

UACM

**Universidad Autónoma
de la Ciudad de México**

Nada humano me es ajeno

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

CANCIONERO DE UN POETA

**TRABAJO RECEPCIONAL QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA,**

PRESENTA:

HÉCTOR CISNEROS VÁZQUEZ

DIRECTORA:

HILDA ROSINA CONDE ZAMBADA

MÉXICO D.F. ABRIL 2011

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

UACM4 TST441

Índice

Introducción	4
PARTE I: El origen del endecasílabo y del soneto en las lenguas inglesa y española	7
El soneto italiano y su influencia en el arte de la palabra occidental	7
Desde la incursión del endecasílabo hasta la adaptación del soneto en español	12
La incorporación de la métrica silábica acentual y el pentámetro en la lengua inglesa	23
El soneto inglés	37
La adaptación del soneto inglés al español: lógica, métrica y estructura	45
PARTE II: Poéticas	53
Acerca de <i>Cacerías</i>	55

<i>Acerca del Cancionero de un poeta</i>	60
<i>Acerca de los Sonetos a Ophelia</i>	66
A manera de conclusión	73
Bibliografía	75

Introducción

El verso endecasílabo ha establecido una larga tradición en español y otros idiomas. Rastrear los orígenes, en nuestra lengua, de las formas poéticas que lo emplean, sobre todo del soneto —tanto en su estructura italiana como en su peculiar variante inglesa o shakespereana (ésta sin tanta tradición en nuestra lengua)—, es uno de los motivos de este trabajo. Siguiendo la evolución histórica de los sonetos inglés y español, podremos hacer una comparación de las tradiciones y adaptaciones en ambos idiomas de la poesía italiana petrarquista, en donde el soneto halla una de sus fuentes más populares y vigorosas. Así mismo, se experimentan y analizan las posibilidades poéticas del endecasílabo, principalmente por medio del soneto, tanto en su forma italiana como shakespereana.

El presente trabajo está dividido en tres partes. La primera sección es un seguimiento histórico y comparativo de la adaptación al español, a través de la amplia influencia italiana, del endecasílabo y, después, del soneto y otras formas poéticas. El proceso de importación se da también en Inglaterra y se sigue hasta que el endecasílabo y el soneto petrarquista se asimilan, respectivamente, por medio del pentámetro y del soneto conocido como shakespereano. Posteriormente, se comparan los sonetos que han desarrollado el español y el inglés, y se estudian sus recursos particulares.

La segunda parte corresponde a mi poética; por ello, está en función de mi labor creativa, agrupada en la tercera parte. La poética es un análisis de mis poemas, sobre todo de las formas y temas expuestos en la sección anterior. Está dividida en tres

apartados que corresponden a los poemarios que conforman la tercera parte. En el primero, se estudia la *lira*, una estrofa también de influencia italiana y ampliamente relacionada con el endecasílabo; en el segundo, se abordan el soneto italiano y algunas otras formas del endecasílabo; finalmente, en el tercero, se estudian el soneto shakespereano y sus posibilidades expresivas en español.

La tercera y última parte del trabajo corresponde a mi labor creativa. Está compuesta por tres poemarios. El primero, intitulado *Cacerías*, versa sobre un cazador en pos de sus presas. Su forma estrófica es la lira y se basa en las canciones, églogas y odas de Garcilaso de la Vega, quien tuvo un papel fundamental en la importación de las estrofas que combinaban el endecasílabo con el heptasílabo en Italia. También se utilizan imágenes, motivos y ambientes del poeta español. El segundo poemario lleva por título *Cancionero de un poeta*. En él se aborda, principalmente, el soneto tradicional español, es decir, el conocido como soneto italiano o al itálico modo, y algunas otras formas del verso endecasílabo. Las composiciones están agrupadas en torno al personaje que las enuncia, el cual es un escritor que trata en sus poemas sobre los conflictos y dificultades de su oficio. El tercer poemario se llama *Sonetos a Ophelia*. Como su nombre lo indica, se trata de sonetos, pero, en este caso, y puesto que la referencia para ellos son los sonetos de Shakespeare y el personaje de Ophelia de *Hamlet*, son sonetos compuestos al estilo inglés. Además, los poemas están agrupados como una secuencia, es decir que, en su conjunto, tienen características narrativas o tratan diversos aspectos de un solo tema. La secuencia de sonetos es la forma en que se estructuró el famoso *Canzoniere* de Petrarca, y la que siguieron la mayoría de los poetas de tradición inglesa que cultivaron el soneto. En mi poemario, las composiciones giran todas en torno a Ophelia.

Con la totalidad de mi trabajo, compuesto por una poética que vincula, a través del análisis de mi poesía, la teoría e historia literarias con mi propia creación, pretendo tomar conciencia de los recursos literarios de los que suelo servirme. Creo que sólo a través de esa conciencia se puede hallar una postura propia. Uno sólo sabe dónde está en relación con lo otro: el norte magnético, la estrella polar, el faro, los riscos o los valles. Del mismo modo, creo que orientarse con determinadas formas literarias le puede indicar a uno si lleva buena derrota y si va cumpliendo sus objetivos; sólo entonces se podrá ir a paso más seguro hacia donde se desea, quizá por una dirección propia, en medio del mar de las tinieblas.

Parte I

El origen del endecasílabo y del soneto en las lenguas inglesa y española

El soneto italiano y su influencia en el arte de la palabra occidental

El soneto,¹ desde sus orígenes en las cortes italianas del siglo XIII, se difundió en los ámbitos cultos de Occidente, donde estableció una tradición que llega hasta nuestros días, como forma poética de extremo refinamiento. Si bien hoy el soneto se usa para tratar cualquier tema, en un principio se utilizó para temas amorosos, como consecuencia de haberse originado bajo un nuevo concepto del amor y del entonces naciente *dolce stil novo*.

Bajo la influencia trovadoresca, en las cortes medievales europeas de los siglos XI y XII se desarrolló una poesía relacionada con el estilo de vida de los nobles y sus códigos de comportamiento; las formas del amor de la corte —el amor cortés— se plasmaron en la poesía de la época, como en los romances del rey Arturo, las obras de Chrétien de Troyes (1135-1183) y la *Roman de la rose*. En la concepción del amor dentro de la corte, donde los matrimonios eran generalmente por conveniencia y, por lo mismo, la fidelidad no era un factor crucial, un caballero corteja a una dama con

¹ "Soneto. Breve poema en catorce versos, de los cuales los ocho primeros componen dos cuartetos iguales con dos solas rimas consonantes y los seis siguientes forman dos tercetos iguales o distintos con dos o tres consonancias. En el modelo tradicional, los cuartetos se han ajustado al tipo de rimas abrazadas, ABBA : ABBA, y los tercetos han usado preferentemente las combinaciones CDE : CDE y CDC : DCD. El metro regular ha sido el endecasílabo". Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991, p. 541.

muestras de bizarría y palabras amorosas; ésta accede a sus solicitudes sin importar que esté unida en matrimonio y, consumado su amor, lo mantienen en secreto.² Sin embargo, como efecto de la vieja escolástica y del naciente humanismo, que retornaba a la cultura grecolatina, los nobles y cortesanos tuvieron contacto con los filósofos griegos, entre ellos Platón (427-348 a.C.), de cuyas ideas tomaron la concepción del amor como un camino para la exaltación y crecimiento del alma, donde la amada, ejemplo de toda virtud, con su suave o riguroso desdén, elevaría el espíritu del amante y lo conduciría hacia Dios. Esta última manera de entender el amor fue abrazada por grandes e influyentes poetas, tales como Guido Cavalcanti (1225-1330), Guido Guinizelli (1235-1276), Dante Alighieri (1265-1321) y Francesco Petrarca (1304-1374), quienes dieron origen a la corriente literaria del *dolce stil novo*, que implicó el cambio del amor cortés por el platónico.

El mito del auriga, en el *Fedro* de Platón,³ fue el modelo para las ideas de los poetas estilnovistas. Platón divide el alma en tres partes y la compara con un carro donde van un auriga y dos caballos, uno blanco y uno negro: el blanco jala el carro hacia el cielo, donde habitan los dioses y las Ideas, y de donde las almas han descendido; el negro, ardiente por los goces, jala el carro hacia abajo, y el auriga es quien lleva las riendas. Las almas caídas son las que ocupan los cuerpos de los seres animados, pero sólo las que han subido alguna vez a lo más alto, más cerca de la Idea, son las que pueden tomar un cuerpo de hombre y, entre más arriba hayan subido, o más veces, de un mejor hombre (como de un filósofo, sugiere Platón). El amado, querido por su belleza y virtud, cualidades que significan que es un alma elevada,

² "Courtly love", *Encyclopaedia Britannica*, 2004 Deluxe Edition, CD-ROM.

³ Platón, *Fedro*, 246b-257a.

inspira entonces en el amante el deseo de volver a encaminarse hacia el mundo supraceleste. Pero hay que tener cuidado, pues la belleza genera dos reacciones opuestas en el alma del amante: el auriga, al recordar la belleza ideal, dirige decidido el obediente y dócil caballo blanco hacia los cielos; pero el caballo negro, movido por el deseo del goce, jala a los otros dos hacia los placeres carnales con tanta fuerza, que puede hacerles olvidar el mundo superior. En el mito del auriga, el amor que inspira el amado no debe consumirse en lo carnal, en lo material, que es el mundo donde hemos caído, sino en lo espiritual. El amor que se tiene por la belleza virtuosa del amado, quien no es más que un pulido espejo, debe conducir al amante hacia la verdadera belleza, la ideal, de la que irradia toda luz.⁴

En la adaptación cristiana del mito del auriga, Dios ocupa la cumbre del mundo ideal platónico. En la *Comedia*, Beatriz pasa a ser la guía de Dante en el Paraíso, hasta que el poeta llega a Dios. Petrarca, en su *Rerum vulgarium fragmenta*, mejor conocido como *Canzoniere*, le profesa un amor puro a la virtuosa Laura, gracias a la cual su alma se ennoblece, aunque no sin sentir el combate entre las dos tendencias opuestas que Platón representó con los caballos:

Quella, ch'amare et sofferir ne'nsegna
e vòl che'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna, et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.⁵

En este libro Petrarca usa canciones, madrigales, sextinas, baladas y, sobre todo, sonetos, unificados por estar dedicados a Laura y por un acomodo cuidadoso.

⁴ Ídem.

⁵ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, intr. y n. Alberto Chiari, Cles, Oscar Mondadori, 1985, p. 264, poema CXL.

Forman una secuencia: poemas independientes que tratan en conjunto sobre un solo tema o presentan características narrativas. Con cada poema nos vamos adentrando en nuevos aspectos y giros de la pasión del personaje que enuncia los poemas: progresivamente, se abordan los primeros años del poeta, cuando rechazaba el amor y conoció a Laura, los efectos que tiene el amor sobre él, las quejas por el desdén de la amada, su muerte y el duelo del poeta, así como otros sucesos relacionados en menor o mayor grado.

Los poetas estilnovistas se sirvieron mucho del soneto, pero fueron los sonetos de Petrarca los que más difusión alcanzaron y los más influyentes sobre las tradiciones poéticas del resto de Europa, sobre todo gracias al éxito de su *Canzoniere*. La lengua italiana, a través de sus obras literarias, empezaba a adquirir un prestigio que antes sólo le correspondía al latín. El italiano y la obra de Petrarca fueron ejemplo para los escritores y poetas del resto de las lenguas vulgares, quienes empezaron a trabajar la poesía en su lengua nativa. En palabras de Henri Jean Martin y Lucien Febvre:

Les humanistes eux-mêmes n'hésitent pas alors à recourir à ses langues afin d'obtenir une plus vaste audience. Depuis des siècles, d'ailleurs, n'en est-il pas déjà en Italie? L'exemple de Pétrarque n'est-il pas là pour faire triompher les hésitants de leurs scrupules?⁶

Si bien ya se poetizaba en las lenguas vulgares, se hacía sólo en formas populares y sin que las obras tuvieran la reputación de artísticas (aunque, en realidad, la *Iliada* y la *Odisea*, ya entonces muy admiradas, pertenecían precisamente a esta tradición popular y oral). El latín se había convertido en una lengua meramente escrita y, ahora, con los poetas escribiendo en lengua vulgar, no sólo aumentaban los lectores

⁶ Lucien Febvre y Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, París, Albin Michel, 1958, p. 479.

y escuchas, sino que la cultura escrita se expandía en una población que, antes, sólo podía recurrir a la oralidad. La lectura en voz alta de textos en lenguas vulgares se hizo común. Con la pauta marcada por el italiano, al usar el soneto como forma poética refinada, los escritores de otras partes de Europa que usaban el latín para sus obras pudieron usar las formas cultas en sus lenguas maternas, aunque no sin hacer adaptaciones; fue el cambio de la métrica medieval a la renacentista: del octosílabo español al endecasílabo; de la *pausing line* inglesa, al pentámetro yámbico; de la métrica de cantidad que se usaba para el verso latino y griego, a las métricas silábicas y acentuales de las lenguas vulgares europeas. De tal modo, si los escritores habían vacilado entre el latín y la lengua vulgar, para el siglo XV ya se da la vulgarización, por lo menos en la literatura; la ciencia todavía tendría que esperar hasta después de Newton.

Desde la incursión del endecasílabo hasta la adaptación del soneto en español

En español, las poesías de Alfonso el Sabio (1221-1284) y don Juan Manuel (1282-1348) nos dan ejemplos de endecasílabos;⁷ pero es Francisco Imperial (1372-1409), poeta del siglo XIV, quien tiene la voluntad de adaptar a su lengua materna el verso italiano de once sílabas para utilizarlo regular y sistemáticamente. En sus decires, usa el endecasílabo sobre la calca del italiano y la obra de Dante, como se ve en su *Desir a las siete virtudes*. Allí, así como en la *Comedia* Virgilio es el guía de Dante, éste es quien guía a Imperial a través de su extraño sueño. Cuando despierta el poeta español, al final del poema, dice: "E en mis manos fallé a Dante abierto / en el capítul, que la Vírgen salva".⁸ La misma influencia es evidente en el muy parecido *Desir al nascimiento de nostro Señor el Rey Don Juan*. Sin embargo, la métrica de los decires es muy irregular: abundan los versos de doce y diez sílabas y, aunque predominan los endecasílabos, para que midan once hay que conceder cesuras no muy claras, sinalefas o, con más frecuencia, hiatos que a veces siguen unas normas y a veces no. Pongo por ejemplo los primeros cuatro versos de la última octava del *Desir a las siete virtudes*:

E commo en mayo, en prado de [las] flores
Se mueve el aire, en quebrando el alva,

⁷ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 98.

⁸ Francisco Imperial, *Desir de Micer Francisco a las siete virtudes*, en *Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media. T. 4*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 20*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944. En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, sitio de Internet, consultado: ago 17, 2009. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520899915296535802/029123_0013.pdf#search=Antología de poetas líricos castellanos. edad media. francisco imperial"&page=1](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520899915296535802/029123_0013.pdf#search=Antología de poetas líricos castellanos. edad media. francisco imperial).

Suavemente vuelto con olores,
Tal se moviera, al acabar la salva.⁹

Como puede verse, el primero, segundo y cuarto versos tienen una estructura idéntica o, por lo menos, muy similar: están formados por dos periodos, el primero de cinco sílabas y el segundo de seis o siete. Sin embargo, el segundo verso hace pausa¹⁰ entre los periodos, mientras que el cuarto los une con una sinalefa.¹¹ El primero, a su vez, hace cualquiera de estas dos cosas, dependiendo de si se acepta la enmienda de [las]. Pero, no obstante los frecuentes deslices, la adaptación de Imperial del endecasílabo abre la puerta para que el español se sirva de los modelos de la poesía italiana, entre ellos, del soneto y de la cosmovisión estilnovista.

Íñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana, hace sus *Sonetos al itálico modo* en la primera mitad del siglo XV, marcando en el título la influencia extranjera y las nuevas reglas a las que se somete. Es un paso más en la asimilación de la poesía italiana. Él sí logra el endecasílabo, con algunas fallas que muestran el proceso de adaptación, sobre todo porque, en varias ocasiones, el error se halla en la duda de si hacer el hiato¹² o no, en aceptar o no la sinalefa. Así ocurre en el soneto XXI, vv. 8 y 13 ("sea destino o curso fatal?", "la muerte veo e non me dó cura,")¹³; en el

⁹ Ídem.

¹⁰ "La pausa propiamente métrica ocurre en fin de verso y entre hemistiquios de versos compuestos. Rechaza la sinalefa y permite que versos y hemistiquios acaben con terminación llana, aguda o esdrújula. La pausa delimita versos y hemistiquios y nivela periodos interiores y de enlace". T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ "SINALEFA. Figura que en la poesía española consiste en pronunciar en una sola sílaba, como si se tratara de un diptongo, la vocal final de una palabra y la vocal inicial contigua de la siguiente". H. Beristáin, "Sinalefa", *op. cit.*, p. 472.

¹² "HIATO [...] Fenómeno de dicción que suele usarse como licencia poética, es decir, como *figura retórica*. Consiste en la pronunciación separada de dos vocales que van juntas: 'tu escuela'." Helena Beristáin, "Hiato", *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001, p. 254.

¹³ Marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. , intr. y n. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, p. 167.

XXVIII, vv. 1 y 5 (“Cuentan que esforçava Thimoteo”, “a la batalla; e del mesmo leo”)¹⁴; XXX, v. 6, (“plugo, e se goza en grand cantidad”)¹⁵; XXXI, v. 8 (“será victoria a Enoch e a Helías”)¹⁶; XXXII, vv. 1 y 4 (“Roma en el mundo e vos en España”, “corona de Bética exçelente”)¹⁷. En otros casos, los menos, el error en la métrica no permite ninguna licencia, como en el soneto XII, v. 13 (“válgame, deessa, tu mesura,”)¹⁸ y en el XXX, v. 10 (“a muchos, e a pocos la perseverança,”).¹⁹

Al comparar el canon italiano del soneto con las composiciones de López de Mendoza, se observa que el marqués de Santillana usa diversos patrones de rima para los cuartetos²⁰ (*ABAB-ABAB*, *ABBA-ACCA*, *ABAB-BCCB*, *ABBA-ABBA*), algunos más laxos, y respeta la rima variable que se permite en los tercetos (*CDC-DCD*, *CDE-CDE*, *CDE-ECE*); pero, sobre todo, no logra la particular estructura lógica: dos cuartetos y dos tercetos. A pesar de que, en general, el patrón de la rima del marqués sugiere esta estructura, las ideas y unidad de las estrofas indican, con gran frecuencia, una composición en tres cuartetos y un pareado. De los 42 poemas de los que se componen los Sonetos al itálico modo, 18 pueden considerarse que terminan con una estrofa de dos versos. Esto se debe a que, en varios de sus sonetos, cada cuarteto encierra en sí mismo una idea completa, pero, en el caso del primer terceto, éste requiere de otro verso para completar la idea que expresa; entonces, el poema se cierra con una idea

¹⁴ *Ibidem*, pp. 171 y 172.

¹⁵ *Ibidem*, p. 173.

¹⁶ *Ibidem*, p. 174.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 174 y 175.

¹⁸ *Ibidem*, p. 159.

¹⁹ *Ibidem*, p. 173.

²⁰ “CUARTETO. Cuatro versos de arte mayor, endecasílabos por lo común, que riman el primero con el cuarto y el segundo con el tercero”. Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, 21ª ed., México, Porrúa, 2003, p. 118.

que sólo abarca dos versos. Pongo por ejemplo las últimas seis líneas del soneto XII, donde, en el penúltimo terceto, se compara a la amada con un templo:

Templo emicante donde la cordura
es adorada, e honesta destreza,
silla e reposo de la fermosura,

choro plaziente do virtud se reza;
válgame, deessa, tu mesura,
e non me judgues contra gentileza.²¹

En varios casos, incluso, los últimos dos versos inician con una conjunción que denota causa, conclusión, motivo o aversidad (tales como *pues*, *assí* o *mas*), acentuándose, de tal modo, su separación lógica del resto del poema. Sucede en el soneto VII, donde el poeta se motiva a escribirle a la amada y las últimas dos líneas le sirven para sintetizar sus argumentos en una sentencia que conjura sus temores. Transcribo los últimos seis versos:

e non te pienses que tanta belleza
e sinçera claror quasi divina
contenga en sí la feroçe crüeza,

nin la nefanda sobervia maligna;
pues vaya lejos inútil pereza
e non se tema de imagen benigna.²²

La puntuación también es clave para identificar la falla del marqués de Santillana en el canon del soneto, como en el número XXIV, donde parece que la rima de los tercetos es para hacer un tercer serventesio²³ y rematar con un pareado que utilice la rima de la estrofa anterior: *CDC-D/CD*.

²¹ Marqués de Santillana, *op. cit.*, p. 159.

²² *Ibidem*, p. 154.

²³ "SERVENTESIO. Cuatro versos análogos a los del cuarteto, rimando el primero con el tercero y el segundo con el cuarto". Fco. Montes de Oca, *op. cit.*, p. 118.

Si el pelo por ventura voy trocando,
non el ánimo mio, nin se crea;
nin puede ser, nin será fasta quando
integralmente muerte me posea.

Yo me vos di e, non punto dudando,
vos me prendistes e soy vuestra prea;
absoluto es a mí vuestro grand mando
quando vos veo o que non vos vea.

Bien merecedes vos ser mucho amada;
mas yo non penas, por vos ser leal,
cuantas padesco desde la jornada

que me feristes de golpe mortal.
Sed el oliva, pues fuestes la espada;
sed el bien mio, pues fuestes mi mal.²⁴

La estructura de tres estrofas de cuatro versos y una de dos no es ajena a Petrarca, pero no es tan frecuente. Sucede, por ejemplo, en los sonetos IX, X, XXI, XXXI, XXXIII del *Canzoniere*. Es claro ejemplo el soneto XXI:

Mille fiate, o dolce mia guerrera,
per aver co'begli occhi vostri pace,
v'aggio proferto il cor; m'a voi non piace
mirar si basso colla mente altera.

Et se di lui fors'altra donna spera,
vive in speranza debile et fallace:
mio, perché sdegno ciò ch'a voi dispiace,
esser non può già mai così com'era.

Or s'io lo scaccio, et e' non trova in voi
ne l'exilio infelice alcun soccorso,
né sa star sol, né gire ov'altri il chiama,

poria smarrire il suo natural corso;
che grave colpa fia d'ambeduo noi,
et tanto più de voi, quanto più v'ama.²⁵

²⁴ Marqués de Santillana, *op. cit.*, p. 169. El subrayado es mio.

²⁵ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 73.

El contraste de la nueva tendencia italianizante con la tradición ya establecida en España, lo podemos ver con la poesía de Jorge Manrique (1440-1479), poeta cuarenta y dos años menor que el marqués de Santillana; pero muy relacionado literariamente con él. Manrique sigue en la tradición popular española al escribir sus coplas, estrofas de doce versos con un patrón de dos versos octosílabos y un pie quebrado,²⁶ con el esquema *abcabc-defdef* para la rima. Manrique conocía la tradición que llegaba de Italia; pero decidió no seguirla en sus *Coplas a la muerte de su padre* cuando dice “Dexo las invocaciones / de los famosos poetas / y oradores”,²⁷ pues, como “poetas y oradores”, señala María Morrás, se le “designaba a Petrarca y sus seguidores”.²⁸ Y Manrique sigue diciendo de ellos, refiriéndose al mundo pagano y mitológico del que se sirven:

no curo de sus ficiones,
que traen yervas secretas
sus sabores.
A Aquel solo me encomiendo,
a Aquel sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.²⁹

Manrique prefiere seguir a los autores españoles y clásicos, como Cicerón, sobre los italianos, mostrando la fuerza y vigencia de las formas nativas españolas.

Los poetas Juan Boscán (ca. 1487-1542) y Garcilaso de la Vega (ca. 1501-1536), de principios del siglo XVI, fueron los que terminaron por asimilar al español el

²⁶ “Verso de *pie quebrado* es aquel más corto que los versos restantes de la estrofa; suele ser un hemistiquio del verso empleado”. Fco. Montes de Oca, *op. cit.*, p. 106.

²⁷ Jorge Manrique, *Poesía*, ed., intr. y n. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003, pp. 237-239.

²⁸ María Morrás, n. al verso 38, en J. Manrique, *op. cit.*, p. 238.

²⁹ J. Manrique, *op. cit.*, p. 239.

endecasílabo italiano, y lo hicieron no sólo a través del soneto, como Íñigo de Mendoza, o con las octavas de arte mayor, como Francisco Imperial, sino que emplearon una gran cantidad de formas italianas que usaban el endecasílabo como métrica principal o que la combinaban con otras, sobre todo con el heptasílabo. Así, adaptaron la *Canzone*, una composición basada en estrofas de nueve a veinte versos endecasílabos y heptasílabos, a la vez dividida en dos partes, la *fronte* y la *sirima*, cada una con un sistema de rima distinto que se une por un verso denominado *chiave*. Pongo la primera estrofa de la canción I de Garcilaso:

(*Fronte*)

Si a la región desierta, inhabitable	A
por el hervor del sol demasiado	B
y sequedad d'aquella arena ardiente,	C
o a la que por el hielo congelado	B
y rigurosa nieve es intratable,	A
del todo inhabitada de la gente,	C

(*Chiave*)

por algún accidente	c
---------------------	---

(*Sirima*)

o caso de fortuna desastrada	D
me fuédeses llevada,	d
y supiese que hallá vuestra dureza	E
estaba en su crúeza,	e
allá os iría a buscar como perdido,	F
hasta morir a vuestros pies rendido. ³⁰	F

La *canzone* se termina con el *commiato*, que reproduce el patrón de la *sirima*:

Canción, no has de tener	x
comigo ya que ver en malo o en bueno;	A
trátame como ajeno,	a
que no te faltará de quien lo aprendas.	B
Si has miedo que m'ofendas,	b
no quieras hacer más por mi derecho	C
de lo que hice yo, qu'el mal me he hecho. ³¹	C

³⁰ Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed., intr. y n. por Elias L. Rivers, Navarra, Castalia, 2001, p. 83.

³¹ *Ibidem*, p. 85.

Boscán y Garcilaso trajeron al español también la *terza rima*, el patrón estrófico de versos endecasílabos con rima ABA BCB CDC..., utilizado por Dante en su *Comedia*. Dice Boscán en una de sus espístolas:

El que sin ti vivi ya no querría,
y ha mucho tiempo que morir desea
por ver si tanto mal s'acabaría,

a tu merced suplica que'sta lea
porque no es para durar más parte
sin que de algún alivio se provea.

Y pues verás que en mi'scrivir no ay arte
sino dolor, comiença de dolerte
de quien a su pesar ha d'enojarte.³²

Otra estrofa que adaptaron estos dos poetas españoles fue la que utilizaban los italianos para las odas: cinco o seis versos endecasílabos y heptasílabos con distinto acomodo y patrón de rima. Sin embargo, en español, esta estrofa adquirió la estructura bien definida de aBabB —tomada de la *Loda a la vita pastorale* de Bernardo Tasso— y el nombre de *lira* por la influencia de Garcilaso y el primer verso de su *Ode ad florem Gnidi*: "Si de mi baja lira".³³

Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, con la diversidad de combinaciones estróficas que adaptaron, demostraron que, en español, el endecasílabo también tenía una gran riqueza rítmica y versatilidad para combinarse con otros metros. Pero estos autores se destacan, sobre todo, por haber adaptado el soneto. Los sonetos de

³² Juan Boscán, *Obras poéticas*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999, libro III. Edición digital a partir de la de Enrique Canedo, Madrid, Calleja, 1917. En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, sitio de Internet, consultado: nov 14, 2010. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582730911358317421291/p0000004.htm>.

³³ G. de la Vega, *op. cit.*, p. 100.

Garcilaso conservan estrictamente la forma italiana, tanto en la rima como en la lógica (en verdad dos cuartetos y dos tercetos, con la llamada *volta*, el giro argumentativo que se da en los tercetos). Veamos el siguiente ejemplo, el soneto IX:

Señora mía, si yo de vos ausente
en esta vida tuero y no me muero,
paréceme que ofendo a lo que os quiero
y al bien de que gozaba en ser presente;

tras éste luego siento otro accidente,
qu'es ver que si de vida desespero,
yo pierdo cuanto bien de vos espero,
y así ando en lo que siento diferente.

En esta diferencia mis sentidos
están, en vuestra ausencia, y en porfía;
no sé ya qué hacerme en mal tamaño;

nunca entre sí los veo sino reñidos;
de tal arte pelean noche y día
que sólo se concentran en mi daño.³⁴

Lo que vemos a primera vista es que la estructura de la rima se conserva: dos cuartetos con rima *ABBA* y dos tercetos con rima variable que, en este caso, es *CDE-CDE*. En cuanto a la lógica, podemos notar que cada cuarteto y terceto encierra una idea completa. Ante la ausencia de la amada, en la primera estrofa se plantea la posibilidad de la muerte; en la segunda, la de la vida, y, en los tercetos, el conflicto entre las dos. El giro lógico que se da en los tercetos, la *volta*, es muy claro.

Los sonetos de Garcilaso llegaron a ser muy populares durante todo el Siglo de Oro y le valieron a su autor, junto con sus otras poesías, el título de “príncipe de los poetas castellanos”. No en balde las generaciones posteriores los citarán frecuentemente, como cuando don Quijote, al ver unas tinajas del Toboso en la casa de

³⁴ *Ibíd.*, p. 51.

don Diego de Miranda, pronuncia los dos primeros versos del soneto X: “¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas, / dulces y alegres cuando Dios quería”, y luego añade, “Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura”.³⁵ A partir de Garcilaso, el soneto se difundiría entre los vates españoles, conservando exactamente la misma estructura que en italiano, aunque ya no, por necesidad, el tema amoroso. Los poetas empezarán a usar el soneto para asuntos religiosos, filosóficos y hasta humorísticos. De esta diversidad, es un gran ejemplo Francisco de Quevedo (1580-1645), quien dejó más de quinientos sonetos de las más diversas temáticas. En el siguiente, se muestra la gran profundidad filosófica que alcanza este poeta:

“¡Ah de la vida!”... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.³⁶

Incluso, la tradición italiana del *dolce stil novo*, inspiradora de Garcilaso, empezaría a caducar. Así lo muestra Lope de Vega (1562-1635), poco más de noventa

³⁵ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y n. Francisco Rico, México, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004, p. 680.

³⁶ Francisco de Quevedo, *Obra poética*, vol. I, ed. José Manuel Bleca, Navarra, Castalia, 2001, pp. 149-150

años después de la primera edición de Garcilaso (1543), en sus *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), principalmente compuestas por sonetos. En este libro, Lope refleja un gran respeto por el poeta toledano: "España, de poetas que te honran, / Garcilaso es el príncipe",³⁷ pero eso no le impide parodiar sus temas, como lo hace al retomar su soneto IX, que hemos citado unas páginas arriba :

Señora mía, si de vos ausente
en esta vida duro y no me muero,
es porque como y duermo, y nada espero,
ni pleitante soy ni pretendiente.³⁸

A partir de Garcilaso, el endecasílabo quedaría ya naturalizado al español y se utilizaría para muchas otras formas poéticas aparte del soneto, varias también de influencia italiana y también utilizadas por Garcilaso. Lo que cambiaría con el paso del tiempo, serían los contenidos. Nuevas formas de pensar y de ver el mundo vendrían a utilizar esas ricas formas de expresión que son el verso endecasílabo y el soneto.

³⁷ Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, eds. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2004, p. 118

³⁸ *Ibidem*, p. 324.

La incorporación de la métrica silábica acentual y el pentámetro en la lengua inglesa.

El español y el italiano son lenguas romances, derivadas del latín. Son lenguas hermanas: comparten sintaxis, conjugaciones, preposiciones, fonemas. Además, tienen más similitudes entre ellas que con las demás lenguas romances. Ambas tienen sonidos precisamente definidos, tanto consonánticos como vocálicos, y la poca variedad de vocales, sólo cinco, tiene por consecuencia que haya más palabras que rimen entre sí. Gracias a todo esto, al español le fue posible usar tal cual el soneto petrarquista. En contraste, el inglés, aunque también una lengua indoeuropea como las otras dos, no pertenece a la rama de las lenguas romances, aunque tenga una amplia influencia del latín, sino a la de las lenguas germánicas. Por ello, el inglés no comparte raíces con el italiano, como éste lo hace con el español. Además, cuenta con una amplia gama de sonidos vocálicos que hacen más difícil la rima consonante, pues hay menos palabras que tengan la misma terminación fónica. Abundando sobre estas comparaciones del inglés con el italiano, escribe y cita el crítico R. W. Ingram, basado en Thomas Campian (1567-1620), poeta y compositor nacido en Inglaterra en el s. XVI:

Words ending in vowels are especially singable and in these English is poor whereas Italian is so singable a language precisely because of its wealth of such words. In singing a word like 'dark', W. H. Auden has pointed out that 'a singer who cares most about his vocal effects will be tempted to sing *da...*; if he thinks about his enunciation, he is apt to finish with an explosive little accent which is musically not there and sing *da..rkè*'. These difficulties, wrote Campian, 'will best appear to him who hath pays'd our monosyllables and syllables combined, both which are so loaded with consonants as they will hardly keep company with swift notes, or give the vowel convenient liberty.'³⁹

³⁹ R. W. Ingram, "Words and music", en *Elizabethan Poetry*, London, Edward Arnold LTD, 1960, p. 134.

Por otro lado, la gran cantidad de monosílabos del inglés permite un uso extenso de las aliteraciones y, junto con la amplia carga de sonidos consonánticos en sus palabras, favorece una enunciación más pausada, de golpes de tambor y de ritmo, a diferencia de la fluidez musical del italiano que bien pudo adoptar el español. Octavio Paz, al hablar de las diferencias rítmicas de las lenguas europeas, nos dice en *El arco y la lira*:

La lucha entre las tendencias naturales del idioma y las exigencias del pensamiento abstracto se expresa en los idiomas modernos de Occidente a través de la dualidad de los metros: en un extremo, versificación silábica, medida fija; en el polo opuesto, el juego libre de los acentos y las pausas. Lenguas latinas y lenguas germanas.⁴⁰

Y, luego, al hablar del inglés, Paz nos dice que, en esta lengua, “lo que cuenta realmente es el acento. La poesía inglesa tiende a ser puro ritmo: danza, canción”.⁴¹ Para él, el ejercicio de la poesía exige, “En inglés, abandonarse a la corriente”.⁴² Y describe esta lengua como abundante en “expresiones extrañas y henchidas de sorpresa verbal”.⁴³

Debido a las características naturales del inglés, la poesía inglesa originó una métrica nativa, *native metre*, basada en los acentos y la cesura (*pausing line*). En esta métrica, el verso se compone con base en los acentos, poniendo la misma cantidad de ellos (generalmente dos) a cada lado de la *pausing line*, sin importar tanto la cantidad de sílabas. Un fragmento de *Magnificence*, de John Skelton (c. 1460-1529), nos da un ejemplo:

Two fáces in a hóde / cóuertly I bére

⁴⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 73.

⁴¹ *Ibidem.*, p. 74.

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ídem.*

Wáter in the óne hande / and fýre in the óther
 I can féde forth a fóle / and léde hym by the éyre
 Fálshode in félowshyp / is my sworne bróther.
 By clóked colúsyon / I sáy and none óther
 Cómberaunce and tróuble / in Énglande fyrst I begán
 From that lórde to that lórde / I róde and I rán
 And flátered them with fábles / fáyre before theyr fáce.
 And tólde all *the* mýschyef / I coude behynde theyr bácke.
 And máde as I had knówen / nóthyng of the cáse
 I wólde begyn all mýschyef / but I wólde bere no lácke
 Thúss can I lérne you sýrs / to bére the déuyls sácke
 And ýt I trówe sóme of you / be bétter spéd than Í
 Fréndshyp to fáyne / and thýnke full lytherly
 Páynte to a púrpose / good cóuntenaunce I cán.
 And cráftely can I grópe / howe éuery man is mýnded.
 My púrpose is to spý / and to póynte euery mán.
 My tóngue is with fáuell / fórked and týned
 By clóked colúsyon / thus mány one is begýled.⁴⁴

John Skelton, además de escribir usando la métrica nativa, hizo una adaptación de ella, a la cual se ha denominado *skeltonic* en su honor. Los *skeltonics* pueden casi leerse como si cada par de versos rimados fuera una sola línea con rima interna y separada por cesura, donde ésta serviría de espejo al haber en ambas partes aliteraciones y la misma cantidad de acentos. Un ejemplo es su poema *Phyllyp Sparowe*:

Whan [sic] I remémbre agáyn
 How mi Phýlyp was sláyn,
 Never hálfe the páyne
 Was betwéne you twáyne,
 Pýramus and Thesbé,
 As than beféll to mé:
 I wépt and I wáyled,
 The téarys downe háyled;
 But nóthyng it aváiled
 To cáll Phýlyp agáyne,
 Whom Gýb our cát hath sláyne.
 Gýb, I saye, our cát,

⁴⁴ John Skelton, *Magnificence*. En: *Luminarium: Anthology of English Literature*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en: <http://web.viu.ca/siemensr/www/Teaching/TudorLyric362/SkeltonMagn.htm>. La acentuación y las diagonales son mías; las cursivas son del original.

Wórowyd her on thát
Which I lóved bést:
It cán not be exprést
My sórowfull hevynésse,
But áll without redrésse;
For wíthin that stóunde,
Halfe slúmbrynge, in a sóunde
I féll dówne to the gróunde.⁴⁵

La métrica nativa inglesa predominó durante la Edad Media y continuó en uso durante el Renacimiento, cuando empezaban a surgir las nuevas métricas que se adaptaban del italiano. John Heywood (c. 1497-1575) era contemporáneo de los dos poetas ingleses a los que se les atribuye la introducción del soneto al inglés, Thomas Wyatt (1503-1542) y Henry Howard (c. 1517-1547); sin embargo, aunque inmerso en la fuerte corriente italianizante, sigue usando el *native metre*, como lo muestra en *A Ballad of the Green Willow*:

Áll a green wíllow, / wíllow;
Áll a green wíllow / is my gárland.
Alás! by what méan / may I máke ye to knów
The unkindness for kindness / that tó me doth grów?
That óne who most kind love / on mé should bestów,
Most únkind unkindness / to mé doth shów?
For áll the green wíllow / is my gárland.
To háve love, and hóld love, / where lóve is so spéd,
Oh, délicate fóod / to the lóver so féd!
From lóve won to lóve lost / where lóvers be léd,
Oh désperate dólour! / the lóver is déad.⁴⁶

La influencia de la poesía petrarquista se hizo sentir a través de los viajes a las cortes de Italia, la llegada a Inglaterra de gente y libros de aquel país, y la música.⁴⁷ En

⁴⁵ John Skelton, *Phyllyp Sparowe*, vv. 17-36. En: *Luminarium: Anthology of English Literature*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en: <http://www.luminarium.org/renlit/sparowe.htm>. La acentuación es mía.

⁴⁶ John Heywood, *A Ballad of the Green Willow*. En: *Poets' Corner*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en: <http://theotherpages.org/poems/heywood2.html>. La acentuación y las diagonales son mías; las cursivas son del original.

consecuencia, los poetas ingleses quisieron emular en su idioma la deslumbrante expresión que veían en la poesía italiana, especialmente en la complejidad lógica del endecasílabo, pues en éste el argumento fluía y se desarrollaba de una línea a otra. A los ojos de los ingleses, lo más parecido al endecasílabo era el mismo verso nativo con la *pausing line*.⁴⁸ Pero, como puede verse en los ejemplos citados anteriormente, “the pausing line is used for poems in which the statement is unfolded through several lines, it becomes plain that it is a rhythmical unit which tends to check the flow of the thought”.⁴⁹ Por ello, la métrica nativa no podía seguir al endecasílabo italiano, con su enunciación completa de principio a fin del verso, pues la tajante *pausing line* interrumpía el argumento constantemente.

Entre las formas poéticas que usaban el endecasílabo, el soneto era una de las más llamativas, por lo que los poetas no tardaron en tratar de utilizar esta forma, pero no era una labor fácil para la lengua inglesa. Como dice F. T. Prince, refiriéndose a los poetas italianos y al soneto, “the dangers of the form for the Italians lay in its facility”, de manera que “the most sensitive and original poets recognized this, and sought to avoid it”, o, por el contrario, “they strove to enrich and elevate the form”.⁵⁰ En contraparte, en inglés, si se optaba por el soneto, la dificultad no estaba en enriquecer la forma o explorar sus finezas, sino, nos dice el mismo Prince, “The problem was to write a sonnet

⁴⁷ Cf. “Prosody”, *Encyclopaedia Britannica*, *op. cit.*: “From about the second half of the 6th century to the end of the 8th century, Latin verse was written that no longer observed the rules of quantity but was clearly structured on accentual and syllabic bases. This change was aided by the invention of the musical sequence; it became necessary to fit a musical phrase to a fixed number of syllables, and the older, highly complex system of quantitative prosody could not be adapted to simple melodies that must be sung in sequential patterns. In the musical sequence lies the origin of the modern lyric form”.

⁴⁸ Cf. F. T. Prince, “The Sonnet from Wyatt to Shakespeare”, en *Elizabethan Poetry*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ *Ídem*.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 12

at all".⁵¹ Los poetas ingleses, en el esfuerzo de escribir un soneto, no obtenían los resultados esperados, ya fuese porque, al sujetarse lo más posible a los modelos, no los lograban, o porque se veían en la necesidad de hacer adaptaciones. Dice F. T. Prince: "The English were struggling to fit a vigorous and recalcitrant language to the exigencies of a form they did not wholly understand. Instinctively and rightly, they tended to strike out versions of it more suited to the genius of their language".⁵²

Thomas Wyatt fue uno de los pioneros en hacer la importación del soneto al inglés. Al comparar sus sonetos con los de Petrarca, su eterno modelo, podremos ver las diferencias entre la *pausing line*, su estado de transición y el endecasílabo italiano. Como apunta F. T. Prince, los versos de la siguiente traducción de Wyatt pueden leerse con la *pausing line* (indicada con una diagonal); al lado, transcribo el original de Petrarca:

I fynde no peace / and all my warr is done;
I fere and hope, / I burne and freise like yse;
I fley above the wynde / yet can I not arrise;
And noght I have / and all the worold I seson;

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

That loseth nor locketh / holdeth me in prison
And holdeth me not; / yet can I scape nowise;
Nor letteth me lyve / nor dye at my devise:
And yet of deth / it gyveth none occasion.

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

Withoute lyen I se; / and withoute tong I plain;
I desire to perisshe, / and yet I aske helthe;
I love an othre, / and thus I hate myself;

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

I fede me in sorrowe / and laughe in all my pain:
Likewise displeaseth me / boeth deth and lyffe;
And my delite / is causer of this stryff.⁵³

Pàscomi di dolor, piangendo rido;
egualmente mi spiace morte et vita.
In questo stato son, Donna, per vui.⁵⁴

⁵¹ Ídem.

⁵² Ídem.

⁵³ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 14. Las diagonales son de Prince.

⁵⁴ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 255, soneto CXXXIV.

En el soneto de Wyatt, apunta F. T. Prince, hay versos en los que la *pausing line* tiene una función mínima, tales como el 8 y 14, los cuales siguen la ágil enunciación del verso italiano de principio a fin, sin el obstáculo de la pausa a medio verso. Indica que los versos 1, 2, 3 y 14 pueden leerse como pentámetros yámbicos y que los versos 5, 6, 7, 11 y 12 se aproximan bastante a este metro.⁵⁵ Pero el soneto de Petrarca, cuyo epígrafe reza “Seguita la stessa analisi di questo amore chi suscita contrastanti pensieri e sentimenti”,⁵⁶ presenta cierta facilidad para su traducción al inglés, pues el juego de contrarios y paradojas, además de formar versos autosuficientes, concuerda con el verso bipartido de la métrica nativa inglesa. Cada verso del soneto de Petrarca cuenta con oraciones completas, con sujeto, verbo y predicado, y se liga a los otros por medio de conjunciones (*et, né*) que, como sabemos, unen dos o más elementos con la misma categoría gramatical u oraciones de igual estructura. Es más, por los contrastes que se propone hacer el autor, en la mayoría de los versos hay dos oraciones completas unidas por estas mismas conjunciones. Basten como ejemplo los versos 3 y 4, y 10 y 11: “*et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; / et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio*”; “*et bramo di perir, et cheggio aíta / et ò in odo me stesso, et amo altrui*”. Hay que notar que las dos oraciones dentro de cada verso, vistas independientemente, tienen una longitud de cinco y siete sílabas, o de siete y cinco; estos periodos, al juntarse, ya sea porque hacen sinalefa o porque terminan en palabra aguda, forman un

⁵⁵ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁶ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 255, soneto CXXXIV.

verso de once: el endecasílabo.⁵⁷ Thomas Wyatt se aprovecha de esta peculiaridad y construye su traducción utilizando el *native metre*: acomoda a cada lado de la *pausing line* las dos oraciones que componen la mayoría de los versos del original:

I fley above the wynde / yet can I not arrise;
And noight I have / and all the worold I seson;⁵⁸

Al comparar la traducción de Wyatt con el poema fuente, se aprecia también la diferencia en la rima. El soneto de Petrarca es de los pocos que usan el serventesio, y su patrón de rima es el siguiente: *ABAB-ABAB-CDE-CDE*. En contraste, Wyatt se acopla al modelo de rima más común en los cuartetos y usa otra variante para los tercetos, de la siguiente forma: *ABBA-ABBA-CDD-CEE*. Esta rima particular de los tercetos, abundante en Wyatt, terminaría por dar lugar al pareado final que utilizó Henry Howard para su esquema de soneto, el cual sería después conocido como shakespeariano.

En otros poemas y traducciones de Wyatt, la *pausing line* termina por desaparecer o debilitarse, sobre todo cuando el peso del argumento está en la estrofa, por lo que los versos no son una unidad autosuficiente, como sucedía en el ejemplo anterior, sino que el orden lógico tiene que desarrollarse de un verso a otro. Tal es el caso del siguiente poema, donde F. T. Prince ha señalado con una diagonal los versos que sólo admiten una lectura con la métrica nativa:

Unstable dreme according to the place,
Be stedfast ons; or els at least be true:
By tasted sweetness make me not to rew

⁵⁷ Cf. Giuseppe Ungaretti, *Del más y el menos. El endecasílabo*, en *Paréntesis*, año 1, núm. 11, jun-jul 2001, p. 11: "Según [Francesco] Flora el endecasílabo sería, en muchos casos, musicalmente de doce sílabas, resultado del acoplamiento de un septeto y un quinteto".

⁵⁸ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 14.

The sudden losse of thy fals fayned grace.
 By goode respect in such a daungerous case
 Thou brought not her into this tossing mew,
 But madest my sprite lyve / my care to renew,
 My body in tempest / her succour to embrace.
 The body dead, the spryt had his desire;
 Paynles was th'one, / th'othre in delight:
 Why then, Alas, did it not kepe it right,
 Retoming to lepe / into the fire,
 And where it was at wish / it could not remain?
 Such mockes of dremes they torne to dedly pain.⁵⁹

El flujo lógico del poema, que termina por romper el dique de la *pausing line*, puede notarse en el encabalgamiento del verso 3 con el 4: "...*make me not to rew / The sudden losse*"; en que todo el verso 1 es un vocativo a quien se dirige el imperativo del verso 2: "*Be stedfast ons*"; y todo el verso 4 es un modificador circunstancial para el verbo *brought* del verso 5. Notemos el mismo desarrollo lógico que supera al verso en el poema fuente de Wyatt, un *strambotto* de Filòsseno Marcello:

Pareami in questa nocte esser contento
 Che teco junxi al disiato effecto,
 Deh fossio sempre in tal dormir attento,
 Poi che il ciel non mi porge altro dilecto.
 Ma il gran piacer mutosse in gran tormento
 Quando che solo, me trovai nel lecto,
 Ne duolmi gia chel son m ha ingagnato
 Ma duolmi sol che sonno sogno e stato.⁶⁰

En este poema, el verso 2 se liga al 1 con el pronombre relativo *che*; el verbo *fossio* (*io fossi*) del verso 3 está en pretérito imperfecto, un tiempo relativo (que necesita complemento de otro verbo), y las líneas 3 y 4 tienen una relación de causa y efecto. El verso 6 es complemento circunstancial del 5, con el que se liga por medio del adverbio

⁵⁹ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ Thomas Wyatt, *The Poems of Sir Thomas Wyatt*, Vol. II, ed. A. K. Foxwell, London, University of London Press, 1913, p. 205. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 8, 2009. Disponible en: <http://www.archive.org/details/poemsofsirthomas02wyatuoft>.

quando. Los últimos dos versos se relacionan por el paralelismo y la conjunción adversativa *ma*. Además, el italiano, a diferencia del inglés, es un idioma ampliamente vocálico y, gracias a su ritmo de consonante-vocal-consonante-vocal, las palabras mismas desembocan en la siguiente y abundan las sinalefas, gracias a lo cual el pensamiento puede fluir fácilmente de una frase a otra.

La completa adaptación del endecasílabo al inglés consistió en hacer del verso una unidad más larga, sin la ruptura que implicaba la *pausing line*. "The closely-argued dialectic —'the sense variously drawn out from one verse to another'—pulls at the broken, swayng rhythm and tries to absorb the segments of the line into a larger unity".⁶¹ Fue Henry Howard, Earl of Surrey, discípulo en lo poético de Wyatt, quien logró hacer del verso inglés una unidad a través del uso conciente del pentámetro yámbico. Además, terminó por domesticar el soneto en su lengua, al establecer la forma que hoy conocemos como shakespeareana, en honor a que Shakespeare la tomaría para su secuencia de sonetos. A diferencia de Wyatt, Howard acomodó los catorce versos en tres serventesios y un pareado, quedando la siguiente rima *ABAB-CD-CD-EFEF-GG*. Las pocas consonancias del inglés —en comparación con las abundantes del español e italiano— hicieron necesario este acomodo con rima menos exigente; no obstante, la laxitud se compensa por la dificultad de los últimos dos versos, que deben sintetizar enérgicamente los anteriores.⁶² Podremos notar el aporte de Howard, tanto al soneto como al pentámetro yámbico, al comparar su traducción de un poema con el original de Petrarca y con la traducción que Wyatt hizo del mismo. El soneto de Petrarca es el siguiente:

⁶¹ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 13.

⁶² Cf. "Sonnet", *Encyclopaedia Britannica*, *op. cit.*

Amor, che nel penser mio vive et regna
 e'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
 talor armato ne la fronte vène,
 ivi si loca, et ivi pon sua insegna.
 Quella, ch'amare et sofferir ne'nsegna
 e vòl che'l gran desio, l'accesa spene,
 ragion, vergogna, et reverenza affrene,
 di nostro ardir fra se stessa si sdegnà.
 Onde Amor paventosso fuge al core,
 lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;
 ivi s'asconde, et non appar più fòre.
 Che poss'io far, temendo il mio Signore,
 se non star seco infin a l'ora extrema?
 Ché bel fin fa chi ben amando more.⁶³

Wyatt traduce el poema con un extraordinario respeto por el contenido y las imágenes de cada línea. Incluso, sus últimos dos versos son de un poder más grande que los de Petrarca. Pero, a cambio, Wyatt descuida la fuidez y la métrica regular del endecasílabo:

The longe love that in my thought doeth harbar:
 And in myn hert doeth kepe his residence:
 Into my face preseth with bolde pretence:
 And therein campeth spreding his banner.
 She that me lerneth top love and suffre:
 And willies that my trust and lustes negligence
 Be rayned by reason, shame and reverence:
 With his hardines taketh displeasure.
 Where with all into the hertes forrest he fleith:
 Leving his enterprise with payn and cry:
 And ther him hideth and not appereth.
 What may I do when my maister fereth?
 But in the feld with him to lyve and dye?
 For good is the liff, ending faithfully.⁶⁴

Véase el acomodo de las estrofas y de la rima (*ABBA-ABBA-CDC-DCC*), que intentan reproducir a fidelidad el esquema italiano y, sobre todo, nótese cómo la

⁶³ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 264, soneto CXL.

⁶⁴ T. Wyatt, *op. cit.*, Vol. I, p. 14.

prosodia se frena a mitad de los versos. Acerca de este último aspecto, Frederick Nott señala que:

The lines must be read rhythmically, with a regular caesura in the middle; and a strong accent is to be thrown on the last syllable, without which the rhyme itself cannot in many instances be preserved. The verses are very unequal in length: some have eleven, others only nine syllables.⁶⁵

La traducción de Howard, a diferencia de la de Wyatt, es más libre en cuanto al contenido, sobre todo en la segunda estrofa, y usa otro esquema (ABAB-CD-DEFEF-GG). Wyatt usa dos cuartetos y dos tercetos; Howard, tres serventesios y un pareado. Sobre todo, lo que hay que notar ahora es la métrica distinta que usa Howard, mucho más cercana al endecasílabo italiano: la silábico-acental. Nótese cómo la enunciación de los versos no se interrumpe por la *pausing line* y, por lo tanto, el argumento fluye de una línea a otra:

Love that doth raine and liue within my thought,
And buylt his seat within my captiue brest,
Clad in the arms wherein with me he fowght,
Oft in my face he doth his banner rest.
But she that tawght me love and suffre pain,
My doubtful hope & eke my hote desire
With shamfast look to shadoo and refrayn,
Her smyling grace convertyth streight to yre.
And coward Love, then, to the hart apace
Taketh his flight, where he doth lurke and plain
His purpose lost, and dare not shew his face.
For my lordes guilt thus fawtles byde I payine;
Yet form my lorde shall not my foot remove:
Sweet is the death that taketh end by love.⁶⁶

⁶⁵ Henry Howard y Thomas Wyat, *The works of Henry Howard Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder*, ed. George Frederick Nott, Vol II, London, T. Bensley, 1816, p. 537. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 8, 2009. Disponible en: <http://www.archive.org/details/worksofhenryhowa02surruoft>.

⁶⁶ Henry Howard, *The Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, ed. Federick Morgan Padelford, Seattle, University of Washington, 1820, p. 46. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 13, 2009. Disponible en: <http://www.archive.org/details/poemsofhenryhowa00surruoft>.

En la métrica silábico-acental, el ritmo de la poesía italiana se determina por la cantidad de sílabas del verso y, sobre todo, por el lugar que ocupan las sílabas tónicas en él. En el caso del endecasílabo, su nombre lo dice, las sílabas son once, y los acentos están generalmente en la sexta y, por fuerza, en la décima. Sin embargo, en la métrica silábico-acental inglesa, el ritmo se mide en pies, ya no por la cantidad de acentos a cada lado de la *pausing line*.

La nueva métrica inglesa retoma de la poesía grecolatina el término de “pie”, el cual era usado para designar un patrón prosódico en el que se combinaban vocales largas y cortas. Al pasar al inglés, el pie se volvió un patrón de sílabas tónicas y átonas, pues si bien esta lengua, en ocasiones, distingue entre sonidos vocálicos largos y cortos, la longitud bien puede alterarse en función del hablante, el significado de la frase o la acentuación. Los pies quedaron, entonces, del siguiente modo, donde el guión representa una sílaba átona y, la tilde, una tónica: yambo (–´ como en la palabra *away*), troqueo (´– como en *castle*), dáctilo (´– – *desperate*), anapesto (– –´ *understand*) y anfibraco (–´– *computer*). A la hora de formar el verso, como en la poesía grecolatina, se van sumando los pies. Así, un tetrámetro dáctilico es un verso de cuatro pies en el que los dáctilos predominan; un hexámetro espondeico, un verso de seis pies en el que la mayoría son espondeos. Bajo estas reglas, el metro más aproximado al endecasílabo fue el pentámetro yámbico: cinco pies en los que predominan los yambos. Un análisis del poema de Howard nos arroja el siguiente esquema, donde la diagonal sirve para separar los pies:

Love that doth raine and liue within my thought,	´ – / ´ / ´ / ´ / ´ / ´
And buylt his seat within my captiue brest,	– ´ / – ´ / – ´ / – ´ / – ´
Clad in the arms wherein with me he fowght,	´ – / ´ – ´ / ´ – ´ / ´ – ´
Of in my face he doth his banner rest.	´ – / ´ – ´ / ´ – ´ / ´ – ´

El soneto inglés

Sería con Philip Sidney (1554-1586), así como en español con Garcilaso de la Vega, que el soneto entraría oficialmente en la lengua inglesa, aunque todavía con variantes, dependiendo del autor, en el patrón de estrofas y rimas, pero ya cimentado bajo la influencia de Henry Howard y su adaptación del endecasílabo italiano por medio del pentámetro yámbico.

Sir Philip Sidney, en *Astrophel and Stella* (c. 1580-1584, publicado póstumamente en 1591), retoma el soneto, para entonces algo ya olvidado, y presenta una secuencia de sonetos al más puro estilo italiano, como el *Canzoniere* de Petrarca. Con ello, pone de moda las secuencias de sonetos durante la década de 1590, una moda que dejaría una vasta cantidad de obras de este género por muy diversos poetas, incluido Shakespeare. Pero todas estas obras a las que dio parte fueron adaptando, de diversas maneras, las formas italianas al inglés. Volvían a enfrentarse con las dificultades que, unas dos generaciones atrás, tuvieron Thomas Wyatt y Henry Howard.

Philip Sidney era un purista. En los sonetos que componen *Astrophel and Stella*, lucha por lograr estrictamente la forma italiana. Para él, un verdadero soneto debía estar en la forma italiana, por muy difícil que ello fuera en inglés.⁶⁹ Sin embargo, su esfuerzo por lograr estrictamente la forma italiana no sale siempre bien librado. Por ejemplo, F. T. Prince indica que Sidney, casi siempre, usa el patrón *CDCDEE* para los tercetos, y señala:

This is a step away from Wyatt's *cddcee*, and a step in the wrong direction. One of the chief unwritten rules of the Italian form is that the sestet is composed of two tercets, and

⁶⁹ Cf. F. T. Prince, *op. cit.*, p. 18.

that it must not therefore be allowed to turn into a quatrain followed by a couplet. If it does, the subtle symmetry (in inequality) of two fours, followed by two threes, is lost, and the unity of the whole is affected. It is true that a scrutiny of Sidney's sonnets reveals that he deliberately pauses, if possible, at the end of the first tercet; yet the pull of the final couplet is so strong, and the arrangement of rhymes, *cdcd*, so plainly asks for independence, that the sestet more often than not fails to give the effect of two tercets.⁷⁰

Como hemos visto en el caso español, este problema en los tercetos es el mismo que se le presenta al marqués de Santillana en sus *Sonetos al itálico modo*.⁷¹ Transcribo un soneto de Sidney, en el cual puede apreciarse la separación lógica entre los tercetos, pero sumamente debilitada por el patrón de la rima, el cual exige, por sí misma, la independencia lógica de los últimos dos versos pareados, sobre todo porque están introducidos por el aviso: "the true cause is."

Hauing this day my horse, my hand, my launce
Guided so well that I obtain'd the prize,
Both by the iudgement of the English eyes
And of some sent from that sweet enemy France;
Horsemen my skill in horsemanship aduauce,
Towne folkes my strength; a daintier iudge applies
His praise to sleight which from good vse doth rise;
Some luckie wits impute it but to chance;
Others, because of both sides I doe take
My blood from them who did excell in this,
Thinke Nature me a man-at-arnes did make.
How farre they shot awrie! The true cause is,
Stella lookt on, and from her heau'nly face
Sent forth the beames which made so faire my race.⁷²

Amoretti (1595), de Edmund Spenser (1552-1599), está dentro de la corriente de secuencias de sonetos que despertó Philip Sidney con *Astrophel and Stella*. Su autor, durante sus estudios en la Universidad de Cambridge, asistía al círculo literario que se

⁷⁰ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 18.

⁷¹ Véase: *supra*, pp. 8-12.

⁷² Philip Sidney, *Astrophel and Stella*, Oregon, Renascence Editions, 1995, soneto XLI. En: *Renascence Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 15, 2009. Disponible en: <http://www.luminarium.org/renascence-editions/stella.html>.

formaba alrededor de Philip Sidney, de quien llegó a ser un íntimo amigo.⁷³ En los sonetos de *Amoretti*, Spenser usa un esquema en donde la rima no es tan exigente como en el soneto italiano, pero es más difícil que en el modelo de Howard: *ABAB-BCBC-CD-EE*. Como podrá notarse, Spenser usa a conciencia los versos pareados al final y, por lo mismo, les brinda independencia:

Fresh spring the herald of loues mighty king,
In whose cote armour richly are displayd,
All sorts of flowers the which on earth do spring
In goodly colours gloriously arrayd.
Goe to my loue, where she is carelesse layd,
Yet in her winters bowre not well awake:
Tell her the ioyous time wil not be staid
Vnlesse she doe him by the forelock take.
Bid her therefore her selfe soone ready make,
To wayt on loue amongst his louely crew:
Where euery one, that misseth then her make,
Shall be by him amearst with penance dew.
Make hast therefore sweet loue, whilest it is prime,
For none can call againe the passed time.⁷⁴

Samuel Daniel (ca. 1562-1619) integró toda esta herencia en su secuencia de sonetos intitulada *Delia* (1592), donde usa la estricta forma italiana, la de Spenser y la de Henry Howard. Pero su versatilidad fue más allá, al explorar otros aspectos como el uso de la *double rhyme*, o rimas con palabras graves, y la encadenación de los poemas al hacer que el primer verso de un soneto sea el último del antecesor y, el último, el primero del sucesor.⁷⁵ También, como indica F. T. Prince, la aportación de Daniel no fue solo formal, sino de contenido: empezó a vislumbrar nuevos temas, tales como el

⁷³ Charles Boyce, "Spenser, Edmund", *Shakespeare A to Z*, Nueva York, Delta, 1990, p. 612.

⁷⁴ Edmund Spenser, *Amoretti and Epithalamion*, Oregon, Renaissance Editions, 1996, soneto LXX. En: *Renaissance Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 14, 2009. Disponible en: <http://www.luminarium.org/renaissance-editions/amoretti.html>.

⁷⁵ Véanse, por ejemplo, los poemas XXXI-XXXV de Samuel Daniel, *Delia. Contayning certayne Sonnets: vvith the complaint of Rosamond*, Oregon, Renaissance Editions, 1998. En: *Renaissance Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 15, 2009. Disponible en: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/675/delia.pdf?sequence=1>.

tiempo, la trascendencia y la inmortalidad a través de la poesía, "themes which belong far more to the sixteenth century, and perhaps more particularly to France, than to the older Petrarchan tradition".⁷⁶

Al igual que en España, como lo muestra el ejemplo de Lope de Vega,⁷⁷ los temas y las formas petrarquistas se habían vuelto un lugar común, al grado de volverse falsedad, mera retórica y filigrana. Además, bajo las ideas del poeta italiano Pietro Bembo (1470-1547), la literatura se veía como una evolución histórica desde los griegos hasta la Italia renacentista, por lo que se debía respetar la tradición; se consideraba un arte existente en un plano distinto al de la vida cotidiana, por lo que, en su lenguaje, se debía marcar también la diferencia, y debía contener, entre sus virtudes, propiedad y pureza.⁷⁸ Respecto a la poesía artificial que resultó de la repetición constante de las ideas petrarquistas, cuyo tema principal era el amante fiel que muere por amor y requebra a la amada idealizada que virtuosamente le rechaza, Sidney ya apuntaba en su *Apology* que, si él fuera una mujer y alguien le cortejara con esas poesías, nunca le creería.⁷⁹ El volverse lugar común había vaciado de sinceridad la tradición y, sobre todo, la había destituido de la riqueza filosófica de la que los estilovitas italianos la habían dotado. Y si bien Samuel Daniel ya empieza a despegarse de esta poesía caduca, sería Shakespeare el poeta que renovarían el arte con su libro *Shakespeare's Sonnets*, una secuencia de 154 sonetos, publicado en 1609.

La novedad de Shakespeare no consiste tanto en la forma, pues, aunque se sirve con maestría de la métrica silábico-acentual a través del pentámetro yámbico y

⁷⁶ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 25.

⁷⁷ Véase: *supra*, pp. 15-17.

⁷⁸ Cf. D. G. Rees, "Italian and Italianate Poetry", en *Elizabethan Poetry*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 65-66.

usa consistentemente la forma del soneto inglés, retoma, desde Thomas Wyatt, a los poetas ingleses italianizantes. El esplendor de Shakespeare es un asunto de fondo, de contenidos: Shakespeare rompe con, se opone a y, a la vez, retoma la tradición petrarquista. Mientras que, en el *Canzoniere* de Petrarca, el poeta se enamora de Laura en un Viernes Santo,⁸⁰ compara el nacimiento de la amada con el de Jesús de Nazaret⁸¹ y le atribuye el ser su redentora, enviada por Dios para salvarle al conducirlo por el “destro sentero” hasta el “sommo ben”,⁸² en Shakespeare el amor es, al mismo tiempo, la posibilidad de condena. Comparemos dos poemas. En el siguiente soneto, Petrarca le dice a su alma que agradezca a Dios el favor que éste le ha hecho al dejarle conocer a la amada, pues ella le inspira el pensamiento amoroso que lo llevará a la salvación:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora
Amor vien nel bel viso di costei,
quanto ciascuna è men bella di lei
tanto cresce 'l desio che m'innamora.
l'benedico il loco e'l tempo et l'ora
che sì alto miraron gli occhi mei,
et dico: «Anima, assai ringratiar dêi,
che fosti a tanto honor degnata allora:
da lei ti vèn l'amoroso pensiero,
che, mentre'l segui, al sommo ben t'invia,
pocho prezando quel ch'ogni huom desia;
da lei vèn l'animoso leggiadria,
ch'al ciel ti scorge per destro sentero;
sì ch'i vo già de la speranza altero».⁸³

En contraparte, en el siguiente poema de Shakespeare, es notorio que el amor no es ninguna bendición, pues esclaviza al poeta, no con la virtuosa servidumbre propuesta por el *dolce stil novo*, sino que lo convierte en un *poor drudge*, alguien

⁸⁰ F. Petrarca, *op. cit.*, p. 55, soneto III.

⁸¹ *Ibidem*, p. 56, soneto IV.

⁸² *Ibidem*, p. 65, soneto XIII.

⁸³ *Idem*.

obligado a hacer trabajo duro y despreciable o, en un segundo sentido, un sirviente sexual.

Love is too young to know what conscience is;
Yet who knows not conscience is born of love?
Then, gentle cheater, urge not my amiss,
Lest guilty of my faults thy sweet self prove.
For, thou betraying me, I do betray
My nobler part to my gross body's treason;
My soul doth tell my body that he may,
Triumph in love; flesh stays no farther reason,
But, rising at thy name, doth point out thee,
As his triumphant prize. Proud of this pride,
He is contented thy poor drudge to be,
To stand in thy affairs, fall by thy side.
No want of conscience hold it that I call
Her "love" for whose dear love I rise and fall.⁸⁴

Además, el amor se reconoce aquí como traicionero, causante de que el poeta traicione su alma y su razón en favor del cuerpo (...*I do betray / My noble part to my gross body's treason*), se involucre en los *affairs* del amor, con el sentido de asuntos y de relación sexual ilícita, y caiga con él (*fall by thy side*).

Otro aspecto en que los sonetos de Shakespeare divergen de la tradición petrarquista es que las diferencias entre amante y amado se reducen. Para Petrarca y el *dolce stil novo*, la amada tiene una característica divina que la separa del mundano amante; en Shakespeare, si acaso, la diferencia se reduce ámbito social.⁸⁵ También hay que considerar que gran parte de los sonetos de Shakespeare están dedicados a un hombre, el cual, a pesar de estar idealizado, resulta traidor al poeta, quien, al mismo

⁸⁴ William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. gen. Stephen Orgel y A. R. Braunmuller, Nueva York, Penguin, 2002, p. 105, soneto 151.

⁸⁵ Cf. John Hollander, "Introduction", en W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 60.

tiempo, le incita a usar de las mujeres solo como un medio de reproducción o de placer, una forma que, seguramente, Petrarca no consideraría honesta:

A woman's face, with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master mistress of my passion;
A woman's gentle hart, but not acquainted
With shifting change, as is false women's fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue all hues in his controlling,
Which steals mens eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till Nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated
By adding one thing to my purpose nothing.
But since she pricked thee out for women's pleasure,
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.
(Mine be thy love, and thy loves use their treasure).⁸⁶

A partir del soneto 127 de los *Shakespeare's Sonnets*, los poemas están dedicados a una *dark lady*; en esta sección, el poeta ama con una pasión destructiva y ya no idealiza al ser amado, como lo hizo en la primera parte de la secuencia:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red;
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak; yet well I know,
That music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go;
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.⁸⁷

⁸⁶ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 71, soneto 20.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 99, soneto 130.

Otro elemento que rompe con la tradición es el triángulo amoroso entre los personajes (sonetos 40-42 y 133-134): el amado y la amada, al parecer, traicionan juntos al poeta. También es novedosa la aparición de un poeta rival, quien también pretende y alaba al amado (sonetos 78-86). Pero los 154 sonetos que componen la secuencia van más allá del amor y sus enredos, pues, dentro del gran marco narrativo del triángulo amoroso, Shakespeare presenta una gran gama de temas desde diversos ángulos: inmortalidad, muerte, memoria, amor, fidelidad, procreación, virtud, verdad y mentira, salvación y condena.

La mayor innovación de Shakespeare es que rompe con la separación marcada por Pietro Bembo entre vida y poesía, en la cual el motivo de la literatura no era la experiencia, sino la misma tradición literaria y el formalismo.⁸⁸ Shakespeare le da un giro a esta concepción y, a partir de él, la literatura se relaciona íntimamente con la vida y la experiencia. F. T. Prince indica: "At their most intense *Shakespeare's Sonnets* have a startling novelty; they convey some realities of the experience of being in love with almost frightening force".⁸⁹ Y compara los modelos de la tradición italiana con Shakespeare:

Whereas with Dante and Petrarch poetry is but the medium in which accepted spiritual realities are embodied, with Shakespeare poetry, the poetic imagination, becomes the means of knowing and possessing spiritual realities: it is not only the way, but the truth and the life. Shakespeare's love is a matter of living in and through imagination, or 'proving upon the pulses' the power or the weakness of beauty, truth, devotion, in day-to-day, year-by-year, experience.⁹⁰

⁸⁸ Cf. D. G. Rees, *op. cit.*, p. 68.

⁸⁹ F. T. Prince, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 27.

La adaptación del soneto inglés al español: lógica, métrica y estructura

Las tradiciones del soneto en español e inglés han tenido, creo, pocos pero ricos encuentros, sobre todo en la importación del soneto inglés, tal cual como esta lengua lo ha adaptado a sus propias características, a la lengua española. En cuanto a los temas y motivos, el inglés y el español, como hemos visto, comparten la influencia italiana y la tradición de Occidente: toda esa cosmovisión y mitología que encuentra su principal referencia en la Grecia antigua. En contraste, el uso de la forma presenta nuevas dificultades, pues si bien el soneto ha tenido un continuo uso en ambas lenguas desde que fue tomado del *Canzoniere* de Petrarca, se ha desarrollado diferentemente. El soneto, como suele usarse en español (igual que en italiano), favorece una estructura lógica dividida en dos: los cuartetos sirven para plantear el tema, y los tercetos, para darle un giro a la situación —la *volta*— y dar el desenlace. La disposición inglesa también sugiere una estructura particular: una progresión a través de los serventesios que lleva a una conclusión epigramática,⁹¹ una situación que se confirma en una vuelta de tuerca o en una aseveración contundente o, incluso, puede prestarse para temas un tanto narrativos. Las diferencias las podemos apreciar al comparar un soneto de Petrarca con otro de Shakespeare, los cuales comparten el mismo tema: el viaje lejos del ser amado. Veamos el soneto del *Canzoniere*:

lo mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stancho ch'a gran pena porto,
et prendo allor del vostr'aere conforto

⁹¹ Cf. Charles Boyce, "Sonnet", *op. cit.*, p. 607. El epigrama es un "pensamiento de cualquier género, expresado con brevedad y agudeza". DRAE.

che'l fa gir oltra, dicendo: «Oimè lasso!»

Poi, ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo, et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
et gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a'tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: «Non ti rimembra
che questo è privilegio de gli amanti,
sciolti da tutte qualitati humane?»⁹²

En este ejemplo de Petrarca se pinta la situación en los cuartetos: el personaje está en el camino, alejándose de su amada, y se lamenta de ello, para dejarnos ver su falta de voluntad de continuar. Luego, en los tercetos, la *volta* está introducida por el adverbio *talor*, el cual plantea un cambio con respecto a los cuartetos: ¿cómo puede el cuerpo del poeta vivir lejos de su espíritu, es decir, la amada? El último terceto da la respuesta: esa capacidad de vivir lejos del espíritu es, precisamente, la condición de los amantes. Con esta respuesta que da Amor al poeta se da una resolución al dilema que existía en los cuartetos: se puede seguir el camino, aunque dolorosamente. Veamos el soneto de Shakespeare:

How heavy do I journey on the way
When what I seek (my weary travel's end)
Doth teach that ease and that repose to say
Thus far the miles are measured from thy friend.

The beast that bears me, tired with my woe,
Plods dully on, to bear that weight in me,
As if by some instinct the wretch did know
His rider loved not speed, being made from thee.

The bloody spoor cannot provoke him on
That sometimes anger thrusts into his hide,

⁹² F. Petrarca, *op. cit.*, p. 67, soneto XV.

Which heavily he answers with a groan,
More sharp to me than spurring to his side;

For that same groan doth put this in my mind:
My grief lies onward and my joy behind.⁹³

Como en el caso de Petrarca, se nos presenta una situación y los cuartetos se usan para determinarla y describirla; solo que, si en el modelo italiano hay dos cuartetos, en Shakespeare hay tres. Por lo tanto, la escena de Shakespeare es más rica: mientras que en el primer cuarteto el poeta nos dice lo mismo que Petrarca, en los otros dos tiene espacio para hablarnos del caballo y de la simpatía que se establece con el animal, en vez de encaminarse (por la *volta* que se da en los tercetos del soneto italiano) a la conclusión. El quejido del caballo, al picarle con la espuela que se supone apresurará su andar y, por lo tanto, hará más grande la distancia entre el poeta y el amado, ahora le hace saber al poeta que la pena está delante y la alegría queda atrás. Como vemos, toda la situación planteada en los tres cuartetos tiene que sintetizarse en los dos versos finales, mientras que, en los tercetos del soneto italiano, hay un giro en la lógica o la situación.

Otra diferencia entre el soneto español y el inglés es la métrica. Aunque en ambas lenguas el soneto se compone con base en una métrica silábico-acental, las características de cada una han dado lugar a diferencias. Como hemos visto, la métrica utilizada por Shakespeare es el pentámetro yámbico: un conjunto de cinco pies cuya estructura es una sílaba átona y una tónica. En términos aproximados a los usos de la poesía española, un pentámetro yámbico sería un endecasílabo cuyos acentos caen en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10. Sin embargo, este patrón de acentos no es algo que se dé

⁹³ W. Shakespeare, *op. cit.*, p. 79, soneto 50.

naturalmente en nuestro idioma. Como indicó Andrés Bello —quien sustituyó el término de *pie* por el de *cláusula* para adaptar los pies grecolatinos a nuestro idioma— este sistema se aplica sólo a los versos formados por series de cláusulas uniformes y es “inaplicable a los de acentuación variable y cláusulas mezcladas, que son precisamente los más corrientes en la poesía española”.⁹⁴ En cambio, en la poesía inglesa, los pies regulares abundan, por causa de los cuantiosos monosílabos.

Debido a las características particulares de cada lengua, en la métrica española contamos las sílabas hasta llenar una medida requerida y, para dar el ritmo, hacemos que los acentos pronunciados con mayor fuerza en la frase correspondan, con regularidad, con alguna sílaba del verso; es decir, oscilamos entre la métrica puramente silábica (que depende sólo del número de sílabas del verso) y la silábico-acentual.⁹⁵ De tal modo, en el endecasílabo español, los acentos suelen colocarse en las sílabas 4 y 8, la 6, o 4 y 7 (el acento en la 10 se da necesariamente). Si se quieren analizar estas combinaciones en términos de pies, se encuentran yambos, troqueos, anapestos, pero ninguno que predomine; no como en el inglés.

En español, sin embargo, puede emplearse la métrica basada en pies, aunque no el pentámetro yámbico, pues es imposible usarlo poéticamente en nuestra lengua. Si se quiere, podrá construirse en este metro, pero llenando los versos de ripios y forzando la enunciación, pues los pocos monosílabos del español pondrán en aprietos a cualquiera que intente poner acentos en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10, como lo exigiría un verdadero pentámetro yámbico. Si se utiliza un patrón más adecuado a nuestro idioma, la composición en pies resulta incluso algo natural, aunque aún no como en inglés,

⁹⁴ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵ Cf. Helena Beristáin, “Metro”, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001, p. 331.

donde el pentámetro yámbico se adecua naturalmente al discurso.⁹⁶ Como lo muestra Tomás Navarro Tomás, han sido varias las adaptaciones de la métrica por pies al español, desde los Siglos de Oro al modernismo.⁹⁷ Sin embargo, como bien señalaba Bello,⁹⁸ el español se caracteriza por no tener pies o cláusulas uniformes en su prosodia, lo que, a la hora de versificar siguiendo este tipo de métrica, da lugar a muchas irregularidades. Por ejemplo, Rubén Darío (1867-1916), en su poema *Salutación del optimista*, influido por la composición en pies de los grecolatinos, utiliza el hexámetro dactílico en varios versos. Este metro consiste en seis pies, cada uno compuesto por una sílaba tónica y dos átonas (una larga y dos cortas si fuera griego o latín). El primer verso del poema es un ejemplo perfecto: “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”⁹⁹ (‘- -/’- -/’- -/’- -/’-). No obstante, en el resto del poema los versos fluctúan entre las 13 y las 18 sílabas, y hay diferentes combinaciones de hemistiquios y de pies métricos. Baste como ejemplo la discrepancia que muestran los siguientes dos versos en el ritmo y la prosodia, consecuencia de un uso diferente de los pies: “espíritus fraternos, luminosas almas, salve. / Porque llega el momento, en que habrán de cantar nuevos himnos”.¹⁰⁰ Con todo, la *Salutación del optimista* tiene el predominio de los versos con hemistiquio del tipo 7-10, como el tercer verso: “Porque llega el momento, // en que habrán de cantar nuevos himnos.” Esto le da al poema un fondo rítmico que se complementa con el uso de los otros pies.¹⁰¹

⁹⁶ Cf. Ch. Boyce, “Blank verse”, *op. cit.*, p. 65.

⁹⁷ Cf. Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, *passim*.

⁹⁸ Véase: *Ibidem*, p. 26.

⁹⁹ Ruben Darío, *Azul... / El salmo de la pluma / Cantos de vida y esperanza / Otros poemas*, México, Porrúa, 1965, p. 116.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Cf. Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 434 y n. 33.

En cuanto a las adaptaciones del soneto shakespeariano al español, Jorge Luis Borges (1899-1986), gran amante de lo otro y estudioso de las literaturas inglesas y germanas, pone frecuentemente en su poemario *El hacedor* (1960) poemas de catorce versos, donde la estructura de la rima nos revela tres estrofas de cuatro versos, a veces en serventesio (ABAB) y otras en cuarteto (ABBA), rematadas por un pareado.¹⁰² Pero el ritmo de las líneas no es por pies ni yambos, sino, como lo ha manejado el español, por la posición de las sílabas tónicas que, en estos poemas de Borges, están generalmente en la sexta. Son sonetos ingleses con versos puramente españoles. Además, en todos los sonetos shakespearianos de Borges la estructura lógica es de gran pulcritud: cada cuarteto está definido por una idea precisa y, al final, el pareado tiene la fuerza de un epigrama que retoma las estrofas anteriores. La única excepción es el de *A Luis de Camoens*,¹⁰³ donde la idea comprendida en cada cuarteto se encabalga con el siguiente, y los últimos seis versos parecen seguir la estructura lógica, más bien, del soneto italiano. En el verso 9 de este poema, Borges hace un cambio que bien correspondería con la *volta*: después de presentar la escena en los dos primeros cuartetos, cambia a una voz personal que dice: "Quiero saber si aquende la rivera". A su vez, aunque los dos últimos versos estén rimados como pareados, más parecen formar una unidad con los cuatro versos precedentes que una unidad por sí mismos.

Sin lástima y sin ira el tiempo mella
las heroicas espadas. Pobre y triste
a tu patria nostálgica volviste,
oh capitán, para morir en ella
y con ella. En el mágico desierto
la flor de Portugal se había perdido
y el áspero español, antes vencido,
amenazaba su costado abierto.

¹⁰² Véase: Jorge Luis Borges, *Obra poética*, tomo II, Madrid, Alianza, 1998, *passim*.

¹⁰³ J. L. Borges, *op. cit.*, p. 43.

Quiero saber si aquende la ribera
última comprendiste humildemente
que todo lo perdido, el Occidente
y el Oriente, el acero y la bandera,
perduraría (ajeno a toda humana
mutación) en tu Eneida lusitana.¹⁰⁴

Idiomas diferentes tienen posibilidades poéticas distintas; de igual modo, distintas formas poéticas requieren estructuras mentales diferentes. Para adaptar una forma extranjera es necesario modificar el pensamiento, quizá de maneras inacostumbradas. Así como lo hizo el marqués de Santillana al incursionar en la poesía italiana y batallar para lograr verdaderos sonetos con la *volta* y tercetos bien definidos; así como hicieron Thomas Wyatt y Henry Howard, al cambiar la métrica de su propio idioma para poder importar el soneto. En el caso actual de traer el soneto inglés al español, se requiere ejercitar el pensamiento para acostumbrarlo a construir epigramas, síntesis de ejemplos más o menos extensos.

A veces una tradición poética influye sobre otra gracias al prejuicio de que lo extranjero es mejor. Eso no siempre es verdad y, a veces, puede serlo; pero lo que sí se obtiene como resultado es un enriquecimiento, si las formas importadas o, más bien sus importadores, no terminan por destruir lo nativo. Si no sucede así, se tiene lo original y lo otro: el octosílabo y el endecasílabo; el *native metre* y el pentámetro yámbico; el soneto petrarquista y el soneto inglés. Se obtienen nuevos medios para que el hombre encuentre su expresión. No se puede decir lo mismo con una forma que con otra, porque forma y fondo son inseparables.

En cuanto a la incorporación de otras tradiciones en ámbitos diferentes, como pueden ser idiomas distintos, tenemos el ejemplo de Henry Howard: la exploración de

¹⁰⁴ Ídem.

nuevas formas es siempre una posibilidad abierta, pero no implica el constreñirse al cumplimiento cabal de los modelos; de tal modo, el resultado es una adaptación con valores propios, que sólo se pueden hallar en la forma resultante y no en el modelo original. Es como si Borges fuera el Marqués de Santillana, o el Marqués de Santillana fuera Borges, los dos haciendo la misma forma de soneto, pero por motivos distintos: uno, porque así es como puede adaptar la forma italiana; el otro, porque admira el inglés. Sin embargo, en el caso de ambos, porque así lo requería su expresión.

Parte II

Poéticas

La influencia de la poesía italiana produjo grandes cambios en la poesía occidental. Si bien en un principio, al hacer la importación de los modelos italianos, los poetas no italianos quisieron hacer una rígida calca de las formas y temas, pronto las generaciones posteriores de artistas se dieron cuenta de lo caducos que se habían vuelto. Ya hemos dicho que Philip Sidney decía que, si él fuera mujer, nunca le creería al poeta que lo requebrara con versos petrarquistas, y que Lope de Vega se burlaba de ellos. La poesía de tradición petrarquista tuvo su importancia y su gran calidad, pero, como todas las modas, había que cambiar. Pero, si bien se dejaron sus temas un tanto a un lado, no pudieron ignorarse las formas que trajo consigo. El endecasílabo para el español, y el pentámetro yámbico para el inglés, habían llegado para quedarse, junto con todas sus posibilidades estróficas: soneto, lira, *blank verse*, canción, *terza rima*. Y es que los poetas, ya petrarquistas o no, encontraron en esas formas nuevos métodos de expresión. En comparación con el octosílabo español, el endecasílabo se revelaba más rico en conceptos e imágenes; a diferencia del *native metre* con su *pausing line*, el pentámetro yámbico era un flujo de pensamiento.

En mi poesía retomo las formas poéticas que con gran popularidad se emplearon a partir de los siglos XV y XVI, hoy por hoy un tanto olvidadas. Busco explorarlas, descubrir los recursos expresivos que en ellas hallaron los poetas que las han cultivado y, al mismo tiempo, encontrar mi propia voz. Como ya mencioné, mi texto creativo se compone de tres apartados: el primero consiste en un poema extenso estructurado en

liras; el segundo, en un conjunto de sonetos italianos, y, el tercero, en una secuencia de sonetos ingleses. Abordaré cada uno de ellos.

Acerca de *Cacerías*

El poema intitulado *Cacerías* trata de la búsqueda de un cazador que ha dejado su pueblo y se ha internado en la espesura de los bosques para dar caza a un par de huidizos gamos que, muchas veces, siguen sendas apartadas. El personaje se esfuerza por seguirlos, se debate entre uno y otro, y se pregunta por los motivos de sus deseos.

El poema está estructurado en cinco partes, las cuales están compuestas totalmente en liras que, como hemos visto, son estrofas de cinco versos endecasílabos y heptasílabos con el patrón de rima aBabB. Conforme al canon, cada estrofa tiene una rima independiente del resto, así, la segunda y la tercera serán: cDcdD, eFeff, etc. El ritmo es un elemento interesante a explorar en esta forma poética, pues la combinación de dos versos de métricas distintas repercute sobre la relación entre sílabas átonas y tónicas del verso. Por ejemplo, en el caso del endecasílabo, tenemos diversos ritmos que cultivó el Siglo de Oro: el italiano, con acentos en sexta y décima sílabas; el sáfico, con acentos en cuarta y octava, y el heroico, con acentos en segunda y sexta (todos los endecasílabos tienen un acento necesario en la décima). Sin embargo, como en la lira se usa también el heptasílabo, el cual tiene un acento forzoso en la sexta sílaba, el ritmo dependerá mucho de si se opta por el endecasílabo sáfico, el italiano o el heroico. Si se elige alguno de los dos últimos, todos los versos de la estrofa tendrán un mismo acento rítmico en la sexta sílaba, lo cual le dará una sonoridad más regular a la composición.

En mi poema, si bien no se usa el endecasílabo italiano en combinación con el sáfico, ni el de ritmo heroico con la regularidad que lograron otros poetas que tomaron

la lira de Garcilaso —como san Juan de la Cruz—, si empleo el endecasílabo de acentuación italiana, pues establecí como prioridad que el acento fuera regular en la sexta sílaba.

La temática y el eje semántico de las imágenes también los tomo de los poetas que adaptaron al español las formas del endecasílabo. Estos poetas, siguiendo la tradición petrarquista, tenían una visión idealizada del campo y la vida pastoril. Así lo muestran las églogas de Garcilaso y la *Loda a la vita pastorale* de Bernardo Tasso, de la que el poeta español, hemos visto, tomó la forma de la lira. Dice el poeta italiano:

O pastori felici,
che d' un picciol poder lieti e contenti
avete i Cieli amici,
e lungi da le genti
non temete di mar ira o di venti!
[...]
sovente per le rive
con le vezzose pastorelle a paro
sedete a l' ombre estive,
e senza nullo amaro
sempre passate il di felice e chiaro.¹⁰⁵

Pero, en mi poema, el generoso bosque se transforma en una inmensidad confusa donde se pierden los deseos:

No sé dó está mi presa:
su rastro se ha borrado tan ligero;
y yo en la selva espesa,
sin ver algún lucero,
tengo la oscuridad por derrotero.

¹⁰⁵ Bernardo Tasso, *Ode*, Roma, Biblioteca italiana, 2003. *Biblioteca italiana*, sitio de Internet, consultado: nov 17, 2010. Disponible en: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001377/bibit001377.xml&chunk.id=d6448e1640&toc.depth=1&toc.id=&brand=default>.

Y la vida pastoril, para el personaje cazador que ha abandonado su casa, se concibe como inerte por la costumbre y la tranquilidad. Dice, una vez, arrepentido de su lance:

Me hubiese satisfecho
con el trigo y el queso de la oveja,
con el paciente techo;
y no dar ni una queja
cual si fuera una bestia muda y vieja.

En la canción “La soledad siguiendo...”, estructurada en estrofas de trece versos heptasílabos y endecasílabos, Garcilaso nos presenta al yo poético quejándose de sus pesares entre peñas y arboledas:

La soledad siguiendo,
rendido a mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
mis quejas de una en una
al viento, que las lleva do perecen.
[...]
Los árboles presento,
entre las duras peñas,
por testigo de cuanto os he encubierto;
de lo que entre ellas cuento
podrán dar buenas señas,
si señas pueden dar del desconcierto.¹⁰⁶

Este tipo de quejas son tradicionales en la poesía pastoril. Así, en mi poema, la queja también es un motivo recurrente, principalmente en la parte III y al principio de la IV. El personaje se burla de sí mismo al decirse que sus gritos de dolor no harán que la hiedra y la maleza le descubran el camino a seguir, ni le harán sanar de sus heridas:

Quedé en lodo gritando
cual si el dolor así yo desterrara,

¹⁰⁶ Garcilaso de la Vega, *op. cit.*, pp. 86-87.

mis piernas abrazando
cual si así ya sanara
y nueva vez tras caza yo me andara.

Del mismo modo, hay ecos en la parte III de mi poema de la canción IV de Garcilaso, en específico de la parte donde el poeta español describe minuciosamente la transformación en piedra de Anajárate. Dice Garcilaso:

Hágate temerosa
el caso de Anajárate, y cobarde,
que de ser desdeñosa
se arrepintió muy tarde,
y así su alma con su mármol arde.

[...]

Los ojos s'enclavaron
en el tendido cuerpo que allí vieron;
los huesos se tornaron
más duros y crecieron
y en sí toda la carne convirtieron;

las entrañas heladas
tornaron poco a poco en piedra dura;
por las venas cuitadas
la sangre su figura
iba perdiendo y su natura.¹⁰⁷

En mi poema, se pretende describir de un modo semejante las lesiones que sufre el cazador por tender el arco más allá de su resistencia:

En tal curva doblóse,
por mi brazo en esfuerzo ya temblando,
que de pronto rompióse
astillas arrojando
y mi cuerpo y un ojo lastimando.

Sintiendo las punciones,
mi mano llevar quise a mi ojo herido,
mas todos sus tendones
habíanse partido

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 104 y 105.

tirando a tan lejano perseguido.
[...]
Volví al rastro corriendo
tan veloz, retomando el tiempo ido,
que el corazón, sufriendo,
con sus vasos, rendido,
mis tibias oprimió hasta el estallido.

Mi poema, al tener como personaje un cazador que persigue dos gamos a través de la selva espesa, pretende ser una alegoría de la búsqueda de las metas entre la confusión de los deseos. Como puede verse, uno de los fundamentos de la poesía petrarquista, el tema amoroso, se deja de lado; sin embargo, se utilizan muchos otros elementos de su tradición, como imágenes, ambientes y, más a primera vista, sus formas: el endecasílabo en combinación con el heptasílabo. Se pretende, como quizá lo hicieron muchos poetas que se apegaron a la tradición petrarquista, hallar una expresión personal de la mano de los recursos estilísticos sobre los que los antiguos han arrojado luz.

Acerca del *Cancionero de un poeta*

El segundo poemario se intitula *Cancionero de un poeta*. En él, las composiciones están unificadas porque tratan asuntos relacionados con la vida del escritor y su labor. En ellos, se utilizan también estrofas de verso endecasílabo, pero no solo porque se quiere explorar estas formas métricas, sino porque el personaje es un escritor. Muchas veces, en la lírica, se piensa que el autor es quien enuncia el poema y que, si tiene algún malestar, lo expresa naturalmente como poesía. Creo que pocas veces se piensa en el poeta componiendo en soledad durante horas, sentado ante la mesa, buscando a través de la disciplina y el trabajo la obra genial, la que se considera inspirada y la chispa de un instante. Por ello, para reforzar las implicaciones del oficio del personaje, se utilizan las formas clásicas. Por absolutamente natural que resulte cada verso de un soneto, por más que cada rima parezca irremediable, que no podría ser otra, a golpe de ojo nos desengañamos: desde que giramos la página nos damos cuenta de una forma poética específica, la notamos en la separación de las estrofas, el espacio que abarca cada línea, los patrones que alternan versos cortos con largos, en las terminaciones iguales de las rimas. Un trabajo meticuloso y largo, entonces, puede resultar más evidente. De tal modo, la referencia al personaje en el pleno acto de su oficio se busca de una manera doble: a través de lo que se dice y de cómo se dice.

La mayoría de las composiciones son sonetos italianos, lo cual me permitió experimentar los requerimientos de esta forma poética, sobre todo en cuanto a la rima y la unidad de las estrofas. En los cuartetos, se respeta el patrón de rima *ABBA ABBA*. Los tercetos son un caso más especial, pues si bien admiten rimas variadas, utilizo

patrones poco comunes como *CCD CDD* o el más laxo *CCD EED*. El ritmo utilizado es el del endecasílabo italiano, es decir, el que tiene sílabas tónicas en la sexta y décima sílabas. El espacio también refuerza el oficio de escritor del personaje, pues varios de los sonetos están ubicados en una biblioteca, la cual resulta una suerte de estudio y torre de marfil:

Por darte unos poemas que te he escrito,
que tu vivo recuerdo me ha inspirado,
dejé la biblioteca apresurado,
do el tiempo se aprisiona, aunque infinito.

Este poeta, en su estilo de vida, es casi un monje en honor de la musa poética.

Uno de sus sonetos se intitula *Oración del poeta*:

Dime cómo se escribe una poesía
si tú no estás aquí para tocarte,
[...]
¡Dime si te reemplaza mi porfía!,
¿o sólo es fuerza inútl y sin arte
blandando mi pluma en el altar de Marte
cual guerrero de infértil osadía?
[...]
¡Oh ven, Inspiración, amada musa!,
que al menos por tu aliento poseído
creo que el escribir tiene sentido.

Dentro de la disciplinada labor del poeta, sin embargo, su vida monástica no está libre de conflictos. Uno de ellos es su juventud que ve desperdiciada en el ascetismo creativo, su vigor desgastado por tan solo sentarse ante la mesa con un cuaderno en blanco, pudiendo lanzarse a las más grandiosas aventuras. Entonces nace el poema intitulado *Elogio a la vejez*, donde se pretende resolver este conflicto.

Vejez, con qué impaciencia yo te espero

e iría, en juventud, tras de ti en pos,
pues tienes al pagano y hasta a Dios
guardados para mí entre tu librero.

Qué impaciencia a que acabe mi vigor,
a que se agote esta ambición tirana
que me pierden de noche y de mañana
por derrotas de un loco soñador.

[...]

Vejez, ven que me espera ya Odiseo
para hacernos al mar y sus fortunas;
mas quiero retrasarte mil y un lunas,
pues vivir la aventura igual deseo.

Ven, pero espera a que débil y enfermo
mi espada no la pueda ya empuñar,
y entonces la Tizona de Vivar
tome con la ballesta de Guillermo.

El poema está estructurado en una serie de cuartetos y dos sonetos. Los cuartetos están compuestos por cuatro versos endecasílabos y cada estrofa tiene rima *ABBA* independiente de las demás; son una de las composiciones que nació gracias a la adaptación al español de las formas italianas. El primer soneto del *Elogio a la vejez* es shakespereano y, el segundo, italiano. En este último, me permito hacer una experimentación que no había hecho en otras composiciones endecasílabas: usar el ritmo de gaita gallega, en el cual los acentos del verso caen en la cuarta, séptima y décima sílabas.

De la pasión juvenil liberado,
de las hormonas, la fuerza y premura,
cuando, tranquilo, no quiera aventura,
escribiré cuanto tengo olvidado.

Otro de los conflictos del poeta de mi poemario es el que le despierta la mujer. Pues si bien él vive para la musa, ésta sólo le visita a veces; en cambio, la mujer está presente, es tangible y también le inspira. Y por ello el poeta llega a confundirlas y alternar entre una y otra. Es un claro ejemplo el poema, compuesto por dos sonetos, cuyo primer verso dice “Oh musa, ¿cuántos son tus avatares?...” En este poema también me permito llevar un tanto más allá las formas poéticas clásicas de las que me he servido, al emplear dos sonetos, donde uno termina, en todos sus versos, con las mismas palabras que el otro. En el primer soneto el poeta abandona a la musa por la mujer y, en el segundo, regresa a la musa. El recurso que empleo ya había sido utilizado por otros poetas —como Juana de Azbaje con sus sonetos “Dices que yo te olvido, Celio, y mientes...” y “Dices que no te acuerdas, Clori, y mientes...”—, quienes recogieron y continuaron la tradición del verso endecasílabo español.

I

Oh musa, ¿cuántos son tus avatares?
¿Eres esta mujer que me ha inspirado,
por quien quiero dejar la pluma a un lado?
Si te anunciara el blanco en los azahares...,
pero sólo has venido por azares;
y yo en las soledades te he esperado
por oír tu beatífico dictado;
pero en vano hice voto en tus altares.

[...]

II

Ay, tienes engañosos avatares,
musa mía que ya me has inspirado
y a quien yo, tan ingrato, hice de lado
por otra de piel blanca como azahares
y que no regresó ni por azares,
aunque entre multitudes la he esperado
sometido a sus ojos y dictado.
¡En vano dejé el voto en tus altares!

Otra composición en la que exploro las múltiples posibilidades del endecasílabo es el poema cuyo primer verso es “Creo que –quizá –¿se puede agregar...”. En él se sigue la misma estructura y recurso técnico que utilizó Juana de Azbaje en su “Laberinto endecasílabo”. Es un poema con tres lecturas: la primera, como hexasílabos; la segunda, después de agregarle dos sílabas al comienzo a todos los versos, como octosílabos, y, la tercera, después de aumentarles tres sílabas, como endecasílabos. Busco la originalidad al usar la forma de manera algo distinta a la de Juana de Azbaje y emplear otros contenidos, tal como el sentido de escribir después de la existencia de grandes poetas, como Juana misma. La labor experimental, a su vez, puede reforzar la imagen de escritor profesional que quiero hacer del yo poético.

Pienso que –quizá –¿se puede agregar
aun cuando sea –un poco –a las sabias letras
y libros –pues lo –que dejó Platón
Sócrates –y agregó –el latino antiguo
todo lo –rehizo –el Renacimiento?

Si bien los recursos que empleo y que explotan la versatilidad del endecasílabo ya habían sido utilizados por otros poetas, los nuevos implementos a esa poesía solo pudieron hacerse una vez que las formas italianas estuvieron bien asimiladas en nuestro idioma. Solamente se puede experimentar si se tiene un piso firme. Y el sólido establecimiento de las formas italianas en nuestra lengua, es una labor que, hemos visto, le debemos a toda una serie de poetas, de la que fue la cumbre Garcilaso de la Vega. Visito a estos poetas para conocerlos, establecer una base sólida en el conocimiento de su poética y, así, proponer una reinterpretación de ellos y sus formas

de expresión, sobre todo hoy en día, pues creo que toda esa riqueza que incorporaron al español se encuentra un tanto olvidada.

Acerca de los *Sonetos a Ophelia*

Los sonetos, desde sus orígenes, se han conformado en secuencias: poemas independientes que, sin embargo, tratan en conjunto sobre un solo tema o presentan características narrativas. Los de Shakespeare no son la excepción: 154 poemas que tratan del amor desde distintos ángulos y presentan una especie de historia sobre tres amantes y su triángulo amoroso. En un principio, los sonetos eran formas del amor cortés: el amante escribe a una mujer idealizada, llena de virtuosismo y belleza. Sin embargo, poco a poco abandonaron esta restricción temática. Shakespeare fue uno de los precursores de este cambio: hay un amado idealizado, pero éste es hombre, y la mujer amada no resulta ser virtuosa. Hoy en día, los sonetos pueden tratar sobre cualquier asunto.

El poemario *Sonetos a Ophelia* pretende ser una secuencia al estilo de la de Shakespeare, donde se explore el uso del soneto inglés, tal como este poeta lo utilizó. Los poemas están inspirados en uno de los personajes teatrales de Shakespeare: Ophelia. Como en los *Shakespeare's Sonnets*, los poemas abordan diversas perspectivas y se sirven del clasicismo tanto en forma como en imágenes.

Desde nuestra cultura hispanohablante, el uso de la imaginería clásica es muy similar a la inglesa, pues ambas culturas son herederas de la tradición de occidente: toda esa cosmovisión y mitografía que encuentra su principal referencia en la Grecia antigua. En contraste, el uso del soneto presenta nuevas dificultades, pues si bien éste ha tenido un continuo uso en ambas lenguas desde que fue tomado del *Canzoniere* de Petrarca, se ha desarrollado de diversas maneras. En el español, se conserva su forma

italiana tradicional: catorce versos endecasílabos acomodados en dos cuartetos con rima *ABBA ABBA*, y dos tercetos con rima variable (entre las más comunes: *CDC DCD*, *CCD EED*, *CDE CDE*). Este patrón, hemos visto, tiene una estructura lógica que lo divide en dos: el tema se plantea en los cuartetos y, en los tercetos, se produce un giro que conduce al desenlace. Por otra parte, la lengua inglesa tuvo que adaptarlo según sus características, acomodando los catorce versos en tres serventesios y un pareado, como nos los muestra el esquema de Shakespeare, con rima *ABAB CDCD EFEF GG*, o el de Edmund Spenser, rimado *ABAB BCBC CDCD EE*. La falta de consonancias en el inglés, no tantas como en el español o el italiano, hicieron necesario este acomodo con una rima menos exigente; no obstante, esta laxitud se compensa por la dificultad de los últimos dos versos, que deben sintetizar enérgicamente los anteriores. La forma del soneto inglés también sugiere una lógica particular: en los tres serventesios se da una narración, una serie de ejemplos o hechos relacionados que se rematan, en los últimos dos versos, con una conclusión epigramática, una vuelta de tuerca o en una aseveración contundente.

En *Sonetos a Ophelia*, incluyo tres sonetos al itálico modo que me permitieron experimentar estas diferencias. En el caso del que inicia “Mi mente atormentada de incerteza...”, la situación se plantea en los dos cuartetos: la duda de lanzarse tras los deseos, y la desesperanza y el temor de ver que éstos, cuando se cumplen, no son más lo que eran.

Mi mente atormentada de incerteza
deja mis intenciones ateridas.
¡Sean en la locura enardecidas
para ir a mi descanso con presteza!

Que aquí se sufre al ir tras la belleza

y al placer le suceden las heridas,
contemplo que mi mano es la de Midas
al alcanzar lo que antes fue riqueza.

Luego, en la *volta*, se alza la plegaria hacia Ophelia para poder escapar de esa situación: el poeta quiere también la valentía de este personaje del *Hamlet* para poder abandonar el mundo que le insatisface.

Quiero tu valentía, de tal suerte,
que pruebe las tinieblas de la muerte,
¡Sean un manso sueño de Morfeo!

Si se niega a embarcarme el cruel Caronte,
nadaré yo también el Aqueronte
por beber, si es que existe, del Leteo.

Veamos ahora el soneto *¿Creéis vos que su muerte ha sido impura?*, de esquema shakespeariano. El primer serventesio se usa para plantear la situación: se acusa a Ophelia de una muerte no cristiana: el suicidio. Las siguientes dos estrofas dan, cada una, un analogía para probar la inocencia de la difunta.

¿Creéis vos que su muerte ha sido impura?
¿Por qué le habéis negado las exequias?
Saldrán violetas de su sepultura
que el cielo regará con sus acequias.

Decidme si le pide el aire al ave
un canto que consuele sus lamentos,
¿o el ave es la que trina por que acabe
el errar miserable de los vientos?

Si fuera ella la tierra, ¿qué le imputa
si le caen las semillas de las flores?
No pide el suelo el dulce de la fruta
que llena su negrura de colores.

Al final, los dos últimos versos —el pareado— sintetizan y concluyen al aplicar las analogías anteriores al caso concreto de Ophelia.

El río fue hacia Ophelia, que ella es mar,
para su sal amarga sepultar.

Otra diferencia a considerar, cuando se componen sonetos shakespearianos, es la diferencia de la métrica en español e inglés. Mientras que en nuestro idioma, como en italiano, el verso se mide silábicamente, en inglés se hace tanto por sílabas como por acentos, es decir, por pies —o por lo menos así se hizo normativamente desde el siglo XVI hasta el XIX. Un pie es un patrón de sílabas acentuadas y no acentuadas. Por ejemplo, un yambo, en el cual están basados los versos de Shakespeare, es una sílaba átona y una tónica, como en la palabra *también*. En este tipo de poesía en inglés se van sumando los pies para formar el verso. Las líneas de Shakespeare son pentámetros yámbicos, es decir, un conjunto de cinco pies, cada uno de los cuales está compuesto por una sílaba átona seguida de una tónica.

Un pentámetro yámbico, en los términos del español, sería un endecasílabo con acentos en las sílabas 2, 4, 6, 8 y 10. Aunque se pueda traducir así, no es algo que se dé naturalmente en nuestro idioma. En español, como hemos visto, la métrica consiste en contar las sílabas hasta llenar la medida requerida y, el ritmo, en hacer que los acentos pronunciados con mayor fuerza en la frase correspondan constantemente con algunas sílabas determinadas, las cuales suelen ser la 4 y 8, la 6 o la 4 y 7, y, siempre, en la 10. Al analizar estas combinaciones en términos de la métrica inglesa, se

encuentra una gran diversidad de pies, pero sin que ninguno predomine como para que determine al verso rítmicamente.

En algunos versos de los sonetos que presento, al tratar de apegarme lo más posible al pentámetro yámbico, se logra, a lo mucho, una acentuación en 4, 6, 8 y 10:

“al alcanzar lo que antes fue riqueza”
“o si tu cuerpo yace en yermos, solo,”
“como aquel rey, vestido en cruel acero,”

O se logra, pero con acentos en 2, 6, 8 y 10

“serías tú Hipermnestra, casta Diana”
“¿Creéis vos que su muerte ha sido impura?”
“si fuera ella la tierra, ¿qué le imputa”
“El río fue hacia Ophelia, que ella es mar”

Podría decirse que son pentámetros yámbicos con un pie pírrico, pero, estrictamente hablando, no son lo mismo.¹⁰⁸ Por lo tanto, aunque intenté atenerme a la métrica silábico-acental inglesa, predomina la española con acento en sexta. El único que se logra, tal cual como pentámetro yámbico, es el siguiente verso, pero bien puede notarse que es la excepción: “Quizá Alejandro es hoy pecina ufana”.

Como lo muestra el ejemplo estudiado de Rubén Darío, la métrica silábico-acental inglesa se puede emplear en nuestro idioma, pero es necesario recurrir a patrones más adecuados, compatibles con la diversidad prosódica del español. Debido a la gran cantidad y regularidad de acentos que exige el pentámetro yámbico, de los cuales carece nuestra lengua, considero que sería un error, en la importación del

¹⁰⁸ El pie pírrico carece de acento, por lo que un esquema de los versos en los que el acento cae en las sílabas 4, 6, 8 y 10, quedaría así: - - / - ' / - ' / - ' / - '. Y el del verso con acentos en 2, 6, 8 y 10 de la siguiente manera: - ' / - - / - ' / - ' / - '.

soneto inglés, buscar rigurosamente el pentámetro yámbico en un afán de metros regulares.

Por último, en cuanto a las adaptaciones del soneto shakespeariano al español, tenemos los poemas de Borges en *El Hacedor*, donde si bien respeta el esquema de las estrofas y de la rima, aunque cambiando generalmente el serventesio (ABAB) por un cuarteto (ABBA), no busca el pentámetro yámbico, sino que utiliza la métrica española con acento rítmico en la sexta sílaba. Por supuesto, para juzgar la poesía de Borges con los parámetros del soneto inglés, nos faltaría saber si él pretendía constreñirse a esta forma, lo cual sí es el caso de mi poemario *Sonetos a Ophelia*, por lo que es necesario señalar las complejidades encontradas y las faltas cometidas en mis composiciones. Por ejemplo, en mis poemas *¿Qué es sino cuatro letras el amor...* e *¿Y tú, por qué no has vuelto de la muerte...*, si bien se respeta la estructura de la rima de los serventesios y los pareados, se puede notar que, en cuanto a la lógica, el último cuarteto y el pareado conforman una unidad y no dos, pues el pareado es el modificador circunstancial de una oración planteada en el cuarteto o viceversa. Es más claro en el primero de los poemas que he mencionado, donde los últimos seis versos dicen:

Las palabras causar pueden heridas,
llevarte a la locura y a la muerte.
¿Qué esencia son que burlan, atrevidas,
la realidad y el tiempo de tal suerte

que en el teatro lloro tu pasado,
como tú, por palabras engañado?

En el resto de los poemas, el pareado es más acertado, pues forma una oración autosuficiente. El caso del poema *¿Creéis vos que su muerte ha sido impura...*, es el más claro; reproduzco los últimos seis versos:

Si fuera ella la tierra, ¿qué le imputa
si le caen las semillas de las flores?
No pide el suelo el dulce de la fruta
que llena su negrura de colores.

El río fue hacia Ophelia, que ella es mar,
para su sal amarga sepultar.

Aunque conlleva sus dificultades, adquirir una nueva forma siempre implica nuevas posibilidades de expresión; por ello, considero que vale la pena hacer el esfuerzo de utilizar formas nuevas o poco acostumbradas en nuestra lengua, como el soneto inglés. Sin embargo, creo conveniente que esas nuevas formas se adapten y no se quieran realizar forzosamente según los modelos originales. En este caso, implicaría grandes dificultades, por no decir una pérdida de la expresión, el querer someterse forzosamente al pentámetro yámbico del soneto inglés, no apto para las características de nuestro idioma. Ya tenemos los ejemplos de Wyatt y Howard. El primero, que trató de calcar el soneto italiano al inglés; el otro, de adaptarlo y modificarlo, con lo que logró gran expresividad, al grado de que la forma de soneto que adaptó es la que se ha sustentado desde entonces en la tradición poética inglesa.

A manera de conclusión

A lo largo de mis poemarios, me he servido de formas poéticas clásicas que se han establecido desde fechas tan tempranas como el siglo XIII, para el italiano, y el XVI para el inglés y español. Con mayor o menor popularidad según las épocas, pero con constancia, dichas formas se han seguido usando hasta la actualidad. Entonces, cabría preguntar —sobre todo porque hoy parece que las formas clásicas no cuentan con una populosa simpatía— si su desuso no se debe a que ya son formas gastadas, formas convertidas en lugar común, como una frase manida que pierde su fuerza porque, cuando se emplea, no es por necesidad, sino por costumbre. Algo similar, digamos, a lo que le sucedió a los temas petrarquistas.

El motivo por el que creo que la forma poética evade el lugar común es el contenido: una forma se puede llenar con lo que sea: tanto con los temas más trillados, como los más sorprendentes. Mucho del contenido de la poesía consiste en plasmar cómo se ve el mundo, y con qué sinceridad se muestra. La forma poética no afecta esa visión, sino que es una manera de estructurarla y expresarla.

Una forma poética es una manera de complementar nuestra visión del mundo, sea esta común o novedosa. Uno puede ir viendo todo, acomodando lo que sea, con la perípeca lógica de la *volta*; o, de pronto, cambiar y ver todo con el poder sintético del soneto shakespereano. Quizá ambas formas podrían llenarse con lo mismo, con la misma cosmovisión del poeta, pero no de igual manera ni con idéntico sentido. Por ello es importante estar abierto a una diversidad de formas poéticas: nuestra manera de ver el mundo puede hallar su acomodo necesario en alguna de ellas.

Hemos visto que los temas también se repiten, y muchas veces quizás hasta el hastío, el cual, como en el caso de los temas petrarquistas, termina por provocar la rebeldía o la burla. Así sucede como los sonetos de Lope de Vega y Shakespeare, quienes innovan la tradición a través de la jocosidad o de llevar más allá sus propios principios, como el cambio de la mujer idealizada por el amor a un hombre y, al mismo tiempo, a una mujer no virtuosa. Estos poetas se rebelan y rompen con la tradición, pero, a la vez, se mantienen en ella. Y creo que, hoy en día, después de conservar siglos y siglos de poesía, erigirla en canon, estudiarla y, tal vez, seguirla, se puede hacer lo mismo: innovar desde dentro de la tradición. Pero eso está por verse, y no hay otra forma de comprobarlo que intentándolo.

Hay una imagen para explicar la imitación de este tipo, que retoma la tradición bajo la influencia de diversos autores. Se remonta a Aristófanes y fue difundida por varios hombres de letras, entre ellos, el mismo Petrarca: la *imitatio* como necesidad, no como mera copia o plagio, concebida como una abeja que liba de diferentes flores para producir su propia miel.¹⁰⁹

¹⁰⁹ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 2007, p. 147.

Bibliografía

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.

Borges, Jorge Luis. *Obra poética*, tomo II, Madrid, Alianza, 1998.

Boscán, Juan, *Obras poéticas*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999, libro III. Edición digital a partir de la de Enrique Canedo, Madrid, Calleja, 1917.

En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, sitio de Internet, consultado: nov 14, 2010. Disponible en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582730911358317421291/p0000004.htm>.

Boyce, Charles, "Spenser, Edmund", en *Shakespeare A to Z*, Nueva York, Delta, 1990.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. y n. Francisco Rico, México, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara, 2004.

Daniel, Samuel, *Delia. Contayning certayne Sonnets: vvith the complaint of Rosamond*, Oregon, Renascence Editions, 1998. En: *Renascence Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 15, 2009. Disponible en:

<https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/675/delia.pdf?sequence=1>.

Darío, Rubén, *Azul... El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*, México, Porrúa, 1965.

Diccionario de la Real Academia Española, 22^a ed., Madrid, Real Academia Española / Espasa Calpe, 2001

Encyclopaedia Britannica 2004, Deluxe Edition CD, Encyclopaedia Britannica Inc., 2004.

- Febvre, Lucien y Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre*, París, Albin Michel, 1958.
- Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed., intr. y n. Elias L. Rivers, Navarra, Castalia, 2001.
- Heywood, John, *A Ballad of the Green Willow*, en: *Poets' Corner*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en:
<http://theotherpages.org/poems/heywood2.html>.
- Hollander, John, "Introduction", en W. Shakespeare, *The Complete Works*, ed. gen. Stephen Orgel y A. R. Braunmuller, Nueva York, Penguin, 2002.
- Howard, Henry, *The Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, ed. Federick Morgan Padelford, Seattle, University of Washington, 1820. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 13, 2009. Disponible en:
<http://www.archive.org/details/poemsofhenryhowa00surruoft>.
- Howard, Henry y Thomas Wyatt, *The works of Henry Howard Earl of Surrey and of Sir Thomas Wyatt the Elder*, ed. Geo. Fred. Nott, Vol II, London, T. Bensley, 1816. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 8, 2009. Disponible en:
<http://www.archive.org/details/worksofhenryhowa02surruoft>.
- Imperial, Francisco, *Desir de Micer Francisco a las siete virtudes*, en *Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media. T. 4*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 20*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944. En: *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, sitio de Internet, consultado: ago 17, 2009. Disponible en:

[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520899915296535802/029123_0013.pdf#search="Antología de poetas líricos castellanos. edad media. francisco imperial"&page=1.](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520899915296535802/029123_0013.pdf#search=)

- Ingram, R. W., "Words and music", en *Elizabethan Poetry*, London, Edward Arnold, 1960.
- Lope de Vega y Carpio, Félix, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, ed. Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid, Castalia, 2004.
- Manrique, Jorge, *Poesías completas*, ed., intr. y n. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.
- Navarro Tomás, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, intr. y n. Alberto Chiari, Cles, Oscar Mondadori, 1985.
- Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, ed. y n. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo, Barcelona, Gredos / Biblioteca de Grandes Pensadores, 2003.
- Prince, F. T., "The Sonnet from Wyatt to Shakespeare", en *Elizabethan Poetry*, London, Edward Arnold, 1960.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, vol. I, ed. José Manuel Blecua, Navarra, Castalia, 2001.
- Rees, D. G., "Italian and Italianate Poetry", en *Elizabethan Poetry*, London, Edward Arnold, 1960.
- Santillana, Marqués de, *Poesías completas*, ed. , intr. y n. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003.

Shakespeare, William, *The Complete Works*, ed. gen. Stephen Orgel y A. R. Braunmuller, Nueva York, Penguin, 2002.

Sidney, Philip, *Astrophel and Stella*, Oregon, Renaissance Editions, 1995, soneto XLI.
En: *Renaissance Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 15, 2009. Disponible en: <http://www.luminarium.org/renaissance-editions/stella.html>.

Skelton, John, *Magnificence*. En: *Luminarium: Anthology of English Literature*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en:
<http://web.viu.ca/siemensr/www/Teaching/TudorLyric362/SkeltonMagn.htm>.

———, *Phyllyp Sparowe*, vv. 17-36. En: *Luminarium: Anthology of English Literature*, sitio de Internet, consultado: sept 30, 2009. Disponible en:
<http://www.luminarium.org/renlit/sparowe.htm>.

Spenser, Edmund, "soneto LXX", en *Amoretti and Epithalamion*, Oregon, Renaissance, 1996. En: *Renaissance Editions*, sitio de Internet, consultado: sept 14, 2009. Disponible en: <http://www.luminarium.org/renaissance-editions/amoretti.html>.

Tasso, Bernardo, *Ode*, Roma, Biblioteca italiana, 2003. En: *Biblioteca italiana*, sitio de Internet, consultado: nov 17, 2010. Disponible en:
<http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001377/bibit001377.xml&chunk.id=d6448e1640&toc.depth=1&toc.id=&brand=default>.

Ungaretti, Giuseppe, "Del más y el menos. El endecasílabo", en *Paréntesis*, año 1, núm. 11, jun-jul 2001.

Viñas Piquer, David, *Historia de la crítica literaria*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 2007.

Wyat, Thomas, *The Poems of Sir Thomas Wiat*, Vol. II, ed. A. K. Foxwell, London, University of London Press, 1913, p. 205. En: *Internet Archive*, sitio de Internet, consultado: ago 8, 2009. Disponible en:

<http://www.archive.org/details/poemsofsirthomas02wyatuoft>.

BIBLIOTECA UACM

Este trabajo recepcional se imprimió gracias al apoyo de la UACM, debido a que fue seleccionado por el programa de becas de la universidad.

