollada H

Esta es la nota de Sánchez en 1574:

> Estava entre las yervas degollada. No puede dezir degollada, porque habla de Elisa, que fue doña Isabel Freile, que murió de parto, como se cuenta en la égloga primera; y era portuguesa, por lo qual dize abaxo: Al mar de Lusitania, etc.[92]

En B77 se añade:

> En un libro muy antiguo de mano dice: ygualada. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es Posita sic.[93]

Blecua plantea así la cuestión:

> la dificultad de elección [entre degollada e igualada"] es grande, porque no contamos con pruebas terminantes que aprueben como válida una de las dos lecturas. No creo que aquí [...] pueda existir tampoco una doble redacción; se trata, por tanto, de una mala lectura de O --quizá M(O)-- o de Mg, B.[94]

Rivers vuelve a plantear el asunto en una extensa nota, y decide editar degollada.[95] Por la misma lectura se inclinan en sus respectivos artículos Porqueras Mayo,[96] Martínez-López[97] y Di Pinto.[98] Por último, Rosso Gallo también opta por la lección de O.[99] Tras los diversos argumentos de todos estos investigadores se puede dar por demostrada la pertinencia de degollada en el pasaje, frente a ygualada en B77 y Mg,[100] lo que significa una prueba más de que estas fuentes son descriptae sobre la princeps.

Probado, por tanto, que no es necesaria la enmienda de la versión de O, resultará interesante indagar las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

razones que llevaron a la enmienda del Brocense y de Mg, y a su defensa por Blecua. Rosso Gallo considera que

> Sánchez introduce la enmienda no por razones contextuales o lexicales (es decir, por una efectiva impropiedad semántica del lexema degollada), sino a causa de consideraciones biográficas, de las que deriva la perfecta identificación Elisa + Isabel Freire. La ficción literaria queda subordinada a la realidad [...] Las razones que inducen a Blecua a defender la misma elección textual derivan, en cambio, probablemente, de una excesiva confianza en los testimonios manuscritos...[101]

Junto con estas motivaciones para introducir o defender esa enmienda, creo preciso poner de relieve alguna otra.

El Brocense, en la carta que escribe a Juan Vázquez de Mármol el 17 de mayo de 1574, escribe lo siguiente:

> V. Md. puede entre las erratas mandar tornar y restituir las que no le contentaren. Yo no osé también en otras ser porfiado, que con saber cierto que había escripto Garci-Laso
>
> Estaba entre las yerbas igualada,
>
> dejé aquella bestialidad 'degollada' y quité la annotación porque más quiero pecar de obediente que de porfiado.[102]

Sánchez percibía degollada como una "bestialidad". Blecua, por su parte, considera "más prosaico" a Herrera por inclinarse en favor de degollada, decisión debida, a su juicio, a la permanente oposición del sevillano a las lecturas del Brocense. Blecua opone a degollada razones que se acercan a la acusación de "bestialidad" de Sánchez:

> ¿Quiso aludir con la forma 'degollada' al 'flujo de sangre' como afirman H y T? Resulta anormal esta alusión dentro del mundo idealizado y estetizante, tan profundamente clásico, que emana de la égloga III.[103]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En el cap. IV tuvimos ocasión de tratar de esa concepción en exceso limitada de lo renacentista o "clásico" a propósito de égl.III.64 ("alegrando la yerva y el oẏdo"). La reducida visión de Garcilaso como el "dulce" cantor de las Eglogas ha hecho olvidar que su sistema estético tiene límites mucho más amplios. Di Pinto ha puesto de manifiesto la posibilidad de polisemia de degollada, lo que sin duda es correcto. Sin embargo, aun tomando la acepción más truculenta del término, degollada no es un grado máximo en Garcilaso. Martínez-López[104] ha señalado pasajes de la Egloga II donde se da un momento de crudeza semejante a la de degollada:

> y al fin él, confundido d'alboroto,
> atravessado y roto de mil hierros,
> [...]
> va la color mudando; o en el campo
> qual queda el lirio blanco que'l arado
> crudamente cortado al passar dexa,
> (égl.II.1250-1259)

Aun más cruentos resultan otros versos algo más arriba. Se habla de la polvorosa muchedumbre enemiga, en pugna con don García:

> Unos en bruto lago de su sangre
> cortado ya el estambre de la vida,
> la cabeça partida rebolcavan;
> otros claro mostravan, espirando,
> de fuera palpitando las entrañas.
> (égl.II.1241-1246)

Ninguno de los dos es menos "renacentista" o "clásico" que la más plácida descripción de un locus amoenus, por poner un ejemplo. Mele ha mostrado para égl.II.1241-1246 que estos versos tienen un antecedente en otro autor tan

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"clásico" y "renacentista" como Ariosto.[105] Se dirá que tratamos con la materia quasi-épica de la Egloga II; es cierto, pero en un autor que admite en su estética general estas "bestialidades", el empleo de degollada no ha de sorprender, ni siquiera en una obra como la Egloga III. En ella Blecua habla del "mundo idealizado y estetizante" donde puede resultar "anormal" el término degollada. Más que de idealización o postura estetizante, hablaríamos en la Egloga III de distanciamiento en la contemplación de historias desastradas. Este distanciamiento no debe ocultar el hecho de que lo que se nos presenta, con aparente armonía, es una serie de historias de final profundamente inarmónico. En el primer caso vemos a Orfeo y Eurídice, y cómo aquél

> por mirarla de nuevo, la tornava
> a perder otra vez, y del tyrano
> se quexa al monte solitario en vano.
> (égl.III.142-144)

En la segunda vemos la transformación de Dafne ante los ojos del desesperado Apolo. La tercera incluye un verso que no está tan lejos de la imagen de quienes mostraban "de fuera palpitando las entrañas"; en el tapiz tejido por la ninfa "se veía" que

> ...el moço en tierra estava ya tendido,
> abierto el pecho del ravioso diente...
> (égl.III.179-80)

La visión de Adonis con el pecho desgarrado por los colmillos del jabalí no es menos truculenta que la mención, en la cuarta historia, de la ninfa degollada.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Puede afirmarse, en suma, con poco temor a errar, que la variante igualada frente a degollada no es ni más ni menos que una enmienda que surge del rechazo de la versión original desde unos principios estéticos que habían recortado las posibilidades presentes en la poética de Garcilaso. Lo que nos interesa destacar es que se trata de un "recorte" paralelo al que se da en el campo de la métrica.

&&&.VIII.3.2 Son.I.2: ...por do m'á traẏdo

He aquí el soneto, con las variantes del verso en cuestión (registro las peculiaridades ortográficas por si fuesen de interés):

Quando me paro a contemplar mi 'stado,
y a ver los passos por do m'ha traẏdo,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera aver llegado;
mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por dó é venido;
sé que me acabo, y más é yo sentido
ver acabar comigo mi cuydado.
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

2 ver mis pasos Ma
m'ha traydo O NJIFG USDV B77 HTA KR64 G90
me han traydo B74 R74
me an Ma
m'an Mg

Blecua acepta la enmienda de Mg y B74, y con él Rivers. Estas son las palabras del primero:

Si mantenemos la lectura m'ha traẏdo, el sujeto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> forzosamente será estado; entonces, passos sólo puede significar «camino», «sendas peligrosas». Me parece necesario delimitar el campo semántico de la palabra estado en estos versos. No es difícil: es indudable que significa «situación (espiritual)». Ahora bien: a un «estado» se puede llevar, un «estado» puede ser alcanzado, pero no es una construcción semántica lógica que un estado pueda traer. Es decir, la palabra estado presenta un valor estático (como sucede con situación), sin movimiento, valor que se documenta constantemente en textos de la época.[106]

Rosso Gallo defiende la lección de la princeps. En su argumentación analiza los campos semánticos de estado, passos y camino. De los dos últimos términos considera una serie de posibles acepciones, concluyendo que los campos semánticos de ambas palabras son igualmente extensos, y que las dos presentan una evidente correspondencia. Respecto a estado estima que "significa, sin duda, «situación espiritual»",[107] coincidiendo en ello con Blecua y Rivers. Sin embargo, al parafrasear los cuartetos sustituye estado no por 'situación' sino por 'condición':

> cuando me paro a meditar sobre mi condición / y a considerar los passos (modo de vida, acciones, decisiones, etc.) a los que me ha conducido...[108]

Al mismo tiempo sustituye "passos por do..." por "pasos a los que", con lo que cambia innecesariamente el compl. circunstancial de lugar "por donde" por otro de lugar "a donde".

Creo que la clave para la interpretación de los cuartetos no está en passos o camino, que pueden enten-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

derse sin más como 'proceso vital', aunque ello no impide que su posible polisemia enriquezca la significación del texto. El término clave, y base de la objeción de Blecua y Rivers, es estado, que, según ellos, significa 'situación espiritual'; por consiguiente, una situación puede ser alcanzada, pero no "traer". Respecto a esto, no hay que olvidar que nos encontramos en un texto poético, donde la lógica opera de diferente forma. Vimos un buen ejemplo en el Soneto XIV, cuyo v. 8 ("aplaca el mal y dobla el acidente") no pareció lógico a los editores; el verso en sí parece contradictorio, pero ya notó Ruffinatto que el aparente contrasentido se resuelve gracias a la polisemia de mal, la cual fuerça al lector a aceptar que este término significa en ese contexto algo distinto a 'acidente'; mal ha de ser, pues, 'dolor', 'dolor momentáneo'; la "clarificación" lógica del verso problemático no es la clave del verso, cuya poeticidad consiste precisamente en la contradicción más o menos soluble que encierra.

Algo muy parecido ocurre en el Soneto I. "El estado me ha traído por ciertos pasos, por cierto camino", dice el personaje poeta. El estado, la situación, no es tanto el que "trae", sino la causa de esos pasos; es decir, "debido a que estoy así, he venido por este camino". Esta posibilidad de lectura se complementa con otra circunstancia: estado, como mal, es una palabra con más de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una acepción; por esta razón Blecua ha de "delimitar el campo semántico" del término. Estado significa 'situación' en varios lugares de Garcilaso, como bien indica Blecua:

> -- can.II.44:
> Llorando el mal estado a que an venido
> -- can.IV.152:
> assí que del estado más perdido
> [saco algún bien]

Pero es sabido que estado, desde la Edad Media, hace también referencia a la condición social, una acepción a la que parece aludir Rosso Gallo de pasada al parafrasear el texto. En un texto coétaneo de Garcilaso, el Diálogo de la lengua:

> Quando queremos dezir que uno se govierna en su manera de bivir conforme al estado y condición que tiene, dezimos que "guarda el decoro"...[109]

He aquí un ejemplo de Garcilaso:

> -- égl.II.104-106:
> ...que'l que, biviendo acá, de vida ufana
> y d'estado gozoso, noble y alto
> es derrocado de fortuna insana!

Tenemos un estado-(situación) gozoso, pero también un "estado noble" que se acerca a la condición social. Más claro aún está el valor en este otro ejemplo:

> -- ele.I.75-77:
> ¡O miserables hados, o mezquina
> suerte, la del estado humano, y dura,
> do por tantos trabajos se camina,

Se habla del estado humano, que no es ahora la 'situación humana' sino la 'condición de hombre'; este aspecto nos interesa, porque el estado a que se refiere Garcilaso en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el Soneto I es sin duda la mala situación de un amante; pero el tópico del mal estado en que está el amante permite pensar también en el estado-condición, en la medida en que no es una situación a la que se llega y de la que se sale, sino un "estado crónico", una condición permanente, el estado o condición de amante, con todo lo que ello conlleva en el ámbito cancioneril y petrarquista (desesperación, sufrimiento, abandono, etc.); es esta situación crónica, la que "trae" o "lleva" por un camino, ya que es causa de los pasos que se dan. No se trata, pues, de que estado represente un valor estático, sin movimiento, como estima Blecua, sino de que ese estado, "situación-condición de enamorado" sea la razón de esos pasos. No defendemos, pues, que estado ha de entenderse como 'condición social', o únicamente como 'condición de enamorado', sino que la fisura sintáctico-semántica entre estado y ha traído se resuelve en parte por la amplitud semántica de estado, y en parte por la posibilidad del estado-condición como causa agente, que "trae" al personaje amante por cierto camino. La fisura o ambigüedad tiene indudable valor poético, como ocurría con son.XIV.8 entre mal y acidente.

Pero no es ésta la única razón que apoya á y no han. Otra aún más importante afecta al conjunto del soneto. Estamos de acuerdo con Blecua en que estado no es un sujeto "normal" para traer, y eso provoca lo que acabamos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de describir; pero esa "falta de ajuste" también puede dar lugar a otro proceso en el soneto, puesto que queda en cierto modo pendiente la cuestión de qué o quién es el sujeto de á traÿdo. Para verlo hay que acudir al v. 11:

si quisiere, y aun sabrá querello

Las variantes para este verso son:

11 Y se tanbien que sabra querello Ma
Si ella quisiere IFGBHTA S

Ya nos referimos en el cap. VII a este verso, cuya enmienda obedece a una causa métrica: los editores quisieron evitar que y aun constituyese dos sílabas, con una tendencia extrema e invariable a la sinalefa que no es propia del sistema métrico de O. Ma enmienda --acaso sobre la enmienda de la línea editorial--, con tanta variación, que una vez más Blecua se ve obligado a hablar de una doble redacción,[110] cuando estamos ante otro intento de "mejora" del texto de O por parte de un copista-refundidor. Pero lo que nos interesa es la enmienda que, como en tantas ocasiones, no empieza con B, ni siquiera con F, sino con I, la edición de Valladolid de 1553. Blecua no considera correcto el cambio:

> La aparición del pronombre ella rompe todo el misterioso secreto que intencionalmente provoca el verso anterior («a quien sabrá perderme y acabarme»). Quizá habría que leer en O: quisïere.[111]

En efecto, ese ella introducido por razones métricas, rompe el "misterio" del verso anterior:

Yo acabaré, que me entregué sin arte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello...

Ese personaje misterioso que "pierde" y "acaba" al personaje poeta en el primer terceto podría guardar cierta relación con el primer cuarteto y el á traẏdo de sujeto problemático. Vimos que la fisura entre sujeto y verbo en ese caso tendía a solucionarse a través de la amplitud significativa de estado y la posibilidad de éste fuese causa de á traẏdo; pero esa fisura se mantiene en tensión no resuelta, y puede prolongarse poéticamente y relacionarse con el quien sabrá perderme del primer terceto; de esta manera, una segunda lectura de los primeros versos tras haber leído todo el soneto, cobra nuevas resonancias:

Quando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los passos por dó m'á traẏdo...

M'á traẏdo..., ¿qué o quién? Mi estado, el estado como condición de amante o el estado-situación como causa. Pudiera ser. Pero con esa duda se puede seguir leyendo el soneto hasta encontrarse con ese ser misterioso que "sabrá perderme y acabarme". El verbo á traẏdo tiene en potencia relación con un hipotético sujeto quien sabrá perderme, puesto que "quien sabrá perderme" pudiera ser también quien "m'á traẏdo" por los pasos "por do anduve perdido". Esta posibilidad de conexión, de gran valor poético, se pierde por completo si utiliza la tercera persona de plural en el segundo verso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La coherencia poética del soneto exige, pues, á traÿdo, la lección de O. Como apunta Rosso Gallo, es probable que el Brocense se diese cuenta de ello, puesto que enmendó su edición de 1574, volviendo a la princeps en B77; Herrera, siempre con más intuición poética, no introdujo ninguna enmienda, aunque sin duda conoció la de B74.

Si contemplamos la enmienda de Mg en el conjunto de las suyas, es claro que se trata de un ejemplo más de lo que puede llamarse "sentido limitado",[112] pues el verso aislado tiene sentido, pero es deficiente en el conjunto del poema; la raíz de la enmienda está una vez más en la reducción a una lógica "obvia" que en el fondo representa una lectio facilior.

&&&.VIII.3.3 Son.XX.11: Del grande mal...

Con tal fuerça y vigor son concertados
para mi perdición los duros vientos,
que cortaron mis tiernos pensamientos
luego que sobre mí fueron mostrados.
El mal es que me quedan los cuydados
en salvo destos acontecimientos,
porque son duros y tienen fundamientos
en todos mis sentidos bien echados,
aunque por otra parte no me duelo
--ya que'l bien me dexó con su partida--
del grande mal que en mí está de contino;
antes con él me abrazo y me consuelo,
porque en processo de tan dura vida
atajaré la guerra del camino.

11 Del grande mal O PNJI FG USVD KR64G90
Del grave mal BHT R74
El grave A

Blecua y Rivers apoyan el cambio introducido por el Bro-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cense.[113] Rosso Gallo defiende el texto de O, observando con acierto que, si bien el sintagma grande mal tiene una sola ocurrencia en la princeps, mal aparece en ella junto con los comparativos mayor y tamaño,[114] que en última instancia remiten a la noción de 'grande'.[115]

El cambio implica a dos grafemas y pudiera estar dentro de los tipos de errata posibles en O, aunque no es el más frecuente. Hay que preguntarse, sin embargo, por qué Garcilaso no pudo escribir grande mal, aunque lo usase sólo una vez, contra tres ocurrencias de grave mal (ele.II.126; égl.I.246 y égl.II.119).

Por otra parte, tenemos:

-- ele.II.72:
y en el ausencia crece el mal que siento

El verbo crecer aplicado al mal, junto con adjetivos como tamaño o mayor, está en el mismo campo semántico que grande, y justifica la posibilidad de un sintagma como grande mal.

Si salimos del texto de O tenemos, en el Cancionero de Gallardo:

-- LIII.2:
y es tanta la grandeza d'este mal.
-- LVI.9-10:
Y en ser tan grand'el mal en que me beo,
para sufrir tan graves desconsuelos,

En Boscán :

-- son.CI.1:
A mi gran mal gran esperança crece

En este verso se podría decir que métricamente grave no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puede aplicarse; sí podría usarse en un verso como:

> -- CXXXI.935:
> Y dixo:" ¡Dios tan grande mal no quiera

Aquí grande precede al sustantivo, como en Garcilaso. Para Rivers el hecho de que grande no aparezca nunca antepuesto es un argumento a favor de la enmienda. Recordemos que esto se produce dentro de un criterio que duda mucho de la princeps y confía bastante en B y Mg; hemos demostrado que tiene más posibilidades de acercarse a Garcilaso el criterio opuesto: las dudas las ofrecen estas dos fuentes, y O no ha de enmendarse más que cuando hay prueba muy clara de errata, una vez que se ha definido su sistema métrico y poético. No hay razones para que se pueda decir que Garcilaso no pudo usar grande mal; y sí las hay en sentido contrario.

Donde sí era común grave mal es en la segunda mitad del XVI; en Aldana, por ejemplo, resulta más fácil encontrar ejemplos de ese sustantivo con grave que con grande:

> -- son.XVIII.11
> ¡Ay grave mal! ¡Ay mal grave y profundo
> -- son.XXXI.5
> Oh si tras tanto mal grave y contino[116]

Creo, por tanto, que nos encontramos ante una nueva enmienda regularizadora del Brocense, al que siguen después otros editores; esa regularización responde más al usus scribendi de la segunda mitad del XVI que al de Garcilaso.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.3.4 Son.XX.14: "atajaré la guerra del camino"

> antes con él me abrazo y me consuelo,
> porque en processo de tan dura vida
> atajaré la guerra del camino.
> (son.XX.12-14)
> 14 Atajare la guerra del c. O PNJIFGH USDV
> [KR64 G90
> Ataje la largueza del camino BTA R74

Este es el segundo caso problemático del Soneto XX, aparte del creciente que estudiamos arriba.

B enmienda el verso haciendo referencia a su "libro de mano".[117] El primero en defender la enmienda en el siglo XX, como señala Blecua, fue Navarro Tomás:

> aclara más el pensamiento del poeta, el cual acongojado por la ausencia de su dama, abrázase a su propia pena, deseando atajar así la largueza del camino, es decir, deseando abreviar su vida.[118]

Largueza es, para Blecua, lectio difficilior.[119] Rivers opta también por la lección de B, y considera que en la de O

> a scribal error ("la largueza" > "la guerra") is easily understood in this case.[120]

Rosso Gallo[121] rebate adecuadamente los argumentos de Blecua y demuestra la pertinencia de la lección de la princeps, que considera difficilior respecto a la de B. Defiende la posibilidad de la combinación de porque con futuro para expresar una causa, y estudia las acepciones de atajar, y menciona unos versos de Dante donde aparece el sintagma la guerra del camino:

> ...dalle fatiche loro; e io sol uno
> m'apparecchiava a sostener la guerra
> si del cammino e si della pietate,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

che ritrarrà la mente che non erra.
(Inf., II, 3-6)[122]

Rosso Gallo señala además que guerra tiene semas comunes ("contrariedad-violencia") con lexemas del Soneto XX como fuerça, vigor, perdición, duros, cortaron, mal, cuydados. De todos estos creo que resultan más significativos aquellos relacionados más directamente con lo bélico: fuerça, vigor, y cortaron.[123] Guerra cierra el soneto trayendo un campo semántico que estaba apuntado en el primer cuarteto:

> Con tal fuerça y vigor son concertados
> para mi perdición los duros vientos
> que cortaron mis tiernos pensamientos
> luego que sobre mí fueron mostrados.

La excelente defensa que Rosso Gallo hace de la lección de O deja fuera de dudas su superioridad sobre la versión tomada del "libro de mano" por el Brocense, versión que resulta ser una "aclaración" de O, con lo que [M(B)] se nos presenta como descriptus de O. Hay que sospechar inmediatamente de estas "aclaraciones" de las enmiendas, que también "aclaraban" la lógica de son.XIV.8 ("aplaca el mal y dobla el acidente") o el sujeto de á traýdo en el Soneto I.

A la lección grande mal Rivers oponía el hecho de que fuese la única ocurrencia de grande precediendo al sustantivo; ahora se introduce largueza en el corpus garcilasiano, que no tiene ninguna otra ocurrencia de esa palabra. O se puede entender de esta forma: "me abrazo a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mi mal, porque [así] acortaré la guerra, dureza, inconvenientes del camino de esta vida".

A la argumentación de Rosso Gallo puede añadirse algún apunte que sitúe el verso enmendado por editores posteriores en el contexto literario en que se movió Garcilaso. Resulta de sumo interés, dentro de ese contexto, al que nos acercamos en el cap. IV, el apoyo en Dante, autor que hemos venido citando repetidamente a propósito de diversos lugares garcilasianos. Recuérdese que Dante apenas es citado por Bembo en sus Prose, y que se ha visto a Trissino como "medievalizante" por remitir en muchas ocasiones en su Poetica al autor de la Commedia. Que Garcilaso lo traiga a sus versos, cuando el gran Bembo casi lo proscribe, es un claro índice de la independencia del poeta español frente a la "dictadura" bembiana, y por otra parte prueba la amplitud receptora del primer Quinientos.

Resulta ocioso recordar la profusa aparición de guerra en la poesía contemporánea y anterior a Garcilaso,[124] dentro de un contexto amoroso, o, con perspectiva más amplia, en relación con el proceso vital. Voy a citar sólo dos ejemplos que me parecen significativos, porque Garcilaso hubo de conocerlos, ya que ocupan una posición señalada en la obra de sus respectivos autores. En ninguno de los dos la palabra guerra aparece con su sentido propio. Por un lado, tenemos el primer soneto de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las Rime de Cariteo, el barcelonés afincado en Nápoles que murió en 1514; este es el primer terceto:

> Per la mia diva io vidi exempio in terra
> Degli angeli, & in opre & in figura,
> Che contra il vil pensier fe' sempre guerra.[125]

Más representativa me parece la ocurrencia del término en el primer verso del primer soneto de las Rime de Bembo:

> Piansi e cantai lo strazio e l'aspra guerra,
> ch'i' ebbi a sostener molti e molti anni
> e la cagion di cosi lunghi affanni,
> cose prima non mai vedute in terra...[126]

Al emplear guerra en sentido figurado el pasaje pierde algo de "claridad", que fue lo que motivó la enmienda de B; en segundo lugar, llama la atención que guerra aparece en ambos casos conectada con modificadores que indican extensión en el tiempo: sempre y molti e molti annni; un concepto que en Garcilaso está en "el grande mal que en mí está de contino". También está implícito en atajar -- sin necesidad de reiterar largueza-- y en proceso de tan dura vida. Atajar se conjuga perfectamente con guerra, porque ésta es, dentro de los tópicos poéticos del tiempo, una "lunga guerra"; así en Cariteo tenemos:

> -- son.VIII.11:
> Facendo col mio sangue assidua guerra
> -- son.XIV.7:
> concesso m'hai, poi de si lunga guerra

El aspecto de la "dura vida" (son.XIV.13) es común a Bembo ("aspra guerra") y Garcilaso. Por supuesto, en la base está, como señala Dionisotti,[127] la Canción CCLXIV de Petrarca:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

...Quando novellamente io venni in terra
A soffrir l'aspra guerra
Che 'n contra me medesmo seppi ordire...
(CCLXIV.110-112)

La idea de urdir la guerra contra sí mismo no está lejos de abrazarse al mal esperando morir. En el envío de esa canción de Petrarca se lee:

Canzon qui sono,[...]
[...]
sentendomi perir senz'alcun dubbio
(CCLXIV.127-129)

Al final del envío tenemos:

Ché co la morte a lato
Cerco del viver mio novo consiglio,
E veggio 'l meglio et al peggior m'appiglio
(CCLXIV.134-136)

Versos que, como es sabido, Garcilaso imitó en el Soneto VI:

más tal estoy que con la muerte al lado,
busco de mi bivir consejo nuevo
y conozco el mejor y el peor apruevo.
(son.VI.5-7)

El al peggior m'appoglio, "al peor me aferro", vuelve a relacionarse con con él [mi mal] me abrazo del Soneto XX. En suma, lo que hemos querido probar es que un verso como "atajaré la guerra del camino" se integra perfectamente en el entramado de relaciones que constituyen el contexto que Garcilaso conoció.[128]

&&&.VIII.3.5 Can.I.13: ...moriros a los pies...

Si a la región desierta, inhabitable
por el hervor del sol demasïado
y sequedad d'aquella arena ardiente,
o a la que por el yelo congelado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y rigurosa nieve es intractable,
del todo inabitada de la gente,
por algún accidente
o caso de fortuna desastrada
me fuéssedes llevada,
y supiesse que allá vuestra dureza
estava en su crueza,
allá os yría a buscar como perdido,
hasta moriros a los pies tendido.
(can.I.1-13)

13 Hasta moriros a los pies t. O P V KR64
H. morir a vuestros p. t. NJIFGBHTA USD Mg R74
rendido Tn

En el v. 13 tenemos una construcción de infinitivo más pronombre que fue enmendada muy tempranamente. Blecua acepta la enmienda, por estimar que

> ...os como complemento indirecto («yo muero para vos») resulta insólito. Aun hoy sería una construcción muy audaz. Me ha sido imposible documentarla en tiempos de Garcilaso y no creo que sea fácil hacerlo.[129]

Rivers sigue la propuesta de Blecua, no sin objeciones interesantes en nota:

> Sin duda la sintaxis [de O] es algo rara, pero ¿lo es tanto como cree Blecua? Se puede entender el verso como un modo elíptico de decir "hasta estaros a los pies tendido y muerto" o "hasta estaros, muriendo, a los pies tendido". Claro que es más fácil de entender la enmienda, que se estableció ya en 1544; quiza el Brocense no conocía siquiera la lectura de O.[130]

Es más fácil de entender la enmienda, como en son.XX.14 la corrección "aclaraba" el significado; estamos en el extremo opuesto de la lectio difficilior.

Rosso Gallo mantiene la lección de O. Considera con razón que es más explicable el paso de la lección de O a la de N que al contrario, es decir el paso de una supues-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ta versión original morir a vuestros pies a moriros a los pies. Recuerda además que N depende totalmente de O, y que su intervención en este verso es por completo conjetural, y no derivada de manuscrito alguno. Sin embargo, los argumentos de Blecua --la expresión es demasiado audaz y no hay ejemplos que la convaliden-- no quedan, en mi opinión, suficientemente rebatidos, pues Rosso Gallo no ofrece ejemplos de construcción semejante, y tampoco demuestra la pertinencia de esa expresión en su contexto, más allá de afirmar que es un sintagma "semánticamente más complejo" y referirse a que evita una repetición y da lugar a una "iteración más discreta".[131]

Hay que plantearse si la construcción moriros a los pies... es posible en Garcilaso, aunque en efecto no resulte muy común. Tenemos un dativo que no coincide exactamente con la función habitual de compl. indirecto; se acerca a lo que la gramática tradicional denomina dativo posesivo ("morir a vuestros pies"), o dativo ético, que expresa el especial interés por la acción verbal de la persona representada por el pronombre.[132] No importa tanto la denominación como el hecho de que se trata de un dativo cuya función sintáctica no es la normal del llamado compl. indirecto. Se caracteriza por aparecer con verbos que no suelen admitir compl. indirecto en su función más usada. Keniston aporta algunos ejemplos en prosa que, sin ser tan "raros" como el de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Garcilaso, se aproximan en cuanto a la función sintáctica de los pronombres:

> - quiero subir al tejado a defenderle la puerta
> - el alma me tiene robada para siempre
> - en mi regazo me la mataron
> - me volverían con la respuesta[133]

En el Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, Alfonso de Valdés emplea el antónimo de morir con un dativo semejante al de moriros a los pies: "Vívame a mí el Emperador don Carlos, y veréis vos si me saldré con ello".[134]

Ejemplos semejantes pueden encontrarse en poesía. Así, López de Haro en el Cancionero General:

> quien me sera tan amigo[135]

Como se ve, este tipo de dativo es más frecuente en primera persona. Sin embargo, es en Boscán donde hemos encontrado los casos más cercanos al de can.I.13, con el pronombre os:

> -- XX.73:
> fínjome seros presente
> -- XX.223-224:
> de perdida el alma mía
> no puede sufriros culpas
> -- LII.46:
> Las cosas que os contemplo
> -- CIV.33:
> Y el estaros delante, y no miraros

La combinación de morir + os en moriros a los pies tendido no es más anómala que la de ser + os o estar + os.

Aparte de estos ejemplos, que demuestran la posibilidad de este tipo de dativo en la época, no hay que ir muy lejos en Garcilaso para encontrar un uso semejante.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El dativo os de can.I.13 está en perfecta correspondencia con el del v. 9 de la misma canción:

> me fuéssedes llevada[136]
> [...]
> hasta moriros a los pies tendido

Ambos pronombres presentan un notable valor expresivo. En el primer caso puede parafrasearse "sois llevada, alejada de mí"; en el segundo, "muero tendido ante vos" o "para vos"; ese moriros parece expresar que la muerte del personaje-poeta no puede serle indiferente a la amada, quiera ella o no, como la ausencia de la dama no le resulta indiferente al amante ("me fuessedes llevada...").

En los dos últimos versos de la estancia,

> allá os yría a buscar como perdido,
> hasta moriros a los pies tendido

la relación fónica señalada por Rosso Gallo (OS iría ....morirOS) se conjuga con la distribución alternada de los dos pronombres con sus núcleos verbales:

os	iría a buscar
hasta morir	os

La alternancia en la posición va pareja con la alternancia en la función sintáctica, puesto que en el primer verso tenemos os como compl. directo y en el segundo como dativo. La relación se complementa con la de la rima entre ambos versos (perdido : tendido). En este contexto, la repetición del pronombre os en el v. 13 confiere al cierre de la estancia una marcada intensidad expresiva que se pierde con la enmienda.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Creo, pues, que no hay razones para enmendar O; muy al contrario, encontramos una razón más para dudar de la solvencia de Mg. El caso resulta significativo desde el punto de vista ecdótico, puesto que por una parte todos los editores siguieron la enmienda de N, lo que implica que el verso de O pudo pasar inadvertido al mismo Brocense, como notó Rivers. Mg sigue la línea editorial que venía de N, cuando esta edición no parece conocer en absoluto lecturas de Mg. La coincidencia hace pensar que Mg conocía N o alguna edición posterior, lo que de nuevo vuelve restar valor a Mg, ya que todo indica que se trata de un manuscrito que recoge lecturas de ediciones posteriores a la princeps.

En cuanto a la lección de rendido por tendido propuesta en nota por Tamayo,[137] cabe decir que, aunque se trataría de una errata de las más comunes en O, rendido no representa una mejora evidente respecto a la lección de la princeps. En Garcilaso rendido aparece más bien en la acepción estricta de 'vencido' o 'entregado', dentro del campo semántico de lo bélico, como participio, o en régimen preposicional con a.[138] Creo, por tanto, que lo más prudente es mantener la lección de O.[139]

&&&.VIII.3.6 Can.I.50: ...la tristeza en que estoy puesto

...baste ya haver sufrido
tanto tiempo a pesar de lo que basto,
que a mí mismo contrasto,
dándome a entender que mi flaqueza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

me tiene en la tristeza
en que estoy puesto, y no lo que yo entiendo:
assí que con flaqueza me defiendo.
(can.I.46-52)

50 en la tristeza O PNJI USFG V D H KR64 G90
destreza Mg
la estrecheza BTA R74

Rivers sigue a Blecua en la adopción de la enmienda; este último declara que la expresión estar puesto en tristeza "resulta bastante extraña" y no ha podido documentarla.[140]

Rosso Gallo opta por la lección de O, y aporta ejemplos en su defensa. No se trata tanto de probar la posibilidad de combinación de poner con tristeza, atestiguada en el ejemplo de Jorge Manrique, donde tristeza es compl. directo,[141] como de demostrar que en la tristeza puede funcionar como compl. circunstancial de lugar en sentido figurado con poner o con cualquier otro verbo que indique situación o localización. En este aspecto los dos ejemplos siguientes de Rosso Gallo son válidos, especialmente el de Boscán ("yo que'stoy tendido en mi tristura").[142]

Podemos añadir el siguiente ejemplo de Quirós:

No sé qué llame ventura
en estos casos de amores,
pues ver tan alta figura
me tiene en tanta tristura,
me pone en tantos dolores.[143]

Pero no es necesario salir de Garcilaso para encontrar un ejemplo relacionable con can.I.50. Véanse estos versos:

¿Cosa pudo bastar a tal crueza

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que, comovida a compasión, oýdo
a los votos y lágrimas no dieras,
por no ver hecha tierra tal belleza,
o no ver la tristeza
en que tu Nemoroso
queda, que su reposo
era seguir tu officio, persiguiendo...
(égl.I.382-89)

Creo que basta esto para ver que la lectura de can.I.50 es correcta, y la enmienda de B es una "clarificación" o simplificación más, al no admitir un nombre abstracto como compl. circunstancial de lugar.

La lección de Mg en este lugar garcilasiano (destreza) pone de manifiesto de nuevo que el manuscrito Lastanosa-Gayangos no se equivoca, sino que simplemente altera o inventa, arrastrado por su afición al cambio. Ya citamos este caso en el cap. II como ejemplo de posible "respuesta" de Mg a una enmienda de B con otra distinta, aunque resultase un tanto disparatada.

&&&.VIII.3.7 Egl.I.333: Despide y a su canto...

Qual suele'l ruiseñor con triste canto
quexarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador que cautamente
le despojó su charo y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estava ausente,
y aquel dolor que siente,
con differencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el ayre suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable officio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas;
(égl.I.324-337)

333 Despide y a su O P IFGBHTA USV KR64G90

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Despide ya su NJ[144] D
Despide que a su Mg R74

Rivers sigue la opinión de Blecua, que defiende la pertinencia de la enmienda de Mg. Ni el Brocense ni Herrera consideraron necesaria esa enmienda. El ejemplo de Góngora citado por Blecua no demuestra que tanta haya de corresponderse forzosamente con que. Rosso Gallo cita dos ejemplos en Garcilaso donde tanto/-a no va seguido del que correlativo.[145]

A esto hay que añadir el hecho de que este pasaje, con polisíndeton, se asemeja a uno de los rasgos estilísticos que hemos visto en Garcilaso, en casos relacionados con endecasílabos crecientes. Este era uno de ellos:

el çeloso temor con mano fría
en medio del calor y ardiente arena
el triste coraçón m'apretaría;
y en el rigor del yelo, y en la serena
noche, soplando el viento agudo y puro
que'l veloce correr del agua enfrena,
d'aqueste bivo fuego, en que m'apuro
y consumirme poco a poco espero,
sé que aun allí no podré estar seguro,
y assí diverso entre contrarios muero.
(ele.II.184-193)

Vimos que la reiteración de la conjunción copulativa funciona junto con el encabalgamiento; se persigue un ritmo in crescendo. Algo semejante ocurre en el lugar que nos ocupa:

y aquel dolor que siente,
con differencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el ayre suena,[146]
y la callada noche no refrena

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

su lamentable officio y sus querellas...

Hay que considerar el encabalgamiento abrupto de "...garganta // despide...". y otro algo menos brusco en "no refrena // su lamentable oficio...". El pasaje, por tanto, se encuadra dentro del usus scribendi de Garcilaso.

&&&.VIII.4 Casos donde la fijación del texto resulta más problemática

En los casos vistos en la sección anterior se puede afirmar, con muchas posibilidades de no equivocarse, que las enmiendas realizadas sobre la princeps por manuscritos o ediciones son de ingenio; su importancia radica en lo que atañe a la historia de la recepción y transformación del texto.

A continuación nos ocupamos de casos menos evidentes; esto se produce, bien porque implican la aceptación de una anomalía notable de O, bien porque las erratas que se suponen a la princeps se acercan más al tipo más frecuente en dicha edición, y resulta difícil negar toda posibilidad de autenticidad a la lección introducida por la enmienda.

En esta sección se estudian siete casos; en cinco de ellos creo que lo conveniente es mantener el texto de la princeps sin enmienda; en otro (égl.II.88) basta enmendar una errata mecánica (bin por bien) y no otros lugares del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

verso; por último, hay un caso (égl.III.294) donde me parece preciso aceptar una enmienda en el texto de O.

&&&.VIII.4.1 Ele.I.42: "quedará ya parte entera"

> Assí desfalleciendo en tu sentido,
> como fuera de ti, por la ribera
> de Trápana con llanto y con gemido
> el charo hermano buscas, que solo era
> la mitad de tu alma, el qual muriendo,
> quedará ya parte entera;
> y no de otra ma[n]era repitiendo
> vas el amado nombre, en desusada
> figura a todas partes rebolviendo,
> que cerca del Erídano aquexada
> lloró y llamó Lampetia el nombre en vano,
> con la fraterna muerte lastimada:
> "¡Ondas, tornáme ya mi dulce hermano
> Phaetón; si no, aquí veréys mi muerte,
> regando con mis ojos este llano!"
> (ele.I.37-51)

42 quedara ya [en blanco] parte e. O P V
quedara tu alma toda entera P [a mano]
No quedara ya tu alma entera NJI USFG HK
No quedará [sic] ya cierto tu alma entera D
No quedara ya toda tu alma entera B
No quedara tu alma toda entera TA
Quedará ya [sin una] parte entera R64
[no] quedará [de ti] ya parte entera R74
¿quedará ya [de la otra] parte entera? G90

Como se ve, se han propuesto múltiples soluciones para completar este verso. La enmienda de N, fue seguida por JIFGH, además de US. Rosso Gallo pone de relieve que, si ésa fuese la versión correcta, se daría un cúmulo de errores en O muy difícil de justificar.[147] Herrera defiende su lección frente a la del Brocense, que añadió toda --como D añadió cierto -- para evitar el hiato entre parte y entera, pero sin tener en cuenta el habitual hiato entre tu y alma; para mantenerlo, Tamayo y Azara

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

suprimen ya y sitúan toda entre alma y entera.

Blecua no trata este caso, y Rivers en 1974 se inclina por una enmienda de Menéndez Pelayo que había citado Navarro, pese a admitir que su enmienda en R64 "tenía la ventaja de respetar ajustadamente la lectura fragmentaria de la primera edición".[148]

Rosso Gallo recoge la opinión de Macrí, quien entiende[149] que el verso no se ha interpretado correctamente, por no haber tenido en cuenta en su justa medida la fuente horaciana, señalada ya por el Brocense y Herrera:

> A! te meae si partem animae rapit
> maturior vis, quid moror altera,
> nec carus aeque ne superstes
> integer?...[150]

Rosso Gallo destaca la relación entre ciertos términos de los textos de Horacio y Garcilaso, pues parte, alma, quedará y entera tienen su correspondencia en la Oda 17 en partem, animae, moror e integer. Cree que se puede reconstruir el verso sirviéndose de la fuente: se recogería la pregunta, y el uso de altera, de forma que tendríamos

> el charo hermano buscas, que solo era
> la mitad de tu alma, el qual muriendo,
> ¿quedará ya <de la otra> parte entera?

De esta forma

> El vs. 42 empieza así con un pie anapéstico, como los dos versos adyacentes (41 y 43) y el sintagma de la otra, referido a mitad, (vs. 41) encaja perfectamente en el contexto fónico ...[151]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En el aspecto rítmico, ha de señalarse que el v. 41 no empieza con un pie anapéstico, pues su primer ictus va en 2ª y no en 3ª como en los dos siguientes. La pertinencia de la interrogación es cuestionable, si consideramos los versos que siguen, y que parecen exigir una afirmación para continuar con el discurso:

> el charo hermano buscas...[...]
> [...] ...el qual
> quedará [...] parte entera;
> y no de otra manera repitiendo
> vas el amado nombre...

Respecto a la adición de <u>de la otra</u>, hemos de plantear si su necesidad se deriva del plano semántico o del métrico. Rosso Gallo tiene razón, a mi parecer, en que no era necesario el cúmulo de enmiendas que introducían los editores antiguos; no se necesita, por ejemplo, la negación antes de <u>quedará</u> introducida por B, H y R74; ahora bien, ¿qué falta, semánticamente, en la oración?: "Buscas a tu querido hermano, que era sólo la mitad de tu alma, y que ahora, al morir, quedará ya parte entera". El sintagma <u>parte entera</u>, mantenido tal cual por R64, R74 y G90 puede resultar poco claro; en mi opinión es posible entender este oxímoron como "parte que se convierte en totalidad". Así, parafraseando, se interpretaría: "buscas a tu hermano que, cuando vivía, era la mitad de tu alma, y, ahora que ha muerto, se convertirá (<u>quedará</u>) ya en una parte que es totalidad (<u>parte entera</u>) de tu alma, del alma toda de Fernando". En esquema:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

solo era la mitad de tu alma
quedará ya parte entera [de tu alma]

No entiendo, pues, que el hermano quedará parte entera de la otra mitad, como se deriva de la enmienda de Rosso Gallo, sino parte entera --parte hecha totalidad-- del alma toda de Fernando.

En el verso propuesto por Rosso Gallo hay un rasgo métrico cuya atribución a Garcilaso es problemática. Si consideramos

¿quedará ya de la otra parte entera?

tenemos que hay sinalefa en "la__otra", cuando el acento de la segunda vocal coincide con el ictus de sexta. No hay en O ni un solo ejemplo donde la /o/ inicial de otro[s], -a[s] esté en sinalefa con /a/ en 6ª posición, aunque hay casos en otras posiciones del endecasílabo.[152] Al contrario, había cierta tendencia al hiato en el encuentro de esas dos vocales:

-- égl.II.1358:
a ¦ otro la milicia en muchos años.
-- égl.II.1631:
la ¦ otra gente esquiva y descreída

Saliendo del caso concreto de otro[-s], -a[s] y analizando el encuentro de /a/ con /o/ en general, se observa que tampoco existe ningún caso donde se produzca sinalefa entre estas dos vocales en 6ª posición, exceptuando una ocurrencia de una ora donde es claro que la realización fónica tendía a elidir la /a/ final del artículo indeterminado, como de hecho ocurre gráficamente

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en otras ocasiones; doy dos casos con elisión tras el de égl.II.820, donde se debía de elidir la vocal en la realización fónica:

> -- égl.II.820:
> ¿Cómo, de sola una ora el desatino
> -- can.IV.123:
> no se reposa un ora el pensamiento
> -- égl.II.580:
> ñudos en sola un ora desligarte

Con la propuesta de G90 para ele.I.42 se vuelve al problema que ya planteábamos en el plano semántico: en el texto de Garcilaso puede aparecer un caso métrico único; no obstante, introducir en el corpus un caso único no podrá hacerse sino con pruebas muy sólidas, y, a mi entender, la base en el texto de Horacio puede no serlo.

Considerando que semánticamente no hay nada imprescindible que falte en ele.I.42, y siguiendo la opción de completar el verso hasta las once sílabas, podría pensarse que se omitió un vocativo en que la voz poética se dirija al destinatario de la elegía, el tú que aparece en ella, don Fernando, duque de Alba. El verso pudo ser "quedará ya, Fernando, parte entera". Tendríamos así un vocativo semejante al de otros dos versos de la Elegía:

> -- ele.I.181-182:
> Tú, gran Fernando, que entre tus passadas
> y tus presentes obras resplandeces...
> -- ele.I.286-287:
> el tiempo que a tu vida limitado
> d'allá 'riba t'está, Fernando, mira...

Otra posibilidad sería añadir un sintagma que en la forma que el verso presenta en O se sobreentiende, por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ejemplo:

> quedara ya [del alma] parte entera

Todas son conjeturas problemáticas.

Junto con las posibles formas de completar el verso hay que tener presente algo que afirma Herrera en su defensa de un doble hiato en su propuesta "no quedara tu ¦ alma ¦ entera":

> Pero G. L., que conocía mejor los números, se contentó con aquel modo, porque demás de significar así la falta de la alma, que él pretendió mostrar, no es flojo número, sino artificioso y no ajeno de suavidad.[153]

"Significar así la falta de la alma", es decir, a través de un verso en principio falto de sílabas, donde son necesarios dos hiatos para llegar a las once.[154] Herrera aprecia, pues, en ese verso lo que denominamos recreación poética. Suponer que "la falta de alma" podía "recrearse" métricamente con la falta de dos sílabas reemplazadas por hiato entraba dentro de los márgenes métricos permitidos por Herrera (no por el Brocense); la pregunta que cabe hacerse es si dentro del sistema métrico y poético que hemos visto en la princeps puede aceptarse que esa ausencia se recree con un verso notoriamente hipométrico.

Todo parece indicar que en las Canciones II y III Garcilaso utilizó dos eneasílabos; en uno de ellos se hablaba de quejas que "van perdidas", en el otro hablada de razones cuyo "error s'acabe en tu ribera". Aquí la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dolorosa ausencia del hermano muerto podría cobrar forma literaria con otro eneasílabo si en efecto se hace hiato entre parte y entera, o bien con un octosílabo, la medida tradicional del verso castellano, si se hace sinalefa entre ambas palabras. Creo más probable esta última posibilidad, si consideramos que el hiato en parte ¦ entera obligaría a reforzar posición previa al ictus principal del verso, el da la penúltima posición, algo sin precedente en la norma secundaria del hiato en Garcilaso.

Si en efecto Garcilaso escribió un octosílabo en medio de los endecasílabos, estaríamos ante un caso extremo de la poética de la sprezzatura y de la recreación poética: ya no nos movemos en el marco libre de la estancia de canción, como en los casos anteriores de las canciones y la Egloga I; no hay mezcla de endecasílabos y heptasílabos donde se incluye un verso de nueve.

Citemos de nuevo los versos:

> el charo hermano buscas, que solo era
> la mitad de tu alma, el qual muriendo,
> quedará ya parte entera;
> y no de otra ma[n]era repitiendo
> vas el amado nombre, en desusada
> figura a todas partes rebolviendo,

En la Canción II se decía "mas, ¿quién tendrá concierto // en contar el dolor" o "quise perderme así", y en la Tercera "canción [...], menos vida tuvieras //si uviera de ygualarte // con otras..."; en la Elegía I, después del supuesto octosílabo, se lee: "y no de otra manera

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

repitiendo // vas el amado nombre en desusada // figura". En efecto, nos hallamos ante una desusada figura métrica, con un verso que disuena tanto en el conjunto como lo hacía en su entorno social un triste don Fernando, que vagaba por la ribera de Trápana sin dejar de repetir el nombre de su hermano, convertido en él --pues Bernardino no era "solo parte", sino "parte entera", parte hecha totalidad del alma de Fernando-- de la misma forma que el autor ha convertido un endecasílabo en un octosílabo, ha hecho que una parte del verso (ocho sílabas) se convierta en el verso entero, ha creado pues, otra "parte entera". ¿Es casualidad que ante una posible sprezzatura nos encontremos de nuevo alusiones que entendidas en el marco argumental de la composición tienen un sentido pero, relacionadas con la anomalía, pueden entenderse como señuelos dejados por el autor sobre la sprezzatura que practica? Una vez más la anomalía métrica no va acompañada de un sentido claramente anómalo. La muy notoria rima interna entre entera y manera, pudiera ser una forma de enriquecer la tensión poética cuando se elimina uno de los factores métricos, al igual que en los dos casos de la Egloga I, donde vimos el entramado de recursos y coincidencias que se producían en pasajes donde se hallaba una sprezzatura métrica.

Por último, cabe preguntarse si no fueron los cajistas de O quienes dejaron el hueco --que no existiría

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en [M(O)]-- entre ya y parte, esperando completar de alguna forma aquel verso, para lo que acaso preguntasen, ya muerto Boscán, a su viuda. De esta forma doña Ana iría oyendo de esas "faltas" a las que luego se referirá en su "A los lectores".

Si en el manuscrito manejado por los cajistas ele.I.42 era un octosílabo, sin "hueco" alguno, entre endecasílabos, podríamos estar ante una de las muestras más notorias de una postura a cuya posibilidad nos referimos al final del cap. VII: la voluntad de Garcilaso de escapar al control absoluto de su sistema métrico por parte de los italianos, creando un sistema un sistema con cierto grado de "hispanización", admitiendo como sprezzature elementos castellanos, como podía ser la combinación 8+4 en los endecasílabos crecientes.

No podemos eliminar la posibilidad de que en efecto falte algo -- de la otra, el vocativo Fernando -- en ele.I.42, pero, a la vista del sistema métrico y poético de la princeps, tampoco se puede descartar que Garcilaso quisiese escribir así, dentro del ámbito de la sprezzatura y la recreación poética. Entiendo que el verso ha de dejarse tal como aparece en la princeps, explicando en nota las distintas posibilidades.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.4.2 Egl.I.211: Mas ya que a socorrer aquí...

Antes de ocuparnos de este caso será preciso recordar otro que ya incluimos entre las erratas seguras de la princeps en el cap. III. Se trata de ele.II.53, que se halla en el siguiente pasaje:

> la breve ausencia haze el mismo juego
> en la fragua d'amor que en fragua ardiente
> el agua moderada haze al fuego,
> la qual verás que no tan solamente
> no le suele matar, mas refuerça
> con ardor más intenso y eminente,
> porque un contrario, con la poca fuerça
> de su contrario, por vencer la lucha
> su braço abiva y su valor esfuerça.
> (ele.II.49-57)

53 no le suele OPNJI G BTA US V KRG90
no se suele F
no lo suele matar D H
mas refuerça O P
mas le refuerça NJI US V K R G90
mas le refueça F
mas aun le esfuerça BA
mas lo refuerça D HT

Si Garcilaso no hubiese introducido el segundo le habría que pronunciar "refu-erza" con cuatro sílabas; hay que recordar el caso de son.XIX.5, donde admitíamos la posibilidad de que bien pudiera leerse como palabra bisílaba. Esto, junto con la notoriedad de la errata que supone la omisión de tres grafemas -- si consideramos el espacio en blanco -- podría hacer dudar de la enmienda.

Resulta, sin embargo, sumamente anómala la ausencia del pronombre con el verbo reforzar, y parece que el verso se construye precisamente sobre la reiteración del pronombre de objeto directo que precede al verbo: "no le

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

suele matar, mas le refuerza". Además, esta repetición funciona en el texto de acuerdo con otras dos muy notables, una anterior y otra posterior:

> en la fragua d'amor que en fragua ardiente
> [...]
> no le suele matar, mas [le] refuerça
> [...]
> porque un contrario, con la poca fuerça
> de su contrario, por vencer la lucha
> su braço abiva y su valor esfuerza

En el primer caso, fragua se repite en el mismo verso; en el segundo, contrario se encuentra en exacta posición en dos versos sucesivos, con su acento en coincidencia con el ictus de 4ª posición. Los dos versos tienen un esquema acentual idéntico (4-8-10). Obsérvese que el verso siguiente es perfectamente bimembre ("su braço abiva y su valor esfuerza"). En este contexto de elementos duales se integra la repetición de le en ele.II.53.

La ausencia de le sería una de las pocas erratas de la princeps por omisión de más de dos grafemas. La percibió muy pronto el editor de N, e incluso fue detectada por V, la edición que salió de los talleres de Amorós once años más tarde que la princeps.

Visto este caso, volvamos a "Mas ya que a socorrer aquí no vienes", cuyo contexto y variantes son los siguientes:

> Mas ya que a socorrer aquí no vienes,
> no dexes el lugar que tanto amaste,
> que bien podrás venir de mí segura.
> Yo dexaré el lugar do me dexaste;
> ven si por solo esto te detienes.
> Ves aquí un prado lleno de verdura,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ves aquí un' espessura,
ves aquí un agua clara,
en otro tiempo chara,
a quien de ti con lágrimas me quexo;
quiçá aquí hallarás, pues yo m'alexo,
al que todo mi bien quitar me puede,
que pues el bien le dexo,
no es mucho que el lugar también le quede.
(égl.I.211-224)

211 a socorrer aqui O PNJIFG H USDV KR64G90
a soccorrerra que Q
a se correr aqui E
a socorrerme aqui BTA Mg R74

¿Olvidaron los impresores de O el pronombre me? Sería una errata mecánica posible, aunque poco frecuente. En defensa de la enmienda podría decirse que socorrerme intensifica la presencia de índices de la primera persona, que abundan en la estancia, especialmente en los primeros versos:

Mas ya que a socorrerme aquí no vienes,
no dexes el lugar que tanto amaste,
que bien podrás venir de mí segura
Yo dexaré el lugar do me dexaste

Se podría pensar que socorrer raramente se usaba sin compl. directo. Sin embargo, no parece que el pronombre de objeto directo en este verso concreto se percibiese como imprescindible en la época. Prueba de ello es que ediciones que normalmente ensayan la enmienda en presuntas anomalías --se ha visto el caso de N en can.I.13 con moriros, y la temprana reposición de le en ele.II.53-- dejaron pasar este verso sin tocarlo; entre estas ediciones tenemos no sólo a N, sino además a I, D o F, aparte de U, que a veces ensayó algún cambio original.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La falta de enmienda es común a H, que pese a la animadversión hacia B que lo lleva separarse de sus lecturas, también lee muchas veces de la misma manera cuando la errata le parece evidente.

Rosso Gallo señala[155] con acierto que los cuatro primeros versos de la estancia, tal como aparecen en O, llevan la cesura tras sexta y terminan el primer miembro con palabra aguda acabada en el mismo fonema consonántico implosivo /r/.

La articulación de la estancia se puede ver de forma aún más amplia. La serie de cuatro versos con final de miembro agudo acabado en /r/ (en dos de ellos aparece la palabra lugar) se cierra con un endecasílabo donde se aplica la norma secundaria del hiato frente a la primaria de la sinalefa: "ven si por solo esto te detienes". A este endecasílabo lo sigue otra serie, esta vez de tres versos, donde se aplica una anáfora muy llamativa (ves aquí...); hay después un heptasílabo con palabra-rima en paronomasia con la anterior (clara-chara) y un endecasílabo que destaca porque su ictus en 6ª se corresponde con el acento de una palabra esdrújula, cuando dominan las agudas en esa posición. La estancia se cierra con tres endecasílabos que, como los iniciales, tienen el primer miembro agudo; entre ellos se intercala un heptasílabo donde bien, con su acento en 4ª posición, reitera el bien del verso anterior con su acento en 6ª; en el último

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

endecasílabo vuelve a ser lugar la palabra situada al final del primer miembro, como en los vv. 2 y 4 de la estancia. La ausencia de me en socorrer lo iguala no sólo con los tres versos siguientes, sino con seis de toda la estancia, frente a sólo uno con el primer miembro llano (v. 216) y otro con él esdrújulo (v. 220).

Frente a la posibilidad vista arriba de añadir me a los tres indicadores de primera persona de los versos, puede señalarse que la relación entre endecasílabos con el primer miembro agudo al principio y al final de la estancia se corresponde con la ausencia de índices de primera persona tanto en el primer verso como en el último de la estrofa, con lo que el autor pudiera intentar plasmar el esfuerzo del personaje amante por presentar su queja desde cierto distanciamiento, del que ya hablamos en el cap. VII a propósito del endecasílabo con hiato (v. 215). Todo indica, por tanto, que el editor debe mantener la lección de O, pues existe tan solo una remota posibilidad de errata.

&&&.VIII.4.3 Egl.II.88: ...nunca al bi[e]n se passe

¿Quién duerme aquí? ¿Dó está que no le veo?
¡o, hele allí! ¡Dichoso tú, que afloxas
la cuerda al pensamiento o al deseo!
¡O natura, quán pocas obras coxas
en el mundo son hechas por tu mano!:
creciendo el bien, menguando las congoxas,
el sueño diste al coraçón humano
para que, al despertar, más s'alegrasse
del estado gozoso, alegre o sano,
que como si de nuevo le hallasse,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

haze aquel intervalo que ha pasado
que'l nuevo gusto nunca al bi[e]n se passe;
  y al que de pensamiento fatigado
el sueño baña con licor piadoso,
curando el coraçón despedaçado,
  aquel breve descanso, aquel reposo
basta para cobrar de nuevo aliento
con que se passe el curso trabajoso.

88 al bin se O
al bien se **PNJIFGBHT USDV KR64**
el bien se **A**
al fin **R74**
Que en nuevo gusto nunca el bien se passe **Tn**
qu'al nuevo gusto nunca el bien se passe **G90**

Se trata de un pasaje con una errata mecánica de O, que transcribió bin; a partir de la edición de Lisboa se enmendó como bien.

Blecua[156] propone nunca al fin se passe, lección seguida por Rivers. Rosso Gallo se opone a esta solución, argumentando que bien no puede suprimirse, pues desempeña un papel importante en el pasaje; además, al fin se passe resulta un sintagma pleonástico.[157] Sobre esta segunda observación, cabe decir que el sintagma propuesto por Blecua sería posible, aunque puede oponérsele una seria objeción: al fin habría de significar 'por completo', lo que no ocurre en ninguna ocasión en O: siempre significa 'al final', 'finalmente'.[158]

En lo que respecta a la primera objeción de Rosso Gallo, la pertinencia del término bien en égl.II.88, hay que tener en cuenta los versos que lo preceden, y otro pasaje anterior. En ellos se traba, en efecto, una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estrecha relación entre la noción de bien y la de sueño, de la que forma parte el v. 88, donde la aparición de bien está perfectamente justificada.

La visión del sueño como acrecentador del bien fue en cierto modo atenuada por Blecua a través de un cambio en la puntuación tradicional del pasaje que precede al v. 88, con lo que en éste resultaba más fácil eliminar bien. Blecua propuso que el v. 82 debía conectarse con los dos que lo preceden, y no con el que lo sigue. El pasaje habría de puntuarse tal como lo hace Rivers, que apoya la opción de Blecua:

> ¡O natura, quán pocas obras coxas
> en el mundo son hechas por tu mano,
> creciendo el bien, menguando las congoxas!
> El sueño diste al coraçón humano...

Blecua justifica así esta puntuación:

> ...el sueño puede mitigar las penas, las tristezas, pero no acrecentar el bien; por el contrario, la Naturaleza constantemente acrecienta el bien creando obras perfectas y disminuye las preocupaciones al no crear «obras coxas".[159]

Pero el sueño sí puede acrecentar el bien, como se expresa en el segundo pasaje a que nos referíamos:

> Al que, velando, el bien nunca s'offrece,
> quiça que'l sueño le dará, dormiendo,
> algún plazer que presto desparece;
> en tus manos ¡o sueño! m'encomiendo.
> (égl.II.34-37)

El sueño le dará algún placer, es decir "acrecentará" en algo el bien, o se lo otorgará al que "el bien nunca se ofrece".

La puntuación de Blecua-Rivers se opone a la tradi-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cional,[160] ya utilizada por Navarrro, Keniston y Rivers en 1964;[161] a ella vuelve Rosso Gallo,[162] aunque sin justificar su decisión frente a la de Blecua-Rivers(74). Es como sigue:

> ¡O natura, quán pocas obras coxas
> en el mundo son hechas por tu mano!
> Creciendo el bien, menguando las congoxas,
> el sueño diste al coraçón humano
> para que, al despertar, más s'alegrasse...
> (égl.II.80-84)

Rivers argumenta en contra que es

> rarísima en Garcilaso la ruptura tan violenta de la unidad sintáctica del terceto.[163]

Sin embargo, esa unidad sintáctica aparece rota varias veces en los pasajes dialogados de la Egloga II y en algún otro.[164] Creo además que al final de égl.II.81 no es necesario el punto. La puntuación tradicional podría mejorarse, en mi opinión, si se utilizan los dos puntos entre los vv. 81 y 82 ("por tu mano!: // creciendo el bien...) puesto que la oración que sigue al v. 81 resulta la ilustración, referida al sueño, de la afirmación general de los vv. 80-81 ("la naturaleza no realiza «obras coxas»").

Con la puntuación tradicional, como con la que propongo, es el sueño el que aumenta el bien y mengua las congojas, aunque este sueño sea obra de la Naturaleza, y en última instancia sea ella quien acrecienta el bien y diminuye el mal. Rosso Gallo está en lo cierto, por tanto, al afirmar que no se puede suprimir <u>bien</u> en el v.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

88, que forma parte básica del entramado conceptual que se expone en el pasaje.

Por su parte, Rosso Gallo propone una nueva enmienda: "qu'al nuevo gusto nunca el bien se passe". Esta solución presenta dificultades, en primer lugar porque supone dos errores consecutivos en O, lo que no resulta probable. Pero la objeción más grave consiste en la interpretación que se hace de ese verso: "que, renovando el gozo, el bien no se acabe nunca"; gusto sería "complemento de medio", pero no veo cómo al nuevo gusto puede entenderse como renovando el gozo, y no parece posible una interpretación satisfactoria para el contexto a partir de ese sintagma. Rosso Gallo compara el verso con égl.II.93-94:

> basta para cobrar de nuevo aliento
> con que se passe el curso trabajoso

Según la investigadora existe una construcción sintáctica análoga a la de égl.II.88 con un complemento de medio seguido de se passe y del sujeto. En mi opinión, no pueden ser equivalentes las funciones de aliento --a través del relativo en con que-- y al nuevo gusto; el complemento de medio, posibilitado por la preposición con en el primer caso, resulta inviable con a.

Es necesario volver a Rivers, que, como dijimos, admite la enmienda de Blecua:

> Aunque todos los demás editores han encontrado inteligible la corrección tradicional ("que el nuevo gusto nunca se le passe, o se le quite,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> al bien [del estado gozoso...]"), es más fácil de entender la corrección hecha por Blecua, siendo corriente en Garcilaso la cláusula algo ripiosa de "al fin" (se encuentra 13 veces).[165]

Ya hemos visto que el problema no es que sea una "cláusula algo ripiosa", sino que no puede entenderse en Garcilaso como Blecua propone. Interesa, sin embargo, la concesión inicial de Rivers; el obstáculo para entender el verso en la lección de O es sencillamente la ausencia de un pronombre pleonástico que en castellano actual necesitamos: "que el gusto no se le passe al bien". Este es el sentido que se desprende del contexto: el sueño hace que el corazón humano se alegre más del estado gozoso, pues el intervalo del sueño da lugar a que, al despertar, el corazón se encuentre el bien como si fuese nuevo; así el gusto de lo nuevo nunca "se pasa"[166] como intensificador del bien.

Manteniendo este mismo sentido, puede caber la duda de si el verso pudiera esconder otra errata de las típicas en O, por sustitución de un grafema:

que'l nuevo gusto nunca al bien le passe

De esta forma no sería passarse sino passar, también con el sentido de 'cesar', 'acabarse'. Es una de las acepciones de passar registradas por Autoridades;[167] al ofrecer ejemplos, se dice "passar la cólera, el enojo" (tendríamos así "que el nuevo gusto le passe al bien") pero en el texto citado de Luis de Ulloa se utiliza el reflexivo:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

...y me ocultes hasta tanto
que la ira se te passe.

Parece, por tanto, más adecuada la versión de O sin otro cambio que bien por bin. Sería éste un caso curioso, que no suscitó enmiendas en el Brocense ni en Herrera --al parecer entendieron el verso sin poblemas con sólo añadir una e a bien--, pero que los editores modernos han preferido "aclarar", como hicieron en otros casos los antiguos.

&&&.VIII.4.4 Egl.III.104: ...las verdes hojas...

La telas eran hechas y texidas
del oro que'l felice Tajo embía,
apurado después de bien cernidas
las menudas arenas do se cría,
y de las verdes hojas, reduzidas
en estambre sotil qual convenía
para seguir el delicado estilo
del oro, ya tirado en rico hilo.
(égl.III.105-112)

109 verdes hojas O ISFGBHTA U Mp KR64 G90
uerdes hoias P
verdes hoyas N J
verdes ovas Mg R74

Creo que Rosso Gallo ha demostrado frente a la opinión de Blecua, seguida por Rivers, que ovas es, muy probablemente, una innovación más de parte de Mg, dentro de su notable afición a la enmienda.[168] Quizás el punto más débil en la argumentación de Rosso Gallo sea el de las iteraciones fónicas de hojas con Tajo, como parte de un entramado más amplio de relaciones entre fonemas. En este aspecto resulta más notoria por su proximidad la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aliteración Verdes oVas. Pero ya hemos visto que la reiteración fónica no es un criterio seguro para probar la autenticidad de una lección.

Por lo demás, Rosso Gallo está en lo cierto, en mi opinión, tanto en cuanto a la posibilidad de que el copista innove por influencia de la lectura de otros poetas (sobre si ovas es lectio difficilior en la época de Garcilaso volveremos más abajo), como en que la aparición de de las ovas texido en égl.II.1593 no implica que en égl.III.109 se haya de leer ovas. Por el contrario, podríamos pensar que los cajistas ya se habían encontrado con esa palabra en la composición del libro, y tenían menos posibilidades de fallar si la hubiesen encontrado de nuevo en la Egloga III.[169] Rosso Gallo nota adecuadamente que en el texto de Sannazaro, aportado por Mele como fuente,[170] y citado por Blecua como prueba, no aparece ulva, sino musco; es en la traducción de Hernández de Velasco --de 1554-- donde se vierte molli musco como blandas ovas.

A la argumentación de Rosso Gallo puede añadirse alguna observación. En primer lugar, pudiera ser significativo que en P aparezca hoias, con i en lugar de j, y en N y J, ya con errata, hoyas, lo que pudo dar pie a la innovación de Mg. Por otra parte, aunque es cierto que el sintagma verdes ovas tiene origen en las Bucólicas de Virgilio,[171] no lo es menos que égl.III.109 podría rela-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

cionarse con otro pasaje de la misma obra, sin duda bien conocido por Garcilaso, pues se encuentra tres versos más arriba del inicio de uno de los fragmentos de las Bucólicas imitado por él en la Egloga I. En el pasaje se describe cómo los elementos naturales se agostan en la ausencia de Dafnis,[172] y en los vv. 29-31 se lee:

> Daphnis et Armenias curru subiungere tigris
> instituit, Daphnis thiasos inducere Bacchi
> et foliis lentas intexere mollibus hastas.

Obsérvese la relación entre Virgilio, Sannazaro y Garcilaso (los números indican la correspondencia entre los elementos y las letras comunes la coincidencia en los términos):

> -- Virgilio:
> et foliis(1a) lentas intexere (2a)
> [mollibus(3a) hastas
> -- Sannazzaro:
> molli(3a) ducentes(2b) stamina musco (1b)
> -- Garcilaso:
> las telas eran [...] texidas (2a) [...] de
> [las verdes(3b) hojas(1a)

Es indiscutible que el pasaje de Sannazaro en su conjunto funciona como fuente de Garcilaso, pero en cuanto a la relación entre hojas y tejer puede verse que el texto de Garcilaso aparece más cercano al de Virgilio que al de Sannazaro. En Virgilio, con las blandas hojas se tejían astas flexibles; "las telas eran [...] texidas [...] de las verdes hojas reduzidas en estambre sutil", escribe Garcilaso.

El factor de la reducción, que no aparece en relación con las ovas de égl.II.1593, ni en ninguno de los

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

pasajes citados por Blecua,[173] puede ser significativo, porque la reducción a fino estambre parece adecuarse más a las hojas que a las ovas, a las que tanto Covarrubias como Autoridades atribuyen un pequeño tamaño.[174] Se diría que, más que las pequeñas ovas, hayan de ser las grandes y bastas hojas las reducidas a fino y delicado estambre.

Una de las cinco apariciones de hojas en la Egloga III se produce en el pasaje donde se describe la transformación de Dafne:

> y los cabellos, que vencer solían
> al oro fino, en hojas se tornavan;
> (égl.III,164-65)

Dentro del proceso de metamorfosis por la que se pasa de lo delicado y bello a lo basto (brazos-ramos bueltos; blancos pies -torcidas rayces), parece que tengamos en este pasaje el proceso inverso al que se describe versos antes: en uno se oponen las hojas a la finura del oro; en el otro esas mismas hojas se reducen a "sutil estambre", precisamente para acomodarse a la delgadez del oro. ("qual convenía para seguir el delicado estilo // del oro, ya tirado en rico hilo").

Rosso Gallo afirma que

> la difusión del lexema ouas en la poesía de la época desmiente que la variante de Mg sea una lectio difficilior.[175]

Creo que estamos ante la poesía, no de "la época", sino de (al menos) dos épocas. Los ejemplos aportados por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Blecua de la utilización de ovas por otros autores, si exceptuamos a Hurtado de Mendoza, pertenecen a poetas bastante posteriores a Garcilaso: Hernández de Velasco, Barahona de Soto, Cervantes y Góngora. Es probable que el término ovas fuese, en efecto, menos usado en la primera que en la segunda de esas épocas, lo que no justifica la enmienda de hojas como lectio facilior. Se trataría más bien de un nuevo caso de "desplazamiento" de Garcilaso a una época posterior a la suya, en que el término ovas pasó a ser frecuente en los ámbitos poéticos, lo que dio lugar a que el activo copista-enmendador de Mg, a la vista de hoias, o una errata como hoyas, o sencillamente hojas --hemos visto que necesitaba pocas motivaciones para el cambio--, intentase "mejorar" el texto sustituyendo ese término por otro más "poético" como ovas. El cambio se encuadra en la serie de innovaciones (grupo 6) de Mg señaladas en el cap. III, que consistían en la sustitución de una palabra por su sinónimo u otra más o menos equivalente. Sin excluir por completo la posibilidad de que efectivamente hojas sea errata, creo que lo conveniente es editar la lección de O.

&&&.VIII.4.5 Egl.III.55 y 145: Diámene

El nombre de esta ninfa aparece en dos pasajes de la Egloga III:

> De quatro nymphas que del Tajo amado
> saliero[n] juntas, a cantar me offrezco:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Phillódoce, Diámane y Climene,
Nise, que en hermosura par no tiene.
(égl.III.53-56)

55 Diamane O PNJI UD V K[176]
Diamene S FGB Mg
Dinamene HA R G90
Dinameno T

Diámene no menos artificio
mostrava en la lavor que avía texido,
(égl.III.145-146)

145 Diamene O P SFGB D V Mg K
Diamante NJI U
Dinamene HTA R G90

De las enmiendas de Herrera ha dicho muchas veces Blecua que no tienen base manuscrita; también que actúa en ocasiones por afán de contradicción respecto al Brocense. Ahora nos encontramos con un caso en que se acepta la enmienda del poeta sevillano,[177] y donde el supuesto error común de O, [M(B)] y Mg indicaría que los tres textos se derivan de otro perdido donde ya existía el error, y que por tanto O no pudo seguir el manuscrito autógrafo.[178]

Rivers[179] sigue a Blecua, y Rosso Gallo también apoya la enmienda, aunque de ello no se deriven las consecuencias señaladas por Blecua; más bien "en la princeps se perdió el signo de la n sobre la i" y ese error fue seguido por B y Mg.[180] Sin embargo, lo probable es que, de haber sido Dinamene la versión correcta, se escribiese con n entre i y a, y no con un trazo sobre la i.[181]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Parece difícil que los impresores se olvidasen en los dos casos de la n. Tenemos un caso parecido con otro nombre propio: al final de la Egloga II (v. 1881) se habla de Gualafron, cuando en égl.II.129 había aparecido Galafron. Si hay que decidirse por una de las dos formas, nos parece acertado el criterio de Rivers -- seguido por Rosso Gallo--, que se inclina por Galafrón, dado que aparece un Galafrone en el Orlando furioso de Ariosto.[182] Además, el inicio del nombre con la sílaba gua- no parece muy feliz, aparte de que resulta en una serie más bien cacofónica en el verso donde aparece; de hecho, la presencia repetida de la u en dicho verso pudo motivar la errata del cajista:

que aUn fUego GUalafrón no avrá encendido

En este caso, pues, parece necesaria la enmienda de una de las ocurrencias del nombre. En la Egloga III, sin embargo, el hecho de dos equivocaciones idénticas en sendos nombres propios[183] resulta muy poco probable. Así, se cometió un error en égl.III.55 (Diamane por Diamene)[184] que no se repitió en égl.III.145. Veremos que para Dinámene se justificará la enmienda desde la imitación de los clásicos, como en Galafrón se menciona a Ariosto; la diferencia fundamental es que en el caso de Galafrón tenemos de hecho una ocurrencia de esa forma en la princeps, mientras que en Diámene las sílabas iniciales Dia- aparecen inequívocamente en las dos ocurrencias

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del nombre, y en ningún caso Dina-.

La razón de la enmienda es que Dinámene se encuentra en Homero, Hesíodo, Apolodoro y, ante todo, Sannazaro, en De partu Virginis y en las Eclogae piscatoriae.[185] La primera obra fue imitada por Garcilaso en la Egloga III; es esto lo que ha hecho suponer que Garcilaso tuvo que escribir Dinamene y no Diamene. De esta forma

> todos los nombres de las cuatro ninfas se pueden explicar a base de Virgilio y Sannazaro, sin necesidad de remontar a fuentes homéricas.[186]

Ahora bien, el mismo Rivers reconoce a continuación que

> Sólo es algo anómala la forma del nombre Nise, que en Virgilio es Nesaee y en Sannazaro Nisa: quizá sea una combinación de las dos formas.[187]

Si en Nise Garcilaso no siguió estrictamente a Virgilio o Sannazaro, hay que preguntarse por qué había de hacerlo en Diámene. En los nombres principales de la Egloga I, Rivers señala que "Nemoroso y Salicio son inventos seudonímicos de Garcilaso mismo" y coexisten con otros nombres que sí responden a la tradición pastoril (Galatea), o mitológica (Elisa).[188]

Fijémonos en los versos en que aparecería Dinámene, la forma propuesta por Herera; este es el primero:

> -- égl.III.55
> Phillódoce, Dinámene y Climene

El homoioteleuton mene...mene es inevitable, pero se diría que el añadido de otro fonema /n/ produce una serie cacofónica [namene ..mene]. Esto ocurre aún en mayor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

medida en égl.III.145:

Dinámene no menos artificio

Tendríamos -námene no menos, con seis fonemas nasales. Sin embargo, creo que Herrera admitió esta deficiencia fonética ante la posibilidad de demostrar su erudición, sobre todo en un caso donde el Brocense, también muy culto, no había visto necesidad de enmendar.

En la base del problema ecdótico está la cuestión de si Garcilaso podía o no separarse de la tradición clásica. La imitación de los antiguos es incuestionable;lo que hay que medir es el margen de separación permitido respecto a lo clásico, y vimos en el cap. IV que ese margen existía, no sólo por aquella sentencia del Cortegiano, "se noi vorremo imitar gli antichi, non gli imitaremo", sino por la peculiar situación de Garcilaso, que tuvo que iniciar un arte prácticamente ajeno a su lengua y a la literatura en ella escrita. La imitatio, en suma, no puede desvincularse de la aemulatio, ni de las innovaciones que caracterizan al primer tercio del XVI. Creo, por tanto, que el editor debería mantener Diámene en las dos ocurrencias.

&&&.VIII.4.6 Egl.III.203: "un monte casi alrededor tenía"

Pintado el caudaloso río se vía,
que en áspera estrecheza reduzido,
un monte casi alrededor tenía;
con ímpetu corriendo, y con miedo,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

querer cercarlo todo parecía
en su bolver, mas era afán perdido;
dexávase correr en fin derecho,
contento de lo mucho que avía hecho.
(égl.III.201-208)

203 alrededor tenia O PNJIFG H USD V Mp K G90
en derredor ceñia Mg
al rededor ceñia B74TAR
al derredor ceñia B77

Rivers acepta la enmienda de B74 y Mg. Rosso Gallo estima que esta enmienda "aunque resulta apropiada, tal vez no es indispensable".[189]

¿Cometió O una errata, y cambió ceñía por tenía? Como errata mecánica no es imposible (aunque implica a dos grafemas), pero tampoco lo es como enmienda caprichosa de Mg o de B. Pertenecería al varias veces nombrado grupo 6 de variantes de Mg por sustitución de ciertas palabras por sus sinónimos u otras más o menos coherentes en el contexto donde se introducen. En cuanto al Brocense, es aquí precisamente donde introduce el famoso párrafo sobre la gran cantidad de erratas de la princeps que termina diciendo:

Pues digo que me pareció que auía de leerse aquel lugar assí:
Un monte casi alrededor ceñía
Con ímpetu corriendo y con rüido.[190]

Ya vimos cómo la rima anómala de miedo se integra en el sistema métrico y poético garcilasiano. En cuanto a tenía, puede pensarse en una lectio facilior en relación con ceñía. No obstante, tener funciona en la acepción originaria latina ('tener asido', 'mantener' o 'rete-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ner')[191] empleada en sentido figurado; en este aspecto el sentido del verso es perfecto: el río tiene asido o abarca un monte casi en su totalidad. Si ceñir se conecta con un sujeto de rasgo semántico 'humano' en su única ocurrencia en O,[192] también se hallan ejemplos de tener con el valor que señalamos, y de sujeto con rasgo 'humano':

> -- égl.II.792:
> si despierta, tenella y no soltalla
> -- égl.II.1010:
> Afierra, Nemoroso, y tenle fuerte

Se mantiene así la caracterización del río con rasgos humanos que señalamos como fundamental en el pasaje, y a la que contribuye también la rima anómala en miedo.

Rosso Gallo hace referencia, como es habitual en su trabajo, a los vínculos fónicos que establece tenía con piNTado (v. 201), monTE (v. 203), ímpETu (v. 204), Todo (v. 205) y conTENto (v. 208). Podría decirse que ceñía establece relación con estrecheZa y reduZido en el verso anterior. Ya hemos expresado muchas reservas sobre los vínculos fónicos como prueba de autenticidad. Ahora bien, en esta ocasión sí podría ser más probable la serie fónica de tenía, ya que se da la circunstancia de que contamos con otro pasaje donde monte entabla la misma relación fónica, por aliteración de /t/ junto con las nasales implosivas:

> queriendo el monte al grave sentimiento
> d'aquel dolor en algo ser propicio,
> con la pessada boz retumba y suena;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(égl.I.228-230)

Puede considerarse probable que Garcilaso haya utilizado en ambos pasajes un recurso fónico semejante.

No se puede descartar por completo la posibilidad de que en efecto haya una errata mecánica de la princeps. Sin embargo, si junto con las razones expuestas consideramos la muy superior solvencia de O sobre B, [M(B)] y Mg, y la tendencia especialmente de éste a sustituir una palabra por otra semejante que funcione en ese contexto, habrá que concluir que resulta más probable que la versión auténtica sea la de O. Con ceñía estaríamos ante otra muestra de la tendencia a "mejorar" el texto de Garcilaso cambiando una palabra habitual por otra más "literaria" o menos usada, de la misma manera que, también en la Egloga III (v. 109), el Brocense cambia un sustantivo "corriente" como hojas por otro menos habitual, ovas. Hay en ambos casos un resquicio para la duda, pero creo que en los dos lugares lo probable es que no se trate de erratas de O, sino de intentos de "mejorar" a Garcilaso desde criterios posteriores.

&&&.VIII.4.7 Egl.III.294: allegando

El verso aparece en este pasaje, con las variantes que siguen:

> ...y a la majada, ya passado el día,
> recogido le llevavan, allegando
> las verdes selvas con el son sũave,
> haziendo su trabajo menos grave.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

294 Recogido le lleuauan allegando O PNJ US Mp
Recogendo lo llevan alegrando Mg
Recogido le llevan alegrando FGBAR R
Recogido llenauan[sic] allegando I
Recogido lleuauan allegando D
Recogido llevavan, alegrando HT
Recogido le llevavan alegrando K

Ya hablamos sobre este endecasílabo creciente. Queda ahora dilucidar si el editor debe cambiar allegando por alegrando.

Entre los editores modernos, todos menos Rosso Gallo han admitido la enmienda. Hay que plantearse si se trata de otra corrección gratuita del texto de O. En principio podríamos tener un caso semejante a otro de neologismo que defenderemos más abajo, aunque aquí se trataría más bien de la acepción poco común de un verbo. Un factor a favor de la lección de O es que ediciones que enmendaron sin miramientos, como I o D, admitieron allegando.

Rosso Gallo[193] se basa en un testimonio de Alonso de Palencia recogido por Martín Alonso para aceptar la lección de O. Según Palencia, allegar es equivalente al verbo latino concinere,[194] que Rosso Gallo traduce como 'cantar juntos', y también 'hacer resonar armónicamente'. En realidad, la acepción nº 15 de allegar, tomada de Palencia por Martín Alonso, y a la que remite Rosso Gallo, dice "dejarse oír"; por otra parte, entre las posibles acepciones de concinere está 'cantar juntos', pero no he encontrado 'hacer resonar armónicamente'.[195]

Rosso Gallo hace equivaler el supuesto verbo allegar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con el italiano rimbombare. Creo más bien que este verbo se corresponde en Garcilaso con el español retumbar, que funciona, fónica y semánticamente, de manera muy semejante a rimbombare.[196] Así, en estos versos, donde precisamente se expresa la compenetración entre el amante y la naturaleza a que nos referiremos abajo:

> Aquí dio fin a su cantar Salicio,
> y sospirando en el postrero acento,
> soltó de llanto una profunda vena;
> queriendo el monte al grave sentimiento
> d'aquel dolor en algo ser propicio,
> con la pessada boz retumba y suena...
> (égl.I.225-230)

Respecto a la justificación fónica de Rosso Gallo, por aliteración entre llevar y allegando; podrían oponerse las relaciones de /r/ y /l/ entre alegrando y otras palabras cercanas:

> Recogido Le llevavan, aLegRando
> Las veRdes seLvas con eL son sũave

Por último, como la propia investigadora señala en nota, allegar en Garcilaso sólo se usa en otra ocasión, como verbo reflexivo, con el sentido de 'acercarse'.[197]

Hasta aquí los argumentos de Rosso Gallo en favor de allegando, con las objeciones que pueden plantearse. Otra posibilidad para admitir la lección de O sería entender allegar en la tercera acepción que recoge Martín Alonso: 'atraer, captar'. Así, con su "son suave" los pastores "atraerían" a las verdes selvas; sin embargo, si están en las selvas, en principio parece difícil atraerlas: habría que entender selvas más bien como sinécdoque

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de totum pro parte, pues se atraería a los seres vivos que habitan en ellas. La interpretación no deja de resultar bastante forzada.

Frente a la tesis de que allegando sea la lección correcta, se ha de considerar la posibilidad de una errata en la princeps. El error que se hubiera cometido al transcribir allegando por alegrando sería del tipo -- no común en O, pero posible-- de siempre por sierpe. Se añadiría una l y se omitiría una r; respecto a la primera errata, hay que tener en cuenta que la adición de l, o el paso de l a ll es común en la princeps[198]:

-- ele.I.152: Lllorando
Llorando P
-- égl.II.854: vall
val de P
-- égl.II.1868: ya dellos
ya de los P
-- égl.III.74: d'aquell
de aquel P

También hay algún caso de omisión de r precedida de consonante:

-- egl.I.71 lumbe
lumbre P[199]

En el paso de l a ll la errata podría explicarse por sustitución de un fonema, o su correspondiente grafema, por otro cercano (ll en llevavan).[200] El argumento de la reiteración fónica como prueba de autenticidad aportado por Rosso Gallo se convertiría así en una prueba de la posibilidad de error, pues no habría aliteración entre llevavan y allegando, sino errata por asimilación de la l

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a la ll previa.

No puede descartarse, en suma, la posibilidad de errata. Pero más que esta posibilidad, o que las objeciones que presenta el uso de allegando en ese contexto, lo que lleva a una decisión a favor de la enmienda es la perfección con que se ajusta al sistema poético garcilasiano el uso del verbo alegrar en el pasaje que nos ocupa.

Partimos de la noción general, heredada del mundo bucólico y la poesía de Petrarca,[201] de que la naturaleza refleja y "consuena" con los dolores o las alegrías de quienes viven en ella. Los hombres y la naturaleza forman un todo, de forma que el son agradable de los humanos, o su belleza, alegra a los elementos naturales, del mismo modo que se entristecen con el dolor humano.[202] Dentro de esas reacciones de "simpatía" --en su sentido etimológico-- de la Naturaleza, la alegría es una de las fundamentales y repetidas. Admitiendo la enmienda tendríamos:

> recogido le llevavan, alegrando
> las verdes selvas con el son sũave...

En la Elegía I la naturaleza toda parece alegrarse con la visión de la hermosura de Venus:

> desordenava con lascivo buelo
> el viento sus cabellos y con su vista
> s'alegrava la tierra, el mar y el cielo.
> (ele.I.238-240)

Al igual que es el son el que alegra las selvas en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

égl.III.294-295, un pasaje anterior de la misma Egloga, ya comentado, el sonido alegra las yerbas:

> el agua baña el prado con sonido,
> alegrando la yerva y el oýdo
> (égl.III.63-64)

Véanse, por último, estos versos de la Egloga II donde es de nuevo el "agradable son" (son suave en égl.III.295) el que alegra montañas, prados y ríos:

> Adiós, montañas; adiós, verdes prados;
> adiós, corrientes ríos espumosos:
> vivid sin mí con siglos prolongados,
> y mientras en el curso pressurosos
> yréys al mar a dalle su tributo,
> corriendo por los valles pedregosos,
> hazed que aquí se muestre triste luto
> por quien, biviendo alegre, os alegrava
> con agradable son y viso enxuto
> (égl.II.638-646)

Creo, en conclusión, que alegrarse se encuadra perfectamente en el sistema poético garcilasiano en el contexto de la Egloga III.

En cuanto al hecho de que ediciones como I o D aceptasen allegando, hay que comparar la errata con la de siempre por sierpe: en ambos casos el error habría dado lugar a una palabra correcta y compatible con el contexto, lo que pudo dificultar su enmienda. I y D no enmendaron allegando, de la misma manera que tampoco enmendaron siempre en ode.FG.45, donde sólo con F se descubre el error, como en este caso. Por otra parte, la construcción sintáctica pudo facilitar que los cajistas de O errasen en égl.III.294, puesto que pudieron considerar el verso aislado, sin percibir que las verdes selvas del v.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

295 era compl. directo del verbo precedente.

En suma, allegando no es un verbo tan claramente eliminable como otras erratas de O, pero el editor debería, en mi opinión, suponer una errata en O y editar alegrando, advirtiendo al lector de las restantes propuestas.

&&&.VIII.5 Casos de presunta errata por sustitución de un solo grafema

A continuación trataremos de una serie de casos donde, si hay errata, ésta consistiría en la sustitución de un solo grafema, el tipo de error más frecuente en la princeps. En estos casos el editor se mueve en un margen muy estrecho. Por un lado, son erratas que los cajistas de Barcelona sí pudieron cometer; por otro, no resulta fácil descartar por completo una de las dos lecciones en litigio.

&&&.VIII.5.1 Son.XIII.7: los blandos pies...

A Daphne ya los braços le crecían,
y en luengos ramos bueltos se mostravan;
en verdes hojas vi que se tornavan
los cabellos quel oro escurecían;
d'áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros que aun bullendo 'stavan;
los blandos pies en tierra se hincavan,
y en torcidas rayzes se bolvían.
(son.XIII.1-8)

7 Los blandos pies O PNJI GH USD V Mz KR64G90
Los blancos pies F BA R74

Si el error hubiese consistido en el paso de blancos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

a blandos, estaríamos ante el tipo de errata más frecuente de la princeps.

No entraré en profundidad en este caso. Frente a las razones aducidas por Blecua en favor de la enmienda de B, Rosso Gallo ha presentado muy sólidos argumentos que demuestran que el sintagma blandos pies es pertinente en el Soneto XIII.[203] En esta misma dirección podrían añadirse un par de notas. La posibilidad de blandos va pareja con la oposición a lo áspero de la corteza (v. 5) o lo presuntamente duro de las torzidas raẏces (v. 8). No de otra forma parece actuar el adjetivo blanda, por oposición a duro, en este pasaje del Leandro de Boscán:

> ¿No as oẏdo dezir, quando ella pone
> al duro coraçón su blanda mano,
> que todo lo más fuerte s'enternece?
> (CXXXI.632-634)[204]

Es cierto, pese a todo, que blancos pies no es por completo imposible en este soneto. Sin embargo, la enmienda del Brocense no muestra clara superioridad sobre el texto de O; más bien al contrario, es probable que se trate de una lectio facilior, de un uso estereotipado que se quiso implantar en el texto garcilasiano a posteriori. En estas condiciones, creo que Rosso Gallo actúa correctamente al editar blandos pies, aunque ha de advertirse de la posibilidad más o menos remota de una errata mecánica.

Lo que más nos interesa de este caso es el hecho de que Garcilaso pueda romper en un caso concreto una

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

convención que él mismo había seguido:[205] la de aplicar el epíteto blanco al sustantivo pie. El fenómeno es semejante al que se produce en el plano métrico con lo que hemos llamado normas primarias y normas secundarias.

&&&.VIII.5.2 Egl.I.231: la blanca Philomena

> la blanca Philomena,
> casi como dolida
> y a compasión movida,
> dulcemente responde al son lloroso.
> (égl.I.231-234)

231 blanca O PNJI HT USD V K R64
blanda FGBA Mg R74 G90

Nos encontramos con un caso semejante al de blandos pies; una vez más se trataría del tipo de errata más frecuente en O. En esta ocasión, tanto Blecua como Rivers y Rosso Gallo coinciden en que blanda es adjetivo con muchas más posibilidades de ser aplicado a Filomena en Garcilaso que blanca.[206] El mismo Herrera, que defiende O, ha de reconocer que "[a]lgunos enmiendan blanda, porque les parece durísimo llamar blanco al russeñol",[207] aunque justifica blanca como "simple, sencilla, pura y piadosa".

Si se consideran los amplios márgenes de la poética garcilasiana no resulta fácil descartar toda posibilidad de este empleo en sentido figurado de blanca. Sin embargo, forzados a optar entre este adjetivo y blanda, parece evidente que este último es un epíteto más adecuado a Filomena convertida en ruiseñor, y que encaja mejor en el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

usus scribendi de Garcilaso. Blanda se relaciona con las blandas querellas de los ruiseñores en can.III.12. Además, actúa como intensificador del factor fundamental que interesa resaltar en el pasaje: el tono doloridamente lastimoso de Filomena, "a compassión movida" por las penas de Salicio. Tendríamos:

1) blanda
2) dolida
3) a compassión movida
4) dulcemente [responde]

Los extremos de la sucesión aparecen combinados en la misma Egloga I:

-- égl.I.52:
se quexava tan dulce y blandamente...

En ambos casos el efecto estético que se persigue es la intensificación de la misma cualidad, la ternura o dulzura en el dolor y la queja.

Al contrario que en el caso de blandos pies, creo que en este verso el editor ha de admitir la enmienda, contando con la superioridad de blanda en ese contexto y con la probabilidad en 0 de una errata por sustitución de un grafema por otro. Pese a todo, se habrá de advertir de la posibilidad, remota pero no absolutamente descartable, de que Garcilaso emplease blanca Filomena.

&&&.VIII.5.3 Egl.I.17: andas a caça

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al ínclito govierno del estado
albano; agora buelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

agora, de cuidados enoj[os]os
y de negocios libre, por ventura
andas a caça, el monte fatigando
en ardiente ginette que apressura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando;
espera, que en tornando
a ser restituido
al ocio ya perdido,
luego verás exercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.
(égl.I.7-28)

17 Andas O PNJIFG USD V Mg K
Andes BHTA R G90

Tras haber tratado dos casos de verbos donde se sospechaba la existencia de una errata (égl.III.203 y 294), éste es el primero de cuatro casos que implican a formas verbales donde la presunta errata sería por sustitución de un grafema por otro.

En égl.I.17 Blecua, Rivers y Rosso Gallo han considerado la lección de O como errata sin ningún tipo de duda. A los dos primeros les resulta tan evidente que apenas ofrecen razones. Rosso Gallo cree que

> el subjuntivo andes se impone por la correlación verbal, agora estés (vs. 10) - agora (vs. 15) ...andes (vs. 17).[208]

En efecto, es posible que así sea; la errata que se le supone a O en ese caso es de las más frecuentes en que caen los cajistas de Barcelona, lo que apoya esta hipó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tesis. Cabe plantearse, sin embargo, la posibilidad de que no haya error en O, sino que se dé en lugar de una simetría (agora...agora...) una progresión con tres pasos:

> 1: agora estés atento...
> 2: agora [estés] buelto...
> 3: agora...por ventura andas...

El subjuntivo se vería sustituido por el sintagma adverbial por ventura que vendría a expresar una posibilidad, de forma parecida a acaso, matizando el grado de realidad con que se percibe la acción verbal;[209] la razón de esta atenuación de la potencialidad se debería a que este tercer paso de la progresión se va a desarrollar más que los anteriores, presentándose el cuadro, imaginado como real, del virrey dedicado a la caza:

> agora, de cuidados enoj[os]os
> y de negocios libre, por ventura
> andas a caça, el monte fatigando
> en ardiente ginette que apressura
> el curso tras los ciervos temerosos,
> que en vano su morir van dilatando;
> espera, que en tornando

Obsérvese el uso del indicativo en la descripción: el jinete apressura, los ciervos van dilatando su morir. Se nos presenta así un plano de realidad imaginada. Tras él hallamos un imperativo (espera) que puede entenderse de manera general: tras exponer las actividades posibles del virrey le pide que espere a ver exercitar la pluma del personaje poeta. Pero ese imperativo pudiera también conectarse con la imagen del "ardiente jinete que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

apressura el curso tras los ciervos". En esta segunda posibilidad, sólo desde el plano de realidad imaginada mencionado arriba, representado por por ventura andas, puede decir el narrador al jinete espera, como si en verdad estuviera persiguiendo a los ciervos en ese instante.

En el tercer paso, frente a los otros dos, se representa una situación de ocio (de negocios libre) frente a los negocios de las dos primeras actividades, y el narrador decide dar a esta actividad más visos de realidad efectiva, porque desde ella, más que desde las dos primeras, existirá la posibilidad de "esperar" para dedicarse a escuchar los cantos de Salicio y Nemoroso. Se constituiría así una amplia secuencia, donde, a partir del tercer paso de la serie precedida de agora, se establece una relación entre andas y los dos imperativos que siguen:

1: agora estés atento...
2: agora [estés] buelto...
3: agora...por ventura andas a caça...
 3a: espera [el canto de tus virtudes y obras]
 [y en quanto esto se canta]
 3b: escucha ["..tú el cantar de mis pastores]

Creo por tanto, que se puede mantener el indicativo andas de la princeps, que pudiera ser lectio difficilior en relación con la forma del verbo en subjuntivo, aunque ésta no puede descartarse por completo, por lo que habrá que advertir de la posibilidad de una errata en O.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.5.4 Egl.I.375: pudieron amansar...

Mas lüego a la memoria se m'offrece
aquella noche tenebrosa, escura,
que siempre afflige esta ánima mezquina
con la memoria de mi desventura:
verte presente agora me parece
en aquel duro trance de Lucina;
y aquella boz divina,
con cuyo son y acentos
a los ayrados vientos
pudieron amansar, que agora es muda,
me parece que oygo, que a la cruda,
inexorable diosa demandavas
en aquel passo ayuda;
y tú, rústica diosa, ¿dónde 'stavas?
(égl.I.366-379)

375 Pudieron amansar O PNJI USD V KR64 G90
Pudieran FG Mg R74
Pudieras BHTA

A la enmienda del Brocense y Herrera, y lo que implica, nos referimos arriba.[210] En este caso, como en el que sigue de égl.III.67, los editores modernos, hasta Rosso Gallo, han cambiado el indicativo por el subjuntivo, la forma pudieron por pudieran, enmienda introducida por F. Blecua[211] considera que la concordancia temporal exige el subjuntivo. La sustitución de un solo grafema podría ser una errata común en O. Rosso Gallo apoya aquí la lección de O. En efecto, nada impide, en mi opinión, que se contemple ese hecho como real y no potencial, destacando así, como señala la investigadora italiana, el contraste "pudieron amansar" / "agora es muda". En todo caso, Rosso Gallo manifiesta con prudencia su opción: "cualquier enmienda de este verso casi seguramente no respeta las intenciones del autor".[212]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.5.5 Egl.III.67: que pudieron los ojos...

> Con tanta mansedumbre el cristalino
> Tajo en aquella parte caminava
> que pudieron los ojos el camino
> determinar apenas que llevava.
> (égl.III.65-68)

67 pudieron O PNJIFG US Mp K R64
Que pudieran D BHTA V Mg R74 G90

Macrí, Blecua y Rivers apoyan la enmienda,[213] y Rosso Gallo la admite sin tratar el caso. Blecua y Rivers argumentan que en una supuesta fuente latina, ya mencionada por el Brocense y Herrera, se emplea el subjuntivo; se trata de un pasaje de César en De bello Gallico:

> In Rhodanum influit incredibili lenitate, ita ut oculis, in utram partem fluat, iudicari non possit.[214]

Hay que considerar hasta qué punto el subjuntivo en possit se debe a que pertenece a una proposición subordinada consecutiva introducida por ut, que con dicho valor en latín clásico rige ese modo.[215] Mele[216] ha mencionado un pasaje semejante del Furioso de Ariosto donde el modo empleado es el indicativo:

> Indi d'uno in un altro luogo errando,
> si ritrovaro al fin sopra un bel fiume
> che con silenzio al mar va declinando,
> e se vada o se stia, mal si prosume;
> (Fur., XIV, lxiv.1-4)[217]

En égl.III.67 la diferencia entre ambas posibilidades, indicativo o subjuntivo, radica en el grado de realidad que se atribuye al narrador y a sus acciones. Resulta interesante analizar otro pasaje traído por Mele

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como posible fuente de estos versos de Garcilaso. Se trata del Libro V de las Metamorfosis:

> invenio sine vertice aquas, sine murmure
> [euntes,
> perspicuas ad humum, per quas numerabilis alte
> calculus omnis erat, quas tu vix ire putares.
> (V.587-589)[218]

Se opone un yo que narra a un tú que hipotéticamente contemplase el agua; para ese tú sí se emplea el subjuntivo. El narrador de la Egloga III es el yo que contempló el agua y apenas pudo, de hecho, distinguir su movimiento. Aparece en primera persona:

> De quatro nymphas que del Tajo amado
> salieron juntas, a cantar me ofrezco
> (égl.III.53-54)

En la siguiente estancia se ofrece, en presente de indicativo, el ámbito donde se va a desarrollar la historia:

> Cerca del Tajo, en soledad amena,
> de verdes sauzes ay una espessura,
> toda de yedra revestida y llena,
> que por el tronco va hasta el altura
> y assí la texe arriba y encadena
> que'l sol no halla passo a la verdura;
> el agua baña el prado con sonido,
> alegrando la yerva y el oýdo.
> (égl.III.57-58)

A esta serie de presentes de indicativo que nos muestran directamente el paisaje sigue la descripción del correr del Tajo:

> Con tanta mansedumbre el cristalino
> Tajo en aquella parte caminava
> que pudieron los ojos el camino
> determinar apenas que llevava...

El uso del indicativo en pudieron remite a la figura de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

un narrador que efectivamente no puede, sino con muchas dificultades, distinguir el sentido en el que corre el río. Creo que la presencia de ese narrador se hace más palpable con el indicativo, que da concreción a la escena; por un momento asistimos no sólo al lento correr del Tajo, sino a la dificultad del narrador en percibir ese correr. El subjuntivo implicaría que apenas pudieran los ojos distinguir la corriente... si la miraran; pero la miraron, y apenas la distinguieron, no pudieron distinguirla.

El presentar la acción del narrador como real está acorde con su presencia anterior a lo largo de nueve octavas. Dando entidad real a ese narrador y sus acciones se contribuye a destacar el contraste entre los dos planos narrativos de la Egloga: en uno tenemos al narrador, que desde la primera persona relata que cuatro ninfas van a su vez a "relatar" sus respectivos mitos a través de las telas que tejen.

No hay argumentos, sin embargo, que puedan suprimir por completo la posibilidad de pudieran. Lo que sí queda demostrado, en mi opinión, es que el uso de pudieron no es tan fácilmente descartable como han entendido los editores, y que, muy al contrario, puede perseguir un efecto determinado en el conjunto de la Egloga. Creo, pues, que se debe mantener la lección de O, indicando la posibilidad de errata.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.5.6 Egl.II.1660: que las yva las faldas...

... y el áspero enemigo a las espaldas,
que las iva las faldas ya mordiendo.
(égl.II.1659-1660)

1660 Que las iua O PNJ U V
Que les yva IFGBHTA S KR G90

A primera vista se diría que hay una simple errata mecánica de las por les, perfectamente posible en O. No obstante, la consideración del pasaje en su conjunto suscita ciertas dudas. Es necesaria una cita extensa:

El temor enagena al otro vando
el sentido, bolando de uno en uno;
entrávasse importuno por la puerta
de la opinión incierta, y siendo dentro
en el íntimo centro allá del pecho,
les dexava deshecho un yelo frío,
el qual como un gran río en fluxos gruesso[s]
por médulas y huessos discurría.
Todo el campo se vía conturbado,
y con arrebatado movimiento
solo del salvamiento platicavan.
Luego se levantavan con desorden;
confusos y sin orden caminando,
atrás ivan dexando, con recelo,
tendida por el suelo, su riqueza,
las tiendas do pereza y do fornicio
con todo bruto vicio obrar solían:
sin ellas se partían, assí armadas,
eran desamparadas de sus dueños.
A grandes y pequeños juntamente
era el temor presente por testigo,
y el áspero enemigo a las espaldas,
que las iva las faldas ya mordiendo.
(égl.II.1638-1660)

El temor se apodera del enemigo; se nos presenta una escena de "arrebatado movimiento" donde "solo del salvamiento platicavan"; huyen "confusos y sin orden"; abandonan las tiendas donde los dominaba la pereza y otros vicios; el último insulto posible al odiado enemigo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

sería compararlo con mujerzuelas temerosas, que gritan y huyen despavoridas; esto se daría en el último verso dedicado a la huida: "que las iba las faldas ya mordiendo". El laísmo actuaría así en la misma dirección que faldas, que puede aludir a la vestimenta de los turcos, pero también es un elemento de relación obvia con la mujer, tópicamente poco dotada para la guerra.[219] Garcilaso pudo tener presente, como Valdés en el Diálogo de la lengua dentro de la sátira anticlerical, la oposición hombres de armas / hombres de haldas.[220] El "morder" las faldas, podría relacionarse con la afrenta de cortarlas.[221] También estaría en consonancia con la totalidad del fragmento donde aparecen algunos de los tópicos aplicados a la mujer por la literatura misógina.[222] Entre ellos está el excesivo "platicar", el desorden, la confusión, la pereza o el "fornicio". De ninguna manera indica esto una actitud misógina generalizada de parte de Garcilaso -- recordemos el prólogo escrito para la traducción por Boscán del Cortegiano -- sino el aprovechamiento de un tópico vivo en su tiempo para introducir una nota de ironía o sarcasmo más o menos velados. El las sería, pues, una última manera de insulto a los enemigos, contemplados como mujeres que huyen despavoridas.

La cuestión fundamental es si ese laísmo es posible en Garcilaso --que no es laísta--, como seña al lector. Es sabido que en ciertas zonas de Castilla hay una ten-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dencia creciente hacia el laísmo entre los siglos XVI y XVII, y que la tendencia de la lengua clásica era favorecer la distinción de género frente a la funcional.[223] Véase este ejemplo ofrecido por Keniston, perteneciente a Lorenzo Galíndez Carvajal (1472-1532), nacido en Plasencia y educado en Salamanca:

> ...el D. Alonso Enríquez la puso la mano en su rostro.[224]

En égl.II.1660 tendríamos laísmo en plural, que es menos frecuente que en singular.[225] Sin embargo, puede citarse algún ejemplo de <u>las</u> como compl. indirecto donde el laísmo se produce cuando parece haber necesidad imperiosa de distinción de género, como ocurriría en el ejemplo que nos ocupa; este es un pasaje de <u>La pícara Justina</u> citado por Marcos Marín:

> y aun dizen que dichos de muger a hombres se desquitan con dar una carrera por su calle o darlas paz de Francia.[226]

Al oponer hombres a mujeres, el uso de <u>las</u> resuelve la ambigüedad que se podía haber dado en la última parte de la oración.

En el supuesto laísmo de égl.II.1660 tendríamos un rasgo estilístico consciente; cabe plantearse si Garcilaso pudo "atreverse" a cometer una incorrección gramatical a cambio de insertar una punta de ironía en el texto. Considero que el Garcilaso que venimos viendo sí pudo cometer esta <u>sprezzatura</u>, que sería menor --y de aquí la referencia a la posibilidad del laísmo en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

época -- cuanto más frecuente fuese esa incorrección entre sus contemporáneos.

Creo, pues, que en "las iva las faldas ya mordiendo" puede haber una intención satírica que culmina la presentación degradante del enemigo. Ello se integra en la actitud de suma libertad creativa propia del periodo en que escribía Garcilaso. Es casi seguro que los cajistas de O, muy probablemente catalanes, no cayesen en el laísmo, sino que se limitaron a seguir el manuscrito tal como estaba. Pudiera ser que N, una edición que enmendó muchas erratas mecánicas, percibiese el sentido satírico del pronombre las, y lo mantuviese. En mi opinión, pues, el editor ha de mantener las, anotando claramente las razones que llevan a hacerlo, y la posibilidad, nunca descartable por completo, de les.

&&&.VIII.5.7 Egl.I.209-210: salid sin duelo...

Este es el pasaje, con la puntuación y la ortografía de O y las variantes del verso en cuestión:

> Tú sola, contra mí t'endureciste,
> Los ojos aun siquiera, no bolviendo
> A los que tú hiziste
> Salid sin duelo lágrimas corriendo.
> (égl.I.207-210)

209 a los que O PNJIFG USD V MgMp K R64 G90
a lo que TA
hiziste O G S V TA Mg KR
heziste PNJIF BH UD Mp
hiriste G90
210 Salid O PNJI G USD V Mp K R64 G90
Salir F BH Mg R74
Salid con V

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La puntuación original no sirve para determinar qué relación se establece entre los versos 209 y 210. A partir de F se enmienda salid por salir para dar coherencia sintáctica a los versos, entendiendo que no era posible la combinación hiziste salid, y tampoco tenía sentido acabar una oración en hiziste. Para que esta segunda posibilidad cobrase sentido, Tamayo decide editar "los ojos [...] no bolviendo // a lo que tú hiziste". [227]

Entre los editores modernos tenemos tres propuestas. Keniston y Rivers en 1964 no enmiendan O. Blecua y Rivers en 1974 aceptan la enmienda que se introduce en F. Rosso Gallo, por último, resume bien las opciones, y propone una nueva enmienda de la que nos ocuparemos en primer lugar.

La propuesta de Rosso Gallo (hiriste por heriste) en principio supone el tipo de errata más frecuente en la princeps, por sustitución de un grafema por otro. El uso de herir en estos versos respondería al tópico poético de la herida de amor. Hay, no obstante, una serie de objeciones que hacer. La errata que supone sería de un solo grafema si en efecto la forma fuese hiriste,[228] pero no encontramos en Garcilaso el tipo de vacilación vocálica que supone la enmienda. Rosso Gallo establece la analogía

A)		B)	
heziste		heriste	
hiziste		hiriste	

En realidad sería más exacto establecer parejas que no se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

corresponden en sus series de fonemas vocálicos:

A)	B)	C)
hacer	hiziste	heziste
herir	heriste	hiriste

Las formas verbales hiziste e hiriste no son parangonables. En hacer el tema de presente lleva la vocal /a/, frente a /i/ en el tema de perfecto. La disimilación vocálica por la que se pasa de hiziste a heziste no es equivalente a la asimilación por la que se pasaría de heriste a hiriste. Tenemos en O algún caso de asimilación como dispidiera, frente a dos ocurrencias de despide o de repitiendo; tampoco dispidiera es un caso equivalente, pues la vocal modificada no es la inmediatamente anterior a la primera del morfema verbal. Para justificar una forma como hiriste habría que encontrar en Garcilaso formas como siguiste, persiguiste, sirviste, pidiste, riñiste, ciñiste, etc, que no se dan; sí encontramos seguía, pedía, reñidos, ceñía, derretían, vestí, competían,[229] donde la /i/ que sigue a la vocal /e/ del tema no da lugar a la asimilación de dicha /e/.

Pero admitamos que fuese posible la forma hiriste, o que los cajistas de O hubiesen cometido una errata de dos grafemas, al escribir hiziste en lugar de heriste. Rosso Gallo cree que un verso como "[los ojos..] a los que tú hiriste" se encuadra en el tópico de la herida de amor:

> ... es tópica la metáfora de la herida infligida por la mirada de la dama, como también la expresión del "mal de amor" mediante la sinécdoque de los "ojos heridos" del amante.[230]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La separación efectuada por la investigadora italiana es pertinente, y hay que aclarar que para égl.I.209-210 nos interesa la segunda parte, la idea de que los ojos de la amada hieren los ojos del amante. En este sentido Rosso Gallo ofrece un buen ejemplo de Dante, donde efectivamente se habla de "..li occhi suoi... che feron li occhi a qual che allor la guati".[231] Hacemos esta distinción porque el tópico común es que los ojos de la amada hieren al amante, o el corazón del amante; es idea mucho menos frecuente que los ojos hieran directamente los otros ojos. En Garcilaso a lo sumo encontramos, en el Soneto XXII, que la hermosura de la dama "detiene" los ojos del amante, que no puede "passar tan adentro":

> en él puse la vista, mas detiene
> de vuestra hermosura el duro encuentro
> mis ojos, y no passan tan adentro
> que miren lo que'l alma en sí contiene
> (son.XXII.5-8)

La presencia de los versos dantescos mencionados en Garcilaso podría defenderse si tenemos en cuenta que la canción "Donne ch'avete..." muy probablemente influyó en el Soneto VIII, como se señaló en el cap. III. Sin embargo, es significativo que en dicho soneto los "espíritus" que salen de los ojos de la dama no parecen herir, los del amante, sino que "passan" hasta su corazón:

> y siendo por mis ojos recebidos
> me passan hasta donde el mal se siente
> (son.VIII.3-4)

La imagen de herir los ojos es insólita en Garci-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

laso, aunque sí aparezca la del golpe (Soneto XXII) o la herida de amor (égl.II.151, 724 y 765). En el Soneto XXII, el golpe de amor no se dirige a los ojos, sino al pecho, y por eso se cierra el soneto diciendo que no pasa de la gona o 'bata' de la amada:

> y el golpe que en vos hizo amor en vano,
> non esservi passato oltra la gona.
> (son.XXII.13-14)

En el pasaje de la Egloga II donde el corzo herido y perseguido por Camila puede ser un trasunto de Albanio enamorado, vemos que la herida no es en los ojos sino, una vez más, en el corazón:

> por aquí el corço vino que á traído,
> después que fue herido, atrás el viento,
> ¡Qué rezio movimiento en la corrida
> lleva, de tal herida lastimado!
> En el siniestro lado soterrada,
> la flecha enerbolada yva mostrando
> (égl.II.721-726)

Rosso Gallo considera que en égl.I.295 se da una idea semejante a la de los "ojos heridos" al decir "ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa"; pero distingamos: el amante está ciego no porque la amada haya herido sus ojos, sino a causa de la ausencia de la dama:

> ...y a triste soledad me ha condenado
> [...]
> solo, desamparado,
> ciego sin lumbre en cárcel tenebrosa.
> (égl.I.291 y 294-295)

El resultado es el contrario, la visión de la dama da luz al amante, y su ausencia lo deja ciego. La idea se repite en la misma Egloga I, en los vv. 318-319, cuando se habla

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de la "...tenebrosa // noche de tu partir en que é quedado".

Así pues, la imagen de los ojos heridos por los de la amada, que aparece con claridad en Dante, no parece haberla recogido Garcilaso, pese a que seguramente tuvo en cuenta la conocida canción dantesca al componer el Soneto VIII.

Se ha defendido una segunda posibilidad: que O no necesite enmienda alguna en este pasaje. Así, Rivers en 1964 edita:

> los ojos aun siquiera no bolviendo
> a los que tú hiziste.
> Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

En la edición de bolsillo de 1969 explica su opción parafraseando "a los [ojos] míos que creaste mirándolos".[232] Para Blecua, esta versión sólo sería posible con un zeugma violento: "a los que tú hiziste [volver]".[233] Labandeira se separa de R74 para volver a R64, entendiendo: "a los que tú diste vida (con tu presencia o con tu amor)".[234]

Al considerar esta lección, hay que recordar lo dicho arriba: si la ausencia de la amada da lugar a que el poeta quede "ciego" y "sin lumbre", podrá pensarse que la contemplación de la dama en cierto modo "crea" los ojos del amante, pues sin ella éstos pierden la capacidad que da sentido a su existencia. En la contemplación de la amada está incluida, por supuesto, la de sus ojos;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

éstos pudieran "crear" o "hacer" a los del amante.

Ténganse en cuenta estos versos:

> Los ojos, cuya lumbre bien pudiera
> tornar clara la noche tenebrosa,
> y escurecer el sol a mediodía,
> me convirtieron luego en otra cosa,
> en bolviéndose a mí la vez primera
> con la calor del rayo que salía
> de su vista, qu'en mí se difundía;
> y de mis ojos la abundante vena
> de lágrimas, al sol que me inflamava,
> no menos ayudava
> a hazer mi natura en todo agena
> de lo que era primero.
> (can.IV.61-72)

Asistimos a la conversión del amante por amor; son los ojos los que hacen "otra cosa" del personaje enamorado; la acción de esos ojos también provoca un cambio en los del amante, los "hace" nuevamente, y ayudan a su vez a "hazer mi natura en todo agena de lo que era primero". Existirían, pues, ciertas posibilidades de que O no necesitase enmienda, aunque hay que reconocer que la interpretación resulta un tanto forzada.

La tercera propuesta es la introducida por F, que cambia salid por salir. El pasaje parece cobrar sentido y se entiende la función de hiziste, que planteaba problemas en O. Rosso Gallo se opone a esta solución; pues entiende que

> el nuevo valor sintáctico de las unidades significativas y también el encabalgamiento que une los vss. 209-210, en este contexto, resultan menos eficaces que la iteración regular del verso-estribillo...[235]

El presunto error de la princeps, salid por salir,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

es por completo explicable, no sólo porque supone la sustitución de un solo grafema por otro, la errata más usual de O, sino porque los cajistas, que habían compuesto ya varios versos idénticos, pudieron dejarse llevar por el verso que ya conocían, o incluso cambiar, en una elemental reflexión, -- ya dijimos que los cajistas de O no se caracterizan por "pensar" cambios-- un supuesto salir de [M(O)], por salid, creyéndolo errata.

Hay además otro factor que favorece la hipótesis de que la lección correcta sea salir y no salid. Mele señaló el uso del estribillo en la poesía bucólica,[236] y Rivers indica que en la Egloga VIII de Virgilio el verso-estribillo que se repite al final de cada grupo de versos --"Incipe Maenalios mecum, mea tibia, uersus"--, tras aparecer en nueve ocasiones exactamente igual, cambia en la última ocurrencia: "Desine Maenalios, iam desine, tibia, uersus" (v. 61).[237] Rivers también se refiere al estribillo de la Egloga XI de la Arcadia de Sannazzaro -- "Ricominciate, o Muse, il vostro pianto"-- pero no indica que, después de repetirse idéntico en los vv. 3, 21, 42, 69, 84 y 114, también sufre una modificación al cerrar la serie en el v. 141: "Ponete fine, o Muse, al vostro pianto" . Es, por tanto, posible que Garcilaso se propusiese imitar esta práctica, transformándola al mismo tiempo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La diferencia entre Virgilio y Sannazaro con Garcilaso es que la variación introducida por el último es mínima. En los dos primeros el cambio expresaba explícitamente el final del canto (Desine..., Ponete fine...); en Garcilaso la variación del verso-estribillo no hace referencia explícita a esa terminación, pero sí funciona como indicio de que se acerca el final de la lamentación de Salicio. Se recoge una tradición clásica, pero a la vez se transforma. Estamos así ante una práctica semejante a la que vimos en el caso de los nombres de las ninfas en la Egloga III: se imita con una libertad que permite separarse en diverso grado de la tradición, o transformarla, en una dinámica de imitación-novedad o, con tres términos, imitatio-innovación-aemulatio.

El lector ideal de Garcilaso reconocería la aproximación al final a que sutilmente apunta la variación del estribillo, pero, al mismo tiempo, en ese lector se produciría el fenómeno de la expectativa frustrada: en el final de una estancia en principio espera el estribillo precedido por un verso donde se cierra sintácticamente una oración. Ello da lugar a que, al leer el v. 209 "a los que tú hiziste" se tienda a buscar instantáneamente un sentido a la oración hasta ahí --de forma que opera en cierto modo la interpretación de hiziste como 'creaste'-- para descubrir inmediatamente que la oración no termina en el penúltimo verso de la estancia, y percatarse de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que, a través de un encabalgamiento abrupto, el autor ha modificado el estribillo --siguiendo y transformando la tradición clásica-- para encajarlo en una oración más amplia. De la misma manera que se produce una tendencia en el lector a acabar la oración donde supone que ha de empezar el verso-estribillo, también sobre éste, modificado, actúa inevitablemente el estribillo sin modificar, es decir sobre "[hiciste] salir sin duelo lágrimas corriendo" se proyecta la estructura habitual del estribillo ("Salid, sin duelo, lágrimas, corriendo"). En la versión modificada, lágrimas es compl. directo, pero en cierto modo su función no puede separarse de la que ha tenido en diez ocasiones, la de vocativo. De esta manera, no se "pierde" ningún valor, como estima Rosso Gallo, sino que el verso se enriquece con su propia estructura sintáctica contrastada con la que el lector esperaba que tuviese.

Creo, por tanto, que, dentro del margen de duda que posibilita el que se trate de erratas mínimas, de las más frecuentes en la princeps, en este caso es pertinente la enmienda tal como la introdujo F.

&&&.VIII.6 Cinco casos especialmente significativos

&&&.VIII.6.1 El caso de amorado en ode.FG.35

Hablo d'aquel cativo,
de quien tener se deve más cuidado,
que 'stá muriendo bivo,
al remo condenado,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en la concha de Venus amorado.
(ode.FG.31-35)

35 amorado O PNJI US V
do ha morado D
amarrado FGBHTAKR G90

Si dejamos a un lado, por el momento, la enmienda de D, a la que volveremos más abajo, vemos que con F se introduce la enmienda amarrado, que llega hasta las ediciones de Rivers y Rosso Gallo. En primer lugar, hay que considerar si el tipo de errata que supone esta enmienda puede incluirse entre las frecuentes en O. Se trata de la omisión de una r más la sustitución de una o por una a. Respecto al primer fenómeno, tenemos en la princeps algunos casos en que los impresores escribieron r por rr:

-- ele.I.159: socoro
socorro P
-- égl.II.280: socorer
socorrer P
-- égl.II.686: se deribo
derribo P
-- égl.II.1512: arogancia
arrogancia N

En el caso opuesto tenemos:

-- can.IV.103: enrredrada
enredada N
-- égl.II.1779: mirrallas
mirallas P

Por tanto, sería posible, en principio, que los impresores hubieran transcrito r en lugar de rr. Menos probable parece que esta errata coincida con otra de sustitución de vocal.

Por otra parte, se ha de notar que contamos en O con

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una aparición de amarrado:

> -- égl.II.1684:
> cativos amarrados a las ruedas

Si comparamos este verso con el que se ha dado como garcilasiano ("en la concha de Venus amarrado"), hay que señalar un interesante cambio en la preposición que rige amarrado: a en égl.II.1684 --como es habitual-- pero en en el verso de la Ode; podría pensarse que el en se debe al verso anterior ("condenado // en la concha...") pero el hipérbaton no ha de hacernos olvidar que en realidad la construcción es "que está muriendo bivo, amarrado en la concha de Venus".

Pese a todo, podría admitirse una errata mecánica en O, así como la combinación de amarrado con en; pero para ello hay que dar por hecho que amorado no tiene ninguna posibilidad de ser el término que Garcilaso quiso escribir.

Es evidente que las ediciones antiguas a partir de D y F entendieron que se trataba de una palabra incorrecta. En amorado tendríamos, o bien un término sumamente inusual que da lugar a la enmienda, o bien un neologismo por derivación a partir de amor, y relacionado con otros derivados como enamorado o desamorado.[238] En cualquiera de los dos casos estaríamos ante una "osadía" de Garcilaso, ya sea por introducir una palabra nueva, ya por emplear un término que años más tarde se consideró erróneo, o cuando menos "no literario". Hemos de ocuparnos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

primero de la posibilidad de que Garcilaso quisiese utilizar lo que pudo entender como neologismo.

Contamos con otra palabra que fue considerada neologismo por Herrera; se trata de

> -- égl.II.772:
> Y no se me da nada que desbañe

donde el poeta de Sevilla comenta:

> Desbañe Podemos usar vocablos nuevos en nuestra lengua, que vive y florece; en la latina, más rara y peligrosamente, porque ya está acabada[,] que no queda de ella sino en los libros, no de la habla, que no sabemos qué vocablo sea latino, sino el que se halla en los autores antiguos. [...] Osó G.L. entremeter en la lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, sucedióle bien esta osadía; y ¿temeremos nosotros traer al uso y ministerio de ella otras voces extrañas y nuevas, siendo limpias, propias, significantes, convenientes, magníficas, numerosas y de buen sonido y que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártese este rústico miedo de nuestro ánimo; sigamos el ejemplo de aquellos antiguos varones que enriquecieron el sermón romano con las voces griegas y peregrinas y con las bárbaras mismas; no seamos inicuos jueces contra nosotros, padeciendo pobreza de la habla.[239]

Siguen otras dos páginas sobre la "formación de vocablos nuevos". Desbañar dio lugar al siguiente comentario de Tamayo:

> La extrañeza de esta voz hace oscuro este lugar. Herrera hace un largo y bien ponderado discurso sobre la licencia de introducir voces nuevas con su ocasión, pero no nos dice qué significa ésta. Yo alucino, aunque arrojadamente en tanta novedad, fiado en la doctrina de G. L. que en todo lo que escribió tuvo acuerdo particular...[240]

Nos interesa especialmente la defensa de Herrera,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por tener un conocido antecedente en el Ars poetica de Horacio:

> In uerbis etiam tenuis cautusque serendis
> dixeris egregie, notum si callida uerbum
> reddiderit iunctura nouum. Si forte necesse est
> indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et
> fingere cinctutis non exaudita Cethegis
> continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
> et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si
> Graeco fonte cadent parce detorta.
> (Ars, vv. 46-53)

Horacio recomienda que se ha de ser sutil y prudente al crear palabras nuevas; Cuatrecasas señala que el mismo Horacio emplea un neologismo en el pasaje, cinctutis, de cinctutus, un derivado de cinctus, una suerte de falda arrollada a la cintura, bajo la toga; el cinctus era utilizado por la familia Cornelia Cetego; Horacio se refiere, pues, a los "enfajados Cetegos".[241] Obsérvese que el posible neologismo de Garcilaso es muy semejante, ya que se trata de un adjetivo por derivación. Se sigue así el precepto de Horacio de crear la palabra nueva a través de una callida iunctura una asociación hábil, ingeniosa o diestra.

A la posibilidad de utilizar palabras nuevas también se refirieron Bembo y Trissino. El primero en las Prose, donde distingue tres tipos de vocablos:

> le voci medesime o sono proprie delle cose
> delle quali si favella, e paiono quasi nate
> insieme con esse, o sono tratte per somiglianza
> da altre cose, a cui esse sono proprie, e poste
> a quelle di cui ragioniamo, o sono di nuovo
> fatte e formate da noi.[242]

El pasaje está prácticamente traducido del De oratore de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Cicerón, como certeramente anota Dionisotti.[243]

Respecto a Trissino, admite con una sencillez sorprendente la existencia de neologismos:

> Tutte le parole, adunque, che si ponno mettere nei poemi, o sono usate da altri o sono formate di nuovo.[244]

Presenta una tipología muy interesante de los métodos de formación de palabras nuevas. Distingue en primer lugar dos grupos[245]: las palabras formadas por otros autores (soprapreso, dischioma, inurba), y las palabras nuevas formadas por quien compone; para ambos grupos distingue cuatro modalidades. Según la primera de ellas, las palabras se construyen

> ad immitazione di qualche suono, o voce inarticulata, come'è "crich", che vul dire il suono che fa la giaccia quando si rompe [...] ma in formar queste bisogna havere giudizio grande et extremo rispetto.[246]

El "giudizio grande et extremo rispetto" coinciden por una parte con el precepto de Horacio, y por otra nos recuerdan la importancia del "juicio", junto con el "ingenio", en la poética de Garcilaso.

La segunda modalidad se da cuando de dos palabras conocidas se forma una palabra nueva; por ejemplo de sopra y preso, ambas palabras conocidas, se crea soprapreso. Se dice que "l'uso di questo starà molto bene ne le canzoni".[247] Una afirmación de este estilo ha de contemplarse en el marco general de la libertad de la canción a que nos referimos más arriba, y puede afectar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

muy especialmente a la Ode ad Florem Gnidi, tanto por lo que ésta se asemeja a la canción petrarquista --en cuanto que repite el modelo de estancia y alterna versos de siete y once posiciones--, como en lo que se separa de ese modelo y se acerca al horaciano, con la libertad que implica la introducción de un tipo nuevo de composición con un tono muy diverso al de la canción.[248]

Sobre la tercera manera, escribe Trissino:

> Il terzo modo è da una parola nota formare uno verbo, come è da "scoljo" "inscolja", da "kioma" "diskiomo".[249]

En este grupo se incluiría uno de los neologismos de Garcilaso, desbañar, verbo derivado de otro verbo, que a su vez deriva de un sustantivo.

Por último,

> Il quarto modo è dedurli dal latino, e questo si dee fare scarsamente e con gran rispetto; e fassi tollendo la parola integra; come è "parente" per padre,"imago", "caterva", "procella", e simili; o vero formandola da un'altra; come da "Urbs", che vuole dire città, Dante fece "inurba", verbo che vuol dire "intrare ne la città". Ponnosi anchora kiamare formazioni di nomi alcuni epitheti che si fanno, come è "rugiadoso, nivoso, ondegiante" e simili; i quali sono più appertinenti a poeti che a prose, perciò che esse sono cosi schife de lj'epitheti come i versi ne sono vaghi.[250]

En este grupo nos interesa especialmente lo dicho sobre los "epítetos"; nótese que ondegiante se deriva en origen de un sustantivo onda, como amorado de amor, uno activo y otro pasivo.

En suma, Garcilaso tenía como base la defensa de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

creación de palabras nuevas llevada a cabo por Horacio, y, entre sus contemporáneos, por Bembo y Trissino. Todo esto hay que contemplarlo en el marco general de libertad respecto al vocabulario del que dan buena prueba estas palabras de Castiglione:

> Io vorrei che 'l nostro cortegiano parlasse e scrivesse in tal maniera, e non solamente pogliasse parle splendide ed eleganti d'ogni parte della Italia, ma ancora laudarei che talor usasse alcuni di quelli termini e franzesi e spagnoli, che già sono dalla consuetudine nostra accettati.[251]

En este contexto, donde se admite la introducción de palabras extranjeras aceptadas por el uso en la lengua en que se escribe, no ha de sorprender que en alguna ocasión se intenten neologismos.

De la obra de Garcilaso se desprende que los límites podían ser incluso más amplios que los marcados por Castiglione. En la Epístola a Boscán Garcilaso introduce dos notorios galicismos en sendos versos consecutivos, barletes y argén:[252]

> donde no hallaréys sino mentiras,
> vinos azedos, camareras feas,
> barletes codiciosos, malas postas,
> gran paga, poco argén, largo camino...
> (epi.B.73-76)

Navarro comenta a propósito de argén que Garcilaso lo emplea "por donaire", como lo había hecho el Arcipreste de Talavera en el Corbacho. Lo significativo es ese "donaire" de Garcilaso, y la libertad estilística que implica.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ya hemos mencionado la ocurrencia en la Egloga II de un italianismo como dubio, que hubo de percibirse en la época como neologismo, tomado a través del italiano:[253]

> -- égl.II.1493:
> donde el cristiano estado estava en dubio

Entre amorado y dubio hay algo en común, su posición en rima; no otra cosa acontece con los ejemplos de desbañar en Boscán y Garcilaso. En éste tenemos:

> Y no se me da nada que desbañe
> mi alma si es contrario a lo que creo,
> que a quien no espera bien, no ay mal que dañe.
> (égl.II.772-774)

En Boscán tenemos un caso que ya señaló Keniston, junto con otro aportado por Rivers,[254] en ambos el término va a final de verso:

> Ya después de ido, siento
> el alma tan desvañada,
> con un descontentamiento
> que no me culpo de nada,
> y de todo m'arrepiento
> (XX.106-110)

> Si m'iva sin que os viesse
> no se me hazía el ir muy cuesta arriva,
> mas sin causa después me desvañava
> y en todo aquel día nada acertava.
> (XLVII.184-187)

Amorado ocurre, pues, en una posición muy propicia para la introducción de palabras nuevas, aunque es evidente que no está forzado por la rima, pues ninguna más fácil que las en -ado.

La formación un adjetivo valiéndose del sufijo -ado aplicado a un sustantivo tiene en español ejemplos muy notables. Si Garcilaso utiliza amorado, en la Flor nueva

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de romances viejos leemos:

> ...y mandó prender al conde
> en Luna la torreada.[255]

En las Soledades de Góngora, al hablar de las redes pequeñas de pescadores, encontramos un peculiar derivado de muro:

> fábrica escrupulosa, y aunque incierta,
> siempre murada, pero siempre abierta.[256]

Los dos ejemplos anteriores están admitidos por Autoridades,[257] pero no lo está un caso del famoso soneto Quevedo, "Erase un hombre a una nariz pegado", donde el autor de El buscón utilizó el mecanismo de derivación que estudiamos para elaborar un neologismo de tono jocoso:

> Erase una nariz sayón y escriba,
> Un Ovidio Nasón mal narigado.[258]

Volviendo a lo dicho sobre la posición de los neologismos, nótese que en dos de estos tres ejemplos la palabra en cuestión está a final de verso, y en el de Góngora al final del primer miembro del endecasílabo.

Aparte de la posición a final de verso, hay otros dos factores que integran el término amorado en los rasgos estilísticos de Garcilaso. Uno pertenece a la poética general de Garcilaso, y otro a la aplicada en concreto a la Ode. El primero se refiere a la disposición sintáctica in crescendo, donde el elemento más relevante o complejo aparece al final.[259] En este caso tendríamos una sucesión de tres elementos:

> 1.- que 'stá muriendo bivo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

2.- al remo condenado,
3.- en la concha de Venus amorado.

Amorado cierra la serie y la lira. El segundo rasgo sería la integración de amorado, con su ambigüedad semántica, en el conjunto de los juegos de palabras y dilogías utilizados en la Ode.

Mario Galeota estaría amorado en la concha de Venus. El significado de amorado sería, por una parte, incierto y ambiguo, pero al mismo tiempo se localizaría en torno al campo semántico del amor. En este sentido resulta muy interesante considerar las dos enmiendas con que contamos, amarrado y do ha morado, ya que ambas explicitan y concretan dos posibles entendimientos de amorado, entendimientos que se derivan, por una parte, de las resonancias del vocablo mismo y, por otra, del contexto poético en que se encuentra. Amorado podría ser equivalente a enamorado, pero del contexto se desprende una significación cercana al amarrado que introdujo el editor de F. Observemos lo que se dice del amante: cativo, 'stá muriendo bivo, condenado al remo; dentro de esta serie amarrado resulta redundante.[260] Amorado, sin embargo, actúa de manera curiosa, porque inmediatamente nos remite al término amor y al adjetivo enamorado, pero al mismo tiempo se produce un fenómeno provocado por los neologismos en la poesía de cualquier tiempo: la novedad del término hace que el lector vuelva a los versos anteriores o posteriores, y con la ayuda de éstos intente precisar

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el significado de la palabra nueva, que quedará delimitada en mayor o menor grado en función de las palabras conocidas que evoque y de lo que pueda desprenderse de su contexto; de esta forma se produce la serie

1.- cativo
2.- ésta muriendo bivo
3.- condenado al remo
4.- amorado

En ella, amorado se tiñe con una connotación negativa de 'cautivo', 'dominado por el amor'. No se trata de encontrar una "traducción" que resuelva la ambigüedad: es ésta la que resulta esencial en el funcionamiento del neologismo en el texto, que cobra así una notable eficacia poética.[261]

Junto con este funcionamiento, en buena parte relacionado con la "traducción" de FBH, amarrado, hay que añadir otra vía de significación, de la que da testimonio la otra "traducción", la de D, do ha morado. No es imposible que Garcilaso haya querido jugar con el calambur amorado - ha morado, cuyo segundo término se contrapone paradójicamente al resto de la composición, pues expresa lo contrario de lo que viene exponiéndose: los males del personaje amante Galeota residen precisamente en que "no ha morado" en la concha de Venus. Así, el juego amorado - ha morado actuaría en consonancia con otro contraste señalado por Lázaro Carreter:[262] Garcilaso imita el pasaje de Horacio donde se muestra que la ardiente Lidia ha consumido con sus excesos amorosos las

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

fuerzas de Síbaris; sin embargo, la dama napolitana ha acabado con la energía de Galeota sin contacto físico alguno; es decir, Garcilaso atribuye a Galeota el agotamiento de quien se entrega físicamente al amor en demasía, cuando sucede lo opuesto, y de la misma manera escribe amorado, e insinúa 'ha morado', cuando lo que ocurre es lo contrario. Todo ello dentro del tono scherzoso tan bien visto por Lázaro.

Las ambigüedades o calambures a que da lugar el neologismo amorado funcionan en la misma dirección que los juegos de palabras o dilogías de la Ode. Dunn ha estudiado la doble referencia de Gnido al barrio napolitano de Nido y al templo de Venus que existía en Cnidus, -- o Gnidus en las ediciones de Plinio del XVI.[263] Con Gnidus o Gnido, pues, Garcilaso "intentaba un juego de palabras, con clave ortográfica".[264] Wilson mencionó la relación Violante-viola en su estudio de la estancia 6ª, donde

> [e]l amante Galeota, convertido en viola por su palidez, llora su desventura en la figura de ella, porque está transformado en el emblema de su dama, una viola, que la representa por un juego de palabras.[265]

Respecto a la "concha de Venus" ya Herrera comentó que

> [f]ingen que Venus va en concha por el mar, dejando la causa principal, que no es tan honesta que la permita nuestra lengua.[266]

Lázaro Carreter confirma este sentido sexual, y lo conecta muy acertadamente con el matiz que desde este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

campo semántico se puede añadir al título, donde se habla de la "flor" de Gnido.[267] De esta forma, a través del posible calambur "en la concha de Venus amorado [ha morado]" se completa la velada alusión a lo sexual. A estas anfibologías se unen los constantes dobletes semánticos que se producen gracias a la introducción de términos cultos cargados de su significado original latino, o con alguno de los que tenían en esta lengua clásica. Por citar algún ejemplo de los aducidos por Lázaro, colocados (v. 17) añade a su significado de 'aposentados' el de 'puestos en un alto rango'; armada (v. 25) tiene su significado actual, pero también la acepción del latín 'provista de'.[268]

La "osadía semántica" de Garcilaso en amorado puede parangonarse con otro atrevimiento, esta vez sintáctico, puesto de relieve por Lázaro Carreter: la construcción Marte a muerte convertido con un uso preposicional extraño al español pero con claro origen latino.[269]

Por otra parte, volviendo al aspecto ecdótico, podríamos recordar en este caso el razonamiento por el que Rosso Gallo defiende la lectura moriros a los pies de can.I.13

> ¿por qué un transcriptor habría sustituido una expresión corriente y fácilmente comprensible con un sintagma inconsueto? No olvidemos que los copistas están inclinados a la trivialización y que es poco probable que ocurra lo contrario.[270]

¿Por qué iba a cambiar el copista una palabra tan normal

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

como amarrado por un término raro como amorado? En los casos en que la errata es notoria, como sería la de amorado por amarrado, se produce justamente lo contrario: el término erróneo es más común que el auténtico: así, sierpe se convierte en siempre o al ansar en a lançar. A partir de D y F, ¿por qué desbañe es admitido y amorado se rechaza? Acaso por la misma razón que se admite una estancia con un verso de más, pero se completa la que presenta uno de menos: al igual que era más sencillo añadir que eliminar un verso, resultó más fácil encontrar una palabra que sustituyese a amorado que a desbañe.

Cabe comparar también el caso de ode.FG.35 con el de allegando en égl.III.294. La diferencia es que mientras en amorado se pueden encontrar razones y mecanismos semánticos que justifican su empleo, y demostrar cómo enriquece el texto y se encuadra en la poética de Garcilaso, en el caso de allegando Rosso Gallo no explica de qué manera se llega a la acepción 'haciendo resonar armónicamente' a partir de un verbo que en Garcilaso, y tal como lo conocemos, se emplea de manera reflexiva, y con un significado muy distante, 'acercarse'; además, con la sustitución de allegando por alegrando se logra un ajuste perfecto del pasaje en la esfera temática de Garcilaso.

Hasta aquí lo que concierne a amorado como presunto neologismo. Adelantamos arriba, sin embargo, que existe

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

una posibilidad de que amorado no sea estrictamente una palabra nueva, aunque fuese percibida como incorrecta por los editores de Garcilaso a partir de 1556. El término no figura en el Vocabulario de Nebrija, el Tesoro de Covarrubias, o Autoridades, ni lo recoge Corominas. No obstante, el Diccionario histórico atestigua[271] su presencia en otro texto literario castellano, que no se encuentra lejos del contexto histórico, cultural y literario en que se mueve Garcilaso. Se trata de la Lozana andaluza:

> MARZOCO. Vení, que es contento, porque más merecéis, máxime si le socorréis, que está amorado.
> LOÇANA. ¿Y de quién? ¡Catá que me corro si de otra se enamoró!...[272]

Tal como aparece este pasaje, amorado equivaldría a 'enamorado'. Tal vez Garcilaso leyó esta palabra en la Lozana, publicada en 1528, o la escuchó en los ambientes que frecuentaba en Italia y la introdujo como palabra "nueva" en literatura, de forma que la palabra era "relativamente" nueva, lo que se corresponde con el "quizás" que utiliza Castiglione al referirse a la novedad del término sprezzatura --"per dir forse una nova parola...". De cualquier forma, el término funcionaría en la Ode para la mayor parte de sus lectores de manera muy semejante a la descrita arriba, dado que, fuera de los ambientes citados, se tendría por neologismo, como se demuestra con las enmiendas de los editores antiguos. Para los lecto-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

res que conociesen el término, amorado añadiría al texto cierto sabor "italianizante", y acaso un rasgo de "lengua oral" y sprezzata; ambos matices se integran perfectamente en el tono de la Ode.

Amorado puede ser, en suma, un neologismo garcilasiano por derivación y en rima, como lo es desbañe, o más tarde, en tono cómico, narigado en Quevedo. La otra posibilidad es que fuese un término usado por españoles que vivían en Italia, como atestigua su presencia en la Lozana andaluza, aunque en Castilla se percibiera como palabra anómala; Garcilaso "osaría" introducir en un texto plagado de referencias clásicas una palabra del registro oral, y probablemente restringida a ámbitos hispano-italianos muy específicos. En cualquier caso, amorado se suma a una serie de palabras que aprovechan el doble sentido en la Ode ad Florem Gnidi, y se ajusta a la poética y el tono general de esta composición, que, como han recordado Lapesa y Lázaro Carreter, Menéndez Pelayo denominó "precioso juguete".[273]

Al igual que en lo estudiado a propósito de la métrica, y en los casos que veremos a continuación, los márgenes de la poética garcilasiana rebasan los límites que con el paso de los años se les atribuyeron.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

&&&.VIII.6.2 Casos de construcciones sintácticas no entendidas

Ya hemos visto algunos casos donde la princeps, o bien escondía una errata causada por la longitud del periodo sintáctico, o bien presentaba una versión cuya dificultad no fue entendida por alguno de los editores antiguos, aunque más tarde se vio que nada había que corregir en O. Del primer tipo podemos recordar el caso de égl.III.303, donde sólo Herrera se percató de que la estructura sintáctica exigía y a responder, no y al responder.

Del segundo caso tenemos:

> diversos en estudio, que unos vamos
> muriendo por coger de la fatiga
> el fruto que con el sudor sembramos;
> otros que hazen la virtud amiga
> y premio de sus obras y assí quieren
> que la gente lo piense y que lo diga;
> desotros en lo público difieren,
> y en lo secreto sabe Dios en quánto
> se contradizen en lo que profieren.
> Yo voy por medio, porque nunca tanto
> quise obligarme a procurar hazienda,
> que un poco más que aquellos me levanto;
> ni voy tampoco por la estrecha senda
> de los que cierto sé que a la otra vía
> buelven, de noche al caminar, la rienda.
> Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?
> (ele.II.7-22)

21 a encaminar ms. Rioja K

Moya del Baño defiende esta enmienda, que también aparece en el manuscrito que atribuye a Fonseca.[274] Sin embargo, es evidente que, como juzgan los restantes editores, la lectura de los manuscritos de Rioja y de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Fonseca es facilior respecto a la de O; en ésta tenemos "los que... a la otra vía // buelven, de noche al caminar, la rienda", parafraseando, "los que vuelven la rienda a la otra vía, al caminar de noche". Este sería el orden lineal, pero se da una serie de "vueltas" sintácticas que, siguiendo el mecanismo de los que "vuelven la rienda", complica el orden de la oración; el compl. circunstancial (a la otra vía) se adelanta al verbo (buelven); entre éste y el compl. directo (rienda) se interpone otro sintagma (de noche al caminar), conforme a una disposición X Y X; el sintagma interpuesto se presenta a su vez con otra inversión, adelantando de nuevo el compl. circunstancial de tiempo (de noche) al infinitivo precedido de al (al caminar) se logra así un ritmo sintáctico muy peculiar, que se combina con el ritmo métrico y el contenido semántico, con un resultado poético brillante. Esta brillantez queda empañada con la enmienda de Rioja-Fonseca, donde se impone un orden lineal:

...a la otra vía
buelven de noche a encaminar la rienda...

En esta lectura de noche sigue a buelven; se pierde la elegancia del hipérbaton de noche al caminar;[275] se habla de encaminar la rienda, dudosa expresión[276] --aunque de una sintaxis elemental, verbo + CD-- frente a la propiedad de buelven [...] las riendas,[277] cuya relación sintáctica está oscurecida, sin embargo, por la separación de verbo y compl. directo, lo que contribuyó a la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

deficiente comprensión del verso. La complejidad sintáctica da lugar, por tanto, a una lección facilior. Veremos a continuación pasajes cuya sintaxis ha causado problemas similares.

&&&.VIII.6.2.1 Epi.B.57-61: ...mas e[n] amor...

Es precisa una cita extensa del pasaje (marco con asteriscos los versos en cuestión):

> ...tanto como el amor de parte mía.
> Este comigo tiene tanta fuerça
> que, sabiendo muy bien las otras partes
> del amistad, la estrecheza nuestra,
> con solo aquéste el alma se enternece;
> y sé que otramente me aprovecha
> el deleyte, que suele ser pospuesto
> a las útiles cosas y a las graves.
> Llévame a escudriñar la causa desto
> ver contino tan rezio en mí el efetto,
> y hallo que'l provecho, el ornamento,
> el gusto y el plazer que se me sigue
> del vínculo d'amor, que nuestro genio
> enrredó sobre nuestros coraçones,
> son cosas que de mí no salen fuera,
> y en mí el provecho solo se convierte.
> Mas el amor, de donde por ventura*
> naçen todas las cosas, si ay alguna,*
> que a vuestra utilidad y gusto miren,*
> es gran razón que yo en mayor estima*
> tenido sea de mí que todo el resto,*
> quanto más generosa y alta parte
> es el hazer el bien que el recebille;
> assí que amando me deleyto, y hallo
> que no es locura este deleyte mío.
> (ele.I.41-65)
>
> 60 que yo en O PNJI USD V K
> que en muy mayor estima FG BA
> Es razon grande qu'en mayor estima HT
> que ya en mayor R G90

Es claro que en la princeps existe una errata, pues se dice "mas el amor [...] es gran razón que yo en mayor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estima tenido sea de mí que todo el resto". El v. 60 fue modificado en primer lugar por F, seguida luego por B; esta enmienda es sin duda de ingenio, como queda claro por lo notable del cambio entre O y FB:

> es gran razón que yo en mayor estima
> es gran razón que en muy mayor estima

Lo mismo ocurre con la enmienda de H:

> es gran razón que yo en mayor estima
> es razón grande qu'en mayor estima

Rivers percibe que estas versiones suponen en O erratas demasiado notorias, e intenta una enmienda que se ajuste más al tipo de errata común a la princeps, como es el cambio de yo por ya, enmienda apoyada con posterioridad por Rosso Gallo.[278] Existe otro caso semejante de confusión entre yo y ya en O:

> -- égl.I.338: desta manera suelto ya la rienda
> desta manera suelto yo la rienda FGBTA[279]

Sin embargo, el supuesto ya de epi.B.60 resulta claramente superfluo, y aunque Garcilaso lo empleó en ocasiones como relleno métrico,[280] hay que plantearse si el error de O está en el v. 60 o si acaso se sitúa en otro lugar. Propongo que la pequeña errata mecánica de O, no está en el cambio de ya por yo, sino en el de en por el en el verso 57, donde se leería "Mas en amor, de donde por ventura..."

Antes de pasar al sentido que adquiere el texto, es preciso considerar las posibilidades de que los cajistas de O pudieran cometer un error de este tipo. En primer

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lugar, la errata es de las más habituales en O; en el dictado interior pudieron confundirse dos fonemas consonánticos que tienen en común su condición de sonantes.[281] El mismo error, entre las ediciones de Garcilaso, se encuentra en Q (Roma, 1547), que lee "y el medio del trabajo y la fatiga" (can.IV.83) donde O leía en medio.

En segundo lugar, nos encontraríamos con una lectio facilior, pues el impresor al copiar empieza con lo que supone un sujeto. Algo parecido ocurre con otra errata de O que Rivers resolvió satisfactoriamente; se trata de égl.II.1422, donde la princeps lee:

> En un pie stava puesta la fortuna,
> nunca estable ni una, que llamava
> a Fernando, que 'stava en vida ociosa,
> porque difficultosa y ardua vía
> quisiera ser su guía y ser primera
> (égl.II.1419-1423)

Rivers enmienda con acierto "porque en difficultosa y ardua vía"; el impresor inició la frase tras porque -- como en la Epístola tras mas-- con un sujeto; en ambos casos Garcilaso había alterado el orden habitual de la oración, adelantando el compl. circunstancial al verbo.

Este es el pasaje con la enmienda del v. 57:

> Mas en amor, de donde por ventura
> naçen todas las cosas, si ay alguna,
> que a vuestra utilidad y gusto miren,
> es gran razón que yo en mayor estima
> tenido sea de mí que todo el resto:
> ¡quánto más generosa y alta parte
> es el hazer el bien que el recebille!;
> assí que amando me deleyto, y hallo
> que no es locura este deleyte mío.

Tenemos una oración "mas en amor [...] es gran razón

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que yo en mayor estima / tenido sea de mí que todo el resto". Parafraseando: "en materia de amor,[282] es sensato o coherente que yo me tenga a mí mismo por el mejor de todos". Es gran razón se explica así porque pone de relieve que, contra lo que pudiera parecer, es correcto algo --el tenerse a sí mismo por el mejor-- que no lo sería en cualquier materia que no sea la amorosa, entendida ésta en sentido amplio de amor-amistad, tal como se consideraba en el humanismo y se refleja en el pasaje que nos ocupa.[283]

Ser el primero en amor implica hacer más bien a los demás de lo que éstos le hacen a uno, por ello, "en amor ...es gran razón que yo en mayor estima tenido sea de mí que todo el resto". La idea se relaciona con los versos de la Epístola en que se afirma:

> y con vos a lo menos me acontece
> una gran cosa, al parecer estraña,
> y porque lo sepáys en pocos versos,
> es que, considerando los provechos,
> las honras y los gustos que me vienen
> desta vuestra amistad, que en tanto tengo,
> ninguna cosa en mayor precio estimo,
> ni me haze gustar del dulce estado
> tanto como el amor de parte mía.
> (epi.B.33-41)

Entre "las honras y los gustos" de la amistad nada estima más el personaje poeta, y nada le proporciona más placer, que "el amor de parte mía", cosa "al parecer extraña". "El provecho, el ornamento, el gusto y el plazer" que se derivan de la amistad, revierten sólo en el personaje poeta (vv. 51-56); pero del amor --del amor "de parte

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mía", el amor que el personaje poeta tiene por su amigo--es de donde salen todas las cosas --"si hay alguna", añade con modestia-- que redundan no ya en beneficio del que ama, sino en el del amigo. Pues bien, en amor, en materia de amor, es razonable, dice el personaje poeta, que yo me tenga a mí mismo por mejor que el resto. A continuación, los vv. 62-63 hay que entenderlos, en mi opinión, no con la puntuación de Rivers, seguida por Rosso Gallo, sino como una oración exclamativa, separada del verso anterior por dos puntos:

> ...tenido sea de mí que todo el resto:
> ¡quánto más generosa y alta parte
> es el hazer el bien que el recebille!;

Esos dos versos confirman la razón por la que se ha de ser primero en amor.

La noción de ser el primero en amistad y en hacer el bien se engloba en el contexto renacentista de exaltación de la virtus.[284] Se conecta también con algunas de las ideas que, en medio de su habitual ironía, introduce Erasmo en su Elogio de la locura, al hablar de la importancia de la amistad y de la Philautia o amor propio.[285] La primacía en hacer el bien puede relacionarse, por último, con una de las ideas básicas de la Novela del abencerraje y Jarifa: el afán por sobrepasar a todos en cortesía, generosidad y virtud, en una competencia a la que se da tanto valor como a la que se produce en la guerra. En este caso esas virtudes han

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de practicarse con quien en principio es enemigo --o de fe diferente --, y terminará siendo estrecho amigo. Este es el final de la novela:

> Y con esto les volvió a enviar las doblas. Jarifa las rescibió y dijo:
> - Quien pensare vencer a Rodrigo de Narváez de armas y cortesía, pensará mal.
> De esta manera quedaron los unos de los otros satisfechos y contentos y trabados con tan estrecha amistad que les duró toda la vida.[286]

Nadie vence a Rodrigo de Narváez en armas, pero tampoco en cortesía o generosidad. La competencia en la virtud da lugar a una estrecha amistad, semejante a la "amistad y estrecheza nuestra" que aparece en la Epístola de Garcilaso.

Creo, por tanto, que la enmienda de el amor por en amor en el epi.B.58 restituye al texto su sentido original.

&&&.VIII.6.2.2 Egl.II.325: y en un eterno...

> ...basta saber que aquesta tan senzilla
> y tan pura amistad quiso mi hado
> en diferente especi[e] convertilla:
> en un amor tan fuerte y tan sobrado
> y en un desasosiego no creÿble,
> tal que no me conosco de trocado.
> El plazer de miralla con terrible
> y fiero desear sentí mesclarse,
> que siempre me llevava a lo impossible;
> la pena de su ausencia vi mudarse,
> no en pena, no en congoxa, en cruda muerte
> y en un eterno el alma atormentarse.
> (égl.II.314-325)

325 Y en un eterno el alma O P V R64 G90
Y en fuego eterno el NJIFGBHTA USD
Y en un infierno el R74

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Nos encontramos ante un caso paradigmático de lo que ha sucedido con O. A partir de N se introdujo como enmienda Y en fuego eterno. Blecua propuso Y en un infierno, lectura aceptada por Rivers. Basta leer la princeps directamente para darse cuenta de que el aparente sinsentido del verso se explica al entender que el infinitivo atormentarse va sustantivado, precedido por el artículo indeterminado un y el adjetivo eterno; así, parafraseando: "la pena de su ausencia vi mudarse en un eterno atormentarse el alma"; la relación entre eterno y atormentarse queda patente porque tanto en O como en P el verso aparece así:

> en un eterno (el alma) atormentarse[287]

El uso del paréntesis pone de manifiesto la existencia del sintagma un eterno atormentarse.[288]

Keniston transcribió el texto de O, sin enmendarlo, pero sin justificar su decisión. El primero en darse cuenta de que O ofrecía la versión correcta, alejándose del criterio de Blecua y Rivers, fue Rico Verdú.[289] Rosso Gallo también edita O, y estima que:

> el uso del infinitivo nominal atormentarse se debe no sólo a las exigencias métricas (la rima con mesclarse [vs. 321] y mudarse [v. 323]) sino también a su funcionalidad fónica, que, además, comprueba la pertinencia del adjetivo eterno...[290]

A continuación señala que atormentarse contiene el anagrama de eterno y el "casi-anagrama" de muerte, y estudia las vinculaciones fónicas del término eterno en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

su contexto. En nota ofrece ejemplos aportados por Keniston de sintagmas con adjetivo + infinitivo nominal.

Se verá que el uso del infinitivo nominal no sólo es exigido por la rima y por las características fónicas, sino que da lugar a un verso sumamente representativo de un Garcilaso que quedó oculto entre las enmiendas de sucesivos editores.

La sustantivación del infinitivo, clave para el entendimiento del verso, junto con el hipérbaton, era un recurso frecuente en la poesía de Cancionero, como lo era en la poesía italiana. En la primera se podría mencionar el siguiente ejemplo de Juan Fernández de Heredia, recogido en el Cancionero de Gallardo:

> Qu'este vuestro no querer
> que vos en vos teneis
> da cavsa que os olbideis
> de quien se quiere perder
> por lo que vos mereçeys
> (LXXVII.6-10)

O este otro ejemplo de López de Haro en el Cancionero General:

> Pues sola desesperança
> de verme triste perderos
> con este mi gran quereros
> me lleva sin esperança
> de más veros.[291]

Boscán recoge este uso del infinitivo propio del Cancionero. Entre muchos ejemplos esta estancia resulta significativa:

> Tengo en el alma puesto
> su gesto tan hermoso
> y aquel saber estar adondequiera;

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el recoger onesto,
el alegre reposo,
el no sé qué de no sé qué manera.
Y con llaneza entera
el saber descansado,
el dulce trato hablando,
el acudir callando
y aquel grave mirar dissimulado.
Todo esto stá ausente,
y otro tiempo lo tuve muy presente.
(XLVIII.118-130)

No faltan en Boscán ejemplos con el artículo indeterminado, como en el caso de un eterno [...] atormentarse:

-- LIII.114:
D'aquella, que con solo un bolver d'ojos
sanava mis enojos.
-- LXVII.12-14:
Un mudar fue d'un coraçón cansado,
como es mudar en el izquierdo braço
el peso del derecho atormentado.
-- LXVIII.12-14:
Si pagar puede un gran arrepentirme,
yo pago bien, mas nada no es descuento
del tiempo que é perdido en querer irme.
-- CIII.107:
Y assí voy d'un morir a otro morirme
-- CIV.51:
un blanco discurrir de pensamientos
-- CIV.59-60:
Y un pensar que otra vez mi fantasía
su vano sospechar entendería

En la poesía italiana, los ejemplos son múltiples. Puede empezarse con Petrarca. Ya en el primer soneto del Canzoniere encontramos un ejemplo:

-- I.12:
E del mio vaneggiar vergogna è'l frutto

Más adelante:

-- VI.4:
Vola dinanzi al lento correr mio
-- XXXI.4:
Il mio di lui sperar fallace e scemo
-- CV.4:
il sempre sospirar nulla rileva

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- CXXIX.21:
Cangiar questo mio viver dolce amaro

He aquí estos versos de Boiardo en el Innamorato:

-- I, I.35:
Re Carlo Magno con lungo parlare
-- I, I.25:
Con breve ragionar, quella cagione
-- I, II.60:
Aspetta il colpo di quel gran ferire
-- I, V.29:
E non ne trago il mio dover morire

Un ejemplo en Boiardo con el artículo indeterminado:

-- I, IX.79:
[Ne l'altro avreti, se tornati a odire,]
Del dùca Astolfo un smisurato ardire.

En la Arcadia de Sannazaro:

-- VIII.70-72:
E pria mutan il pel, poi che s'avezzano,
che muten voglia; tal che un dolce ridere
et un bel guardo più ch'un gregge apprezzano

Ejemplos no sólo se encuentran en la poesía. Puede citarse el siguiente del Cortegiano:

...il disputar questa così palese verità è
quasi un metter dubbio nelle cose chiare.[292]

Pero acaso el ejemplo más llamativo, volviendo al verso, sea uno de Bembo. Se trata de el único capitolo de sus Rime, escrito como era habitual, en tercetos, la estrofa utilizada en el pasaje de la Egloga II que nos interesa. En dicho pasaje, Albanio trata de describir el intenso sentimiento que se engendró en él a partir de su inicial amistad pura por Camila; en el capitolo de Bembo se intenta una descripción del amor. Por su interés lo transcribo en su totalidad:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Amor è, donne care, un vano e fello,
cercando nel suo danno util soggiorno,
altrui fedele, a sé farsi rubello;
un desiar, ch'in aspettando un giorno
ne porta gli anni e poi fugge com'ombra,
né lascia altro di sé, che doglia e scorno;
un falso imaginar, che si ne 'ngombra
or di tema or di speme e strugge e pasce,
che del vero saper l'alma ne sgombra;
un ben, che le più volte more in fasce;
un mal, che vive sempre e, se per sorte
talor l'ancidi, più grave rinasce;
un a gli amici suoi chiuder le porte
del cor, fidando al nemico la chiave,
e far i sensi a la ragione scorte;
un cibo amaro e sostegno aspro e grave,
un digiun dolce e peso molle e leve,
un gioir duro e tormentar soave;
un dinanzi al suo foco esser di neve
e tutto in fiamma andar sendo in disparte,
e pensar lungo e parlar tronco e breve;
un consumarsi dentro a parte a parte,
mostrando altrui di for diletto e gioia,
e rider finto e lagrimar senz'arte;
un, perché mille volte il dì si moia,
non cercar altra sorte e gir contento
a la sua ferma e disperata noia;
un cacciar tigri a passo infermo e lento,
e dar semi a l'arena, e pur col mare
prati rigar, nutrir fiori al vento;
le guerre spesse aver, la paci rare,
la vittoria dubbiosa, il perder certo,
la libertate a vil, le pregion care,
l'entrar precipitoso e l'uscir erto,
pigro il patti servar, pronto il fallire,
di poco mel molto assenzio coperto,
e'n altrui vivo, in se stesso morire.[293]

Como bien ha señalado Dionisotti, los versos de Bembo se enmarcan en un tipo de poesía galante propio del periodo de Urbino. El capitolo fue excluido de las Rime de 1530, pero había aparecido publicado ya en el Fioretto de cose nove, una recopilación poética de diversos autores que vio la luz en Venecia en 1508.[294] Es significativo que el falso immaginar (v. 7) de Bembo tenga eco en Boscán

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

que habla de el vano imaginar en la Canción XLVIII ("Claros y frescos ríos"), de la que ya citamos arriba una estancia con toda una serie de infinitivos sustantivados que recuerda el capítulo de Bembo; la estancia anterior es la que empieza con lo que parece un recuerdo del falso imaginar bembiano:

> -- XLVIII.105-107:
> El vano imaginar
> en yéndoseme, cayó
> en cómo para vella no ay remedio.

Creo que, de la misma manera que el barcelonés recordó estos tercetos, también los conoció Garcilaso, que recogió la eficacia y brillantez del infinitivo sustantivado, en ocasiones combinado con cierta dificultad sintáctica para cerrar la desesperada definición del amor intentada por Albanio. En concreto lo que tenemos en

> y en un eterno el alma atormentarse

es la combinación de

> art. ind.+ adj.+ sust. (CD o suj.)+ infinitivo

Se reúnen así en un verso -- de ahí su dificultad -- dos de las características que en Bembo aparecen separadas: por un lado, la colocación del adjetivo calificativo entre un y el infinitivo (un falso imaginar, semejante a un eterno [...] atormentarse), donde se pone de relieve el valor sustantivo de la forma no personal del infinitivo verbal que admite una modificación adjetiva; por otro lado, la intercalación de un sintagma que está en relación con el valor verbal del infinitivo. En Bembo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

este sintagma puede ser un compl. indirecto ("un a gli amici suoi chiuder le porte"), circunstancial (un dinanzi al suo foco esser di neve"), o incluso una proposición subordinada ("un, perché mille volte il di si moia,[295] // non cercar altra sorte..."); en Garcilaso lo que tenemos es el sujeto de un verbo reflexivo donde se sería compl. directo, si entendemos que el alma se atormenta a sí misma; o bien un compl. directo, si se interpreta que el sentimiento de Albanio se convirtió en un atormentarse [uno a sí mismo] el alma, donde el pronombre enclítico se sería comp. indirecto. La base de la doble posibilidad sintáctica está en la posible equivalencia por sinécdoque entre alma y amante; en el primer caso el alma [=amante] se atormenta a sí misma; en el segundo, el amante se atormenta el alma [=a sí mismo]. Entre una y otra opción acaso tomaríamos la segunda: lo que en principio fue amistad tuvo como consecuencia final que el amante se atormentara el alma eternamente. Sin embargo, la posibilidad de ambas interpretaciones enriquece la significación del texto poético.

Consideremos, pues, la sustantivación, mediante el artículo indeterminado, de un infinitivo con su compl. directo. Vimos que, respecto a Bembo, Garcilaso daba un paso más al reunir en un sólo verso infinitivo + adjetivo + compl. del núcleo verbal. Si pasamos ahora a la comparación con el ámbito castellano, cabe señalar que la sus-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tantivación de infinitivo + compl. directo ya se encontraba en Boscán, aunque ese compl. directo era un pronombre, lo que facilita la construcción:

> Y si queda'lgún tormento,
> súfrese con el quereros,
> que'n mi grave pensamiento
> sólo en ver que supe veros
> de mis males soy contento.
> (XVIII.16-20)

El grado siguiente de complejidad es la adición de un adjetivo a la combinación de infinitivo sustantivado + Compl. directo; podemos recordar aquí un ejemplo de López de Haro y otro de Boscán, ya citados arriba; en López de Haro:

> con este mi gran quereros

En Boscán:

> Si pagar puede un gran arrepentirme,

La superior complejidad de égl.II.325 reside en que, en lugar de complementos directos pronominales, enclíticos respecto al infinitivo ("quereros", "arrepentirme"), Garcilaso introduce un compl. directo no pronominal, compuesto de artículo + sustantivo (el alma) y lo sitúa entre el adjetivo modificador del infinitivo y el infinitivo mismo.

A propósito del hipérbaton por separación de dos palabras pertenecientes a un mismo sintagma, su frecuencia en la poesía de arte mayor del XV disminuye en el primer tercio del XVI, aunque no falte algún ejemplo, como éste, de Boscán en el Leandro:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- CXXXI.1462:
Quantas a aquesto concurrieron almas

El hipérbaton de égl.II.325 ha de situarse en esta trayectoria histórica, y en el contexto de otros ejemplos existentes en O; está en directa relación con la adaptación de la lengua estándar a las normas métricas y rítmicas, incluida la rima. En O pueden distinguirse varios tipos; uno es el hipérbaton por inversión del orden habitual; típica es la anteposición de un sintagma con de:

-- son.XXII.6:
de vuestra hermosura el duro encuentro
-- égl.II.820:
cómo de sola un ora el desatino

La inversión puede aplicarse a un verbo modal y un infinitivo:

-- égl.II.524-25:
a los quales, en tierra yo tendido,
ninguna otra respuesta dar sabía

Pero sin duda los casos más numerosos de hipérbaton coinciden con el de "en un eterno el alma atormentarse", es decir, se basan en la intercalación de un elemento entre dos que lógicamente debieran ir unidos; tendríamos pues una estructura sintáctica X Y X:

-- son.VII.5-6:
Tu templo y sus paredes é vestido
de mis mojadas ropas y adornado
-- son.XV.3
y en los diversos montes y sombríos
-- son.XXI.13
una estraña y no vista al mundo idea
-- can.IV.112:
y el passo ya cerrado y la hũida
-- can.IV.135-36:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mas es en tanto daño del sentido
este dolor, y en tanto perjüizio
-- ode.FG.66-67:
hágate temerosa
el caso de Anaxárete, y covarde

A veces la intercalación se suma a la inversión; ésta va desde la normal del adjetivo antepuesto hasta la más chocante del participio seguido del auxiliar ("robado... había"), pasando por la del verbo que precede a su sujeto o sigue a su compl. directo:

-- ele.I.14:
con que de Pindo ya las moradoras
-- ele.I.59:
entre la humana puede y mortal gente
-- ele.I.73:
como en luciente de cristal coluna
-- ele.I.126:
robado ya la muerte te lo avía
-- ele.I.224-226:
El tierno pecho, en esta parte humano,
de Venus, ¿qué sintió, su Adonis viendo
de su sangre regar el verde llano?
-- ele.I.251-252:
la suprema esperança, do perfeta
sube y purgada el alma en pura llama
-- ele.I.293-294:
bives y bivirás quanto encendiere
las almas del divino amor el fuego!
-- ele.II.21:
buelven, de noche al caminar, la rienda
-- égl.I.293:
a la pessada vida y enojosa
-- égl.II.588-589:
Quién las castañas tiernas derrocava
del árbol, al subir di[fi]cultoso?
- égl.III.84:
y al fondo se dexó calar del río
égl.III.245-246:
y llama Elissa; 'Elissa' a boca llena
responde el Tajo, y lleva pressuroso
-- égl.III.281-283:
En las templadas ondas ya metidos
tenían los pies y reclinar querían
los blancos cuerpos quando sus oẏdos

Es en este contexto de utilización del hipérbaton donde

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

se enmarca coherentemente un verso como égl.II.325.

Garcilaso, pues, recogía un uso de larga tradición en la poesía italiana y de cancionero, pero le imprimía un sello intensamente personal, forzando la sintaxis más allá de lo que lo había hecho Bembo, por un lado, o Boscán y López de Haro, por otro. El v. 325 de la Egloga II representa un punto máximo de complejidad respecto al mismo Garcilaso, donde podemos encontrar algún caso de infinitivo sustantivado, aunque no llega a la brillantez del que nos ocupa:

> -- ode.FG.81-84:
> Sentió allí convertirse
> en piedad amorosa el asperza.
> ¡O tarde arrepentirse!
> ¡O última terneza!

Una vez considerados los antecedentes de un acierto estilístico como el de égl.II.325, y su situación en la obra de Garcilaso, conviene detenerse a ver cómo se organizan estos dos tercetos:

> El plazer de miralla con terrible
> y fiero desear sentí mesclarse,
> que siempre me llevava a lo impossible;
> la pena de su ausencia vi mudarse,
> no en pena, no en congoxa, en cruda muerte
> y en un eterno el alma atormentarse.
> (égl.II.320-325)

La sustantivación del infinitivo del v. 325 tiene su antecedente en "con terrible // y fiero desear" donde el encabalgamiento desempeña una función semejante al hipérbaton de égl.II.325; el segundo terceto de los considerados se construye sobre una progresión de amplia anda-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dura sintáctica, apoyada en el verbo mudarse [en]. La preposición introduce dos sintagmas con valor descriptivo por vía negativa, a los que siguen dos con valor positivo. Albanio intenta describir su desesperación ante la conversión de su amistad con Camila en amor apasionado. La dificultad de esa descripción se expresa en la primera pareja de sintagmas preposicionales, al tener que describir el sentimiento a través de lo que no es: no en pena, no en congoxa..., para pasar después a lo que es, que forma otra progresión dentro de la progresión más amplia. Si llamamos serie X a la enumeración total de cuatro miembros y, dentro de ella, A a la progresión constituida por la primera pareja y B a la formada por la segunda, tendríamos una serie

X1(a1) X2(a2) X3(b1) X4(b2)

Relacionando cada miembro con su contenido:

X1(a1) no en pena
X2(a2) no en congoxa
X3(b1) en cruda muerte
X4(b2) y en un eterno el alma atormentarse

Obsérvese que si consideramos la materia fónica, el número de fonemas que corresponde a cada una de las cuatro unidades, o desde el punto de vista rítmico, el número de posiciones de cada uno de los sintagmas, se observa la progresión desde las tres posiciones de "no en pena" hasta las once de X4(b2). El intenso hipérbaton, y su dificultad, es la culminación poética de la serie, y la recreación en palabras de la intensidad de la pasión

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

amorosa y de la desesperación de Albanio al constatar el paso de la amistad al amor. Ya vimos un ejemplo semejante de construcción sintáctica in crescendo[296] en el caso de amorado, donde se culminaba con un neologismo.

El hipérbaton no entendido por N, y al que no volvieron el Brocense o Herrera, resulta emblemático si, como parece probable, ambos editores conocieron ese verso tal como lo traía O -- es prácticamente seguro en el caso de Herrera--, pero no supieron apreciar que era correcto. Ello muestra cómo pueden fallar los tópicos que presentan a Herrera como paso intermedio en el supuesto camino hacia la "gongorización" que va de Garcilaso a Góngora; Garcilaso es capaz de un hipérbaton que no fue entendido en su época ni en la segunda mitad del XVI, ni siquiera por el pregongorino Herrera.

&&&.VIII.6.2.3 Egl.II.1619: y penas en la fragua...

Cito primero los vv. 1616-1622 con la puntuación original de O, y las variantes:

> El arteficio humano, no hiziera
> Pintura que esprim[i]era, bivamente
> El armada, la gente, el curso, el agua..
> Y penassen la fragua, donde sudan
> Los Cyclopes: y mudan fatigados
> Los braços ya cansados: del martillo,
> Pudiera assi exprimillo: el gran maestro.
> (égl.II.1616-1622)
>
> 1619 Y penassen O PNJI US
> Y apenas en FGBTAK R G90
> Apenas en D H

Este es el pasaje, citado más extensamente, tal como

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aparece la edición de Rivers; para los versos que nos interesan, 1616-1622, apenas hay diferencias con G90[297]:

> Con presteza admirable vieras junto
> un exército a punto denodado;
> y después d'embarcado, el remo lento,
> y el duro movimiento de los braços,
> los pocos embaraços de las ondas
> llevavan por las hondas aguas presta
> el armada molesta al gran tirano.
> El arteficio humano no hiziera
> pintura que esprim[i]era bivamente
> el armada, la gente, el curso, el agua;
> y apenas en la fragua donde sudan
> los cỹclopes y mudan fatigados
> los braços, ya cansados del martillo,
> pudiera assí exprimillo el gran maestro.
> Quien viera el curso diestro por la clara
> corriente bien jurara a aquellas oras
> que las agudas proras dividían
> el agua y la hendían con sonido,
> y el rastro yva seguido; luego vieras...
> (égl.II.1609-1627)

Creo que en este pasaje ha ocurrido algo semejante a lo ya estudiado en égl.II.325. Parece indudable que existe una errata en O. La enmienda del verso se inicia en F, la edición de Salamanca de Garcilaso "divorciado"; lo que hace la enmienda es separar dos oraciones diferenciadas:

> 1ª:
> El arteficio humano no hiziera
> pintura que esprim[i]era bivamente
> el armada, la gente, el curso, el agua;
> 2ª:
> y [a]penas en la fragua donde sudan
> los cỹclopes y mudan fatigados
> los braços, ya cansados del martillo,
> pudiera assí exprimillo el gran maestro.

La primera de las oraciones no necesita aclaración, dado su orden lineal. La segunda es más complicada; la proposición principal parece ser, parafraseando, "apenas pu-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

diera el gran maestro exprimillo assí"; pero los problemas se presentan con la oración que comienza con en la fragua: ¿es en la fragua donde... un compl. circunstancial de lugar de pudiera exprimillo?, es decir, ¿el maestro exprime en la fragua...? Por otro lado, ¿a qué elemento se refiere lo en exprimillo?, ¿tal vez a lo que se expresaba en la pintura de la mencionada fragua? En suma, creo que dista de ser satisfactorio el sentido que se desprende del cambio de y penassen la fragua por apenas en la fragua.

La errata de O puede consistir en la simple duplicación de una s, porque en el manuscrito original aparecían muy próximas dos palabras, que los impresores entendieron como una sola, penassen, un imperfecto de subjuntivo, cuando acaso se trataba de un sustantivo, penas, más una preposición, en. No sería el único caso en que O presenta errata por fusión de dos palabras con duplicación de un grafema:

> -- égl.II.1868:
> [Recoge tu ganado, que cayendo]
> ya dellos altos montes las mayores
> [sombras con ligereza van corriendo...]
>
> ya dellos O
> ya de los PNJIFGBHTA USDV KRG90

También en este caso la complicación del periodo sintáctico y el encabalgamiento facilitaban que el cajista perdiese la ilación lógica del pasaje; si en égl.II.1619 la errata creaba un imperfecto de subjuntivo (penassen)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ahora crea una forma sintética donde se une la preposición de con el pronombre ellos. Por otra parte, la errata de dos palabras, la primera terminada en s, que al unirse por error daban lugar a la duplicación de la s era concebida como posible en la época, como se ve en el caso siguiente:

> -- égl.II.1735 assu O
> a su espaciosa PNJ U
> assi IFG BHTA SDV KRG90

Algunas ediciones (PNJU) entendieron que la errata se daba por la reunión de a con su, con la s duplicada.

No es difícil el paso, en el plano fónico, de y penas en a y pena[s]sen; los cajistas habían cometido un error similar al convertir al ansar en a lançar (égl.II. 299). Esto con independencia de que en [M(O)] la preposición en pudiese aparecer más o menos cercana a la palabra precedente, como a veces ocurre en el testamento autógrafo.[298]

En O aparece un punto tras agua, donde los editores modernos --Navarro, K, R74, G90-- sitúan un punto y coma; este mismo punto y coma podría ser válido en la lectura que propongo, separando el último elemento de una serie --el v. 1619-- de manera más clara, aunque me parece más correcta la coma.[299] El pasaje, en suma, habría de leerse así:

> El arteficio humano no hiziera
> pintura que esprimiera bivamente
> el armada, la gente, el curso, el agua,
> y penas en la fragua donde sudan

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los cyclopes y mudan fatigados
los braços, ya cansados del martillo;[300]
pudiera assí exprimillo el gran maestro.

Se produce una progresión in crescendo semejante a la vista en el caso anterior:

la pena de su ausencia vi mudarse,
no en pena, no en congoxa, en cruda muerte
y en un eterno el alma atormentarse.

En este terceto se da una sucesión de cuatro elementos, donde el último es bastante más extenso que los tres anteriores. En égl.II.1618-19, a la sucesión de cuatro elementos ("el armada, la gente, el curso, el agua") sigue un quinto mucho más extenso: la pintura refleja maravillosamente la armada, la gente, el curso, el agua, y no sólo eso, sino además las mismas penas de los remeros. Para la descripción de las penas, tan bien plasmadas en la pintura, Garcilaso recurre, en el ámbito literario, a una imagen mitológica, y compara a los galeotes con los cíclopes que trabajan fatigados en la fragua de Vulcano que la mitología sitúa debajo del monte Etna, en Sicilia.[301] Así pues, la perfecta expresión pictórica de las penas, las fatigas de los remeros, tiene su equivalente poético en las fatigas de los cíclopes, "herreros de Vulcano" (Brocense), en "las herrerías de Sicilia" (Herrera), donde forjan los rayos para ese dios. La imagen de los cíclopes para expresar el sufrimiento de los remeros es especialmente adecuada si se imagina la actividad conjunta de un grupo en ambos casos, y el sudor

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

y cansancio que uno y otro trabajo producen; por otro lado, no hay que olvidar que en la fragua de Vulcano, armero de los dioses, se forjaban las armas de Marte; esta relación de "infraestructura" de lo bélico es válida tanto para el lugar donde se fabrican las armas que han de usarse en el combate como para el sitio desde donde se empujan las naves hacia el choque bélico.

Tras la extensa plasmación metafórica de las penas de los remeros, el pasaje se cierra con una afirmación, que puede ir precedida por el punto y coma o los dos puntos: "pudiera assí exprimillo el gran maestro", es decir, "el maestro había podido plasmarlo todo con esa perfección". El imperfecto de subjuntivo se emplea así con su valor originario de pluscuamperfecto de indicativo.[302] Otra posibilidad es que pudiera equivalga a lo que en lenguaje actual sería sencillamente el pretérito imperfecto de indicativo, puesto que tenemos otros lugares donde es evidente esa posibilidad:

> El luego començava a demudarse,
> y amarillo pararse, y a dolerse.
> Luego pudiera verse de traviesso
> venir por un espesso bosque ameno,
> de buenas yervas lleno y medicina,
> Esculapio, y camina no parando
> hasta donde Fernando estava en lecho;
> entró con pie derecho, y parecía
> que le restituÿa en tanta fuerça...
> (égl.II.1458-1468)

En dicho pasaje pudiera es en todo equivalente a podía: "luego podía verse venir a Esculapio...", de hecho se veía venir a Esculapio en la pintura. Obsérvese la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

libertad en el uso de los tiempos verbales, pues se pasa del imperfecto de indicativo al de subjuntivo, y luego las acciones de Esculapio se narran primero en presente (camina) y luego en pasado (entró, restituya).

Lo mismo ocurre pocas líneas más abajo del verso que nos ocupa (égl.II.1622):

> Pudiera también verse casi biva
> la otra gente esquiva y descreída,
> que d'ensobervecida y arrogante
> pensavan que delante no hallaran
> hombres que se pararan a su furia
> (égl.II.1630-1634)

En realidad "podía verse...", puesto que a continuación lo describe. En égl.II.1622, pudiera assí exprimillo puede equivaler a "de hecho podía expresarlo así...".

Rítmicamente, la expresión de la fatiga máxima de los galeotes se logra a través de una sucesión de encabalgamientos abruptos, tanto a final de verso como a final de miembro, marcado este final especialmente por la rima al medio:

> y penas en la fragua donde sudan//**
> los cyclopes y mudan/** fatigados//**
> los braços, ya cansados/* del martillo;
> pudiera assí exprimillo el gran maestro.

Nótese que al efecto del encabalgamiento contribuye no sólo el ritmo del verso que se quiebra tras la undécima o la séptima posición, sino las rimas, muy cercanas entre sí, que hacen más patente el corte rítmico que entra en tensión con la continuidad sintáctica; se crea así un ritmo basado en el conflicto ruptura/continuidad, que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

quiere recrear el ritmo de los remeros en los bancos. A ello contribuye, además, la insistencia en el ictus en 2ª posición, de forma que se repite el esquema acentual con una variante final en el v. 1622, que marca el fin de la descripción:

> y penas en la fragua donde sudan
> 2 6 10
> los cyclopes y mudan fatigados
> 2 6 10
> los braços, ya cansados del martillo;
> 2 6 10
> pudiera assí exprimillo el gran maestro.
> 2 4 6 8 10

El pasaje, oculto durante muchos años entre los numerosos versos de la Egloga II, se muestra, pues, como una muestra notabilísima de la asombrosa maestría técnica de Garcilaso.

&&&.VIII.6.2.4 Egl.II.348: ...por mí fuerte

Hemos de tratar un último caso donde no es imposible que exista una errata en la princeps. Se trata de un verso que no ha suscitado sospechas entre los editores hasta el momento. Este es el pasaje donde se encuentra:

> SAL. Albanio, si tu mal comunicaras
> con otro que pensaras que tu pena
> juzgava como agena, o qu'este fuego
> nunca provó, ni el juego peligroso
> de que tú estás quexoso, yo confiesso
> que fuera bueno aquesso que ora hazes;
> mas si tú me deshazes con tus quexas,
> ¿por qué agora me dexas como a estraño,
> sin dar daqueste daño fin al cuento?:
> ¿piensas que tu tormento como nuevo
> escucho, y que no pruevo por mi suerte
> aquesta biva muerte en las entrañas?
> Si ni con todas mañas o esperiencia

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

esta grave dolencia se deshecha,
a lo menos aprovecha, yo te digo,
para que de un amigo que adolesca
otro se condolesca, que á llegado
de bien acuchillado a ser maestro.
Assí que, pues te muestro abiertamente
que [no] estoy inocente destos males,
que aun traygo las señales de las llagas,
no es bien que tú te hagas tan esquivo,
que mientras estás bivo, ser podría
que por alguna vía t'avistasse,
o contigo llorasse, que no es malo
tener al pie del palo quien se duela
del mal, y sin cautela t'aconseje.
(égl.II.338-364)

Hemos recogido todo el pasaje para poder determinar el tono del fragmento, pero el terceto que nos interesa es éste, (doy el aparato crítico negativo):

¿Piensas que tu tormento como nuevo
escucho, y que no pruevo por mi suerte
aquesta biva muerte en las entrañas?

347 nueno I
348 Escucho, que T

No hay más variantes que una errata de I y la omisión de y por T en el v. 348. En efecto, Salicio puede decir a Albanio si piensa que él no prueba la muerte del amor, debido a la suerte que le acompaña; pero cabe considerar la posibilidad de que en realidad lo que Salicio diga a Albanio sea esto:

¿Piensas que tu tormento como nuevo
escucho, y que no pruevo por mí fuerte
aquesta biva muerte en las entrañas?

Se trataría del tipo de errata más frecuente en O, la de sustitución de un grafema por otro. Además los dos grafemas confundidos, la s alta y la f, son muy semejantes. Puede encontrarse algún caso en las ediciones de Garci-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

laso:

> -- égl.II.100 cançado O V[303]
> cansado NIFGBHTA USD KRG90
> canfado J

J confundió la s alta de cansado con una f. Ya citamos también el caso de égl.II.358, donde Q confundió la f con una s alta:

> -- égl.II.358:
> señalales O
> señales PNIFGBHTA USD V KRG90
> las finales N
> las sinales Q

A favor de la lección de O puede argumentarse que existe algún otro lugar en Garcilaso donde suerte parece funcionar de manera semejante, aunque no se encuentra ningún sintagma por mi suerte:

> -- can.IV.152-54:
> assí que del estado más perdido
> saco algún bien. Mas luego en mí la suerte
> trueca y rebuelve el orden, que algún ora....
> -- ele.II.101-104:
> soy reduzido a términos que muerte
> será mi postrimero beneficio;
> y ésta no permitió mi dura suerte
> que me sobreviniese peleando

De las trece ocurrencias de suerte, en tres significa 'clase' o 'tipo';[304] de las diez restantes, siete van acompañadas de adjetivos (dura suerte, postrera, conveniible, cruda, etc.); nuestro caso se asemeja a otros dos donde no hay adjetivo, si bien es el único que no lo lleva, de las tres ocurrencias de la Egloga II (excluyendo los dos casos donde significa 'clase', 'tipo' 'forma') . Esta situación no nos permite descartar la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lección de O.

Examinemos ahora el verso con por mí fuerte. El sintagma por mí no es nuevo en Garcilaso, el pruevo por mí fuerte está muy cerca de estos versos:

> -- son.VII.1-4:
> No pierda más quien ha tanto perdido;
> bástate, amor, lo que á por mí passado;
> válgame agora jamás aver provado
> a deffenderme de lo que as querido.

Si comparamos este cuarteto con "escucho, y que no pruevo por mí fuerte // aquesta biva muerte...", tenemos la misma idea: por mí, a través de mí, o por mi interior han pasado las circunstancias dolorosas de amor, o las he probado. Obsérvese estos otros versos:

> -- égl.III.25-56:
> Pero por más que'n mí su fuerça prueve,
> no tornará mi coraçón mudable;

No se trata esta vez del amor, sino de la fortuna; pero resulta significativa esa noción de que un elemento exterior prueba a hacer valer su fuerza en un personaje. En suma, una frase como " y que no pruevo por mí fuerte // aquesta biva muerte..." se encuadra plenamente en el usus scribendi de Garcilaso.

Que fuerte sea palabra rima también se ajusta al usus scribendi garcilasiano, pues aparece en rima con tanta frecuencia como suerte (de hecho suelen ir unidos): tenemos diez ocurrencias del primero en rima de un total de trece, y otras diez del segundo, de un total de doce. La función de fuerte como predicativo, modificador simul-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

táneo de pruevo y de muerte, reúne las dos funciones que tiene en O; junto con la habitual como adjetivo, también tenemos algún ejemplo donde fuerte tiene valor adverbial; se trata de un verso ya citado:

-- égl.II.1010:
Afierra, Nemoroso, y tenle fuerte

Otro recurso que podría extrañar es el rítmico, comparando las dos versiones de la línea en cuestión, tenemos:

escucho, y que no pruevo por mi suerte
2 6 10
escucho, y que no pruevo por mí fuerte
2 6 9) 10

El acento del pronombre mí iría como ictus antirrítmico que da especial intensidad al segundo miembro del verso. Ya vimos a propósito de égl.III.7 ("está y estará en mí tanto clavada") que la colocación de un antirrítmico a continuación del ictus rítmico --frecuentemente en 6ª posición-- de mí es un rasgo frecuente en Garcilaso. Estos son versos donde el ictus mí es seguido inmediatamente por otro, en distintas posiciones del verso:

-- can.I.31:
sino para mostrarme a mí quál ando.
-- can.I.48:
que a mí mismo contrasto,
-- can.III.73:
allá lo entenderás de mí muy presto.
-- can.IV.81:
De mí agora huyendo, voy buscando
-- ele.II.75:
que a mí solo entre todos se presenta,
-- ele.II.85:
Mas a mí ¿quién avrá que m'assegure
-- égl.I.66:
y de mí mismo yo me corro agora.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

-- égl.II.96:
y ver, si de mí fuere conocido

En el último caso, el ictus de mí va en una posición poco frecuente, la 5ª.

En égl.II.348 el efecto se consigue situando el ictus de mí como antirrítmico, al ir seguido del ictus final; ello da lugar no sólo a que se atenúe la intensidad de mí, sino a que se refuerce la de la primera sílaba de fuerte. El ictus en 9ª posición es utilizado por Garcilaso en versos señalados por Navarro en su estudio de la Egloga III[305]:

-- égl.III.17:
mas la fortuna, de mi mal no harta
-- égl.III.56:
Nise que en hermosura par no tiene
-- égl.III.114:
De las colores que antes le había dado
-- égl.III.126:
Pisado tarde o nunca de pie humano
-- égl.III.320:
deste día para mí mayor que un año

En la Egloga II, y cerca del verso que nos ocupa, tenemos:

-- égl.II.362:
o contigo llorasse, que no es malo
-- égl.II.367:
Amor quiere que calle; yo no puedo
-- égl.II.368:
mover el passo un dedo sin gran mengua

Muy significativo resulta este caso, donde la palabra rima vuelve a ser fuerte:

-- égl.II.328:
que contra mí pudiera ser más fuerte

Mí está exactamente en la misma distribución en este

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

caso:

> -- égl.II.1027:
> ALB. ¿Sabes algunas nuevas de mí?
> SAL. ¡Loco!

En suma, tanto la versión de O como la enmienda que propongo tienen en principio posibilidades de ser garcilasianas. Ello se aprecia mejor si se tiene en cuanta un pasaje que precede al estudiado, donde aparecen suerte y fuerte en rima:

> A aqueste 'stado, en fin, mi dura suerte
> me truxo poco a poco, y no pensara
> que contra mí pudiera ser más fuerte
> si con mi grave daño no provara
> que en comparacion désta, aquella vida
> qualquiera por descanso la juzgara.
> (égl.II.326-331)

Nos encontramos al final del parlamento de Albanio sobre los primeros pasos de su desdichado amor. La respuesta de Salicio intenta animar a Albanio a que siga con su relato, en la convicción de que "el mal comunicándose mejora". Por mi suerte en égl.II.348 podría oponerse, en tono más o menos irónico, a la dura suerte de Albanio; pero también "por mí fuerte [pruebo la viva muerte del amor]", puede responder a ese "contra mí pudiera ser más fuerte [la suerte, a consecuencia de mi estado o condición de enamorado]".

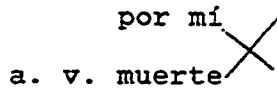
Creo que con la enmienda propuesta la lección es difficilior respecto a la de la princeps. El periodo sintáctico es más complejo. Mientras por mi suerte es un sintagma único que funciona como una especie de inciso,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

al decir "no pruevo por mí fuerte //aquesta biva muerte en las entrañas", por mí fuerte ya no constituye un sintagma unitario; se divide en dos partes que tienen su correspondiente desarrollo en el verso siguiente:

por mí --> en las entrañas
fuerte --> aquesta viva muerte

En realidad la disposición es la de un quiasmo:



La descripción metafórica del amor se intensifica a través del predicativo fuerte que actúa sintáctica y fónicamente junto con muerte, sumándose a la paradoja biva muerte.

En lo que toca al sentido global del pasaje, creo que por mí fuerte también supera la lección de O. Cabe considerar que con por mi suerte se quiera dar un ligero tono irónico al parlamento de Salicio. No lo veo muy probable, dado que lo que Salicio intenta es convencer a Albanio de que en efecto éste no es el único que sufre por amor: él, Salicio, padece tanto como su amigo, y por tanto merece escuchar su historia. Los versos 347-349 son el punto más intenso de la argumentación de Salicio; el autor pretende que su personaje demuestre a través de la intensidad poética lo intenso de su experiencia amorosa; en estas circunstancias un inciso explicativo o irónico (por mi suerte) no parece ser el mejor modo de recrear poéticamente el esfuerzo por convencer a Albanio.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Al contrario, se utiliza una vez más, como en los casos de égl.II.325 y 1619, el sistema de intensidad creciente, que va desde una pregunta corta y bastante sencilla ("¿piensas que tu tormento como nuevo //escucho...") a otra más extensa donde se utilizan toda una serie de recursos, desde la aliteración de /r/ (pRuevo, fueRte, mueRte, entRañas)[306] y los ictus contiguos en 9ª y 10ª, hasta las trabazones sintácticas y figuras semánticas que hemos estudiado arriba.

Creo que hay muchas posibilidades de que en égl.II. 348 exista una errata mecánica de las más comunes de la princeps, y que por mí fuerte haya pasado a ser por error por mi suerte. En consecuencia, el editor debería, en mi opinión, editar por mí fuerte exponiendo las razones que le llevan a hacerlo, y dejando patente que no se puede descartar por completo la lección de O.

Tanto este fragmento como los dos anteriores (vv. 320-325 y 1619) demuestran hasta qué punto hay un excelente poeta, muy por encima de sus contemporáneos españoles, en la Egloga II, una obra tantas veces relegada a un plano secundario[307] desde todos los puntos de vista, incluido el textual. Creo que los pasajes son pequeñas joyas que los editores no pudieron o no se preocuparon de poner al descubierto, y que destacan en el ya muy alto nivel de toda la Egloga. El hecho de que versos de esta categoría hayan permanecido ocultos o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

incorrectamente enmendados es equiparable a la existencia en O de un sistema métrico desvirtuado por las enmiendas que lo asimilaron a otro sistema posterior.

Los cinco últimos casos estudiados resultan sumamente significativos, por cuanto revelan a un Garcilaso limado o no entendido por sus editores, y se muestran como exponentes de una poética global disuelta con el paso del tiempo y las sucesivas enmiendas.

&&&.VIII.7 La coherencia poética de la princeps

Hemos relacionado muchos de los rasgos presentes en casos de este capítulo con los casos problemáticos métricos. Creo que el sistema métrico estudiado en la princeps nos lleva a una poética general garcilasiana distinta, cuyos límites han sido restringidos, como se restringieron los del sistema métrico. Por poner algunos ejemplos, el rechazo de amorado como neologismo o término inusual en la Ode, la enmienda de un verso --son.XX.14-- cuya base está en el Dante proscrito por Bembo y exaltado por Trissino, o la no comprensión de estructuras sintácticas complejas, se corresponden, en el plano métrico, con el intento de relleno de una estancia falta de un verso, el rechazo de ciertos casos de hiato, o la sistemática corrección de los endecasílabos crecientes.

Vimos que, partiendo de la globalización métrica áurea y la polarización Renacimiento/Barroco, se

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estrecharon los límites del sistema métrico tal como aparece en la princeps. Por las mismas causas se eliminan elementos significativos de la poética garcilasiana en el plano morfosintáctico y semántico, o el que podríamos llamar "estilístico". Se trata de una misma tarea de lima, de restricción de los límites de una poética más amplia y más abierta de lo que se entenderá que debía serlo a partir de la segunda mitad del XVI.

La limitación, en un plano que podemos llamar microtextual, de los márgenes de la poética, en lo que respecta a los casos métricos y no métricos, se corresponde, a su vez, con la reducción de la poética garcilasiana en un plano macrotextual, el que afecta a las composiciones en su conjunto, los géneros, los temas, los tonos poéticos, etc.

Vimos en el cap. IV que se llegaba a esta limitación de la visión global de Garcilaso a través de tres factores : la "petrarquización", la lectura biográfica y la visión romántica. La reducción se ve favorecida además por un proceso general por el que, en el transcurso del siglo XVI al XX, la poesía se ha ido limitando a géneros estrictamente líricos, al tiempo que otros géneros en prosa han ido recortando el terreno que se considera propio del verso. Rivers ha señalado que en tiempos de Garcilaso no existían géneros lo que hoy se entiende por novela o ensayo, y en el molde del verso podían

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

integrarse elementos de dichos géneros que hoy no identificamos con la poesía.[308] Este fenómeno ha hecho difícil valorar composiciones que no se ajustan estrechamente a lo que en nuestros días entendemos como "poesía".

Los factores de reducción en Garcilaso en un plano macrotextual actúan de forma paralela a la que se da en el microtextual. Con la petrarquización se relaciona la globalización métrica áurea que lleva a asimilar el sistema métrico de Garcilaso al habitual en la segunda mitad del XVI, limitando su amplitud y flexibilidad originales. No lejos de esa petrarquización está el fenómeno de polarización Renacimiento/Barroco y sus efectos. En suma, cuesta el mismo esfuerzo reconocer y valorar, en el plano macrotextual, la voz creada por Garcilaso en la Epístola a Boscán que admitir el sistema, en el nivel microtextual métrico, dentro del cual un verso como "del amistad, la estrecheza nuestra" no es hipométrico. Una estrofa irregular se corresponde con una composición tan irregular como la Egloga II, que tanto trabajo ha dado a los críticos que pretendían establecer su "armonía"; en el campo métrico se producen experimentaciones que se corresponden, en otro nivel, con el "experimento" que constituye la Ode, para Guillén o Lázaro Carreter,[309] y la Egloga II para Azar;[310] en los niveles morfosintáctico, semántico o métrico se dio una "investigación" paralela a la que Rico señala en la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

elaboración de la Elegía I;[311] no ha sido fácil reconocer en Garcilaso su actividad como innovador en el mismo plano que sus coetáneos italianos y en el ámbito de una particular "coyuntura europea" a la que se refiere C. Guillén.[312] En la misma dirección, pero en el plano que llamamos microtextual, en los niveles morfosintáctico, semántico o métrico, ha de contemplarse la conjunción de imitación, experimentación e innovación que hemos venido estudiando.

C. Guillén recoge una idea de Toffanin, la "sorprendente libertad arquitectónica" del Renacimiento, y cita el pasaje de donde la extrae:

> il rinascimento, che pur fu tutto un'appasionata riconquista del mondo antico, aveva però lasciato ai poeti, in contrasto con la loro docilità imitativa quanto allo stile, una sorprendente libertà architettonica...[313]

Acaso haya que replantear si esa libertad, siempre dentro del marco de la imitación poética, no era también propia del plano microtextual, en lugar de la "docilità imitativa quanto allo stile". De ello puede ser prueba que, como ha mostrado Lázaro, en una composición con numerosas resonancias clásicas, italianas o humanistas como la Ode, quepa la introducción de un verso tomado de Garci Sánchez de Badajoz;[314] también los casos de expresiones populares o coloquiales, sobre todo en la Egloga II,[315] o lo comentado para égl.II.325 ("En un eterno el alma atormentarse") donde puede apreciarse hasta dónde Garcilaso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recoge construcciones castellanas e italianas y da un paso más en la complejidad sintáctica.

A la luz de la poética que proponemos creo que puede hacerse otra lectura de estas palabras de Lapesa al hablar de la variedad de elementos que componen la Egloga II:

> ... estos elementos no guardan entre sí toda la cohesión estética deseable. Al cabo de los siglos, a la luz de la historia, el hecho se nos muestra con otro sentido: el escritor español más perfectamente clásico, en lugar de sujetarse a las normas establecidas, las desborda. Aunque todavía no hubieran puesto cátedra Scalígero y Castelvetro, hemos de ver en la postura de Garcilaso un precedente de la libertad que más tarde mantendría el teatro nacional.[316]

El pasaje se puede comparar con lo visto en égl.III.64 ("alegrando la yerba y el oẏdo"), verso para el que, frente a la lección de Herrera apoyada por Blecua ("alegrando la vista y el oído"), Rivers, en defensa de O, arguye que la Egloga III representa "un gran paso hacia la estética barroca del Polifemo gongorino".[317] Creo que no es necesario recurrir a estéticas posteriores para justificar algunos rasgos que se quieren ver en Garcilaso como marginales, cuando constituyen, aunque no sean tan frecuentes como otros, una parte central de su poética.

Los citados trabajos de C. Guillén, Lázaro Carreter, Rivers o Rico que apuntan hacia otro Garcilaso, y a otra "biografía", que esboza su formación literaria, su empeño

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

por crear una obra de verdadera entidad que superase la de sus antecesores y sus contemporáneos. Creo que la coherencia métrica y poética de la princeps tal como la hemos defendido viene a integrarse con esa visión de un Garcilaso abierto a la innovación desde la imitación de los clásicos, dispuesto a experimentar en un contexto histórico donde confluyen múltiples tendencias. Los rasgos métricos y poéticos estudiados son generados por la poética que da lugar a otros elementos macrotextuales. Si en el sistema métrico hemos hablado de normas primarias y normas secundarias, en el plano macrotextual también existen rasgos primarios, como puede ser el tema amoroso, o el tono de amante dolorido, junto con rasgos secundarios, donde se incluirían otros temas tratados por Garcilaso, así como géneros o tonos diversos. Vimos que las normas secundarias son fundamentales en la constitución del sistema métrico; de la misma manera puede plantearse que los rasgos secundarios del plano macrotextual son también imprescindibles en la configuración de una poética garcilasiana, puesto que su mera existencia, aun como elementos inusuales, transforma la visión de la obra en su conjunto. Estos rasgos secundarios han de contemplarse en el marco de una "trayectoria poética" donde será necesario introducir algún matiz. Junto con la clásica "trayectoria" propuesta por Lapesa, muy cercana a un supuesto devenir biográfico, y la de Prieto,[318]

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

también muy estrechamente ligada a la biografía, pueden señalarse otras tres propuestas de trayectoria o visión de conjunto de la obra de Garcilaso: las de E. Rivers, C. Guillén y N. Ly.

Vimos en el cap. IV que cuando Rivers se refiere a una "visión sincrónica" de la obra de Garcilaso en el fondo tantea, legítimamente, una "visión no biográfica", es decir, una evolución que no responde tanto a las peripecias vitales como a la voluntad poética de Garcilaso, y a su progresión como creador; distingue tres grupos: un canzoniere petrarquista, con sonetos --excluidos los de tema clásico-- y canciones, seguido de una sección más clásica, cuya apertura y cierre se hace respectivamente con una oda y una epístola horacianas, entre las que se sitúan las dos elegías;[319] la tercera sección estaría compuesta por las tres églogas;[320] dos apartados menores serían las coplas castellanas y las odas latinas. En el primer grupo se emplea un yo inmerso en un ámbito ficticio o literario, el del amor cortés; en el segundo se emplea también la primera persona dentro de un mundo "más o menos histórico", y en el grupo de las églogas los protagonistas aparecen en tercera persona de nuevo en un mundo ficticio, "un mundo autónomo de pura poesía".[321]

Claudio Guillén propone[322] otra división tripartita que respecto a la de Rivers tiene la ventaja de ajustarse

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en mayor medida a la concepción que en el siglo XVI tuvieron Boscán y Garcilaso. La distribución corresponde a la que Boscán diseñó para su obra, separada en la *princeps* en tres libros, uno con la producción en metros castellanos, otro con lo que sería un *canzoniere* petrarquista, y un tercero con los "géneros nuevos o neoclásicos"; sobre este esquema Guillén propone diferenciar las coplas castellanas de Garcilaso de los sonetos y canciones, y a su vez estos de los "géneros neoclásicos": tres églogas, dos elegías y una epístola, a las que se puede añadir el "experimento neoclásico" de la *Ode ad Florem Gnidi*.

En tercer lugar, el estudio de Nadine Ly resulta de interés en primer lugar porque parte de una reducción: se centra en las canciones, la *ode* y las églogas; arranca, pues, de la centralidad del tema amoroso. Se refiere a una trayectoria que consistiría en "disjoindre le plus possible le vécu de l'expression";[323] se daría una progresiva separación de un "yo-amoureux" y de lo que llama "la prison du lexique amoureux" hacia el distanciamiento de un "yo-poète", a través de múltiples procedimientos de "transposición estética"; en suma, se trataría de un camino hacia la autonomía y autosuficiencia de la palabra poética. Puede matizarse que esta autonomía, si desvinculamos los textos de la "novela biográfica garcilasiana", tal como se planteó en el cap. IV, también

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

puede estar presente, por supuesto con otras características, en las composiciones de épocas previas a la última, puesto que ese yo no es sino un personaje de ficción que se encuadra en el mundo poético petrarquista.

La trayectoria de alejamiento de un "je-amoureux" señalada por Ly, dentro de las composiciones entendidas tradicionalmente como amorosas, se intensifica fuera de ese grupo de composiciones; se trata, en Garcilaso, de lo que Armisén ha señalado en Boscán, cuando se refiere a su pretensión de "no limitar a la elaboración de un canzoniere petrarquista la reforma poética que el endecasílabo promueve".[324] Por su parte, Lázaro Carreter afirma al hablar de Bernardo Tasso su intento de

> liberarse del obsesivo endocentrismo del Canzoniere, con iniciativas como la de objetivar el sentimiento poético, sacándolo de sí mismo...[325]

Nos interesa sobre todo la separación planteada en el conjunto del corpus garcilasiano por Rivers y Guillén, entre las composiciones que integran un canzoniere de las que dan entrada a los nuevos géneros. Dicha separación está acorde, en el corpus más reducido de tema amoroso, con la trayectoria de distanciamiento progresivo del "yo-amoureux" marcada por Ly.

Pese a todas estas investigaciones que plantean el paso de un Canzoniere a otro tipo de poesía, la reducción petrarquista-biográfico-romántica ha seguido manteniendo con fuerza la visión de un poeta amante doliente cuyo

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

tema primordial es el amoroso; ha concedido a los versos que tratan de este tema el "prestigio de la sinceridad", en expresión de Menéndez Pelayo.[326] Se ha seguido considerando la "introducción" al petrarquismo la gran aportación, el gran avance de la poesía de Garcilaso.

Frente a esta visión, creo que hay que plantear la posibilidad de que en su etapa de madurez Garcilaso no viese ese petrarquismo como su máxima realización, sino que, por el contrario, lo asociase en buena medida con una etapa castellana de la que quería separarse. Garcilaso pudo identificar en cierto grado el yo de la poesía cancioneril que tanto había oído o leído en su juventud, y que se mantenía con fuerza en España en su época de madurez, con el yo no tanto del Canzoniere petrarquista como de los adocenados seguidores de Petrarca. En la última, o en las últimas etapas de su trayectoria poética pudo pretender separarse de ese yo.

Creo que la fuerza con la que se ha impuesto la lectura petrarquista-biográfico-romántica nos ha hecho perder de vista que Garcilaso escribe en su última época desde una visión más ampliamente humanista, que aspira a un "hombre total", en consonancia con esa "dignidad del hombre" de que se hablaba en los círculos del humanismo italiano y castellano. Un hombre que no pierda su autodominio en la adversidad, que sea capaz de cuestionarse su actividad bélica, que escudriñe con agudeza y sentido

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

crítico la realidad en su más amplia acepción, que aprecie la amistad como un don inigualable, que sepa de vez en cuando reír o sonreír y, sobre todo, que otorgue al amor el papel importante que le corresponde en la vida, pero que no se deje anular como hombre integral por ese amor.

Sin embargo, hay que matizar que no se trata, en mi opinión, de sustituir el predominio del petrarquismo por el de una visión humanista menos centrada en lo amoroso; ésta no se plantea como el resultado de un "programa ideológico" mantenido con sistematicidad absoluta, sino que más bien funciona un sistema de "polos de atracción" al que se ha referido C. Guillén al hablar de

> una situación o "estructura" histórica marcada o imantada por dos polos de atracción: el eminente y admiradísimo ejemplo, por un lado, de Petrarca; y el ansia de perfeccionar, por otro lado, unos géneros nuevos procedentes de la más alta poesía latina --Virgilio, Horacio, Ovidio, Propercio, Tibulo, etc.-- y de sus imitadores de finales del XV --sean poetas neolatinos, como Fracastoro, o en italiano, como Sannazaro--, o del primer tercio del XVI --desde Trissino y Ariosto hasta Alamanni y Bernardo Tasso.[327]

En el primer "polo" tenemos, en otras palabras, la propuesta del petrarquismo de Bembo, que sería hegemónica en el XVI, pasado el primer tercio del siglo. En la amplia variedad del segundo de esos polos se ofrecen diversas alternativas a ese modelo único, alternativas que pueden empezar teniendo como modelo al mismo Petrarca "integral", latino y toscano, desvinculado de la propues-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

ta bembiana.

Lapesa ha visto la Egloga II como el lugar de transición hacia un nuevo arte.[328] En la visión que propongo es más bien la Egloga I donde con más tensión actúan los dos polos de atracción mencionados; es el lugar de encuentro donde, al tiempo que se recoge el mundo cancioneril-petrarquista, éste queda enmarcado en un género --la Egloga-- ausente en el Canzoniere, con el recurso a la tercera persona y a un yo como personaje narrador, en un primer intento de separación del yo cancioneril-petrarquista.[329] Aun cuando en la época de madurez había una tendencia predominante a la visión humanista y la práctica de géneros nuevos, la capacidad de atracción hacia la propuesta petrarquista de Bembo que en esos años cobraba fuerza no se extingue en Garcilaso, no deja por completo de actuar en la elaboración de sus obras. Buen ejemplo de ello es la Elegía II, donde, tras un interesante inicio por el camino de la sátira se vuelve al tema amoroso, con la utilización de alguno de los recursos más tradicionales del ámbito cancioneril-petrarquista: por ejemplo, la alegoría amante-enfermo (vv.124-135), que estaba en el Soneto XIV, inspirado sobre versos de Ausias March, o bien un tema tópico del cancionero como el de la "fragua de amor" (vv. 49-63). Pero notemos bien que ese tributo a la fortísima tradición cancioneril-petrarquista se enmarca ya en el con-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

texto, más amplio, más humanista, de las palabras que se envían a un amigo, buscando consuelo, de igual forma que el yo petrarquista correspondiente a Salicio, cuando se transcribe directamente su voz en la Egloga I, se enmarca en el contexto de una égloga con personajes.

Lázaro Carreter se refiere al intento de Tasso de ensayar temas en una dirección no petrarquista, y afirma que a Garcilaso pudo atraerle la vuelta a Horacio, pero acaso no tanto la "evacuación del tema amoroso que intentaba su amigo de Nápoles".[330] Es cierto que el amor es importante siempre en Garcilaso; no se trata, a mi parecer, de la supresión de ese tema, sino de que en su etapa de madurez se relativiza, y pierde --en la forma alternativa a que da lugar la polaridad señalada arriba-- el valor absoluto propio de la poesía de cancionero y la petrarquista, subordinándose a una visión más amplia del hombre. En la "trayectoria" que propongo, pues, no se resta importancia al tema amoroso, sino que se contempla desde un punto de vista diverso: el amor de la obra de Garcilaso no es testimonio notarial de sus supuestos amores "históricos" --de donde se derivaría su centralidad en el conjunto del corpus--, sino una suprema construcción literaria que, en la última etapa, se presenta desde el distanciamiento de un yo narrador y en el conjunto de una concepción integral de lo humano.

Cobran así importancia fundamental en la concepción

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

global de Garcilaso una serie de obras que en la visión tradicional se habían considerado más o menos marginales. Lázaro ha puesto de relieve el tono de la Ode. Muy representativa es la Egloga II, que resulta ejemplar en ese esfuerzo de ampliación de los límites de la poética y la visión de la realidad. Con razón, dentro de la poética abierta que defendemos, Rivers señala la "heteroglosia prenovelesca" de esta composición, su apertura a una diversidad de voces, al tiempo que a propósito de las "epístolas" --bajo este nombre o el de "elegía"-- escribe que "anticipan la voz de Montaigne".[331] En la misma órbita estarían las odas latinas, donde se aprecia con claridad un tono distante del de amante doliente. Pasajes como el inicial de la Elegía II, el de la Elegía I criticado por Herrera por poco propio de una composición luctuosa, o la totalidad de la Epístola a Boscán con sus versos escritos con "descuydo suelto y puro", son elementos centrales de la obra garcilasiana, como lo son rasgos métricos y no métricos que hemos defendido y hasta ahora se habían eliminado de un corpus con tendencia al monolitismo.

En el plano macrotextual diversos investigadores han ido ofreciendo visiones que ampliaban el entendimiento de Garcilaso y encontraban en esas obras "menos logradas" exponentes fundamentales de su quehacer poético. Sin embargo, ya advirtió Lázaro[332] que los avances en esta

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

dirección no han logrado cambiar la extendida imagen "popular" de Garcilaso como "simple insurrecto" contra la poesía castellana y "mero introductor" de lo italiano o, más reducidamente, de lo petrarquista. Estos estudios innovadores tampoco llegaban a tener consecuencias notables en la cuestión del texto y los criterios de su fijación; ciertamente Ruffinatto y Rosso Gallo avanzan en esta dirección, pero creo que quedaba bastante camino por recorrer, y sobre todo el otorgar a estos avances una coherencia de conjunto en el seno de la obra toda de Garcilaso.

Habrá que ir componiendo con muchos elementos ya señalados por algunos investigadores, y con otros que sin duda irán aportando nuevos estudios, la poética o poéticas correspondientes a lo que podemos llamar Primer Renacimiento español, con un límite flexible en torno a 1550. Dentro de este panorama de nuestro primo Cinquecento se encuadra el intento que Armisén señala en Boscán de no limitarse a la composición de un cancionero petrarquista, la "variedad" e "inquietud" renacentista de Hurtado de Mendoza,[333] la amplitud receptiva y libertad organizativa de la Silva de Mexía,[334] la asistematicidad, humor, sátira o intento de recreación de lo oral en el Diálogo de la lengua,[335] el "jugueteo cultural" en la mezcla de citas verdaderas y falsas de Fray Antonio de Guevara,[336] o el esfuerzo de la literatura por captar o

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

recrear lo vital en la Lozana andaluza.[337] Garcilaso no está al margen de este tipo de poéticas, donde destacan como componentes básicos la apertura y la variedad, y se conjugan la experimentación formal con la imitatio, o el amor por lo libresco con la recreación de lo vital en sus más diversas manifestaciones; Garcilaso no es sólo amante dolorido y austero de métrica "perfecta"; no parece justificable que la valoración de sus obras dependa de la mayor o menor cercanía de cada una de ellas a esa noción monolítica de "amante" ni a una supuesta "verdad biográfica".

En el plano macrotextual hay que otorgar importancia capital a composiciones, géneros, temas o tonos que hasta ahora aparecían como secundarios frente al que se suponía "principal", el amoroso-petrarquista, con el tono correspondiente de amante dolorido. De la misma manera, y en el plano microtextual, muchos de los casos vistos en este capítulo caracterizan de forma decisiva la poética garcilasiana, así como en el sistema métrico de la princeps cobra relevancia caracterizadora una serie de rasgos que fueron eliminados en un proceso progresivo de reducción y de asimilación al sistema se impone en la segunda mitad del XVI.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Rivers, ed., Obras, p. 419.

[2] Al tratar cada uno de ellos citaré el contexto en que se encuentran, junto con las variantes del verso en cuestión. No citaré las variantes de todo el pasaje (con excepción del Soneto XIV) salvo que resulten de interés para el verso problemático.

[3] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 343-344.

[4] De hecho no es imposible que el copista-enmendador de Mg intentase suavizar el efecto fónico. La mayor resonancia de la versión de O se basa en que en los tres casos de rima en -ía hay una pausa tras ella:

...con presunción graciosa sostenía?
Aquesto todo agora ya s'encierra,
por desventura mía,
en la fría, desierta y dura tierra.

En la versión de Mg, por el contrario, sólo el término escura va seguido de pausa; los otros dos están integrados en sintagmas que atenúan la resonancia de los fonemas en rima (desventura mía, dura tierra).

[5] Véase supra, cap. II, p. 201 y ss.

[6] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 328.

[7] Para su uso por Ercilla, conectado con Garcilaso, véase Isaías Lerner, "Garcilaso y Ercilla", Lexis, 2.2 (1978), pp. 203-204.

[8] Véase supra, cap. III, p. 331.

[9] Blecua, Texto, p. 44.

[10] Gallego Morell, ed., Coment., B-121, p. 284.

[11] Gallego Morell, ed., Coment., H-481, p. 493.

[12] Blecua, Texto, p. 141.

[13] En efecto, sorprende una metáfora donde el cuello sea columna. No es imposible, sin embargo, que la versión que se difunde a partir del Brocense llegase al siglo XVII; así, en La hija del aire de Calderón, se lee:

El cuello, blanca coluna
que este edificio sustenta,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

era de marfil al torno...
(Parte 1ª , Jornada II, vv. 1533-1535)

Cito por Pedro Calderón de la Barca, La hija del aire, ed. de Francisco Ruiz Ramón (Madrid: Cátedra, 1987), p. 122. No obstante, hay que tener en cuenta que los versos citados siguen a un largo pasaje de casi cien versos (v. 1435 y ss.) donde se describe el cabello y rostro de Semíramis con gran profusión de metáforas e imágenes, algunas de ellas de gran espectacularidad. Véase si no como ejemplo que el contraste entre la blancura de la frente y los ojos negros se expresa en estos términos:

¿quién pensara, quién creyera
que reinasen en los Alpes,
los etíopes...
(vv. 1482-1484)

Más abajo se habla de la nariz como "valla de cristal" y se dice de ella:

que la nariz más perfecta,
en el mar de las facciones
escollo es, donde las velas
del bajel de la hermosura
corren la mayor tormenta.
(vv. 1502-1506)

En el contexto de este "gigantismo" queda justificada la visión del la cabeza y el rostro como "edificio" sustentado por la "columna" del cuello.

[14] Rivers, ed., Obras, p. 290. Véase también Mele, "In margine", p. 221.

[15] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 331.

[16] Petrarca, Rime, ed. cit., pp. 447-448, n. ad locum.

[17] Gallego Morell, ed., Coment., B-120, p. 284. El Brocense cita también a un autor no identificado; véase también la nota ad locum de Rivers, (Obras, p. 289). La citada canción de Petrarca hubo de conocerla bien Garcilaso, porque su último verso ("O spirto ignudo od uom di carne e d'ossa") pasó, como es sabido, al último verso de su Soneto IV.

[18] Petrarca, Rime, pp. 55-60. Los vv. 34-36 se relacionan con los vv. 79-80:

E sien co'l cor punite ambe le luci
Ch'a la strada d'Amor mi furon duci...

Donde tenemos también el garcilasiano "... claros ojos...que llevavan tras sí como colgada // mi alma..."; hay una base señalada por Carducci en nota, en Propercio, II, 15: "Si nescis, oculi sunt in amore duces". Véase en el "Mentre a Dio piacque..", por otra parte, un posible

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estadio intermedio entre el virgiliano de Aeneidos, IV, 651 "Dulces exuuiae dum fata deusque sinebant" y el Garcilaso de son.X.1-2:

> ¡O dulces prendas por mi mal halladas,
> dulces y alegres quando Dios quería...

Obsérvese cómo la Canción XXXVII de Petrarca se entrelaza con varias composiciones de Garcilaso (Sonetos IV y X, Egloga I).

[19] Véase Petrarca, Rime, p. 59, n. ad locum de Carducci.

[20] La imagen del cuerpo todo de la mujer como columna pudiera ser también una correlato plástico de lo que en el plano espiritual puede ser la función de la amada como columna que sostiene la vida del amante. La idea tiene su principio en los primeros versos de una oda de Horacio que ya el Brocense puso en relación con otro pasaje garcilasiano, ele.I.40-42 (véase infra, p. 1383 y s.):

> Cur me querellis exanimas tuis?
> nec dis amicum est nec mihi te prius,
> obire, Maecenas, mearum
> grande decus columenque rerum.
> (II, 17, vv. 1-4)

También, fuera del campo amoroso, la había empleado Petrarca, haciendo un juego de palabras en su soneto dedicado a Giacomo Colonna:

> Gloriosa columna, in cui s'appoggia
> Nostra speranza e 'l gran nome latino...
> (X.1-2)

Ya en el ámbito amoroso, en el Soneto CCII y en CCLXVIII:

> Tornami inanzi, come
> Là dove piú gradir sua vista sente.
> Questa è del viver mio l'una colonna;
> l'altra è 'l suo chiaro nome...
> (CCLVIII.46-49)

Garcilaso también utiliza una idea semejante, sin explicitar el término columna:

> Echado está por tierra el fundamento
> que mi bivir cansado sostenía...
> (son.XXVI.1-2)

[21] Blecua, Texto, pp. 121-127.

[22] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 332-334.

[23] Rosso Gallo, ed., Garcilaso p. 333: "presunción resulta isótopo a desprecio".

[24] Castiglione, Cort., I, 17, p. 46.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[25] Castiglione, Cort., II, XIX, p. 145.

[26] Bembo, Prose, I, IV, p. 81.

[27] Bembo, Prose, I, IV, p. 81.

[28] Castiglione, Cort., I, II, p. 9.

[29] Castiglione, Cort., II, XXI, pp. 150-51.

[30] Castiglione, Cort., II, XXII, p. 151.

[31] Castiglione, Cort., II, XXVII, p. 159. Serva ha de entenderse como osserva.

[32] Alvaro Alonso, ed., Cancionero, p. 196, comp. nº 57, vv-17-24. Los versos los recoge también Lapesa en Estudios, p. 214.

[33] Tres veces utiliza Garcilaso enemiga referido a la amada; en todas ellas la posición es la misma que en este pasaje de Sannazaro, a final de verso:

-- can.IV.82:
a quien huye de mí como enemiga
-- can.IV.146:
aquella tan amada mi enemiga
-- égl.II. 852:
abrase el blanco pie de mi enemiga.

También va al final en un cuarto caso, aplicado a la muerte

-- ele.I.97-98:
No contenta con esto, la enemiga
del humano linage...

[34] Cito por Angelo Poliziano, Stanze, ed. bil. it.-ing. de Richard Quint (Amherst: University of Massachusetts Press, 1979).

[35] Castiglione, Cort., IV, LV, p. 432.

[36] Castiglione, Cort., III, LVIII, p. 338.

[37] Castiglione, Cort., III, LIX, p. 338.

[38] Blecua, Texto, pp. 124-125.

[39] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 332.

[40] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 333.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[41] Cito por Dámaso Alonso, Gongora y el "Polifemo" 6ª ed., 1ª reimpr. (Madrid: Gredos, 1980), vol. II, p. 133.

[42] Alfredo Carballo Picazo, "En torno a 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora", en Andrés Amorós, ed., El comentario de textos, 1, 4ª ed. (Madrid: Castalia, 1982), pp. 62-78; antes en Revista de Filología Española, 47 (1964), pp. 379-398. Transcribo el soneto siguiendo a Carballo; es claro que con puntuación actual ha de leerse "¿por qué..." en los vv. 11 y 12.

[43] Cito por Horacio, The odes and epodes, ed. bil. lat.-ing. de C. E. Bennett (Cambridge (Mass.): Harvard U. P.; Londres: William Heinemann, 1964); se trata de la Oda X del Libro IV. La altivez de la dama ya estaba en Propercio, junto con el motivo de los cabellos desordenados:

> ..seu vidi ad frontem sparsos errare capillos,
> gaudet laudatis ire superba comis;
> (II, I, vv. 7-8)

Cito por Propercio, Elegiae, ed. bil. lat.-ing. de H. E. Butler (Londres: William Heinemann; Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1929).

[44] Carballo, "Góngora", p. 76.

[45] En D y H es habitual el empleo etimológico de lo para compl. directo de cosa, frente al leísmo, evitado esta vez por B.

[46] Blecua, Texto, p. 38.

[47] Puede recordarse también el verso
-- égl.III.10:
aqueste oficio solamente en un día
El cambio de en vida por en un día da lugar a un hipérmetrico con cesura en 4ª, inexistente en la norma secundaria de los crecientes en O, donde siempre hay posibilidad de cesura en 6ª. Por otra parte, la enmienda implicaba rima anómala, que al contrario de los ejemplos vistos en la norma secundaria correspondiente, perjudicaba claramente al sentido, y al sistema poético de la octava, donde se hacía corresponder "en vida" con "lengua muerta" en el verso siguiente.

[48] Según Navarro ("Endecasílabo", p. 207) no hay ningún ejemplo de este tipo en la Egloga III.

[49] Blecua, Texto, p. 38.

[50] Blecua, Texto, p. 61.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[51] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 38.

[52] Blecua, Texto, pp. 61-62.

[53] Ruffinatto, "Garcilaso", p. 39.

[54] Keniston, Syntax, p. 4

[55] Véase Lausberg, Manual, § 924, vol. II, p. 308.

[56] Su efecto fue estudiado por Quintiliano. Véase Lausberg, Manual, § 692, vol. II, p. 149:

> La detractio (Quint. 9, 3, 58) consiste en economizar en la oración elementos normalmente necesarios. La detractio es un fenómeno de la brevitas [...] y, debido a las nuevas e inusitadas relaciones sintáctico-semánticas, nacidas precisamente de esa economía, entre los miembros restantes, produce el efecto de una sorpresa.

[57] Lausberg, Manual, § 887 y ss.:

> La reticentia es la omisión dada a conocer mediante el corte de una frase comenzada, o, a veces, declarada expresamente después. (vol. II, p. 278).

[58] Blecua, Texto, p. 131.

[59] Lapesa, Historia, p. 408. Véase, por ejemplo, esta frase del Lazarillo: "Este arquetón es viejo y grande, y roto por algunas partes, aunque pequeños agujeros" (ed. cit., p. 59). Rico no enmienda, entendiendo que se trata de un anacoluto (n. 63).

[60] Sobre el carácter dramático de la obra véase Lapesa, Estudios, pp. 104-106, donde se encontrará la bibliografía correspondiente al asunto; entre los estudios más recientes están los de Pamela Waley, "Garcilaso's Second Eclogue is a Play", Modern Language Review, LXXII (1977), pp. 585-596, y Darío Fernández Morera, "Garcilaso's Second Eclogue and the Literary Tradition", Hispanic Review, XLVII.1 (1979), pp. 37-53, después recogido en Fernández Morera, Lyre, pp. 54-72. Véase también Azar, Discurso, pp. 1-33, donde revisa las distintas posturas de los críticos sobre la Egloga II.

[61] Sobre refranes y frases hechas en Garcilaso véase Keniston, Garcilaso, pp. 354-355, y Navarro Tomás, ed., Obras, pp. 18-19 (nota a égl.I.289); 21-22 (n. a égl.I. 360); p. 34 (n. a égl.II.142). También Lapesa, Estudios, pp. 105-106; Manuel Alcántara, "La incorporación de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

frase hecha en la poesía española", Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LXIII (1957), pp. 223-250, esp. 231-236. De la adopción de coloquialismos o refranes en la escritura literaria en prosa puede ser ejemplo un autor cercano a Garcilaso como Juan de Valdés; véase Lerner, "Valdés", pp. 149-150. Para el tono oral en el estilo de Guevara, véase A. Rallo, Antonio de Guevara en su contexto renacentista (Madrid: Cupsa, 1979), pp. 114-115, donde remite, desde una perspectiva más general, a propósito del carácter oral como "rasgo común de toda la literatura de los principios del XVI", a la obra de M. Mc Luhan, La galaxia Gutemberg (Madrid: Aguilar, 1972).

[62] Véase E. L. Rivers, "Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-century Spain", Bulletin of Hispanic Studies, LXI.3 (1984), pp. 379-383. Rivers se refiere (p. 382) a Garcilaso y su "écriture parlée",

> a spoken style of writing based upon Horace's colloquial epistles and other classical texts, all mediated by Italian models. (p. 382)

Véase también Fernández Morera, Lyre, pp. 60-63, donde trata del "low-level language" en la Egloga II; considera poco probable la influencia castellana de la Celestina o Juan del Encina, pero señala antecedentes clásicos en el uso de lenguaje buscadamente rústico en Teócrito y, en muy menor medida, en las Eglogas de Virgilio; entre los antecedentes en volgare, Fernández Morera menciona el Orfeo de Poliziano, las églogas de Giusto de' Conti, Tyrsis de Leon Battista Alberti, y sobre todo la mezcla de los registros cultos y populares en la Arcadia de Sannazaro.

[63] Keniston, ed., Works, p. 131.

[64] Navarro, ed., Obras, p. 64.

[65] Un caso parecido a éste se da en Boscán:

> Porfío en más pensar,
> y stoy diziendo: ¡si esto no acabasse[...]!
> Mas después veo que tanto gozar
> no es de las cosas que pueden durar.
> (LII.12-15)

Riquer (Obras, p. 133) no utiliza los puntos suspensivos.

[66] No lo hace Keniston (Works, p. 137):

> Yo me dare la muerte, y aun si viene
> Alguno a resistirme --¿a resistirme?--
> El vera que a su vida no conviene.

Sí introduce los puntos suspensivos Navarro (Obras, p. 70):

> Yo me daré la muerte, y aun si viene
> alguno a resistirme... ¿A resistirme?

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El verá que a su vida no conviene.

[67] Rivers, ed., Obras, p. 357.

[68] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 377.

[69] Rivers, ed., Obras, p. 357. En su edición de los comentarios de Fonseca, Moya del Baño afirma que el manuscrito trae al resistirme y no el resistirme. Fonseca a su vez dice que "así leyó don Diego de Mendoza" ("Fonseca", pp. 218 y 228). La edición de Rosso Gallo no incluye variantes para égl.II.878 (Garcilaso, p. 377).

[70] En favor de la enmienda de Fonseca comunicada por Tamayo, véase Moya del Baño, "Fonseca", pp. 227-228 y 234.

[71] Rivers, ed., Obras, p. 359.

[72] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 378. Este es el texto que edita:

> Estraño enxemplo es ver en qué ha parado
> este gentil mancebo, Nemoroso,
> y a nosotros, que l'hemos más tratado,
> manso, cuerdo, agradable, virtüoso,
> sufrido, conuersable, buen amigo,
> y con un alto ingenio, gran reposo.

[73] No lo registra Autoridades, pero sí, en la lengua actual, María Moliner, Diccionario del uso del español, 2 vols. (Madrid: Gredos, 1986), s. v. extraño.

[74] Completando el sentido de manera más libre, tendríamos

> y [cuán doloroso nos resulta]
> ... a nosotros, que l'emos más tratado.

[75] Véase Lázaro, Diccionario, s. v. elipsis, zeugma y braquilogía. Lausberg define la elipsis como detractio suspensiva, frente al zeugma, detractio parentética (Manual, § 689 y ss.).

[76] Véase Lausberg, Manual, § 691, vol. II, pp. 148-149.

[77] En palabras de Keniston (Garcilaso, p. 355):

> ...elsewhere [aparte de la Egloga II] in his works, we find vigorous phrases taken from the lips of the people: "Pues soy por los cabellos arrastrado"; "Salió al camino"; "Da consigo en el suelo:; "Cargó la mano tanto"; "No es mucho que..."; "Se fue su passo".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[78] Tanto B como H transcriben tipográficamente de más como dos palabras separadas.

[79] Blecua, Texto, p. 91.

[80] Rivers, ed., Obras, p. 141.

[81] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 230-231. Remite a García Berrio, "Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)", en J. S. Petõfi y A. García Berrio, Lingüística del texto y tipología literaria (Madrid: Comunicación, 1979), p. 332.

[82] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 232; remite a Keniston, Syntax, p 53, § 5.651; p. 196, § 15.963; pp. 150-151, § 14.38 y ss.

[83] Esta finalidad de la suspensión, que puede emplearse con voluntas especial para "encubrir pudorosamente algo", fue señalada por Quintiliano. Véase Lausberg, Manual, § 691, vol. II, pp. 148-149.

[84] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 230.

[85] Una tercera posibilidad, poco atendible, es que como vaya conectado con la frase anterior ("yo sé que cosa es esperar un rato [...] como acontece al mísero doliente..."), pero tampoco aquí la correspondencia es "perfecta" en términos lógicos; tendríamos la de antes, invertida, entre sujeto ("Yo sé...") y compl. indirecto ("como acontece al mísero doliente...").

[86] Blecua, Texto, p. 38.

[87] Otros casos pueden encontrarse en égl.II.553, 622, 774, 998 y 1848.

[88] Nótese que en retórica una de las figurae per detractionem, el zeugma semánticamente complejo, puede perseguir precisamente una dispositio que produzca impresión caótica. Véase Lausberg, Manual, § 707, vol. II, p. 156, y § 443 2d, vol. I, p. 371.

[89] Gallego Morell, ed., Coment., H-550, p. 515. El comentario es semejante al que hace (H-643, p. 534) sobre diz que en égl.II.1076: "apócope indina de usar en tan ilustres versos".

[90] Blecua, Texto, p. 177.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[91] De esta forma el manuscrito Mb --del que no tratamos en el cap. II porque el único texto de la princeps que contenía era el Soneto XIV-- queda desautorizado como fuente solvente, pues, como las restantes, enmienda desde criterios métricos y poéticos posteriores a los de O.

[92] B74, f. 136r, n. 220.

[93] B77, f. 146r-146v, n. 220.

[94] Blecua, Texto, pp. 173-74. El estudio del caso ocupa las pp. 172-176.

[95] Rivers, ed., Obras, pp. 441-442.

[96] A. Porqueras-Mayo, "La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232)" Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas [celebrado en México, 1967] (México D. F., 1970), pp. 715-724.

[97] E. Martínez-López, "Sobre 'aquella bestialidad' de G. (égl.III.230)", Publications of the Modern Languages Association, LXXXVII (1972), pp. 12-25.

[98] Mario di Pinto, "Non sgozzate la ninfa Elisa", Studi Ispanici, 1986 (Pisa: Giardini e Stampatori, 1988), pp. 123-143. También M. Sito Alba admite degollada, y se apoya en el término para defender sus tesis en el art. cit. "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses? (Notas a la lectura de la Egloga III)".

[99] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 443-449.

[100] Hay que consignar, sin embargo, que Lapesa (Estudios, pp. 208-209) cree que Garcilaso "empleó degollar en el sentido de 'herir en la garganta provocando la muerte sin decapitar'", pero defiende una tercera lección, yugulada, como variante introducida por el propio poeta en sus textos, que explicaría por deturpación el ygualada de B y Mg.

[101] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 447-448.

[102] Bartolomé José Gallardo, Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos, ed. facsímil (Madrid: Gredos, 1968), vol. IV, c. 450. Véase también Rivers, ed., Obras, p. 441 y Blecua, Texto, p. 173.

[103] Blecua, Texto, p. 174.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[104] Martínez López, "Sobre 'aquella bestialidad'", p. 18.

[105] Mele, "In margine", p. 225; los versos de Ariosto (Orlando Furioso, XXVII, 12, vv. 1-3) son éstos:

> Giunge più inanzi, e ne ritorva molti
> giacere in terra, anzi in vermiglio lago
> nel proprio sangue orribilmente involti.

Sobre la relación entre ambos autores véase supra, cap. IV, n. 198.

[106] Blecua, Texto, pp. 15-16. Para la equivalencia passos - camino, Blecua remite en nota a Macrí, "Recensión", p. 313. Sobre el valor "estático" de estado trae ejemplos de Boscán, Herrera, López Maldonado y el propio Garcilaso.

[107] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 107.

[108] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 108.

[109] Valdés, Diálogo, p. 220.

[110] Blecua, Texto, pp. 23-25.

[111] Blecua, Texto, pp. 22-23.

[112] Véase supra, cap. III, p. 204.

[113] A favor de la enmienda del Brocense véase Blecua, Texto, pp. 66-67 y Rivers, ed. Obras, pp. 118-19, n. ad locum. También Kim ("Garcilaso", pp. 159-160) opta por la enmienda.

[114] Estos son los casos:

> -- son.I.4:
> que a mayor mal pudiera haber llegado
> -- son.IX.11:
> que no sé que hazerme en mal tamaño
> -- son.XIII.12:
> ¡O miserable 'stado, o mal tamaño
> -- égl.II.30:
> de mí s'á de partir un mal tamaño

[115] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 200. También aporta pruebas de carácter fónico, cuyo valor probatorio de la autenticidad ya hemos puesto en duda. Por poner otro ejemplo cabe señalar que en el caso visto arriba de son.I.2, han presenta más relaciones fónicas que la lección original, á, pues la /n/ implosiva se reiteraba en ese cuarteto en cuaNdo (v. 1), coNtemplar (v. 2) segúN [por...] (v. 3) y aNduve (v. 3).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[116] Cito por Francisco de Aldana, Poesías, ed., introd. y notas de Elias L. Rivers (Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

[117] Gallego Morell, ed., Coment., B-22, p. 269: "En el de mano está: Ataje la largueza".

[118] Navarro, ed., Obras, p. 222.

[119] Blecua, Texto, p. 65

[120] Rivers, "Text", p. 46. En favor de la enmienda véase también Kim, "Garcilaso", pp. 160-162.

[121] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 201-204.

[122] Vease Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 203.

[123] Cortar se había conectado en son.II.8 con espada: "quanto corta un' spada en un rendido".

[124] Es claro que el término será también usado en abundancia con posterioridad a Garcilaso, entre los seguidores del petrarquismo. Por citar algún ejemplo, Véase éste de Herrera (cito por Poesía, ed. cit.):

> -- son.XXVI.5-7:
> Del golpe i de la carga maltratado,
> me alço apena, i a mi antigua guerra
> buelvo; mas ¿qué me vale?, que la tierra...

[125] Cito por Cariteo, Rime, vol. I, p. 7.

[126] Bembo, Rime, p. 507.

[127] Bembo, Rime, p. 507, en n. ad locum.

[128] Por otra parte, en la "Carta PGA" de Garcilaso se encuentra atajar la presteza. Cito por Rivers, ed., Obras, p. 490; el subrayado es mío:

> ... trabajé con Boscán que sin esperar otra cosa hiziesse luego inprimille, por atajar la presteza que los que escriven mal alguna cosa suelen tener en publicarla.

En un primer momento esta construcción parece acercarse más a "ataje la largueza del camino" que a "atajaré la guerra...". Sin embargo, nótese que tanto en "atajar la guerra" como en "atajar la presteza", tenemos el verbo en sentido figurado, con una acepción cercana a 'superar', mientras que en "atajar la largueza" con su significado literal de "abreviar el camino, yendo por parte más corta" (Covarrubias, s. v. atajar).

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[129] Blecua, Texto, p. 96.

[130] Rivers, ed., Obras, p. 169.

[131] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 239. En el aspecto semántico, la construcción de O implica según la autora tanto 'morir cerca de vos' como 'morir por vos', u 'ofreceros la vida'. En el plano formal, evita la repetición de vuestro en diferentes formas (v. 10, 13 y 14) sustituyéndola por una reiteración de os en los vv. 12 y 13 (OS iría....morirOS).

[132] Véase Esbozo, p. 207.

[133] Keniston, Syntax, pp. 80-81.

[134] Cito por Alfonso de Valdés, Diálogo de las cosas ocurridas en Roma, ed., prólogo y notas de José F. Montesinos (Madrid: Espasa-Calpe, 1969), p. 116.

[135] Cito por Canc. general, f. XLVIv, c. 1, e. 3.

[136] Aparte de este ejemplo, tenemos:
-- epi.B.32:
os me ofrecéys en estos pensamientos
-- égl.I.183:
¿Cómo te vine en tanto menosprecio?

[137] Gallego Morell, ed., Coment., T-43, p. 609.

[138] Estas son las ocurrencias:
-- son.II.8:
quánto corta un 'spada en un rendido
-- son.XXVIII.10:
con mis ojos abiertos, m'he rendido
-- can.II.2:
rendido a mi fortuna
-- égl.II.566:
heme entregado, heme aquí rendido

[139] Contraria a esta opinión es Moya del Baño ("Fonseca", p. 222), quien estima que "quizá aquí tendido evocaría el cansancio físico del amante, lo que no es muy poético".

[140] Blecua, Texto, pp. 98-99.

[141] El ejemplo es el que sigue:
[Amor] Es un modo de locura
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Pertenece a "Diziendo qué cosa es amor", vv. 31-34. Cito por Manrique, Poesías, ed. cit., p. 90.

142 El otro ejemplo pertenece a Las doce coplas monjales (cito apud Rosso Gallo, Garcilaso, p. 242):

Estoy puesta en tal abismo
de tristeza y de pena.

Creo que es menos similar al caso de can.I.50, ya que el núcleo del complemento circunstancial es abismo y no tristeza.

143 Foulché-Delbosc, ed., Cancionero, vol.II, comp. 560, p. 285.

144 Pudiera ser que ya en N se deba a un rasgo tipográfico, por unión de y con a, de la misma forma que en se lee ami dolor en égl.I.339, y hay palabras de poca entidad gráfica que aparecen unidas (por ej., égl.I.400 "enla tercera"). También en égl.I.291 se lee "ya triste soledad me ha condenado". En todo caso, J, que sigue muy de cerca a N, también trae ya en égl.I.333. D sí pudo buscar con ya una solución al problema que se plantea en el verso.

145 Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 337. Estos son los ejemplos:

-- égl.II.1513-1516:
con bárbara jactancia allí se vía
a los fines de Ungría el campo puesto
d'aquel que fue molesto en tanto grado
al úngaro cuytado y afligido
-- égl.III.127-128:
Donde el Amor movió con tanta gracia
la dolorosa lengua del de Tracia

146 Opto en la puntuación por colocar sendas comas tras despide y suena, aunque la pausa tras estos verbos puede variar según la realización oral del verso. Rosso Gallo (Garcilaso, p. 314) no sitúa ningún signo de puntuación desde y aquel dolor (v. 330) hasta querellas (v. 335).

147 Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 286.

148 Rivers, ed., Obras, p. 222.

149 Macrí, "Recensión", p. 308.

150 Gallego Morell, ed., Coment., B-63, p. 276 y H-281, pp. 426-427. Se trata de la oda XVII del Libro II, vv. 5-8.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[151] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 289. Cita a continuación las palabras del pasaje que reiteran los fonemas presentes en el sintagma añadido, de la otra.

[152] Estos son algunos ejemplos (indico la posición a final de verso):

-- égl.II.525:
ninguna otra respuesta dar sabía 3
-- égl.II.1018:
está que la otra tierra.
NEM. Bueno es esto 4
-- égl.II.11:
que con lo que descansa otro afligido 7
-- ele.II.130:
de los que cierto sé que a la otra parte 8

[153] Gallego Morell, ed., Coment., H-281, p. 427.

[154] Véase Henríquez Ureña, Estudios, p. 297, y Ferguson, Herrera, pp. 44-45, donde se estudia el verso como endecasílabo con ictus en 7ª.

[155] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 326.

[156] Blecua, Texto, pp. 151-152.

[157] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 411.

[158] Véanse las ocurrencias de al fin en Sarmiento, Concordancias, s. v. fin.

[159] Blecua, Texto, p. 150. Blecua ofrece, además, un ejemplo de López Maldonado.

[160] La puntuación original de la princeps no resuelve el problema. Es ésta (f. CXCIXv):

O natura, quán pocas obras coxas
En el mundo, son hechas por tu mano:
Creciendo el bien, menguando las congoxas:
El sueño diste al coraçón humano:
Para que, al despertar más s'alegrasse,
[...]

[161] Véase Keniston, ed., Works, pp. 102-103; Navarro, ed., Obras, pp. 30-31, y Rivers, ed., Obras-64, p. 85.

[162] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 351.

[163] Rivers, ed., Obras, p. 310.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[164] Véanse, por ejemplo, tercetos como égl.II.853-855 y égl.II.862-864. También estos versos de la Elegía II:

> Mas ¿dónde me trasporta y enagena
> de mi propio sentido el triste miedo?
> A parte de vergüença y dolor lle[n]a,
> donde, si el mal yo viesse, ya no puedo,
> según con esperalle estoy perdido,
> acrecentar en la miseria un dedo.
> (ele.II.109-114)

[165] Rivers, ed., Obras, p. 311.

[166] En este sentido el verbo sí tiene el mismo valor de 'acabar' que los versos citados:

> basta para cobrar de nuevo aliento
> con que se passe el curso trabajoso
> (égl.II.93-94)

[167] Autoridades, s. v. passar, p. 149, c. b.

[168] Véase Blecua, Texto, pp. 164-167; Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 439-441.

[169] En la errata de siempre por sierpe en ode.FG.45; ésta es la primera ocurrencia de sierpe, que luego aparecerá en égl.I.165 y égl.III.131.

[170] Los versos corresponden a De partu Virginis, cuya traducción al castellano por Hernández de Velasco fue publicada en Toledo en 1554; véase Mele, "In margine", pp. 231-232 y 234.

[171] "...propter aquae riuom uiridi procumbit in ulua" (Buc., VIII, v. 87); cito por Virgilio, Bucólicas, ed. cit., p. 153. Véase Blecua, Texto, p. 165.

[172] El pasaje imitado en la Egloga I es el que se inicia con "Postquam te fata tulerunt..." (Buc.V.34), en Garcilaso "después que nos dejaste..." (égl.I.296 y ss). Véase supra, cap. III, p. 385.

[173] Véase Blecua, Texto, pp. 165-166.

[174] En Covarrubias, s. v. ovas: "yervecitas que andan sobre el agua". En Autoridades:

> Cierto género de hierba mui ligera, que se cría en la mar y en los ríos, que la misma agua arranca, y por su liviandad anda nadando sobre ella.

[175] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 440.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[176] Por errata Rosso Gallo registra Diamante en lugar de Diamane como lección de ONUDK. Esta errata sí la cometen NJIU en el v. 145.

[177] Véase su nota en Gallego Morell, ed., Coment., H-778, p. 568.

[178] Véase Blecua, Texto, pp. 158-159.

[179] Véase la excelente nota ad locum de Rivers sobre los nombres de las ninfas, donde concluye que las cuatro denominaciones se pueden encontrar en Virgilio y Sannazaro (De partu Virginis) sin recurrir a Homero.

[180] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 437.

[181] Pueden citarse muchas palabras en que, entre esas dos vocales (i,a) no hay tilde nasal, sino n: inclinación (son.VI.12), inabitada (can.I.6), imaginar (son.XVII.3) divina (égl.II.1839), caminaua (égl.III.66), determinar (égl.III.68), reclinar (égl.III.282)

Aparece tilde nasal a veces en final de palabra o final de sílaba, es decir, en posición implosiva (can.II.23: "que viẽdoos holgar siempre cõ mi daño") pero no siempre: por ejemplo, en los doscientos primeros versos de la Egloga III sólo aparece tilde nasal en el v. 89 (tiẽpo).

En el testamento autógrafo tampoco es frecuente el trazo para representar las consonantes nasales; cuando aparece es en posición implosiva: principalmẽte, ẽ (pero también en) o nõbre. Véase Rivers (Obras, pp. 497 y ss.), que transcribe con cursiva las nasales cuando en el original vienen con tilde. Resulta, pues, mucho más probable que, de haber sido Dinamene la lección correcta, hubiese una n y no un trazo sobre la vocal.

[182] Véase Rivers, ed., Obras. pp. 313 y 416.

[183] Otra cosa es que ante una palabra que resulte rara o desconocida, un copista o cajista tienda a sustituirla en dos ocasiones por otra muy semejante que le resulta familiar. Este es el caso que ocurre en O con çampoña, que aparece como campaña en égl.II.636 y 1160; curiosamente, en las tres ocurrencias del término de la Egloga III los cajistas no se equivocaron, lo que acaso podría indicar que a esas alturas de la composición ya se habían dado cuenta de su error anterior, o que de esa sección del libro se encargó otra persona.

[184] Aquí sí resulta evidente, como en el caso de Gualafrón / Galafrón, que es correcta la forma con la terminación habitual -mene, también presente en Climene

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(égl.III.55 y 169).

[185] Véase Blecua, Texto, pp. 158-59, y Rivers, ed., Obras, p. 423.

[186] Rivers, ed., Obras, pp. 423-424.

[187] Rivers, ed., Obras, p. 424.

[188] Rivers, ed., Obras, pp. 264-265. De la misma manera que Salicio tiene origen en salix, 'sauce' y Nemoroso en nemus, 'bosque'. Cabe preguntarse si Dia-, pronunciado bisilábicamente en Diámene, podría aludir a otro término, esta vez castellano, día; recuérdese que Diámene teje la historia de Apolo, dios del sol.

[189] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 443.

[190] Gallego Morell, ed., Coment., B-243, p. 301. Véase el párrafo citado supra, cap. I, p. 27.

[191] Véase Corominas, DCECH y Autoridades, s. v. tener.

[192] Se trata de

> Y la consorte cara, pressurosa,
> de unal plazer dudosa, aunque lo vía,
> el cuello le ceñía en nudo estrecho
> (égl.II.1714-1716)

[193] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 450-451.

[194] Véase Martín Alonso, Diccionario, s. v. allegar.

[195] Véase Oxford LD, s. v. concinere, donde se recogen tres acepciones: 'to sing together', 'to sound together', y por último 'to say the same thing, to agree, to be in harmony'; en ninguna de ellas se aprecia el valor causativo que tendría allegar si significase 'hacer resonar armónicamente'.

[196] El otro sistema de buscar la equivalencia es por medios predominantemente fónicos, como en:

> -- égl.III.241-242:
> Elissa soy, en cuyo NoMbre suena
> y se laMENTA el MONTe cavernoso...

A la reiteración de sílabas con dos nasales seguidas de /t/ o de /b/ se suman otras tres, las nasales de eN, sueNa, y caverNoso.

[197] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 450. Se trata de égl.II.1374 ("que a la nympha hermosa s'allegasse").

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[198] También es frecuente el error contrario de l por ll:

-- égl.II.1071: Leuole
Llevole N
-- égl.II.1717: aquelos
aquellos P

[199] De diferente índole parece la errata en que se omite una r cuando debería haber la r doble correspondiente al fonema vibrante múltiple:

-- ele.I.159: socoro
socorro P
-- égl.II.280: socorer
socorrer P
-- égl.II.686: se deribo
derribo P
-- égl.II.1512: arogancia
arrogancia N

[200] Véase Blecua, Manual, p. 26.

[201] Véase Lapesa, Estudios, pp. 32-33.

[202] En la visión del mundo natural también la rosa puede perder su alegría cuando el sol se pone:

puso en el duro suelo la hermosa
cara, como la rosa matutina,
quando ya el sol declina al mediodía,
que pierde su alegría y marchitando
va la color mudando...
(égl.II.1253-12)

Vimos más arriba la pertinencia de triste, defendida también por Rosso Gallo:

y en este triste valle, donde agora
me entristezco y me canso en el reposo,
estuve ya contento y descansado...
(égl.I.253-255)

[203] Véase Blecua, Texto, pp. 51-55, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 173-177.

[204] Cito por Boscán, Obras, p. 261.

[205] Blecua señala (Texto, p. 53, n. 5) que el sintagma blancos pies no sólo aparece en el pasaje de la Egloga III donde se vuelve a describir la transformación de Dafne, sino además en égl.II.858, y égl.III.95, 130 y 154.

[206] Véase Blecua, Texto, p. 119, Rivers, ed., Obras, p. 286, y Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 326-327.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[207] Gallego Morell, ed., Coment, H-473, p. 489. También Tamayo (T-99, pp. 629-631) defiende blanca.

[208] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 317.

[209] Tras por ventura siempre aparece el indicativo en O:

-- can.I.52:
Si por ventura estiendo
-- epi.B.57-58:
Mas el amor, de donde por ventura
naçen todas las cosas, si ay alguna,
-- égl.II.729-730:
No passo deste valle; aquí está cierto,
y por ventura muerto. ¡Quién me diesse...

En este último caso ha de suponerse un verbo elíptico, está; en estos versos de la Egloga II el significado de por ventura es el más cercano al caso que nos ocupa: 'acaso' o 'posiblemente'.

En una ocasión se encuentra con un subjuntivo que no parece forzado por por ventura sino por el matiz de posibilidad futura, no contemplada como real:

-- can.III.20-23:
Tengo sola una pena,
si muero desterrado
y en tanta desventura:
que piensen por ventura

La prueba es que suprimir por ventura no implica ningún cambio de modo: "Tengo sola una pena: que piensen que...."

[210] Véase supra, pp. 1333-1334.

[211] Blecua, Texto, p. 131. Véase también Macrí, "Recensión", p. 308.

[212] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 341. El subrayado es mío.

[213] Véase Macrí, "Recensión", p. 308; Blecua, Texto, p. 168 y Rivers, ed., Obras, p. 426.

[214] Véase Gallego Morell, ed., Coment., B-233, p. 300, y H-782, p. 569. Véase también la nota ad locum de Rivers (Obras, pp. 425-426), donde se remite a V. E. Hernández Vista, "De César a Garcilaso", Estudios Clásicos, V (1960), pp. 323-345.

[215] Véase Mariano Bassols de Climent, Sintaxis latina, 7ª reimpr., (Madrid: CSIC, 1983), vol. II, pp. 317-318; también Alfred Ernout y François Thomas, Syntaxe Latine, 2ª ed., 5ª reimpr. (París: Editions Klincksieck, 1972), pp. 299-300 y 303-306.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[216] Mele, "In margine", p. 233.

[217] Cito por Ariosto, Orlando Furioso, ed. cit., v. I, p. 337.

[218] Cito por Ovidio, Metamorphoseon, ed. bil. lat.-ing. de Frank Justus Miller, 2 vols., (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press; Londres: W. Heinemann, 1976), vol. II, p. 278.

[219] Véase, por ejemplo, la Silva de varia lección, donde, hablando de la excepción que en esta materia constituyen las amazonas, "belicosíssimas y muy valientes en las armas", y dentro de un pasaje de elogio a las mujeres, Mexía escribe:

> una sola cosa paresce que se pueden preciar los hombres, y dizen que les hazen notoria ventaja que es en las armas y exercicio militar; porque, como esto traya consigo fiereza y crueldad y otros muchos males, ni ellas las quieren usar, ni plugo a Dios de hazerlas dispuestas para ello.(Silva, ed. cit., I, 10, vol. I, p. 245).

La visión negativa de la guerra que aparece en Mexía en este pasaje, relacionable con el pacifismo cristiano erasmista, no está tan lejos de Garcilaso como pudiera parecer. El que tópicamente ha venido siendo "poeta soldado", y en la Egloga II introduce un personaje poeta que elogia a los buenos guereros y denuesta a los que huyen como mujeres, también escribe:

> ¿a quién ya de nosotros el ecesso
> de guerras, de peligros y destierro
> no toca y no á cansado el gran processo?;
> ¿quién no vio desparzir su sangre al hierro
> del enemigo?; ¿quién no vio su vida
> perder mil vezes y escapar por yerro?
> ¡De quántos queda y quedará perdida
> la casa, la muger y la memoria,
> y d'otros la hazienda despendida!
> ¿Qué se saca d'aquesto?: ¿alguna gloria?,
> ¿algunos premios o agradecimiento?
> Sabrálo quien leyere muestra historia:
> verásse allí que como polvo al viento,
> assí se deshará nuestra fatiga
> ante quien s'endereça nuestro intento.
> (ele.I.82-96)

[220] Valdés, Diálogo, pp. 127-128:

> T[ORRES: [...] pero porque parece que scrivir semejantes cosas a ésta pertenece más a hombres de haldas que de armas, no me he querido poner en ello.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> V[ALDES]: Pues aunque yo no hago professión de soldado, pues tampoco soy hombre de haldas, pensad que no os tengo de consentir me moláis aquí preguntándome niñerías de la lengua.

Véase con qué cuidado se separa Valdés de los "hombres de haldas". Sobre la sátira anticlerical en el Diálogo véase Lerner, "Valdés", p. 150.

[221] Así lo atestigua Covarrubias (s. v. falda):

> El cortar las faldas se ha tenido siempre por grade afrenta; y assí dize el romance viejo:
>
> Que vos cortaron las faldas,
> Por vergonçoso lugar.

Autoridades conecta el castigo explícitamente con la mujer:

> Cortar la falda. Especie de castigo que se da a las mugeres perdidas para avergonzarlas.

[222] Por citar algunos ejemplos notables, cabe señalar una obra de finales del XV, que Garcilaso hubo de conocer: El Corbacho de Alfonso Martínez de Toledo; véase a la Introducción a esta obra de Joaquín González Muela, ed., Arcipreste de Talavera o Corbacho (Madrid: Castalia, 1970) pp. 15-17. A caballo entre el XV y el XVI tenemos la diatriba contra las mujeres de Sempronio en el primer acto de la Celestina, obra de la que Lapesa ha encontrado rastros en Garcilaso (Estudios, p. 105) y hemos señalado algún otro posible (véase supra, cap. VI, n. 222). En la primera mitad del XVI se recoge la tradición misógina medieval, pero combinada con los elogios a las mujeres, un buen ejemplo es el Diálogo de mujeres de Castillejo, donde Alethio expone los argumentos en contra, y Fileno los favorables a las féminas; en su edición de esta obra (p. 27 y ss), Rogelio Reyes Cano ha señalado que a la tradición de misoginia recogida de la Edad Media se suma el antifeminismo de raíz erasmiana, pues si Erasmo por una parte rehabilita la condición femenina, por otra expone críticas, sobre todo en la línea antimonjil. Otro ejemplo de esa mezcla de misoginia y elogio a las mujeres se da en la Silva de Mexía, donde ya mencionamos parte de un pasaje de alabanza, que se combina con otros de vituperio: véanse las notas de Antonio Castro en Silva, I, 10, n. 3, (v. I, pp. 244-245) y I, 4, n. 8 (v. I, p. 196).

[223] Véase Keniston, Syntax, § 7.32. También Francisco Marcos Marín, Estudios sobre el pronombre (Madrid: Gredos, 1978), p. 304, y R. Lapesa, "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo", Festschrift W. von Wartburg (Tubinga: Max Niemeyer, 1968), pp. 523-551.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[224] Keniston, Syntax, § 8.231. La obra es Adiciones genealógicas a los claros varones (III); Keniston advierte que está escrita en 1517, aunque la 1ª ed. data de 1851.

[225] Véase Marcos Marín, Pronombre, pp. 163-164, donde se señalan, para La pícara Justina, texto extremadamente laísta, 108 casos de la como compl. indirecto, frente a 9 de las en esa misma función.

[226] Marcos Marín, Pronombre, p. 168.

[227] J. M. Blecua en su edición de Garcilaso (Poesías, p. 30) entiende la versión de Tamayo como volviendo los ojos "a la hazaña que tú hiciste".

[228] También sería errata de un grafema si la errata fuese de heziste por heriste, pero la forma heziste -- empleada por gran parte de la línea editorial P-H-- no está en O.

[229] Véanse los términos citados en Sarmiento, Concordancias.

[230] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, pp. 322-323.

[231] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 324. Se trata de la canción dantesca "Donne ch'avete intelletto d'amore" de la Vita nuova, vv. 51-54.

[232] Rivers, ed., Poesías, p. 126.

[233] Blecua, Texto, p. 118.

[234] Labandeira, ed., Obras, p. 304.

[235] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 321.

[236] Mele, "In margine", p. 219. Remite a Pèrcopo en su edición de L. Tansillo, Il canzoniere edito e inedito (Nápoles, 1927), para mencionar el uso del estribillo, aparte de en Virgilio y Sannazaro, en Teócrito, Mosco y Pontano.

[237] Véase Rivers, ed., Obras, p. 271.

[238] Véase Autoridades, s. v. enamorado y desamorado, y Corominas, DCECH, s. v. amar.

[239] Gallego Morell, ed., Coment., H-597, p. 525.

[240] Gallego Morell, ed., Coment., T-127, p. 638.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[241] Sigo la traducción de Cuatrecasas y su explicación en nota ad locum de la forma cinctutis, en Horacio, Obras, p. 333.

[242] Bembo, Prose, II, IV, p. 137.

[243] Se trata de De oratore, III, 37, 149:

> utimur verbis aut eis quae propria sunt et certa quasi vocabula rerum, paene una nata cum rebus ipsis; aut eis quae transferuntur et quasi alieno in loco conlocantur; aut eis quae novamus et facimus ipsi.

[244] Trissino, Poetica, p. 27.

[245] Trissino, Poetica, p. 28.

[246] Trissino, Poetica, pp. 28-29.

[247] Trissino, Poetica, p. 29.

[248] Lázaro Carreter ("Ode", p. 109) se refiere a esta composición como "un experimento contra ese género" [la canción], lo cual queda demostrado sobradamente en su artículo. Sólo cabe de hablar de semejanzas en algunos rasgos métricos; véase supra, cap. V, n. 40.

[249] Trissino, Poetica, p. 29.

[250] Trissino, Poetica, p. 29.

[251] Castiglione, Cort., I, 34, p. 75.

[252] Para barlete, véase Herrera, (Gallego Morell, ed., Coment., H-418, p. 972) y Navarro (Obras, p. 170); Corominas (DCECH, s. v. vasallo) sólo registra el término en aragonés, donde se toma el significado originario del francés u occitano en sentido figurado: "pieza de hierro en figura de 7 o martillo, etc.". En lo que respecta a argén, Corominas, (DCECH, s. v. argento) lo documenta en Berceo y el Libro de Alexandre; Navarro (Obras, pp. 170-71), además de en Berceo, en el Corbacho; Rivers (Obras, p. 263) anota que el sintagma poco argén fue recogido Lope de Vega.

[253] Sin embargo, Autoridades (s. v. dubio) recoge el sustantivo como latinismo, con un ejemplo de Góngora:

> La cosa que se duda. Es voz Latina; de que se una mucho en los Tribunales Eclesiásticos, y en las materias Escolásticas.

Corominas (DCECH, s. v. dudar) lo registra por primera vez en el Libro de Alexandre. En Garcilaso no tiene el

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

valor que anota Autoridades. Rivers (Obras, p. 394) entiende, en mi opinión correctamente, que estar en dubio en Garcilaso equivale a estar en peligro; ya era así en latín con in dubio esse (Véase Oxford LD, s. v. dubius, esp. acepción nº 9).

Para otros italianismos, véase supra, cap. VI, pp. 924-925.

[254] Keniston, ed., Works, p. 291. Rivers, ed., Obras, p. 351.

[255] Ramón Menéndez Pidal, Flor nueva de romances viejos, 20ª ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1975) [Colección Austral], p. 62. Se trata del primero de los seis romances de Bernardo del Carpio.

[256] Cito por Luis de Góngora, Soledades, ed. introd. y notas de Dámaso Alonso (Madrid: Alianza, 1982) Soledad II, vv. 79-80.

[257] Autoridades, s. v. torreado y murado; en ambos casos existen los verbos torrear y murar. Véase Corominas, DCECH, s. v. muro y torre.

[258] Cito por Francisco de Quevedo, Poesía original completa, 2ª ed., ed., introd. y notas de J. M. Blecua (Barcelona: Planeta, 1983), p. 546, son. 513, vv. 7-8.

[259] Véase infra, pp. 1478-1479.

[260] En este sentido, la relación que J. F. Alcina establece (Poesía, p. 95, n. a ode.FG.35) con la pintura renacentista de F. Cossa, "Marte encadenado por Venus", no es prueba definitiva en favor de amarrado, puesto que esa idea está dada en la estrofa sin necesidad de que aparezca ese adjetivo.

[261] Acaso no esté de más mencionar una circunstancia curiosa. Cuando Lázaro Carreter estudia esta estrofa, partiendo del texto establecido por Rivers, es decir, incluyendo amarrado, escribe lo siguiente:

> Síbaris está físicamente extenuado porque goza en demasía los dones de Lidia. A Mario le suceden cosas parecidas por todo lo contrario, porque Violante lo desaira. Y él está amarrado a su concha: si se me permite el atrevido neologismo, está «enconchado», pero sólo con el pensamiento y el deseo. (p. 121)

Es probable que el "atrevido neologismo" --como tal o como término inusual en poesía-- ya lo utilizase Garcilaso con amorado; incluso con amarrado, que supuestamente aclara el verso, Lázaro se inclina a ofrecer otro neolo-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

gismo para acercarse al significado de la línea. La alusión a lo sexual en enconchado no está ausente de amorado en un sentido similar, si se considera el calambur que propongo a continuación.

[262] Lázaro, "Ode", p. 121.

[263] Peter N. Dunn, "Garcilaso's Ode A la flor de Gnido: A Commentary on Some Renaissance Themes and Ideas", Zeitschrift für romanische Philologie, 81 (1965), pp. 288-309. El artículo está traducido en Rivers, ed., Garcilaso, pp. 127-162; véanse esp. las pp. 146-152.

[264] Dunn, "Oda", p. 150.

[265] Edward M. Wilson "La estrofa sexta de la canción «A la flor de Gnido»", Revista de Filología Española 36 (1952): 118-122; cito por Rivers, ed., Garcilaso, p. 125.

[266] Gallego Morell, ed., Coment. H-259, p. 411.

[267] Lázaro Carreter, "Ode" pp. 120-121.

[268] Lázaro Carreter, "Ode" pp. 118-119.

[269] Lázaro Carreter, "Ode", p. 118.

[270] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 238.

[271] Véase Real Academia Española, Diccionario histórico de la lengua española, fascículo 17, (Madrid: Imprenta Aguirre, 1986), s. v. amorado. Se cita también un ejemplo de Tirso en La villana de Vallecas; como en la Ode, la palabra aparece en rima. Se considera un derivado del latín amoratus, sin embargo este término no aparece en el Oxford LD, y no parece pertenecer al latín clásico; F. Gaffiot, Dictionaire illustré Latin-Français (París: Librairie Hachette, 1934) lo registra como "plein d'affection", y lo documenta en el Corpus Inscriptorum Latinarum.

[272] Cito por F. Delicado, Retrato de la loçana andaluza, ed. crít. de B. Damiani y G. Allegra (Madrid: Ediciones José Porrúa-Turanzas, 1975), mamotreto XXXVII, p. 280. Remite a Torres Naharro, que utiliza amorança; véase Propalladia and Other Works of B. de Torres Naharro, ed. de J. E. Gillet (Bryn Mawr, Penn.: G. Banta Publishing Company, 1943-51), vol. I, p. 262; Gillet cree (vol. III, p. 159) que el término, palabra-rima, aparece forzado por la consonancia. Recuérdese que esta posición a final de verso coincide con la de otros neologismos que hemos señalado, y con la del propio amorado.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[273] Lapesa, Estudios, p. 146, y Lázaro Carreter, "Ode", p. 109. Lázaro remite a Menéndez Pelayo, Horacio en España (Madrid: CSIC, 1951), p. 293.

[274] Moya del Baño, "Fonseca", pp. 224 y 233.

[275] Estima Moya del Baño ("Fonseca", p. 233) que "Al caminar es superfluo y casi impropio ("si vuelven a la otra vía es evidente que caminan"). Moya lee "buelven de noche, al caminar, la rienda" siguiendo a Navarro; Keniston editó, sin comas, "vuelven de noche al caminar la rienda". No repara Moya del Baño en que la frase completa es de noche al caminar, como muy bien señala Rivers en su edición, al poner esta frase entre comas; de esta forma, de noche al caminar no es en absoluto redundante, pues ofrece una información fundamental para el sentido: "buelven la rienda a la otra vía, cuando caminan de noche".

[276] Moya del Baño ("Fonseca", p. 233) entiende rienda como "el carro por metonimia".

[277] La expresión quedó casi como frase hecha; así lo atestigua Autoridades, s. v. rienda:

> Volver las riendas. Phrase que significa trocar el camino, o volverse atrás: y por translación vale desistir del intento o empeño comenzado.

[278] Rivers, ed., Obras, p. 262: "Nuestra enmienda se aparta menos del texto de O". Véase también Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 303.

[279] Es un caso más en que Mg parece enmendar sobre la lección introducida por F, y lee yo suelto la rienda, inviertiendo la posición de sujeto y verbo.

[280] Un ejemplo típico puede ser éste:

> -- égl.II.859:
> Pues ya quieres tomar por mí esta pena

Azara percibió la falta de necesidad de ese adverbio, y se atrevió a enmendar Pues ya, editando Pues que.

[281] Véase Esbozo, p. 39.

[282] El sintagma en amor, con el sentido de 'en materia de amor' está próximo al que se da en el verso

> -- égl.II.1190:
> ser otro Marte en guerra, en corte Phebo

[283] Recuérdense en el pasaje versos como:

> el gusto y el plazer que se me sigue
> del vínculo d'amor, que nuestro genio

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

enrredó sobre nuestros coraçones,

donde los corazones de Boscán y Garcilaso aparecen "enredados" en el "vínculo de amor".

Garcilaso escribe a fray Gerónimo Seripando:

> ...una de las cosas en que tengo hecha esperiencia del amor que ay entre nosotros es...

Cito por Rivers, ed. Obras, p. 493 (subrayado mío).

[284] De la importancia de la virtus en la época puede ser muestra su mención desde las primeras páginas de la dedicatoria del Cortegiano aparece la virtù como componente fundamental:

> ...mi confidai che l'ingegno e prudenzia di quella Signora, la virtú della quale io sempre ho tenuto in venerazione come cosa divina... (p. 4)

Y la oposición renacentista entre virtud y fortuna:

> ...ben furono bastante a far fede che la fortuna, come sempre fu, così è ancor oggidì contraria alla virtù. (p. 5)

[285] Véase Erasmo de Rotterdam, Stultitiae laus, ed. bil. lat.-cast. de Oliveri Nortes Valls (Barcelona: Bosch, 1976) XIX, p. 130 y XXII, p. 138.

[286] Cito por El abencerraje (Novela y Romancero), ed. de Francisco López Estrada, 4ª ed. (Madrid: Cátedra, 1985) p. 137. En nota a ese pasaje, López Estrada recuerda:

> En este propósito de no dejarse vencer en los beneficios, Narváez se empareja con Alejandro, según el juicio de Séneca: «Alexander Macedonum, rex gloriari solebat a nullo se beneficiis victum» (De beneficiis, V, VI, ed. Didot, pág. 209)

Sobre la virtud como término clave de la novela véase la Introducción, pp. 43-46.

[287] En V, la otra edición que mantuvo el verso correcto, sólo figura el primer signo parentético.

[288] Obsérvense otros ejemplos donde el paréntesis funciona de manera semejante, esto es, eliminando la frase o palabras encerradas en el inciso parentético se ve claramente la relación sintáctica entre los elementos separados por él:

> -- son.IV.10-11:
> Romper un monte (que otro no rompiera)
> de mil inconvenientes muy espesso
> -- égl.I.5-6:
> Estavan muy atentas, los amores

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

(de pacer olvida[d]as) escuchando
-- égl.II.290-92:
Ya puedes ver, quán gran placer sería
ver (d'una por soltarse, y desasirse
d'otra, por socorrerse) la porfía
-- égl.II.1855-56:
Pues en qué te resumes (di Salicio)
acerca deste enfermo compañero...

En los casos mencionados tenemos "un monte [...] de mil inconvenientes muy espesso", "los amores [...] escuchando", "ver [...] la porfía", o "en que te resumes [...] acerca deste...", de la misma manera que en égl.II.325 el sintagma es "un eterno [...] atormentarse".

[289] Rico Verdú, ed., Obras. Ya dijimos que esta edición sigue en general a Rivers, pero al llegar al verso en cuestión mantiene la lección de O y anota:

> Damos la lectura de la princeps, con el sentido de "vi mudarse en cruda muerte y en un atormentarse eternamente el alma". (p. 171)

[290] Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 413.

[291] Canc. General, f.XLVIv, e. 8.

[292] Castiglione, Cort., II, XCVIII, p. 240.

[293] Bembo, Rime, pp. 535-536.

[294] Véase la nota de Dionisotti en Bembo, Rime, p. 535.

[295] Dionisotti (Rime, p. 536) señala la fuente petrarquesca de este inciso:

-- CLXXII.12-13:
Non perché mille volte il dí m'ancida,
Fia ch'io non l'ami e ch'i'non speri in lei

[296] Se corresponde con lo que en la retórica clásica se denomina incrementum. Véase Lausberg, Manual, § 403, v. I, p. 341.

[297] Véase Rosso Gallo, ed., Garcilaso, p. 402. En G90 aparece Los Cyclopes con el artículo en mayúscula y el sustantivo como palabra grave, cuando su etimología indica que ha de ser esdrújula (véase Corominas, DCECH, s. v. ciclo). En el v. 1621 G90 no trae coma tras braços.

[298] Así, por ejemplo, en el f. 13v del testamento se lee van señaladas enla cantidad, donde la distancia entre señaladas y en es mucho menor que la que hay entre van y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

señaladas, o entre la y cantidad.

[299] El punto a final de verso en O suele equivaler a punto o punto y coma en la puntuación moderna, pero no falta algún caso donde aparece punto y ni siquiera es necesaria una coma. Véanse, por ejemplo, poco más arriba del pasaje que nos ocupa, estos versos, con la puntuación original:

> El después de pisada, descansado
> Quedava, y aliviado, deste enojo.
> Y lleno del despojo, desta fiera:
> Hallava en la ribera, del gran río
> De noche al puro frío, del sereno
> A Caesar, que en su seno, está pensoso
> (égl.II.1572-1577)

K, R74 y G90 no ponen signo de puntuación alguno tras enojo; Navarro utiliza el punto y coma; podría ir una coma.

[300] Tras martillo pudieran también ir los dos puntos; en O no hay ningún signo de puntuación, pero no es raro que cuando esto ocurre la puntuación moderna exija algún signo; véase, por ej., égl.II.1575, 1631 y 1659, entre otros; en égl.II.1663 la ausencia de puntuación en O a final de verso se corresponde con punto en R74, y con punto y coma en G90. La puntuación original, en suma, difícilmente puede ser un criterio sólido para el editor del siglo XX.

[301] Véanse los comentarios del Brocense y Herrera a propósito de la mitología (Gallego Morell, ed., Coment., B-214, p. 298, y H-731, pp. 558-59).

[302] Véase, Esbozo. p. 480, que admite la posibilidad de este uso en el español clásico, aunque había una tendencia a su disminución:

> ...parece que en el siglo XV se inicia el predominio de amara con valor subjuntivo, el cual sigue avanzando en los escritores del Siglo de Oro. En la segunda mitad del siglo XVII son ya muy poco frecuentes los ejemplos de amara (=había amado) como indicativo.

Por su parte, Lapesa (Historia, p. 403) comenta:

> Salvo en el Romancero y en la canción tradicionales el tiempo verbal cantara había perdido casi por completo su originario valor de pluscuamperfecto de indicativo.

Lapesa se refiere a continuación al testimonio del Diálogo de la lengua donde, refiriéndose al Amadís, Valdés se opone a viniera por había venido, passara por había passado, lo que Torres presenta como arcaísmos:

> Porque si essos vocablos se usavan en Castilla

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

en el tiempo que él escrivió, o, si ya que no se usassen entonces, se usaron en algún tiempo, el aturo del libro tuvo más razón en usarlos, para acomodar su escritura a lo que en su tiempo se hablava...(ed. cit., p. 249)

Su progresiva disminución no impide que, como en el Romancero o la poesía tradicional, Garcilaso se sirviese esporádicamente de esta forma.

303 En V cançado no es errata sino un rasgo ortográfico que se repite en esta palabra.

304 Véase Sarmiento, Concordancias, s. v. suerte. Se trata de:

-- ele.II.67:
de tal suerte lo dexa que lo trata
-- égl.II.865:
¡A, nympha desdeal!, y dessa suerte
-- égl.II.1800:
viendo tan differente suerte d'hombre

305 Navarro, "Endecasílabo", pp. 207-208.

306 Esta aliteración tenía un avance en la pregunta anterior con toRmento.

307 Véase supra, cap. IV, pp. 447-448; también infra, p. 1499.

308 Véase Rivers, "Géneros", p. 60.

309 Véase Guillén, "Sátira", p. 216, y Lázaro Carreter, "Ode", p. 109.

310 Azar, Discurso, p. 6.

311 Rico, Biblioteca, p. 285.

312 Guillén, "Sátira", p. 217.

313 Guillén, "Sátira", p. 222. El pasaje de Toffanin pertenece a Il Cinquecento, p. 477.

314 Véase Lázaro, "Ode", p. 122.

315 Véase supra, p. 1336.

316 Lapesa, Estudios, pp. 118-119.

317 Véase supra, cap. IV, p. 436.

318 Véase Prieto, Garcilaso de la Vega, ob. cit.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[319] Esta segunda sección es denominada por Rivers de "ensayos epistolares" en la "Introducción" a la edición de bolsillo de 1969 (Madrid: Castalia, 1969). La diferencia fundamental en el planteamiento entre 1969 y la editio maior de 1974 es que en ésta se incluye claramente la Ode ad F. G. en la sección segunda, mientras en 1969 se decía que el cancionero petrarquista estaba compuesto por "unos cuarenta sonetos y cinco canciones" (p. 18). Más arriba nos hemos referido a que el propio Rivers ("Géneros", p. 55) señala la "petrarquización" de la Ode por Herrera, al denominarla "Canción V".

[320] Estos dos últimos grupos son los que componen los "géneros neoclásicos" de que habla en su citado artículo de 1986 ("Géneros", p. 55), donde se incluirían los "sonetos clásicos o epigramáticos"; distingue el carácter fúnebre de la Elegía I, frente a la "más bien ovidiana" Elegía II.

[321] Rivers, ed., Obras, pp. 31-32.

[322] Guillén, "Sátira", pp. 216-217.

[323] Nadine Ly, "Garcilaso: une autre trajectoire poetique", Bulletin Hispanique, LXXXIII (1981), pp. 263-329, esp. p. 329.

[324] Armisén, Boscán, p. 414.

[325] Lázaro, "Ode", pp. 112-113.

[326] Menéndez Pelayo, Antología, p. 54.

[327] Guillén, "Sátira", p. 216.

[328] Lapesa, Estudios, p. 115.

[329] Patrick Gallagher ha hecho alguna observación interesante a este respecto en "Hacia una poética de Garcilaso: la subversión de la armonía en su arte", Cuadernos Hispanoamericanos, 319 (1977), pp. 113-124. Aunque la propuesta no deja de ser atractiva, acaso no pueda decirse plenamente que Salicio "expresa la lacrimosidad exagerada, desenfrenada y sentimental que el poeta quiere condenar" (p. 116; subrayado mío), como se podrá en la Egloga II, a propósito del amor de Albanio. Lo que sí resulta evidente es la conexión de este amor de Salicio con el del cancionero castellano:

> ...es esencial situar a Salicio donde lo sitúa Garcilaso, en el mundo irracional del amor indulgente y sentimental de las muy castellanas lamentaciones de amores que se pusieron tan de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

> moda en los años juveniles de nuestro poeta. (p. 116)

Gallagher señala que esta relación con el cancionero castellano cuenta con un índice concreto en la adaptación en el estribillo de la Egloga I de unos versos de Garci Sánchez de Badajoz ("Lágrimas de mi consuelo... Salid, salid sin recelo"). Remite a otro artículo suyo, "Garcilaso's First Eclogue and the Lamentations of Love", Forum for Modern Language Studies, IX.2 (1973), pp. 192-199.

330 Lázaro, "Ode", p. 113.

331 Rivers, "Géneros", p. 60. Rivers toma el término de Bajtin en The Dialogic Imagination (Austin: Univ. of Texas Press, 1981). Remite también al estudio ya citado de Azar y a su noción de "discurso retórico".

332 Véase supra, cap. IV, p. 441.

333 Véase Prieto, Poesía, p. 94.

334 Véase Antonio Castro, ed., Silva, vol. I, p. 59 y ss., donde cita estas palabras de Mexía en el "Prohemio" de la Silva:

> Escogí, assí, esta manera de escrivir por capítulos sin orden y sin perseverar en un propósito, a ymitación de grandes auctores antiguos [...] Y aunque esta manera de escrevir sea nueva en nuestra lengua castellana y creo que soy yo el primero que en ella aya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes auctores escrivieron assí...

Es muy significativo tanto el apoyo en la "imitación de los antiguos" --en este caso Aulo Gelio, Macrobio o Ateneo-- como la declaración de novedad en castellano. Ambos rasgos recuerdan la "Carta" de Boscán; uno y otro testimonio se encuadran en el ambiente de novedad y experimentación propios de la primera mitad del XVI. Sobre la amplitud receptiva a la que me refiero véanse los estudios sobre fuentes latinas e italianas de I. Lerner, tanto "Fuentes italianas", ya mencionado, como "Textos canónicos, textos apócrifos y textos patrísticos en la Silva de Pedro Mexía", Edad de Oro, VIII (1989), pp. 143-154, y "Textos clásicos en la Silva de Pero Mexía", en B. Ciplijauskaité y Ch. Maurer, eds., Homenaje a Juan Marichal (Barcelona: Anthropos, 1990), pp. 137-147.

335 Véase el citado artículo de Lerner, "Valdés"; también Barbolani, ed., Diálogo, pp. 59-60.

336 Véase Rallo, Guevara, p. 76 y ss..

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[337] Véase la "Introducción" de B. Damiani a Retrato de la loçana andaluza, ed. cit., esp. pp. 21-26.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

CONCLUSION

&&&.1 Las fuentes textuales del texto de Garcilaso. La relación entre la princeps y el manuscrito autógrafo

Puede plantearse ahora la cuestión de qué tipo de manuscrito era [M(O)], el seguido por los impresores de Amorós. Keniston, Rüffler y Rivers(64) estimaron que la princeps reflejaba fielmente los manuscritos autógrafos. Macrí, Blecua, Rivers(74) y Ruffinatto creyeron que pudo haber un intermediario entre los autógrafos y la princeps. Rosso Gallo opina que el hecho de que O no sea una copia fiel no implica forzosamente la existencia de un manuscrito intermedio entre los autógrafos y O, pues los errores de la primera edición pueden deberse al cajista. El estudio de las erratas seguras de la princeps y de los casos métricos y no métricos permite afirmar que los cajistas siguieron un manuscrito autógrafo, o una copia muy fiel al autógrafo. Coincido en parte, pues, con Rosso Gallo, pero al mismo tiempo creo que puede reivindicarse la posición de Rüffler-Keniston-Rivers(64), fundamentándola de manera más sólida, en cuanto que los cajistas de la princeps no sólo manejaron un manuscrito autógrafo o una copia muy fiel, sino que cometieron muchos menos errores de los que creyeron Blecua y Rivers(74), e incluso bastantes menos de los que les atribuye Rosso Gallo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

En efecto, existen en O muchas erratas mecánicas y de poca entidad --implican uno o dos grafemas--, probablemente producto de la precipitación al componer el libro; también hay otras, en menor número y de no mayor entidad, cuya enmienda resultó más difícil (siempre por sierpe), (a lançar por al ansar). Otras erratas que afectaban a más de dos grafemas no lo son, como señala ya Rosso Gallo, y tampoco hay error en numerosos versos donde tanto los editores de la segunda mitad del XVI como Blecua-Rivers y Rosso Gallo enmendaron únicamente por criterios métricos; en estos casos los editores modernos siguen las correcciones tradicionales de B o H, o aportan --en especial Rosso Gallo, que niega solvencia a las dos fuentes mencionadas y Mg-- enmiendas ope ingenii de otras ediciones o propias.

Recordemos estas palabras de Blecua:

> Supongamos, sin embargo, una situación más favorable: a Boscán le entregan los manuscritos autógrafos de Garcilaso, ¿cuándo? Si fue en el año 1536, como parece lógico, ¿cómo es posible que Boscán, seis años después, decida editar las obras de su amigo junto con las suyas, y no haya tenido tiempo de pulirlas y dejarlas «como devían estar»?[1]

La respuesta está en la premisa de la pregunta; Boscán no las había pulido porque no había que pulirlas, ya que se trataba de un manuscrito autógrafo, y él lo sabía. Hay que distinguir que ese "como devían estar" corresponde a la viuda o a los impresores, no a Boscán. En efecto, ¿por qué éste, tras seis años, no ha "pulido" las obras

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de Garcilaso? Porque había poco que pulir, porque ese manuscrito era autógrafo, o una copia muy fiel. El 22 de marzo de 1542 firma el contrato con el librero Joan Bagés, pero seis meses más tarde muere. Es posible que, ya muerto Boscán, mientras los cajistas componían el libro, vieran detalles raros, como un verso (ele.I.42) con un hueco hacia la mitad o notablemente más corto --y ellos dejaron aquel hueco--, alguna estrofa con un verso de más (égl.I.267-281) o de menos (can.II.1-12), o alguna rima claramente anómala (égl.III.374); acaso vieron también que había retoques --los casos de h no aspirada y veỳa-- de una mano ajena en un pasaje de la Egloga III. Supusieron que aquellos cambios eran de Boscán, quien tal vez sólo se había atrevido a retocar un breve pasaje de la Egloga III, una obra que creía la última de Garcilaso, y de la que pudo pensar que quedó incompleta. Los impresores sabían que [M(O)] era un manuscrito autógrafo de Garcilaso, pero al ver por un lado los detalles anómalos y por otro algunas correcciones de otra mano, pensaron que aquella labor editora se había interrumpido y se lo comunicaron a la viuda de Boscán, la cual, con independencia de lo que supiera sobre [M(O)] y sobre la consideración que de éste tenía Boscán, y ante la perspectiva de que los posibles fallos de la edición enturbiaran la buena memoria de su esposo, decide que lo mejor que puede hacer es redactar un "A los lectores" donde Boscán apa-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rezca primero como reacio a la publicación de sus obras, y luego como abnegado curator tanto de sus versos como de los de Garcilaso, quedando así exculpado: la muerte y no Boscán, indica, es la responsable de todo posible fallo. Esta exculpación de Boscán por su viuda en el hipotético caso de que la princeps contuviese fallos, pudo no necesitar siquiera la advertencia de los impresores a Dª Ana, que acaso pretendió liberar a Boscán de posibles culpas, ya que no podía librarle de las críticas motivadas por el uso de los nuevos metros, que el barcelonés presiente, con cierta inseguridad de ánimo, en su "Carta" a la Duquesa de Soma. Se compone, en suma, una captatio benevolentiae que hay que leer en cierto modo empezando por esta frase:

> ...y si algún yerro o falta se hallare en estos libros, duélase el que los leyere de la muerte de Boscán, pues que si él viviera hasta dexallos enmendados bien se sabe que tenía yntención de mudar muchas cosas, y es de creer que no dexara ninguna, o pocas que offendieran a los buenos juyzios...

El "A los lectores", que en principio quiso ser sobre todo una advertencia preventiva que salvaguardase la fama de Boscán, se irá convirtiendo, con el paso de los años, en una denuncia de los supuestamente abundantes fallos de la princeps; ello vendrá muy bien a las sucesivas ediciones, que se presentarán sistemáticamente como "mejoras" de las anteriores.

Entra aquí el asunto de las restantes fuentes, para

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

el que remito a las conclusiones del cap. II. Vimos allí que, aunque resulta imposible afirmar con seguridad absoluta que no hubo ni un sola palabra, sintagma o verso cuyo origen sea fidedigno e independiente de la princeps, resulta sumamente probable la confirmación de la tesis de Ruffinatto y Rosso Gallo: todas las fuentes que nos han llegado son descriptae, derivadas directa o indirectamente de la princeps.

El cotejo de ediciones poco tenidas en cuenta hasta el momento permitió precisar las relaciones entre las fuentes impresas y en algún caso entre éstas y los manuscritos. Novedades respecto a lo establecido por Keniston y Rosso Gallo para un posible stemma son las relaciones entre N (Amberes, 1544) y P (Lisboa, 1543), entre Q (Roma?, 1547) y N o alguna edición muy similar, así como entre S (Estella, 1555) e I (Valladolid, 1553); importa sobre todo, en lo que llamamos línea P-H, la relevancia de I, edición emblemática de lo que empezó a ocurrir en torno a 1550, ya que inicia con claridad la tendencia a "mejorar" a Garcilaso con enmiendas ope ingenii innecesarias, que llegarán al Brocense y Herrera; en I se da otra circunstancia no menos relevante: emprende su "mejora" eligiendo como base, con algún criterio peregrino, una edición como J (Toledo, s. a.), no especialmente cuidada, que arrastraba ya lecturas corruptas de la línea P-H. La edición salmantina del Garcilaso

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

"divorciado", F, adolece del mismo defecto al basarse en I, pese a que pudo consultar esporádicamente otras ediciones (U, D, o S), incluida la misma princeps. El Brocense, pese a su mayor erudición y pericia crítica, mantiene la deficiencia: se preocupa más de sus enmiendas que del texto que utiliza como base, a pesar de su manejo del libro de mano; en este caso la edición seguida por Sánchez es F, de la cual recibe un número apreciable de lecciones erróneas; si su "libro de mano" hubiese sido tan completo y fiable, o hubiese tenido en él confianza absoluta, no habría admitido estas lecciones deficientes y ajenas a las correctas que ya estaban en la princeps. Herrera tuvo una visión más exacta del valor de la princeps, pero estaba en la misma línea de "manos libres" para "mejorar" el texto de Garcilaso.

Es fácil que los círculos poéticos de la época reflejasen esa misma inquietud, incluso más acentuada, en textos manuscritos que se prestan más que los impresos a la intervención directa de un aficionado a la poesía que vaya introduciendo variantes. En Mp pudimos ver con claridad su dependencia de la tradición editorial posterior a O; ahora bien, el resultado de la libertad en el tratamiento de los textos por los copistas puede ser "peligroso" para los editores del XX, sobre todo si ese copista-poeta tiene una noción clara del valor de la princeps, e introduce sus innovaciones sobre el texto de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

O sin contaminaciones de otras ediciones. Así, el manuscrito podría dar una falsa impresión de solvencia: es lo que ocurre con Mg, aunque puede existir algún caso de contaminación con P, y es factible distribuir sus enmiendas en grupos que delatan una mano ajena a Garcilaso, y probar que su actividad innovadora es paralela en los textos de Boscán y los de su amigo.

Asistimos, en suma, en los componentes más notorios de la tradición manuscrita, a una actividad de enmienda sin respeto excesivo por el texto. En la tradición editorial se da, por un lado, un proceso gradual de enmienda de erratas de O, unas simples y otras de resolución más compleja, pero llevada a cabo con brillantez por F, B, o H. Junto a esto tenemos dos procesos paralelos en la línea P-H: la enmienda de errores ajenos a la princeps, originados en las primeras ediciones de P-H, y el progresivo deterioro como consecuencia del cual van surgiendo diversas erratas inexistentes en O, o enmiendas innecesarias, que sin embargo serán aceptadas por el Brocense y Herrera.

Estas dos ediciones, junto con manuscritos como Mg, se sitúan en la tradición de "mejoras" de las que siguen a la princeps, con el factor diferenciador de que cuentan ya con criterios métricos y poéticos propios, distintos de los originales de Garcilaso, y los introducen sin cortapisas, con una noción de la fijación de textos

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

poéticos que no exige tanto fidelidad a la redacción original propia de un autor o una época como la consecución de un texto "perfecto" en la época en que se edita, perfección que ha de convertir ese corpus en modelo apropiado para la imitación en dicha época. De esta forma, al lado de las pruebas que aporta la collatio codicum, la solvencia de fuentes como B o Mg se pone en entredicho porque no mantienen la coherencia métrica y poética de la princeps.

&&&.2 La coherencia métrica y poética de la princeps

Durante la segunda mitad del siglo XVI se produce la disolución progresiva de los rasgos diferenciadores de un sistema métrico y poético. El texto de Garcilaso se transforma gradualmente a través de enmiendas introducidas desde criterios métricos posteriores a los de O, y sobre la falsa base de la "mejorabilidad" imprescindible de la princeps. Se llega así en la crítica del siglo XX a lo que en el cap. I llamamos "globalización áurea". Esta funciona, en una perspectiva poética general, junto con lo que hemos denominado "polarización Renacimiento / Barroco", esto es, la dinámica de oposición tópica entre un gran bloque llamado "Renacimiento", con características como "claridad", "armonía" y "equilibrio", y otro gran bloque "barroco" con rasgos como "oscuridad", "desproporción" y "exceso". La citada polarización, junto

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

con la necesidad de coherencia en los criterios de los editores, que en los casos métricos se habían apartado de O para atenerse a otras fuentes, dio lugar a la enmienda en casos que afectan al plano morfosintáctico, semántico o estilístico, donde se produce una restricción paralela a la practicada con el sistema métrico, y que afecta a la poética propia de un determinado contexto histórico-literario y de un autor inmerso en él, poética de la que forma parte fundamental el mencionado sistema métrico.

Señalamos en el cap. IV que el que nos ocupa no es el único caso en la historiografía literaria en que un movimiento se construye por una proyección histórica inversa. El primer Renacimiento tiende a configurarse críticamente como una proyección invertida del Barroco, como si la Historia marchase al revés. En Garcilaso esto es tanto más fácil cuanto que se carece de una base clara desde la que ejercer el estudio y la crítica de sus obras, lo que a su vez facilita la perpetuación de las mediaciones introducidas desde 1550 en el texto. Se crea así un círculo vicioso por el que la ausencia de unas bases para el estudio del texto impide su correcta fijación, y viceversa.

En lo que respecta a los criterios métricos, la "globalización áurea" lleva a mantener para los siglos XVI y XVII los mismos rasgos básicos: cómputo silábico "exacto", absoluta regularidad estrófica y en rima, y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

predominio casi total de la sinalefa sobre el hiato. En palabras de Macrí, la "perfección desde un principio". Sólo la persistencia de esta tradición "globalizadora" durante siglos explica que se haya aceptado con tan sorprendente facilidad que los criterios de Garcilaso, que murió en 1536 y escribió su obra en condiciones históricas, culturales y literarias sumamente peculiares, y distintas a las posteriores, sean los mismos, básicamente, que los del resto de los "Siglos de Oro". No se trata de que sean sistemas radicalmente distintos, sino de que puedan existir algunas diferencias significativas.

Sólo Keniston en 1922 emprende el estudio de O sos-layando en parte la globalización métrica, con cierta independencia de la visión que de la princeps habían tenido los editores hasta entonces. Así, considera posible que Garcilaso escribiera una estancia irregular en la Canción II; hace una tentativa de clasificación de los hipermétricos, y apunta algún camino posible que los justificaría; da como de Garcilaso alguna rima anómala; estudia el fenómeno del hiato y admite como garcilasianos versos que habían sido considerados hipométricos por los editores antiguos. En esta dirección siguen Rüffler y Rivers(64), pero afianzando poco más la propuesta inicial. Keniston deja esbozados algunos caminos, pero desde el momento en que atribuye la mayoría de estos rasgos a la impericia o precipitación de Garcilaso,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

estaba dejando una fisura muy grave en su tesis.

Macrí inicia el alejamiento de esa línea, reafirmado por el estudio de A. Blecua, donde se pone de relieve que la posición de Keniston-Rüffler-Rivers(64) no estaba lo suficientemente sustentada, y se lleva a cabo el primer cotejo minucioso y con criterios ecdóticos modernos de las distintas variantes aportadas por Keniston, optando en muchos casos por lecciones ajenas a O, sobre la base de unos criterios métricos prácticamente globales para el Siglo de Oro, y de criterios estéticos dictados por lo que se entiende como "renacentista" a partir de la mencionada y problemática polarización entre Renacimiento y Barroco. El estudio de A. Blecua da lugar a la vulgata de Rivers de 1974. De esta forma el texto de Garcilaso vino a readaptarse, tras el breve paréntesis que va de K --de 1925, pero poco difundida-- y R64 hasta R74, a los únicos criterios que se reconocían, los derivados de una concepción global de la métrica de los Siglos de Oro y, por otro lado, de una oposición un tanto simplificadora entre lo "renacentista" y lo "barroco".

Ruffinatto y Rosso Gallo empiezan a ver que algunas de las múltiples enmiendas de la princeps tenían una más que dudosa justificación; Rosso Gallo vuelve a O con acierto en bastantes casos, pero deja sin resolver, a mi juicio, la raíz del problema; las enmiendas procedentes de B, H, Mg o Mb, que elimina de su texto para mantener

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

las lecciones de O, no se habían impuesto a las lecciones de la princeps tanto por su superioridad sobre ellas como por la búsqueda de una coherencia en los criterios editoriales: fuentes como B, H o Mg presentaban sistemas métricos "reconocidos", frente al sistema no percibido en O, y esto les otorgaba una autoridad y una solvencia que forzaban la enmienda de la princeps en otros casos no métricos, que son en los que Rosso Gallo vuelve a O.

Recordemos las conclusiones de Blecua:

> a) No se puede demostrar que fueran autógrafos los textos que utilizó O
> b) Tampoco se puede probar que Boscán no corrigiera.
> c) No podemos saber, más que de un modo hipotético, la relación que unía a Mg, M(B) y M(O).
> d) Sabemos, en cambio, que las lecturas de Ma, Mb, Mg y M(B) no son tan incorrectas como se venía suponiendo, y que estos manuscritos deben tenerse en cuenta en algunos momentos.[2]

Los dos últimos puntos fueron rebatidos con claridad primero por Ruffinatto y luego por Rosso Gallo, que establecieron la dependencia de Mg y [M(B)] respecto a O, y por tanto respecto a [M(O)]. En esta dirección hemos aportado más pruebas. Los dos puntos primeros, sin embargo, no quedan tan claramente refutados por los estudiosos italianos. Es cierto que esto se debe en parte a que resulta difícil negar de manera absoluta los puntos a) y b). Sin embargo, sí se pueden establecer grados de probabilidad en una u otra dirección. Rosso Gallo demuestra que hay en O lecciones que no son incorrectas, en contra de lo que suponían los editores antiguos y mantienen

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Blecua y Rivers. Ello aumenta las posibilidades de que [M(O)] sea autógrafo y de que Boscán no corrigiese. La editora avanza así en el sentido contrario a las tesis de Blecua. Creo, no obstante, que el avance resulta más fundamentado si se pone de relieve la coherencia métrica y poética de O. Resulta sumamente improbable que esta coherencia se deba a Boscán, o que se hubiese mantenido si Boscán hubiera corregido a fondo, luego no corrigió -- contra el punto b)-- más allá, tal vez, de los cinco casos mencionados en la Egloga III, que a su vez prueban que una mano ajena se distingue con relativa facilidad. Por otro lado, y contra el punto a), resulta muy probable que la coherencia métrica y poética de O se deba a Garcilaso, y sea transmitida por un manuscrito autógrafo reflejado con bastante exactitud por la princeps, pese a las erratas mecánicas y a las advertencias con que la viuda de Boscán quiso liberar a su marido de toda culpa en el caso de que alguien atribuyera fallos a la edición.

La primera sospecha de que fenómenos que se venían considerando erratas pudieran no serlo surge de la constatación de que, al analizar las erratas indudables de O, se comprueba que no resulta fácil añadir o suprimir algo en el texto sin que de alguna forma se aprecie en el sentido. Mientras que al enmendar las erratas indudables de O se mejora métrica y sentido o, en no pocos casos, sólo el sentido si el error no afecta a la métrica, en

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

los casos problemáticos métricos el sentido es inmejorable, o cuando menos aceptable, y la enmienda trata de regularizar métricamente, manteniendo en la medida de lo posible el significado original. Si bien en alguno de los casos no puede descartarse por completo la posibilidad de errata, en la mayoría de ellos es evidente que sólo los criterios métricos impulsan a la enmienda, que intenta corregir lo que entiende como anomalía métrica sin dañar demasiado el sentido.

Antes de entrar en el análisis concreto de los casos nos detuvimos a analizar el peculiar momento histórico-cultural vivido por Garcilaso, la época de intensa experimentación y apertura que conoció. Vimos sus raíces hispánicas y apuntamos las posibles aperturas, previas al contacto con Italia, hacia el Humanismo y hacia una nueva visión de la poesía. Se contempló también la primacía de Bembo en Italia, con su exigencia de imitación en poesía _volgare_ de un solo modelo óptimo, Petrarca. Junto a Bembo pudieron influir en Garcilaso autores del _Quattrocento_ italiano silenciados en las _Prose_ como Boiardo, Lorenzo de' Medici o Poliziano; de este último pudo tomar no sólo elementos de su poesía en toscano, sino además su postura teórica en contra de la _imitatio_ simple. También se han de tener en cuenta corrientes alternativas como las marcadas por Trissino con su reivindicación de Dante, o, desde otro punto de vista, por los antipetrarquistas,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

algunos de los cuales no seguían directrices más o menos circunstanciales, sino insertas en una corriente hondamente humanista, la anticiceroniana partidaria de la imitación compuesta. Señalamos el peso que pudo tener en Garcilaso un libro como el Cortegiano de Castiglione, y el sustentamiento teórico que significaron nociones como lo que Mazzacurati denomina "apología del presente" o como la de la sprezzatura; Garcilaso hubo de ver el panorama de la cultura italiana en gran parte desde Nápoles, lo que significaba una nueva relativización de la primacía de Bembo. Todo ello en un ambiente de continuas experimentaciones en la adaptación de los géneros clásicos. Se vio en el Diálogo de la lengua de Valdés cómo éste se separa de la propuesta teórica de Bembo y se acerca a la de Castiglione; Valdés, como el autor del Cortegiano, se apoya en el uso como criterio lingüístico, y concede una importancia fundamental al ingenio y el juicio, que permiten, en el marco de la imitatio, una notable autonomía al escritor; además, el Diálogo de la lengua presenta una flexibilidad normativa cercana a la de Trissino y muy propia de esos años, si se excluye la propuesta de Bembo. Analizamos, por último, un factor extraliterario no carente de importancia: la más o menos tácita rivalidad que hubo de establecerse entre italianos y españoles residentes en Italia, dentro de un complejo entramado de relaciones.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sobre estas premisas histórico-culturales, correspondientes a un período de no muchos años, cuyo núcleo apenas sobrepasa el primer tercio del XVI, Garcilaso emprende la ingente tarea de elaboración de una nueva poesía. Es evidente que estas circunstancias tienen poco que ver con las que concurren a partir de 1550 en España, donde ya existe el propio corpus garcilasiano como modelo imitable. El hecho de que el sistema original de Garcilaso se formase en una encrucijada de sistemas, y como primer hito en su lengua, da lugar a una amplitud y flexibilidad normativa que en muchos de los rasgos del sistema no irá sino reduciéndose en las décadas siguientes.

En la configuración de la coherencia métrica y poética de la princeps intervienen conceptos como la variatio clásica tratada por Bembo, pero sobre todo la noción de sprezzatura en su doble acepción: ocultación del arte que da lugar a una "elaborada sencillez", por un lado y, por otro, desprecio ocasional del arte como máxima prueba del dominio que sobre él ejerce el autor. Hemos hablado también de la poética del descort, que pudo aplicarse especialmente en las primeras etapas de Garcilaso, y según la cual el estado del personaje poeta tiene consecuencias en la forma de su creación. Esta poética se integra en un marco más amplio que llamábamos recreación poética o literaria, basada en la noción clásica de

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

mímesis o imitación de la naturaleza --no de los modelos artísticos-- en su más amplio sentido, pero dejando de considerar esta naturaleza como "fuente" de la que depende el arte, y entendiendo más bien que el objeto artístico "recrea" mundos, ideas o sentimientos que compiten en su grado de "realidad" con la percibida en la naturaleza. Todo ello se relaciona con nociones retóricas como las de persuadere o comouere: en la medida en que la recreación poética sea eficaz, el lector se verá persuadido, conmovido, impresionado o, en alguna medida, transformado por ese objeto artístico, que tiende a constituirse en realidad alternativa frente a la realidad convencional.

En este marco, histórico-cultural por un lado, y poético-retórico por otro, se encuadra el sistema métrico de la princeps. En la demostración de su coherencia he partido de la idea de que un sistema métrico entabla relaciones de tensión en diverso grado con los restantes planos de la lengua --fonético, morfosintáctico y semántico-- y con otros sistemas métricos. Además, se producen en el seno del sistema de O otra serie de tensiones de diversa intensidad, que he analizado hasta concluir que, en cualquier sistema métrico, pero sobre todo en uno tan abierto --por las condiciones históricas, culturales y literarias en que surge-- como el de la princeps, operan determinadas normas primarias que tienen como contra-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

punto normas secundarias. Como manifestaciones de normas secundarias integradas en el sistema se han estudiado cuatro fenómenos: las irregularidades estróficas, los endecasílabos crecientes, las rimas anómalas y el empleo del hiato en contextos fonéticos poco favorables. No he planteado estos rasgos como simples rupturas, sino como un grado muy elevado o máximo dentro de la tendencia en sentido opuesto a la norma primaria y dominante. En el fondo, lo que propongo es que un componente fundamental de un sistema métrico puede ser la irregularidad esporádica, que obedece a cierta coherencia interna y entabla relaciones con rasgos regulares del sistema, confiriéndoles valor y relieve, dado que dichos rasgos, repetidos invariablemente, tienden a perder relevancia significativa. Este planteamiento se corresponde con el que fundamenta, en la retórica clásica, la noción de variatio; y no otra es la base que da lugar a la noción de sprezzatura en Castiglione.

Hay que replantear el problemático concepto de "perfección" que se ha venido utilizando como "criterio" textual en Garcilaso o, cuando menos, desvincular esa perfección de la regularidad absoluta. Se señaló, para poner un ejemplo simple, que en un verso como son.V.13 ("por vos nací, por vos tengo la vida") la perfección expresiva y poética se produce gracias a un ictus en 7ª, inusual, casi anómalo, y "perfecto".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

La clave de este planteamiento, se dirá, es establecer los límites de la flexibilidad del sistema. Creo haber demostrado en las páginas precedentes la coherencia y propiedad de la amplitud de estos límites tal como está reflejada en la princeps de Barcelona. De hecho, he traído también a colación casos, métricos y no métricos, donde los límites se rebasan, e indican que, en efecto, se trata de erratas de la princeps que han de corregirse. Ello no impide que se den versos donde resulta inevitable que existan dudas sobre si estamos o no ante una errata.

Casi todos los límites del sistema de O se irán reduciendo, como dijimos, en la métrica de los lustros sucesivos. Hay, sin embargo, alguno que alcanza niveles más elevados. Es el caso de la irregularidad estrófica, que encontrará en el siglo XVII un grado máximo en la estructura de la silva. Sin embargo, la dicotomía tópica Renacimiento-Barroco mencionada arriba, no permite conectar un fenómeno que se da en el XVI con otro propio del "Barroco". De la misma manera que, sin salir del sistema de Garcilaso, un elemento del sistema como la ausencia total de rima en los versos sueltos no se contempla como grado máximo dentro de una progresión donde la rima ocasionalmente anómala puede ocupar un nivel de inferior tensión.

Los casos métricos estudiados son sumamente significativos, tanto por su número como por la coherencia que

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

entablan entre ellos y con otros rasgos métricos de O que sí se habían admitido, así como con características no métricas donde los editores practicaron un recorte parejo en las posibilidades que admitía la poética garcilasiana. Por poner un ejemplo, se establece una relación, en lo que toca a la flexibilidad del límite endecasilábico, entre los crecientes y los versos con hiato, y estos dos fenómenos se conectan con un rasgo admitido en ocasiones, como las sinalefas violentas, aunque vimos que el sistema se recortó en ambos sentidos y se eliminaron tanto hiatos entre átonas como algunas sinalefas violentas; las anomalías en rima se relacionan con fenómenos como los de la rima al medio o los versos sueltos. La irregularidad de ciertas estancias de canción se integra en una escala donde la unidad estrófica se cuestiona de manera progresiva: los tercetos encadenados, las series de rima al medio y los endecasílabos sueltos. En suma, los rasgos métricos que hemos defendido como auténticos se integran plenamente en el conjunto del sistema métrico de Garcilaso y son precisamente los que diferencian este sistema de otros posteriores del Siglo de Oro.

Por otra parte, se vio una cierta evolución en la adopción de los distintos fenómenos correspondientes a las normas métricas secundarias. Si en un principio aparecen en conexión con la poética del descort y la recreación literaria, se diría que, sin desvincularse por

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

completo de esta última, en la etapa de madurez constituyen más bien elementos enriquecedores del sistema métrico y poético.

Resulta muy difícil acercarse con exactitud al proceso que culmina en la creación de este sistema. Hemos ofrecido varias vías, que pudieron darse aisladas o en combinación: la existencia de fenómenos semejantes en la poesía latina, provenzal, italiana o castellana; el clima de innovación de la época; la posibilidad de reducción en los crecientes, o la gradación de fenómenos que alcanzaban en ciertos momentos un nivel máximo en la tensión entre dos normas, cercano a la ruptura de la norma primaria. Acaso sólo razones técnicas llevaron a adoptar el sistema que aparece en la princeps. No es imposible, sin embargo, que, sin dejar de apoyarse en los factores expuestos en los caps. V, VI y VII, Garcilaso aprovechase la noción de sprezzatura simplemente para salirse en ciertas ocasiones del camino trazado en Italia, aun a costa de apoyarse a veces en rasgos italianos más o menos marginales o alejados de las corrientes predominantes, o en rasgos castellanos, de los que en general se distanciaba. En el recurso a la poética de la sprezzatura pudo darse una conjunción de voluntad y necesidad, que le permitía separarse del marco estrictamente italiano, donde tenía que sentirse demasiado observado y juzgado. Introducir sprezzature significaba tal vez

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

reivindicar un sistema diferente, en alguna medida "hispanizado" tras importarlo de Italia, y por tanto no "controlable" por aquellos que se consideraban dominadores de la versificación imitada.

&&&.3 Para una futura edición crítica

Sobre la base de lo expuesto hasta ahora, y teniendo en cuenta que resulta imposible tener certeza absoluta en muchos casos y, más aún, que hay algunos donde la entidad de la duda puede ser muy considerable, creo que en una futura edición crítica será conveniente distinguir los lugares problemáticos métricos o de otro tipo según el grado de dificultad en su resolución, y el nivel de duda que el editor asigna a cada uno de esos lugares. En los casos de errata indudable habrá que distinguir entre los errores mecánicos de O, que no precisan advertencia alguna, y (1a) aquellas erratas que dan lugar a la introducción de una enmienda segura, pero además significativa, o bien (1b) los casos donde se ha optado por mantener O cuando los editores antiguos introdujeron alguna enmienda que gozó de cierta fortuna; en un segundo nivel estarían (2a) los lugares que ofrecen alguna duda, tanto si se enmienda como si se mantiene la lección de la princeps, o (2b) aquellos donde se opta por una lección que ha sido casi unánimente rechazada por los editores incluidos los del siglo XX; por último, será necesario

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

indicar (3) aquellos loci critici donde se edita una lección, pero resulta muy problemático descartar otra, relegada inevitablemente al aparato de variantes.

Creo que este sistema, si por una parte puede dar lugar a discrepancias no ya sólo en la opción elegida, sino sobre el grado de duda con que se admite, mantendrá viva en el especialista la cuestión fundamental del texto, y pondrá sobre aviso al lector menos "profesional", ante un texto donde el editor moderno ha debido tomar decisiones difíciles y discutibles.

&&&.4 Hacia un Garcilaso distinto

Frente a la amplitud y flexibilidad de la poética garcilasiana, tanto en el plano microtextual como el macrotextual, se ha producido un proceso paralelo de reducción: en el primero de los planos mencionados, la supresión de algunos elementos fundamentales del sistema métrico y poético de O; en el segundo, la visión restringida de la obra y la poética global de Garcilaso en función de ciertos factores --"petrarquización", lectura romántico-biográfica--, de manera que cobran relieve especial las composiciones que se ajustan a la imagen más o menos romántica de un Garcilaso atribulado por el amor, y quedan en un segundo plano composiciones que se atienen a otra poética, con otros temas o tonos.

En la métrica se limitó el sistema a normas prima-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rias, reduciendo las secundarias a una regularidad absoluta que pretendía ser fiel a la supuesta idea de la "armonía renacentista", cuando esas normas secundarias son las que caracterizan plenamente el sistema métrico garcilasiano. De igual forma, en el plano temático o de poética macrotextual se admite una sola "norma primaria", un único tema central y predominante, el del amor, y un solo tono dominante, el del amante dolorido, de manera que otros temas o tonos quedan en un segundo plano, y las composiciones donde aparecen se consideran inferiores a las que responden al tema y el tono primarios.

Los trabajos citados de C. Guillén o Rivers sobre los nuevos géneros, Lázaro Carreter sobre la Ode, o Rico sobre la Elegía I, apuntan a otro Garcilaso, esbozan una biografía que no es tanto un proceso de amor humano --que pudo existir, pero del que poco sabemos--, como la historia de un inmenso amor por lo literario, un amor que es conocimiento y sensibilidad en la imitación de la tradición poética, y es empeño en la innovación y la aemulatio. Frente a la visión de un Garcilaso "reducido", de un amante desesperado que escribe a vuelapluma llevado por su pasión o su desaliento, cabe plantear la imagen de un escritor plenamente consciente que crea un sistema métrico dotado de intensa coherencia y distinto tanto del castellano como del italiano vigentes en su época; elabora una poética propia sobre la dinámica dual imitatio-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

aemulatio; crea, en última instancia, un conjunto de ficciones poéticas de tal entidad literaria que se levantan como realidad alternativa, como mundo real ante los lectores del siglo XVI y los del XX.

En la evolución de la poesía desde el siglo XVI a nuestra época han primado los géneros puramente líricos, que se han convertido en la "poesía" por excelencia, mientras otros géneros han ido recortando el territorio abarcable por el verso. Si se contempla la poesía reducida a los géneros líricos y a la mera expresión de la supuesta subjetividad, ciertos elementos disuenan en diverso grado y pueden ser considerados como "estéticamente" inferiores a los meramente líricos; sin embargo, desde una concepción más amplia, que era la vigente en el primer tercio del XVI, estos componentes no estrictamente líricos no hacen sino enriquecer el panorama de un autor o una época, sobre todo cuando, como en Garcilaso, el empeño artístico puesto en estas composiciones no es inferior al desarrollado en otras más valoradas.

Si se contempla la literatura, en prosa o poesía, como generadora de mundos alternativos que compiten en grado de realidad con el mundo "real", uno de estos mundos puede ser, sin duda, el que encierra el amor desesperado por una mujer, en los celos o en la muerte:

> Tú dulce habla, ¿en cúya oreja suena?;
> tus claros ojos, ¿a quién los bolviste?;
> ¿por quién tan sin respeto me trocaste?...
> (égl.I.127-129)

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

...rompa del cuerpo y verme libre pueda,
y en la tercera rueda,
contigo mano a mano,
busquemos otro llano,
busquemos otros montes y otros ríos...
(égl.I.399-403)

Aún en la esfera del amor, o tal vez más allá del amor, puede recrearse poéticamente la voluntad férrea de un hombre:

muerte, prisiones no pueden, ni embaraços,
quitarme de yr a veros como quiera,
desnudo 'spíritu o hombre en carne y huesso.
(son.IV.12-14)

Estos son los ámbitos valorados unánimemente en Garcilaso, pues, haciéndolos corresponder con presuntas peripecias biográficas, encajan en la visión romántica con que se contempló su poesía.

Sin embargo, existen en Garcilaso otros mundos, voces o tonos recreados desde la literatura que, si no se leen con el prejuicio de su no pertenencia a lo supuestamente "biográfico", resultan tan atrayentes como los ya citados; más aún, responden a un consciente empeño de separación de un yo cancioneril-petrarquista, aunque el "polo de atracción" del tema amoroso fuese suficientemente activo y predominante en la época como para no dejar de operar por completo en Garcilaso; esos "otros" mundos, voces o tonos recreados en palabras responden, en fin, a una intensa voluntad de creación de un universo literario más abierto, más variado, más complejo, y por ello más acorde con la pluralidad y complejidad histó-

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

rica, cultural y literaria de la época en que esa obra surge, el primer tercio del siglo XVI.

Las alusiones sexuales de la Ode, por ejemplo, hay que contemplarlas junto a los diálogos alla puttanesca de Aretino, o las procacidades de la Lozana andaluza o Hurtado de Mendoza; versos como "quien te hizo filósofo eloqüente, // siendo pastor de ovejas y de cabras" (égl.II.396-397), palabras que Albanio dirige a Salicio, y que se sitúan en el extremo opuesto de la idealización de las Eglogas I o III, se acercan a la poesía de los antipetrarquistas, que incluyen en el ámbito poético elementos cotidianos o incluso vulgares de la realidad. De esta corriente contraria al bembismo no está lejos tampoco el humor de partes de la Egloga II o la Epístola a Boscán. Las sátiras de Ariosto se emparejan con los asomos al género en la Epístola y en el principio de la Elegía II. No se trata de "rasgos menores" que han de añadirse al Garcilaso "primordial" tal como se vio décadas después de su muerte, sino de elementos que cambian sustancialmente la concepción global de su poesía, y que responden al momento literario en que vivió.

Dentro del ámbito amoroso, y junto al tono del amor dolorido, no es menos atrayente el del amor/agudeza, cuando, por ejemplo, entre Camila y Albanio se cruzan estas frases:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

[CAM.] ¡Quál me tienes la mano d'apretarme
con essa dura mano, descreýdo!
ALB. ¡Quál me tienes el alma de dexarme!
(égl.II.847-849)

O el del amor visto desde fuera. Puede ser en la eternización de un mito, como el de Venus ante un Adonis herido de muerte, o en la voz socarrona de un hombre maduro que habla de la "flor" única de un barrio napolitano o de una dama, y anima a amar y "amenaza" con una historia mitológica de final "triste, miserable" a aquella joven hermosa y dura con un amigo:

...que viendo la herida abierta y fiera,
sobre'l estava casi amortecida;
boca con boca coge la postrera
parte del ayre que solía dar vida
al cuerpo por quien ella en este suelo
aborrecido tuvo al alto cielo.
(égl.III.187-192)

No quieras tú, señora,
de Némesis ayrada las saetas
provar, por Dios, agora;
baste que tus perfettas
obras y hermosura a los poetas
den inmortal materia...
(ode.FG.101-106)

Y no sólo el amor. Ya se ha mencionado algún ejemplo. Puede añadirse la recreación poética de la lucha y la muerte de un joven:

...y al fin él, confundido d'alboroto,
atravessado y roto de mil hierros,
pidiendo de sus yerros venia'l cielo,
puso en el duro suelo la hermosa
cara, como la rosa matutina...
(égl.II.1250-1254)

O la reflexión crítica ante la guerra:

¿a quién ya de nosotros el ecesso
de guerras, de peligros y destierro

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

no toca y no á cansado el gran procésso?
[...]
¿Qué se saca d'aquesto?: ¿alguna gloria?,
¿algunos premios o agradecimiento?
Sabrálo quien leyere muestra historia...
(ele.I.82-84, 91-93)

O la voz de quien muere fuera de su patria:

...me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parthénope, tan lexos de mi tierra.
(son.XVI.13-14)

Como ejemplos de la sátira o el humor mencionados arriba puede citarse la plasmación del entorno en rasgos sintéticos y críticos, y el chiste:

donde no hallaréys sino mentiras,
vinos azedos, camareras feas,
barletes codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argén, largo camino;
llegar al fin a Nápoles, no aviendo
dexado allá enterrado algún thesoro,
salvo si no dezís que's enterrado
lo que nunca se halla ni se tiene.
A mi señor Durall estrechamente
abraçá de mi parte, si pudierdes...
(epi.B.73-82)

O el diálogo cómico:

SAL. ¡Ay, passo, que me matas!
ALB. ¡Aunque mueras!
(égl.II.1004)

La descripción idealizada de la naturaleza que se identifica con el dolor del amante, rasgo "primario" en Garcilaso, no puede desvincularse de otros rasgos secundarios correspondientes, como la descripción del remar en una galera, cercana al ámbito épico, o la visión un tanto jocosa de un río personificado que desciende por su lecho con ímpetu más o menos inevitable, y no sin algo de miedo:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

El arteficio humano no hiziera
pintura que esprimiera bivamente
el armada, la gente, el curso, el agua,
y penas en la fragua donde sudan
los cyclopes y mudan fatigados
los braços, ya cansados del martillo:
pudiera assí exprimillo el gran maestro.
(égl.II.1616-1622)

Pintado el caudaloso río se vía,
que en áspera estrecheza reduzido,
un monte casi alrededor tenía;
con ímpetu corriendo, y con miedo,
querer cercarlo todo parecía...
(égl.III.201-205)

Cabe citar, por último, el final de una historia mítica, los últimos versos de una última composición:

[...], siguieron su camino
con passo un poco más apressurado;
siendo a las nymphas ya el rumor vezino,
juntas s'arrojaron por el agua,
y de la blanca espuma que movieron
las cristalinas ondas se cubrieron.
(égl.III.371-376)

En medio de una general armonía, aparece una enigmática ruptura. Es entonces cuando se sospecha que la literatura no sólo construye mundos alternativos cuya realidad pervive hoy intensamente y se obstina en igualarse a la realidad "histórica" o superarla, sino que --se diría-- precede en cierto modo a la vida; poco después de escribir una octava con una sorprendente sprezzatura métrica y poética que se sitúa al borde de la ruptura del sistema, se iba a producir otra ruptura, un hecho biográfico del que sí tenemos alguna certeza: la brusca conclusión, en 1536 y en la Provenza, de la trayectoria vital de quien, más que un gran amante o un gran soldado o cortesano,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

había sido un gran poeta, desde cuyos versos se erigen los diversos mundos de los que hemos hecho mención, y otros. Ficciones todas que, con independencia de su relación con la realidad "histórica" y por mor de una construcción literaria suprema, entran en el ámbito de una realidad tanto o más intensa que la histórica, una realidad que no pasa y no se diluye con el correr de los tiempos.

La existencia de rasgos secundarios junto a los primarios, la variedad y flexibilidad en temas o tonos, la complejidad casi siempre encubierta por la sprezzatura, son peculiaridades presentes también, dentro del nivel microtextual, en el sistema métrico y en los planos morfosintáctico, semántico o estilístico. Todo ello se integra en el conjunto de un Garcilaso distinto, menos constreñido por un petrarquismo limitador o por una visión romántica, menos moldeado a la medida de épocas posteriores a la suya. No se trata de olvidar por completo el Garcilaso configurado por el Brocense, Herrera o la concepción romántica, que sin duda tiene su interés histórico y literario, sino de que estos entendimientos de su obra no excluyan u oscurezcan al Garcilaso que se desprende del contexto histórico-cultural del primer tercio del siglo XVI y del texto de la princeps con muchas menos enmiendas de las introducidas hasta ahora, aunque haya que añadir alguna no

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

señalada; un texto, por tanto, con modificaciones sustanciales respecto a las ediciones en que se leen sus versos en nuestro siglo.

Se dirá que algunos de los elementos que acabo de mencionar son minoritarios en el conjunto de la obra de Garcilaso, de la misma manera en que pueden serlo algunos de los rasgos métricos estudiados. Sin embargo, la existencia de estrofas buscadamente irregulares en su corpus poético modifica la noción de conjunto que tenemos de la unidad métrica "estrofa" en la obra de Garcilaso, de la misma forma que la existencia de endecasílabos crecientes, por pequeña que sea su proporción respecto al total de endecasílabos, modifica la noción que tenemos de este verso y del límite silábico en su conjunto; cambia, sobre todo, el sistema métrico y la poética que genera esos rasgos, si se compara con la que hasta ahora se le atribuía a Garcilaso. De igual forma, los elementos mencionados en el plano macrotextual alteran sustancialmente la poética general garcilasiana si no la reducimos a un tema y un tono únicos, dejando a un lado los restantes. No es más "auténtico" el Garcilaso de las quejas amorosas que el de los chistes, las reflexiones o la narración. Además, los rasgos que se pueden considerar más o menos excepcionales vienen a confluir en una composición como la Egloga II, que representa cuantitativamente más de la tercera parte de la obra que nos ha

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

llegado de Garcilaso; no parece que podamos situar al margen del Garcilaso que se ha considerado "primordial" una composición de tales dimensiones, y que es el resultado de lo que acaso fue el empeño poético más intenso de su autor, empeño que, si últimamente ha sido "reivindicado" con pericia, aguarda aún una revisión de su valor "estético", todavía puesto en duda.

Sólo cuando se valoren en su justa medida todas las voces de Garcilaso, cuando se produzca la "lectura flexible" que propone Lázaro Carreter dentro de un Primer Renacimiento plural y multiforme, nos encontraremos con un poeta más variado, más rico en sus temas, sus tonos, sus formas y su visión del mundo; ello pudiera llevarnos a contemplar con nuevos ojos algunas de las composiciones que hasta ahora se han visto con la rigidez de un Garcilaso "primordial", el amante doliente. Es esta flexibilidad, variedad y riqueza de matices en el plano macrotextual la que entiendo se corresponde con la flexibilidad, variedad y riqueza de matices que he mostrado en el plano métrico y en los casos del cap. VIII. Estamos, pues, desde la sprezzatura métrica, la osadía semántica o la complejidad sintáctica hasta la experimentación en genéros, temas o tonos, ante un Garcilaso diferente.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

NOTAS

[1] Blecua, Texto, p. 179.

[2] Blecua, Texto, p. 180.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

BIBLIOGRAFIA[1]

&&&.1 Ediciones de Garcilaso de la Vega en el siglo XX

Garcilaso de la Vega. Obras. Ed., introd. y notas de T. Navarro Tomás. 10ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1973. [1ª ed. 1911].

---. Works. A Critical Text with a Bibliography. Ed. de Hayward Keniston. New York: Kraus Reprint Corporation, 1967. Reimpresión fotostática autorizada de la ed. original (New York: Hispanic Society of America, 1925).

---. Poesías. Selección, estudio y notas de José Manuel Blecua. 5ª ed. Zaragoza: Ebro, 1958. [1ª ed. 1941]

---. Obras completas. Ed. de E. L. Rivers. 2ª ed. Columbus-Madrid: Castalia, 1968. [1ª ed. 1964]

---. Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de el Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara. Ed., introd., notas cronología, bibliografía e índices de autores citados por Antonio Gallego Morell. 2ª ed. revisada y aum. Madrid: Gredos, 1972. [1ª ed. 1966]

---. Poesía castellana completa. Ed. de Consuelo Burell. 14ª ed. Madrid: Cátedra, 1989. [1ª ed. 1969]

---. Obras completas con comentario. Ed. crítica de Elias L. Rivers. 2ª ed. Madrid: Castalia, 1981. [1ª ed. 1974]

---. Poesías completas. Ed., introd. y notas de Germán Bleiberg. Madrid: Alianza, 1980.

---. Obras completas. Ed. de A. Gallego Morell. Barcelona: Planeta, 1983.

---

[1] Separo de la bibliografía general las ediciones de la obra de Garcilaso. Me refiero sólo a ediciones modernas --la lista no es exhaustiva-- en orden cronológico. Señalé que no era mi propósito realizar una bibliografía detallada de las antiguas; sobre ellas y los manuscritos véase, sin embargo, el cap. II.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

---. Poesías completas. Introd., ed. y notas de Bernard Gicovate. Salamanca: Almar, 1978.

---. Poesía completa. Ed. e introd. de Luis Jiménez Martos. Madrid: Editorial Magisterio Español, S. A., 1979.

---. Poesía. Introd., comentario y notas de Emilio Palacios. Madrid: Editorial S.M., 1978.

---. Poesías castellanas completas. Ed. E. L. Rivers. Madrid: Clásicos Castalia, 1969. [2ª ed. cor. 1972]

---. Obra completa. Ed. de Alfonso I. Sotelo Salas. Madrid: Editora Nacional, 1976.

---. Obra poética. Ed. de Jesús Toboso. Madrid: Clásicos Alce, 1978.

---. Obras completas. Ed. de Amancio Labandeira Fernández. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

---. Poesías completas. Ed. de José E. Martínez Fernández. Tarragona: Tarraco, 1983.

---. Obras completas. Ed. de José Rico Verdú. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

---. Cancionero (Poesías castellanas completas). Ed. de Antonio Prieto. Barcelona: Ediciones B, 1988. [Existe una edición anterior (Barcelona: Bruguera, 1982)].

---. Poesía completa. Ed. de Juan Francisco Alcina. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

---. La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico, Anejo XLVII del Boletín de la Real Academia Española. Ed. de María Rosso Gallo. Madrid: R. A. E. [Imprenta Aguirre], 1990.

&&&.2 Estudios. Ediciones. Diccionarios

El abencerraje (Novela y Romancero). Ed. de Francisco López Estrada. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1985.

Acuña, Hernando de. Varias poesías. Ed. de Luis Díaz Larios. Madrid: Cátedra, 1982.

Alarcos Llorach, Emilio. Estudios de gramática funcional

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

del español. 2ª ed. aum., 2ª reimpr. Madrid: Gredos, 1978.

---. Fonología española. 4ª ed., 4ª reimpr. Madrid: Gredos, 1976.

Alcina, J. F. y Rico F. "Temas y problemas del Renacimiento español". Primer suplemento de HCLE, vol. II (Barcelona: Crítica, 1991).

Alighieri, Dante. La Divina Commedia. Ed. de Daniele Mattalia. 5ª ed. 3 vols. Milán: Rizzoli, 1988.

---. Le rime. Ed. de Piero Cudini. Milán: Garzanti, 1979.

---. Vita nuova. Introd. de Edoardo Sanguineti. Notas de Alfonso Berardinelli. 3ª ed. Milán: Garzanti, 1982.

---. De vulgari eloquentia. Opere minori. Ed. de Alberto del Monte. 2ª ed. Milán: Rizzoli Editore, 1966.

---. De vulgari eloquentia. Ed. de Aristide Marigo. Firenze: Le Monnier, 1968.

Alatorre, Antonio. "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas". Modern Languages Notes, LXXVIII (1963): pp. 126-151.

Alcántara, Manuel. "La incorporación de la frase hecha en la poesía española". Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, LXIII (1957): pp. 223-250.

Aldana, Francisco de. Poesías. Ed., introd. y notas de Elias L. Rivers. Madrid: Espasa-Calpe, 1966.

Alonso, Alvaro, ed. Poesía de Cancionero. Madrid: Cátedra, 1986.

Alonso, Dámaso. Gongora y el "Polifemo". 6ª ed., 1ª reimpr. 3 vols. Madrid: Gredos, 1980.

---. "La simetría en el endecasílabo de Góngora". Revista de Filología Española, XIV (1927): pp. 329-346. Reimpr. en "La simetría bilateral". Góngora y el gongorismo, vol. V de Obras completas. Madrid: Gredos, 1978: pp. 341-393.

---. Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 5ª ed. Madrid: Gredos, 1976.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

---, y José Manuel Blecua, eds. Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional. 2ª ed. cor., 3ª reimpr. Madrid: Gredos, 1978.

Alonso, Martín. Diccionario medieval español, desde las "Glosas Emilianenses" y "Silenses" (s. X) hasta el siglo XV. 2 vols. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1986.

Alonso Cortés, Narciso. Don Hernando de Acuña. Noticias biográficas. Valladolid: Biblioteca Studium, 1913.

Apollonio, Mario. Storia della letteratura italiana. 3ª ed. Brescia: "La scuola" Editrice, 1954.

Appel, Carl. "Vom Descort", Zeitschrift für romanische Philologie, IX (1887): pp. 212-230.

Arce, Joaquín. Literaturas italiana y española frente a frente. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

Aretino, Pietro. Raggionamento. Dialogo. Ed. de Giorgio Bàrberi Squarotti. Milán: Rizzoli, 1988.

Ariosto, Ludovico. Orlando Furioso. Introd., coment. y notas de M. Turchi. Presentación crítica de E. Sanguineti. 5ª ed. 2 vols. Milán: Garzanti, 1982.

---. Rime. Opere minori. Ed. de Aldo Vallone. Milán: Rizzoli, 1964.

Armisén, Antonio. Estudios sobre la lengua de Boscán. La edición de 1543. Zaragoza: Departamento de Literatura Española, Universidad de Zaragoza / Libros Pórtico, 1982.

Asensio, J. M. ed., Fernando de Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega. Poesías inéditas. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1870.

Ayala, Francisco. "Donjuanismo". ABC, 28 de septiembre de 1991: p. 3.

Avalle, D'Arco Silvio. Preistoria dell'endecasillabo. Milán-Nápoles: Ricciardi, 1963.

---. Principî di critica testuale. 2ª ed. Padua: Antenore, 1979.

Azar, Inés. Discurso retórico y mundo pastoral en la Egloga segunda de Garcilaso. Amsterdam: John

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Benjamin, B.V., 1981.

Baehr, Rudolf. Manual de versificación española. Trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada. Madrid: Gredos, 1970.

Bakhtin, Mikhail. The Dialogic Imagination. Austin: Univ. of Texas Press, 1981.

Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. 3ª ed. aum. Madrid: Gredos, 1975.

Baldacci, Luigi. Il petrarchismo italiano nel Cinquecento. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1957.

Bassols de Climent, Mariano. Sintaxis latina. 7ª reimpr. Madrid: CSIC, 1983.

Bataillon, Marcel. Erasmo y España. Estudios la historia espiritual del siglo XVI. Trad. de A. Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

Beccaria, Gian Luigi. "L'autonomia del significante. Figure dantesche". Strumenti critici, IV (1970): pp. 69-85.

Belic, Oldrich. En busca del verso español. Praga: Universita Karlova, 1975.

Beltrami, Pietro G. "Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante". Metrica, IV (1980): pp. 73-74.

Bembo, Pietro. Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime. Ed. de Carlo Dionisotti. Milán: TEA, 1989.

Bocchetta, Vittore. Sannazaro en Garcilaso. Madrid: Gredos, 1976.

Blecua, Alberto. En el texto de Garcilaso. Madrid: Insula, 1970.

---. Manual de crítica textual. Madrid: Castalia, 1983.

Blecua, José Manuel. "Corrientes poéticas en el siglo XVI". Sobre la poesía de la Edad de Oro. Madrid: Gredos, 1970: pp. 11-24.

Bohigas, Pedro. "Más sobre la Canción IV de Garcilaso". Ibérida, V (1961): pp. 79-90.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Boscán, Juan. Obras poéticas de Juan Boscán. Ed. crítica de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas. Barcelona: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, 1957. Vol. I.

Branca, Vittore. Poliziano e l'umanesimo della parola. Turín: Einaudi, 1983.

Bustos, Eugenio de. "Cultismos en el léxico de Garcilaso de la Vega". García de la Concha, ed., Actas: pp. 127-163.

Cabañas, Pablo. "Garcilaso, Góngora, Arguijo (tres sonetos sobre el mismo tema)". Bulletin of Hispanic Studies, XLVII (1970): pp. 210-222.

Calderón de la Barca, Pedro. La hija del aire. Ed. de Francisco Ruiz Ramón. Madrid: Cátedra, 1987.

Calmeta, Vicenzo. Prose e lettere edite e inedite. Ed. de C. Grayson. Bolonia: Comisione per i Testi di Lingua, 1959.

Cammarata, Joan. Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega. Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

Cancionero de Gallardo. Ed. de José María Azáceta. Madrid: C.S.I.C., 1962.

Cancionero castellano del siglo XV. Ordenado por R. Foulché-Delbosc. Madrid: Casa Editorial Bailly/Bailliere, 1912 y 1915.

Cancionero general nuevamente añadido... [de Fernando del Castillo]. Toledo: Juan de Villaquirán, 1520. Ed. facsímil. Reimpr. con permiso de The Hispanic Society of America. Nueva York: Kraus Reprint Corporation, 1967.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Ed. crítica de José María Azáceta. 2 vols. Madrid: CSIC, 1966.

Cancionero de Poesías varias. Ms. 617 de la Biblioteca Real de Madrid. Ed., pról., notas e índices de J. J. Labrador, C. A. Zurita y R. A. Di Franco. Madrid: El Crotalón, 1986.

Cancionero de Ramón Llaviá. Ed. de R. Benítez Claros Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1945.

Canellada de Zamora, María Josefa. "Notas de métrica:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sinalefa y compensación entre versos". Filología, I (1949): pp. 181-186.

Carballo Picazo, Alfredo. "En torno a 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora". Revista de Filología Española, XLVII (1964): pp. 379-398. Reimpr. en El comentario de textos, 1. Ed. de Andrés Amorós. 4ª ed. Madrid: Castalia, 1982: pp. 62-78.

Casella, Mario. "Endecasillabi di dodici sillabe?". Studi Danteschi, XXIV (1939): pp. 79-109.

Castiglione, Baltasar de. El cortesano. Trad. de Juan Boscán. Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo. Madrid: CSIC, 1942.

---. Cortegiano: Ed. de Giulio Preti. Turín: Einaudi, 1960.

---. Cortegiano. Ed. de Vittorio Cian. 4ª ed. Florencia: Sansoni, 1974

---. Il libro del Cortegiano. Ed. de Amedeo Quondam. 2ª ed. Milán: Garzanti, 1987.

Castillejo, Cristóbal de. Diálogo de mujeres. Ed. introd, y notas de R. Reyes Cano. Madrid: Castalia, 1986.

---. Obras. Ed. y notas de J. Domínguez Bordona. 4 vols. Madrid: Ediciones de "La Lectura" [Clásicos castellanos], 1927.

Catulo, G. V. The Poems of Gaius Valerius Catullus. Trad. de F. W. Cornish. Catullus, Tibullus and Pervigilium Veneris. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, y Londres: William Heinemann Ltd, 1976.

---. Poesies. Ed. de Georges Lafaye. 8ª ed. París: "Les Belles Lettres", 1970.

Cervantes, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Ed., introd. y notas de Martín de Riquer. 6ª ed. Barcelona: Planeta, 1987.

Cetina, Gutierre de. Sonetos y madrigales completos. Ed. de Begoña López Bueno. Madrid: Cátedra, 1990.

Cicerón, M. T. Brutus. Orator. Ed. bil. lat.-ing. G. L Hendrickson [Brutus] y H. M. Hubbell [Orator].

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Cambridge, Mass.: Harvard University Press; Londres: William Heinemann Ltd, 1939.

Clarke, Dorothy C. "Displaced Rime in Cancionero Poetry". Romance Philology, III (1950): pp. 289-291.

---. "Hiatus, Synalepha, and Line Length in López de Ayala's Octosyllables". Romance Philology, I (1948): pp. 347-356.

---. "Imperfect Consonance and Acoustic Equivalence in Cancionero Verse". Modern Language Association Publications, LXIV (1949): pp. 1114-1122.

---. "Juan del Encina's Una arte de poesía castellana". Romance Philology, VI (1953): pp. 254-259.

---. Morphology of Fifteenth Century Castilan Verse. Pittsburg y Lovaina: Duquesne University Press y Neuwelaerts, 1963.

---. A Chronological Sketch of Castilian Versification together with a List of its Metric Terms. Berkeley y Los Angeles: Univ. of California Press, 1952.

---. "Remarks on the early romances and cantares". Hispanic Review, XVII (1949): pp. 101-112.

Consiglio, Carlo. "I sonetti di Garcilaso de la Vega. Problemi critici". Annali del Corso di Lingue e Letterature Straniere presso l'Università di Bari, II (1953): pp. 217-274.

Corominas Joan y José A. Pascual. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. 6 vols. Madrid: Gredos, 1980-1990.

Corti, Maria. "Un grammatico e un sistema classificatorio nel Cinquecento". Metodi e fantasmi. 2ª ed. Milán: Feltrinelli, 1977: pp. 219-249.

---. "Le tre redazioni della Pastorale di P. J. De Jennaro con excursus sulle tre redazioni dell'Arcadia". Giornale storico della letteratura italiana, CXXXI (1954): pp. 305-351.

---. "L'impasto linguistico dell'Arcadia alla luce della tradizione manoscritta". Studi di filologia italiana, XXII (1964): pp. 587-619.

---. "Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro".

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Linguistica e filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini. Ed. de C. Segre. Milán: Il Saggiatore, 1968: pp. 97-118. Reimpr. en M. Corti, Metodi e fantasmi. Milán: Feltrinelli, 1977: pp. 307-323.

Covarrubias Sebastián de. Tesoro de la Lengua Castellana o Española. 1612. Madrid-México D. F.: Turner, 1984.

Cremante, Renzo y Mario Pazzaglia, eds. La metrica. Bolonia: Il Mulino, 1970.

Croce, Benedetto. "Intorno al soggiorno di Garcilaso de la Vega in Italia". Rassegna Storica Napoletana di Lettere e Arti, I (1894): pp. 1-15.

---. La letteratura italiana per saggi storicamente disposti. Ed. de Mario Sansone. 3 vols. Bari: Laterza, 1956.

---. Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento. Bari: Laterza, 1933.

---. Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza. Bari: Laterza, 1949.

Crusius, Federico. Iniciación en la métrica latina. Versión y adaptación de Angeles Roda, prólogo de Javier de Echave-Sustaeta. Barcelona: Bosch, 1951.

Cruz, Anne Jessie Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

Chambers, Frank M. An Introduction to Old Provençal Versification. Filadelfia: American Philosophical Society, 1985.

Chevalier, M. L'Arioste en Espagne (1530-1650). Burdeos: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-americaines de l'Université de Bordeaux, 1966.

Darst, David H. "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth". Journal of Hispanic Philology, III (1979): pp. 261-268.

De Felice, Emidio. Dizionario dei cognomi italiani. 2ª ed. Milán: Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

De Sanctis, Francesco. Storia della letteratura

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

italiana. Introd. de Luigi Russo y ed. de Maria Teresa Lanza. 3ª ed. 2 vols. Milán: Feltrinelli Editore, 1964.

Delicado, Francisco. Retrato de la loçana andaluza. Ed. crít. de B. Damiani y G. Allegra. Madrid: Ediciones José Porrúa-Turanzas, 1975.

Deyermond, Alan, ed. Primer Suplemento al vol. I de HCLE. Barcelona: Crítica, 1991.

Di Camillo, Ottavio. El Humanismo castellano del siglo XV. Valencia: Fernando Torres Editor, 1976.

Di Girolamo, Costanzo. Teoria e prassi della versificazione. Bolonia: Il Mulino, 1976.

Di Pinto, Mario. "Non sgozzate la ninfa Elisa". Studi Ispanici. 1986. Pisa: Giardini e Stampatori, 1988: pp. 123-143.

Díez Fernández, José Ignacio. "Estudio y edición de la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza (Notas para una edición crítica)". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Díez Echarri, Emiliano. Teorías métricas del Siglo de Oro. Madrid: CSIC, 1949.

Domínguez Caparrós, José. Diccionario de métrica española. Madrid: Paraninfo, 1985.

---. Métrica y poética: bases para una fundamentación de la métrica en la teoría literaria moderna. Madrid: UNED, 1988.

Dunn, Peter N. "Garcilaso's Ode A la flor de Gnido: A Commentary on Some Renaissance Themes and Ideas". Zeitschrift für romanische Philologie, LXXXI (1965): pp. 288-309. El artículo está traducido en Rivers, ed., Garcilaso: pp. 127-162.

Egido, Aurora. "«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro". Criticón, 30 (1985): pp. 43-57.

Elwert, Wilhelm Th. Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri. Florencia: Le Monnier, 1973.

Enciclopedia dantesca. 5 vols. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1976. Con un Apendice

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

de 1978.

Encina, Juan del. Arte de poesía castellana. Obras Completas. Ed., introd. y notas de Ana María Rambaldo. 3 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

Entenza de Solare, Beatriz Elena. "Fernando de Herrera ante el texto de Garcilaso". Filología, XI (1965): pp. 65-98.

Entwistle, William J. "La date de l'Egloga Primera de Garci-Laso [sic] de la Vega". Bulletin Hispanique, XXXII (1930): pp. 254-256.

---. "Garcilaso's Fourth Canzon and Other Matters". Modern Language Review, XLV (1950): pp. 225-228.

Erasmo de Rotterdam, Stultitiae laus, ed. bil. lat.- cast. de Oliveri Nortes Valls (Barcelona: Bosch, 1976)

Ernout, Alfred y A. Meillet. Dictionaire Étymologique de la langue latine. 4ª ed. cor. París: Librairie C. Klincksieck, 1967.

--- y François Thomas. Syntaxe Latine. 2ª ed. 5ª reimpr. París: Editions Klincksieck, 1972.

Espinosa, Aurelio M. "La compensación entre versos en la versificación española". The Romanic Review, XVI (1925): pp. 306-329.

---. "La sinalefa y la compensación en la versificación española". The Romanic Review, XIX (1928): pp. 289-301 y XX (1929): pp. 44-53.

---. "Sinalefa entre versos en la versificación española". The Romanic Review, XVI (1925): pp. 103-121.

Ferguson, William. La versificación imitativa en Fernando de Herrera. Londres: Tamesis Books Limited, 1981.

Fernández de Navarrete, Eustaquio. Vida del célebre poeta Garcilaso de la Vega. Colección de documentos inéditos para la Historia de España, tomo XVI. Madrid: Imprenta de la viuda de Calero, 1850.

Fernández Morera, Darío. "Garcilaso's Second Eclogue and the Literary Tradition". Hispanic Review, XLVII.1 (1979): pp. 37-53. Reimpr. en Fernández Morera, Lyre: pp. 54-72.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

---. The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral. Londres: Tamesis, 1982.

Ferrero, Giuseppe G. "Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento". Giornale Storico della Letteratura Italiana, CV (1935): pp. I-59.

Ferroni, Giulio, ed. Poesia italiana del Cinquecento. Milán: Garzanti, 1978.

Flamini, Francesco. Il Cinquecento. Milán: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, s.a..

---. "Imitazioni italiane in Garcilaso de la Vega". Biblioteca delle Scuole Italiane, VIII (2ª serie, Milán, 1899): pp. 200-203.

---. Versi e Metri Italiani. Livorni: Raffaello Giusti, 1942.

Floriani, Piero. Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento. Roma: Bulzoni, 1966.

---. I gentiluomini letterari. Studi sul dibattito culturale nel primo Cinquecento. Nápoles: Liguori Editore, 1981.

Foster, William. The Marqués de Santillana. Boston: Twayne Publishers, 1971.

Frank, Istvan. Repertoire métrique de la poésie des troubadours. 2 vols. París: Librairie Honoré Champion, 1966.

Frattoni, O. "Influssi prepetrarcheschi nei sonetti di Garcilaso". Italica, XXV (1948): pp. 300-305.

Fubini, Mario. Métrica y poesía. Trad. de Milagros Arizmendi y María Hernández. Barcelona: Planeta, 1970.

Gaffiot, Félix. Dictionaire illustré Latin-Français. París: Librairie Hachette, 1934.

Gallagher, Patrick. "Garcilaso, Albanio, Salicio, Nemoroso, Tirreno, Alcino". Belfast Spanish and Portuguese Papers. Ed. de P. S. N. Russell-Gebett, N. G. Round, A. H. Terry, eds. (Belfast: The Queen's Univ. of Belfast, 1979): pp. 51-59.

---. "Garcilaso's First Eclogue and the Lamentations of

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Love". Forum for Modern Language Studies, IX.2 (1973): pp. 192-199.

---. "Hacia una poética de Garcilaso: la subversión de la armonía en su arte". Cuadernos Hispanoamericanos, 319 (1977): pp. 113-124.

Gallardo, Bartolomé José. Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Ed. facsímil. 4 vols. Madrid: Gredos, 1968.

García Berrio, Antonio. Formación de la teoría literaria moderna. 2 vols. Madrid: Cupsa, 1977 [vol. I], y Murcia: Univ. de Murcia, 1980 [vol. II].

---. "Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)". J. S. Petõfi y A. García Berrio. Lingüística del texto y tipología literaria. Madrid: Comunicación, 1979: pp. 309-366.

---. Teoría de la literatura. Madrid: Cátedra, 1989.

García de la Concha, Víctor. ed. Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.

---, ed. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1983.

García Galiano, Angel. "Dante a la luz de la Poética Renacentista". Retórica y Poética. Ed. de José Antonio Hernández. Cádiz: Univ. de Cadiz, 1991: pp. 149-158.

---. "Teoría de la imitación poética en el Renacimiento". Tesis doctoral. Univ. Complutense de Madrid, 1988. En prensa (Kassel, Reichenberger).

Gareth B. (Caritео). Rime di Benedetto Gareth detto il Cariteo. Ed. de E. Pèrcopo. 2 vols. Nápoles: Biblioteca Napoletana di Storia e Letteratura, 1892.

Gargano, Antonio. Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso. Nápoles: Liguori, 1988.

Garin, Eugenio. Prosatori latini del Quattrocento. Milán-Nápoles: Ricciardi, 1952.

Ghertman, Sharon Lou. Petrarch and Garcilaso. A Linguistic Aproach to Style. Londres: Tamesis, 1975.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Ghinassi, Gino. "Correzioni editoriali di un grammatico cinquecentesco". Studi di filologia italiana, XIX (1961): pp. 33-93.

---. "Fassi dell'elaborazione del Cortegiano". Studi di filologia italiana, XXV (1967): pp. 155-196.

---. "Postille sull'elaborazione del Cortegiano". Studi e problemi di critica testuale, III (1971): pp. 171-178.

---. "L'ultimo revisore nel Cortegiano". Studi di filologia italiana, XXI (1963): pp. 217-64.

Gicovate, Bernard. Garcilaso de la Vega. Boston: Twayne, 1975.

Gili Gaya, Samuel. Curso superior de sintaxis española. 13ª ed. Barcelona: Bibliograph, 1980.

---. Tesoro lexicográfico 1492-1726. Madrid: CSIC, 1960.

Góngora, Luis de. Soledades. Ed., introd. y notas de Dámaso Alonso. Madrid: Alianza, 1982.

González Miguel, J. Graciliano. Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.

González Palencia Angel y Eugenio Mele. Vida y Obras de don Diego Hurtado de Mendoza. 3 vols. Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1941-1943.

Goodwyn, Frank. "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's". Hispanic Review, XLVI (1978): pp 1-22.

---. "Tipos de verso y ritmo en la segunda égloga de Garcilaso", Hispanófila, XXXIV (1968): pp. 1-25.

Graf, Arturo. "Petrarchismo e antipetrarchismo". Attraverso il Cinquecento. Turín: Loescher, 1929: pp. 3-70.

Green, Thomas H. "Petrarch and the Humanist Hermeneutic". Italian Literature: Root and Branches. Ed de G. Rimanelli y K. J. Atchity. New Haven: Yale Univ. Press, 1976: pp. 201-224.

Guillén, Claudio. "Sátira y poética en Garcilaso". Homenaje a Casalduero. Madrid: Gredos, 1972: pp.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

209-233. Reimpr. en El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos. Barcelona: Crítica, 1988: pp. 15-48.

---. Teorías de la historia literaria. Ensayos de Teoría. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.

Guiraud, Pierre. La versification. París: Presses Universitaires de France, 1970.

Hamilton, Richard. Epikinion. General Form in the Odes of Pindar. La Haya-París: Mouton, 1974.

Hamilton, Rita. "Juan de Valdés and Renaissance Theories of Language". Bulletin of Hispanic Studies, XXX (1953): pp. 125-133.

Hanssèn, Federico. "La elisión y la sinalefa en el Libro de Alejandro". Revista de Filología Española, III (1916): pp. 345-356.

---. "Sobre el hiato en la antigua versificación castellana". Anales de la Universidad de Chile, XCIV (1896): pp. 911-941.

Henríquez Ureña, Pedro. Estudios de versificación española. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961.

Hernández Vista, V. E. "De César a Garcilaso". Estudios Clásicos, V (1960): pp. 323-345.

Herrera, Fernando de. Poesía castellana original completa. Ed. de Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra, 1985.

Hills Elijah C. y Silvanus Griswold Morley. Modern Spanish Lyrics. Nueva York: Holt, 1927.

Hopkins, G. M. The Journals and Papers of Gerard Manley Hopkins. Ed. de H. House y G. Storey. Londres: Oxford University Press, 1959.

Horacio. Epitres. Ed. bil. lat.-fr. de F. Villeneuve. 4ª ed. París: Les Belles Lettres, 1961.

---. Obras Completas. Introd., ed. y notas de Alfonso Cuatrecasas. Barcelona: Planeta, 1986.

---. The odes and epodes. Ed. bil. lat.-ing. C. E. Bennett. Cambridge (Mass.): Harvard U. P. Londres: William Heinemann, 1964.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Hurtado de Mendoza, Diego. Poesía completa. Ed., introd. y notas de José Ignacio Díez Fernández. Barcelona: Planeta, 1989.

Iglesias Feijoo, Luis. "Lectura de la Egloga I". García de la Concha, ed., Actas: pp. 61-82.

Jakobson, Roman. "Linguistics and Poetics". Poetry of Grammar and Grammar of Poetry, vol. III de Selected Writings. Ed. con Prefacio de Stephen Rudy. La Haya-París-Nueva York: Mouton Publishers, 1981: pp. 18-51.

Jauralde Pou, Pablo. "Presentación". Manuscript. CAO, I (1988): pp. 3-7.

Jeanroy, Alfred. La poésie lyrique des troubadours. 2 vols. Génova: Slatkine Reprints, 1973.

Jones R. O. "Ariosto and Garcilaso". Bulletin of Hispanic Studies, XXXIX (1962): pp. 153-164.

---. Historia de la literatura española Siglo de Oro: prosa y poesía (Siglos XVI y XVII). 8ª ed. revisada por Pedro M. Cátedra. Barcelona: Ariel, 1985.

Keniston, Hayward. Garcilaso de la Vega: A Critical Study of his Life and Works. Nueva York: Hispanic Society of America, 1922.

---. The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century. Chicago: The University of Chicago, 1938.

Kim, Judith Georgette. "Garcilaso de la Vega: an Edition with Commentary of Selected Sonnets", tesis doctoral, University of Wisconsin, 1974.

Knapp, William I., ed., Las obras de Boscán repartidas en tres libros. Madrid: Librería de M. Murillo, 1875.

Kristeller, Paul O. Renaissance Thought I. The Classic, Scholastic and Humanistic Strains. Nueva York: Harper, 1961.

Lapesa, Rafael. Garcilaso: Estudios completos. Madrid: Istmo, 1985.

---. La trayectoria poética de Garcilaso. 2ª ed. cor. Madrid: Revista de Occcidente, 1968. Reimpr. en Madrid: Alianza, 1985.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

---. "El endecasílabo en los sonetos de Santillana". Romance Philology, X (1957): pp. 180-185.

---. Historia de la lengua española. 9ª ed. cor. y aum. Madrid: Gredos, 1981.

---. "Notas sobre Micer Francisco Imperial". De la Edad Media a nuestros días. Madrid: Gredos, 1967: pp. 76-94.

---. La obra literaria del Marqués de Santillana. Madrid: Insula, 1957: pp. 179-202.

---. "Poesía de cancionero y poesía italianizante". De la Edad Media a nuestros días. Estuios de historia literaria. Madrid: Gredos, 1967: pp. 145-171. Reimpr. en Garcilaso: Estudios completos: pp. 213-238.

---. "Sobre los orígenes y evolución del leísmo, laísmo y loísmo". Festschrift W. von Wartburg. Tubinga: Niemeyer, 1968: pp. 523-551.

Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria. 2ª reimpr. 3 vols. Madrid: Gredos, 1983.

Lazarillo de Tormes. Ed. de Francisco Rico con un apéndice bibliográfico por Bienvenido C. Morros. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1988.

Lázaro Carreter, Fernando. Diccionario de términos filológicos. 3ª ed. cor. 6ª reimpr. Madrid: Gredos, 1984.

---. "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial". Anuario de estudios filológicos, [Univ. de Extremadura], II (1979): pp. 89-119.

---. "La «Ode ad FLorem Gnidi» de Garcilaso de la Vega. García de la Concha, Actas: pp. 109-126.

---. "La poética del arte mayor castellano". Estudios de poética. Madrid: Taurus, 1976: pp. 75-111.

---. "Aliteración y variantes aliterativas". De poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990: pp. 232-245.

Le Gentil, Pierre. La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age. 2 vols. Rennes: Plihon, 1949-1953.

Lerner. Isaías. "El discurso literario del Diálogo de la

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

lengua de Juan de Valdés". Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Ed. de A. David Kossoff et al. Madrid: Istmo, 1986: pp. 145-150.

---. "Fuentes italianas en la Silva de Pero Mexía". Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini. Ed. de Inoria Pepe Sarno. Roma: Bulzoni, 1990: pp. 293-310.

---. "Garcilaso y Ercilla". Lexis. 2.2 (1978): pp. 201-221.

---. "Textos canónicos, textos apócrifos y textos patrísticos en la Silva de Pedro Mexía". Edad de Oro, VIII (1989): pp. 143-154.

---. "Textos clásicos en la Silva de Pero Mexía". Ed. de B. Ciplijauskaité y Ch. Maurer, Homenaje a Juan Marichal. Barcelona: Anthropos, 1990: pp. 137-147.

Levin, Samuel R. Estructuras lingüísticas en la poesía. Presentación y apéndice de F. Lázaro Carreter. 4ª ed. Madrid: Cátedra, 1983.

Lida, María Rosa. Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español. México: Colegio de México, 1950.

López Bueno, Begoña y Reyes Cano, Rogelio. "Garcilaso de la Vega y la poesía en tiempos de Carlos V". HCLE, vol. II: pp. 98-108.

López Estrada, Francisco, ed. Las poéticas castellanas de la Edad Media. Madrid: Taurus, 1984.

López Grigera, Luisa. "Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo". Homenaje a Eugenio Asensio. Madrid: Gredos, 1988: pp. 291-309.

Lumsden, Audrey. "Two edges of the Bible and the Christian liturgy in Garcilaso de la Vega". Bulletin of Hispanic Studies, XXIX (1952): pp. 141-152.

Ly, Nadine. "Garcilaso: une autre trajectoire poetique", Bulletin Hispanique, LXXXIII (1981): pp. 263-329.

Mc Luhan, M. La galaxia Gutemberg. Madrid: Aguilar, 1972.

Macrí, Oreste. Fernando de Herrera. Madrid: Gredos, 1959.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

---. "Recensión textual de la obra de Garcilaso". Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicadas para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, portugueses e iberoamericanos de la Universidad estatal de Utrech. La Haya: Van Goor Zonen, 1966: pp. 305-330.

---. "Revisión crítica de la Controversia herreriana". Revista de Filología Española, 42 (1958-59): pp. 211-227.

Manero Sorolla, Mª Pilar. Introducción al estudio del petrarquismo en España. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

Manrique, Jorge. Poesía. Ed. de Jesús-Manuel Alda Tesán. Madrid: Cátedra, 1985.

Marcos Marín, Francisco. Aproximación a la gramática española. 3ª ed. cor. Madrid: Cincel, 1984.

---. Estudios sobre el pronombre. Madrid: Gredos, 1978.

March, Ausias. Obra poética completa. Ed., introd., trad. y notas de R. Ferreres. 2 vols. Madrid: Castalia, 1982.

Marichal, Juan. La voluntad de estilo: teoría e historia del ensayismo hispánico. 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1971.

Marshall, J. H. "The Isostrophic descort in the Poetry of the Troubadours". Romance Philology, XXXV (1981): pp. 130-157.

Martínez López, Enrique. "El rival de Garcilaso: «esse que de mí s'está reyendo» (Egl.I, 180)". Boletín de la Real Academia Española, LXI (1981): pp. 191-281.

---. "Sobre 'aquella bestialidad' de G. (égl.III.230)". Publications of the Modern Languages Association, 87 (1972): pp. 12-25.

Martínez de Toledo, Alfonso. Arcipreste de Talavera o Corbacho. Ed. de Joaquín González Muela. Madrid: Castalia, 1970.

Mas, Amédée. "El movimiento ternario en los endecasílabos de la Egloga III de Garcilaso", Bulletin Hispanique, Melanges offerts à M. Bataillon, LXIV

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

bis (1962): pp. 538-550. Reimpr. en Rivers, ed., Garcilaso: pp. 243-266

Mazzacurati,Giancarlo. Misure del classicismo rinascimentale. Nápoles: Liguori, 1967.

---. Il problema storico del petrarchismo italiano (Dal Boiardo a Lorenzo). Nápoles: Liguori, 1963.

---. Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini. Bolonia: Il Mulino, 1985.

Mexía, Pedro. Silva de varia lección. Ed. de Antonio Castro. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1989.

Mele, E. "In margine alle poesie di Garcilaso". Bulletin Hispanique, XXXII (1930): pp. 218-245.

---. "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia". Bulletin Hispanique, XXV (1923): pp. 108-1048, 361-370 y XXVI (1924): pp. 35-51.

Mena, Juan de. Laberinto de Fortuna. Poemas menores. Ed. de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid: Editora Nacional, 1976.

Menéndez Pelayo, Marcelino. Antología de Poetas Líricos Castellanos. Madrid: C.S.I.C., 1945 [1ª ed., 1908]. Vol. X.

---. Horacio en España. Madrid: CSIC, 1951.

Menéndez Pidal, Ramón. La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.

---. Manual de gramática histórica española. 16ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

Mengaldo, Pier Vicenzo. La lingua del Boiardo lirico. Florencia: Olschki, 1963.

Mercuri, Roberto. "Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano". Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno. Ed. de Walter Binni et al. Vol. II. Roma: Bulzoni, 1975: pp. 227-274.

Moliner, María. Diccionario del uso del español. 2 vols. Madrid: Gredos, 1986.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Morel-Fatio. "L'«arte mayor» et l'hendecasillabe dans la poésie castillana du XVe siècle et du commencement du XVIe". Romania, XXIII (1894): pp. 226-227.

Moya del Baño, Francisca. "Los comentarios de J. de Fonseca a Garcilaso". García de la Concha, ed., Actas: pp. 201-234.

Muñiz Muñiz, Mª Nieves. "Petrarca e Garcilaso: comparabili e incomparabili". Esperienze Letterarie, IX.2 (1984): pp. 25-53.

Navarro Tomás, T. "El endecasílabo en la tercera égloga de Garcilaso". Romance Philology, V (1951-52): pp. 205-211.

---. Manual de entonación española. Nueva York: Hispanic Institute, 1944.

---. Métrica española. Reseña histórica y descriptiva. 7ª ed. Barcelona: Labor, 1986.

---. Los poetas en sus versos. Barcelona: Ariel [Serie Studia], 1982 [1ª ed. en "Serie Maior", 1973].

Nebrija, Antonio de. Gramática castellana. Texto establecido sobre la ed. princeps de 1492 por Pascual Galindo Romeo y Luis Ortiz Muñoz, con una introd., notas y facsímil. Madrid: Gráficas Reunidas, 1946.

Nougaret, Louis. Traité de métrique latine classique. 3ª ed. cor. París: Kincksieck, 1963.

Oxford Latin Dictionary. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Ovidio. Metamorphoseon. Ed. bil. lat.-ing. Frank Justus Miller. 2 vols. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press; Londres: W. Heinemann, 1976.

Peixoto, Jorge. "A edição de Lisboa de 1543 das Obras de Boscán e Garcilaso". Boletim Internacional de Bibliografia Lusobrasileira (Lisboa), I (1960): pp. 377-386.

Penna, Mario. "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana". Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Madrid: C.S.I.C., 1950-54. Vol. V: pp. 253-282.

Pérez de Oliva, Fernán. Dialogo de la dignidad del

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

hombre. Ed. de Mª Luisa Cerrón Puga. Madrid: Editora Nacional, 1982.

Petrarca, Francesco. Il Canzoniere.... Ed. de Ettore Modigliani. Roma: La Società, 1904.

---. Il Canzoniere con le note di G. Rigutini rifuse e di molto accresciute da Michele Scherillo. Milán: Ulrico Hoepli, 1918.

---. Le rime. Ed. Giosué Carducci y Severino Ferrari; nueva presentación de Gianfranco Contini. Florencia: Sansoni, 1956.

---. Le Rime secondo la revisione ultima del poeta. Ed. Giuseppe Salvo Cozzo. Florencia: Sansoni, 1904.

---. Rime. Trionfi e Poesie Latine. Ed. F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi y N. Sapegno. Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi Editore, 1951.

Pico della Mirandola, G. De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. Ed. de E. Garin. Roma: Edizione Nazionale dei Classici del Pensiero Italiano, 1942.

Piel, Joseph M. y Kremer, Dieter. Hispano-gotisches Namenbuch Der Niederschlag des Westgotischen in den alten und heutigen Personen- und Ortsnamen der Iberischen Halbinsel. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976.

Piera, Carlos J. "Spanish Verse and the Theory o Meter". Tesis doctoral. Univ. of California Los Angeles, 1981.

Poliziano, Angelo. Stanze. Ed. bil. it.-ing. de Richard Quint. Amherst: University of Massachusetts Press, 1979.

Pons Joseph S. "Note sur la Cancion IV de Garcilaso". Bulletin Hispanique, XXXV (1933): pp. 168-171.

Porqueras-Mayo, A. "La ninfa degollada de Garcilaso (Égloga III, versos 225-232)". Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas [celebrado en México, 1967]. México D. F., 1970: pp. 715-724.

Pozuelo Yvancos, José María. Teoría del lenguaje literario. Madrid: Cátedra, 1988.

Presa, A. y G. Uboldi. I rimatori italiani. Milán:

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Vita e Pensiero, 1974.

Prieto, Antonio. Garcilaso de la Vega. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975.

---. La poesía española del siglo XVI. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1984-1987.

---. La prosa española del siglo XVI. Vol. I. Madrid: Cátedra, 1986.

Propercio, Elegiae. Ed. bil. lat.-ing. H. E. Butler. Londres: William Heinemann; Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1929.

Quevedo, Francisco de. Poesía original completa. Ed., introd. y notas de J. M. Blecua. 2ª ed. Barcelona: Planeta, 1983.

Quilis, Antonio. Métrica española. 5ª ed. Barcelona: Ariel, 1989.

---. La estructura del encabalgamiento en la métrica española. Anejo LXXVII de la Revista de Filología Española. Madrid: CSIC, 1964.

Quintiliano, M. F. The Institutio Oratoria of Quintilian. Ed. bil. lat-ing. de H. E. Butler. 4 vols. Londres: W. Heinemann; Nueva York: G. P. Putnam's Sons, 1921.

Quinn, David. "Garcilaso's Egloga primera: Autobiography or Art?". Symposium, XXXVII (1983): pp. 147-164.

Raimondi, Ezzio. "Il petrarquismo nell'Italia meridionale". AA. VV., Premarinismo e Pregongorismo (Atti del Convegno Internazionale, Roma 19-20 aprile 1971). Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1973: pp. 98-101.

Rallo, Asunción. Antonio de Guevara en su contexto renacentista. Madrid: Cupsa, 1979.

RAE, Diccionario de Autoridades. Ed. facsímil. 1ª reimpr. 3 vols. Madrid: Gredos, 1984.

---. Diccionario histórico de la lengua española. Madrid: RAE [Imprenta Aguirre], desde 1960.

---. Esbozo de una nueva gramática de la lengua española. 5ª reimp. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Rico, Francisco. Breve biblioteca de autores españoles. Barcelona: Seix-Barral, 1990.

---. Reseña del Cancionero de Gallardo. Ed. de J. M. Azáceta. Romanistisches Jahrbuch, 15 (1964): pp. 371-76.

---. "Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglo XV y XVI)". Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, (1976): pp. 49-58.

---. "El destierro del verso agudo". Homenaje a José Manuel Blecua. Madrid: Gredos, 1983: pp. 525-541.

---. "De Garcilaso y otros petrarquismos". Revue de Littérature Comparée, LII (1978): pp. 325-338.

---, ed. Historia y crítica de la literatura española. 8 vols. Barcelona: Crítica, 1980 y Suplementos a los vols. I y II.

---. "Laudes litterarum: humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento". Homenaje a Julio Caro Baroja. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978: pp. 895-914.

---. Nebrija contra los bárbaros. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1978.

---. "Temas y problemas del Renacimiento español". Siglos de Oro: Renacimiento, vol II de HCLE, Barcelona: Crítica, 1980: pp. 1-18.

Riquer, Martín de. Juan Boscán y su cancionero barcelonés. Barcelona: Archivo Histórico, Casa del Arcediano, 1945.

---. Els poetes petrarquistes. Barcelona: Barcino, 1934.

---. Resumen de versificación española. Madrid: Seix Barral, 1950.

---. Los trovadores. Historia literaria y textos. 3 vols. Barcelona: Ariel, 1983. [1ª ed, Barcelona: Planeta, 1975].

Rivers, Elias L. "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eglogue". Hispanic Review, XLI (1973): pp. 297-304.

---. "Garcilaso divorciado de Boscán". Homenaje a

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Rodríguez Moñino. Madrid: Castalia, 1966. Vol II: pp. 121-129.

---. Garcilaso de la Vega. Poems. A critical guide. London: Tamesis Books, 1980.

---. "The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature". Hispanic Review, XXII (1954): pp. 175-194.

---. "The Pastoral Paradox of Natural Art". Modern Language Notes, LXXVII (1962): pp. 130-144.

---, ed. La poesía de Garcilaso, 1ª reimpr. Barcelona: Ariel, 1981.

---. "El problema de los géneros neoclásicos y la poesía de Garcilaso". García de la Concha, ed., Actas: pp. 49-60.

---. "Some Ideas about Language and Poetry in Sixteenth-century Spain". Bulletin of Hispanic Studies, LXI.3 (1984): pp. 379-383.

Roig, Adrien. "¿Quiénes fueron Salicio y Nemoroso?". Criticón, 4 (1978): pp. 1-36.

Rojas, Fernando de. Celestina. Ed. de D. S. Severin. Con introd. de S. Gilman. Madrid: Alianza, 1989.

Rossi, Vittorio. Il Quattrocento. 9ª ed. Milán: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1973.

Roubaud, Jacques. "Mètre et verse. Deux applications de la métrique générative de Halle-Keyser". Poétique, VII (1971): pp. 366-387.

Ruffinatto, Aldo. "Garcilaso senza stemmi". Ecdotica e testi ispanici. Padua: Università degli Studi di Padova, 1982: pp. 25-44.

Rüffler, Adolf. "Zur Garcilaso Frage". Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, CLIII (1928): pp. 219-230.

Sabbatino, Pasquale. Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento. Nápoles: Editrice Ferraro, 1986.

Saccone, Eduardo. Il "soggetto" del Furioso e altri saggi tra Quattro e Cinquecento. Nápoles: Liguori Editore, 1974.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Sannazaro, Iacobo. Opere vulgari. Ed. de Alfredo Mauro. Bari: Laterza, 1961.

Sansone, Giuseppe. "Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo in Spagna". Actas del Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Madrid: C.S.I.C., 1969: pp. 1669-1699.

---. "Note sulla versificazione dei sonetti di Garcilaso". Annali del Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza [Nápoles], 30.1 (1988): pp. 83-90.

Santagata, Marco. La lirica aragonese. Studi sulla poesia napoletana del secondo Quattrocento. Padua: Editrice Antenore, 1979.

Santangelo, Giorgio. Il Bembo critico e il principio d'imitazione. Florencia: Sansoni, 1950.

---. Le epistole "De imitatione" di Pico della Mirandola e di P. Bembo. Florencia: Olschki, 1954.

Santillana, Marqués de. Comedieta de Ponca. _ Sonetos "al itálico modo". Ed. de Maxim P. A. M. Kerkhof. Madrid: Cátedra, 1986.

---. Poesías completas. Ed., introd., y notas de Manuel Durán. 2 vols. Madrid: Castalia, 1975.

Sapegno, Natalino. "Petrarca". Il Trecento. Vol. II de Storia della Letteratura italiana. Dir. por Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Milán: Garzanti, 1965: pp. 185-313.

Sarmiento, Edward. Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega recopiladas por E. S. en la edición de Elias L. Rivers [1964]. Madrid: Castalia, 1970.

Segre, Cesare. "Critica testuale, teoria degli insiemi e diasistema". Semiotica filologica. Testo e modelli culturali. Turín: Einaudi, 1979.

---. "Análisis conceptual de la I Egloga de Garcilaso". Las estructuras y el tiempo. Barcelona: Planeta, 1976: pp. 163-184.

Segura Covarsi, Enrique. La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro. (Contribución al estudio de la métrica renacentista). Madrid: CSIC, 1949.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Serra, L. "Sannazaro e Garcilaso". Convivium, XVII (1948): pp. 173-181.

Serretta, Mariangela. Endecasillabi crescenti nella poesia italiana delle origini e nel Canzoniere del Petrarca. Milán: Società Editrice "Vida e Pensiero", 1938. [Publicazioni della Università Cattolica del Sacro Cuore, Serie quarta, vol. XXIX].

Simón Díaz, José. Bibliografía de la literatura hispánica. Madrid: CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, 1961) vol. VI: pp. 622-634 y vol. X (1972): pp. 553-579.

Sito Alba, Manuel. "¿Un tiento de Garcilaso en poetas portugueses?". Boletín de la Real Academia Española, LXI (1976): pp. 439-508.

Solá-Solé, José Mª. Los sonetos al itálico modo del Marqués de Santillana. Barcelona: Puvill, 1980.

Spang, Kurt. Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico. Murcia: Universidad de Murcia, 1983.

Spingarn, J. E. A History of Literary Criticism in the Renaissance. Nueva York: MacMillan, 1899.

Suchier, Walter. Französische Verslehre auf historischer Grundlage. 2ª ed., revisada por Rudolph Baehr. Tubinga: M. Niemeyer, 1963.

Tansillo, Luigi. Il canzoniere edito e inedito. Ed. E. Pèrcopo. Nápoles: Tipografica degli Artiggianelli, 1927.

Tejada, E. de. Nápoles hispánico. Madrid: Montejurra, 1959.

Terlingen, Johannes Hermanus. Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XVIII. Amsterdam: N. V. Noord-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, 1943.

Terracini, Lore. Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento. Turín: Stampatori, 1979.

Toffanin. Il Cinquecento. 4ª ed. Milán: Casa Editrice Dr. Francesco Vallardi, 1950.

Toja, Gianluigi. ed., Trovatori di Provenza e d'Italia. Introd., ed. y trad. de G. T. Parma: Guanda editore,

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

1965.

Torres Naharro, Bartolomé de. Propalladia and Other Works of B. de Torres Naharro. Ed. de J. E. Gillet. 3 vols. Bryn Mawr, Penn.: G. Banta Publishing Company, 1943-51.

Trissino, Giovan Giorgio. Poetica. Weinberg, ed., Tratatti. Vol. I: pp. 23-158.

---. Rime 1529. Ed. de Amedeo Quondam. Nota métrica de Gabriella Milan. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1981.

Turrez Aguirrezábal, Itziar. La lengua en el Siglo de Oro. La obra de Garcilaso de la Vega. Bilbao: Universidad de Deusto, 1987.

Valdés, Alfonso de. Diálogo de las cosas ocurridas en Roma. Ed., pról. y notas de José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

Valdés, Juan de. Diálogo de la lengua. Ed. Cristina Barbolani. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1987.

---. Diálogo de la lengua. Ed. José F. Montesinos. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.

---. Diálogo de la lengua. Ed. R. Lapesa. Zaragoza: Clásicos Ebro, 1954.

---. Diálogo de la lengua. Ed. L. Terracini. Módena: Società Tipografica Modenese, 1957.

---. Diálogo de la lengua. Ed. J. M. Lope Blanch. Madrid: Castalia, 1969.

Valentini, Alvaro. La rima, la forma, la struttura. Roma: Bulzoni, 1971.

Valmaggi, L. "Per le fonti del Cortegiano". Giornale storico della letteratura italiana, XIV (1889): pp. 72-93.

Vázquez, Manuel A. Poesía y poética de Fernando de Herrera. Madrid: Narcea, 1983.

Vilanova, Antonio. "Preceptistas de los siglos XVI y XVII". Guillermo Díaz Plaja, ed., Historia general de las literaturas hispánicas. Barcelona: Barna, 1953. Vol. II: pp. 565-692.

Virgilio. Bucólicas. Ed. de Mariluz Ruiz de Loizaga y

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Víctor José Herrero. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1983.

---. Aeneidos. Ed. de Henri Goelzer, trad. de Endré Bellesort. 10ª ed. 2 vols. París: Les Belles Lettres, 1961.

Waley, Pamela. "Garcilaso, Isabel and Elena: The growth of a legend". Bulletin of Hispanic Studies, LVI (1979): pp. 11-15.

---. "Garcilaso's Second Eclogue is a Play". Modern Language Review, LXXII (1977): pp. 585-596.

Weinberg, Bernard. A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961.

---, ed. Trattati di poetica e retorica del '500. 4 vols. Bari: Laterza e Figli, 1970. Vol. I.

Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria. Madrid: Gredos, 1969.

Wilkins, Ernest H. "L'invenzione del sonetto". The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959: pp. 11-39, también en R. Cremante y M. Pazzaglia, eds., Metrica: pp. 279-290.

Zamora Vicente, Alonso. "Sobre petrarquismo". Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1945 a 1946. Santiago de Compostela: Imprenta Paredes, 1945. Reimpr. en De Garcilaso a Valle-Inclán. Buenos Aires: Sudamericana, 1950: pp. 15-62.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.