

Notas métricas de Garcilaso: los sonetos

POR EL

Dr. VICTORINO POLO GARCIA

Profesor Adjunto de la Universidad

Un estudio sobre Garcilaso comporta siempre grandes dificultades, cuando no insalvables escollos, habida cuenta de los brillantes trabajos de Margot Arce o Rafael Lapesa, por citar sólo a sus más conspicuos intérpretes. Claro está que nuestro propósito, modesto por naturaleza, intenta únicamente la explicación de algunas ideas en función del ritmo, elemento base de los versos. Empresas más ambiciosas las dejamos para espíritus mejor preparados que el nuestro propio, desde el punto de vista de lo intelectual y sensible.

Ya lo hemos dicho, y casi sin querer: el ritmo constituye, a nuestro modo de ver, la dimensión central de la poesía en verso. La rima, la medida, etc., significan pilares formidables en que se apoya el friso delicado; pero no son insustituibles. Y, en cierto modo, la cantidad silábica —clásica latina o numeral castellana— viene condicionada por el sistema rítmico inherente al verso. Como el anverso y reverso de una moneda que, separados romperían su unitariedad insobornable. Citemos a Rubén Darío

Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda

Acentos fonéticos y rítmicos coinciden en poderosa expresión de cerrada armonía. No importa ahora que las vocales se consideren largas o breves. Lo que decide radica en que la acentuación fónica delimita la extensión del verso: jamás habría podido tener otro número de sílabas,

un cómputo diferente, sin traicionar un tanto la unidad de armonía: sensible, poética, misteriosa. ¿Endecasílabo, 17 sílabas, exámetro? Da igual. El hecho que se impone estriba en su unidad invencible, en el condicionamiento de la extensión por el ritmo. Y en la identidad última ritmo - fonética. Fuera de tal estrecho círculo, rítmica - fonética - medida, cualquier realidad significa otro fracaso del verso, de la poesía. En mayor grado, cuanto más honda sea la divergencia en el triduo esencial.

No vamos a extendernos en significaciones y ejemplos. Pero sí quiero notar algo que me parece real, y que constituye una parcial disensión de las ideas y estudios de Tomás Navarro Tomás. Me refiero al intento de acomodación global del sistema rítmico español — métrico-fonético— al latino, cuantitativo por excelencia. Ciertamente, se dan ejemplos de concomitancias, pero los supuestos basales en ambos sistemas son distintos y potencian una efectividad también diferente. Tampoco pueden compararse a la hora del juicio de valor. Por tanto, es digno de alabanza el intento de Navarro Tomás, aunque no puede llevarse a todos los extremos, ni siquiera a la mayoría. Insisto en que lo ideal sería la concomitancia entre una y otra dimensión, pero no siempre es posible, lo cual tampoco indica que un endecasílabo, valga el ejemplo, que no se adapte a los módulos establecidos de enfático, heroico, etc., tenga que ser negativo desde el punto de vista de nuestra rítmica fonética.

Por otra parte, también hay que considerar que nuestras vocales se leen con una duración cronológica similar, sin las distinciones de breves y largas, que no tiene objeto.

Leamos

No he de callar por más que con el dedo

Destacan, qué duda cabe, los acentos principales: rítmicos y fonéticos aunados, identificados. Ahora bien, el secundario de la octava sílaba ha desaparecido en oscuridad postónica —e intertónica a la vez— para trasladarse a la novena, por exigencias de pronunciación y significado. Y es que resulta necesario convencerse de que el ritmo, si no se traduce en sonido, carece de efectividad. Y la verdad resalta sólo cuando las normas rítmicas producen un sonido armonioso, bienaudible, proporcionado.

Otro caso, a nuestro entender significativo

Miré los muros de la Patria mía

Acentos principales: el de la segunda sílaba predomina sobre todos los demás, hasta el punto de condicionarlos en exclusiva. Y en cuanto a los secundarios, el de la sílaba sexta desaparece casi por completo; y

brotó obligatorio, aunque con calidad de no principal, el de la sílaba tercera, cuando menos en paridad de significación con cualquier otro secundario.

En cualquier caso, habrá siempre que matizar hasta donde sea posible, considerando puntos comunes, pero también divergencias esenciales cuando las haya.

Vistas así las cosas, este exordio parece preludear un estudio rítmico profundo de Garcilaso. Nada más lejos de nuestra intención. Pretendo evidenciar determinados fenómenos de acentuación y medida sólo en los sonetos, por considerar, abundando en la opinión de Valbuena Prat, que se trata de su parcela poética más vulnerable, toda vez que, a menudo, logró espléndidos logros, pero también en ocasiones su endecasílabo resulta inmaduro, un tanto falto de flexibilidad, demasiado rígido. Sin que ello quiera restar valor a sus sonetos, qué duda cabe; antes al contrario, considerar el arduo trabajo de adaptación y doma por parte de Garcilaso, labor que se evidencia sola comparándolos con los de Boscán y, más lejanamente, con el intento del Marqués de Santillana, separados por una diferencia estética abismal.

Para nuestro pequeño estudio, citamos por la edición de las «Obras Completas de Garcilaso», realizada por Elías L. Rivers, y publicada conjuntamente por The Ohio State University Press y Editorial Castalia, de Madrid, en el año 1964. Nos parece la más aceptable por el cuidado y escrupulosa revisión de manuscritos y ediciones precedentes a la suya. Ponderado hasta el mínimo detalle, en cualquier sentido su texto resulta extremadamente fiel.

VISION GENERAL

Unas notas, tan solo, como basamento inicial. De modo genérico, los sonetos tienen su ritmo global escindido al terminar los cuartetos. Casi podría hablarse de dos unidades rítmicas: cuartetos por una parte; tercetos por otra. Valga como ejemplo el XXXVII

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesava ni se vía,
ví que con estrañeza un can hazía
estremos de dolor con desconcierto:

ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, buelve, para, y todavía
quedava desmayado como muerto.

Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallava, y esto siente:
mirad hasta dó llega el mal de ausencia.

Movióme a compassión ver su accidente;
díxele, lastimado: «Ten paciencia,
que yo alcanço razón, y estoy ausente».

Los ocho primeros versos responden a un criterio unitario rítmico, y aun de ritmo notablemente armónico contemplados en conjunto. Por su parte, los tercetos rompen la cadena, la línea melódica ensamblada anterior, sobre todo a partir del verso diez

Su amo, y no le hallaba, y esto siente

el encabalgamiento inicial rompe la unidad del resto, con lo que la acentuación se hace distónica, apretada: «...y esto siente». Esto es típico del Garcilaso sonetista: un verso poco pulido que rompe la armonía del conjunto. Tales el séptimo del soneto XX o los diez y once del XIV, por sólo citar dos entre tantos

El mal es que me quedan los cuydados
en salvo destes acontecimientos,
porque son duros y tienen fundamentos
en todos mis sentidos bien echados.

Y aquel piadoso amor no le consiente
que considere el daño, que, haciendo
lo que le piden, haze, y va corriendo
y aplaca el mal y dobla el accidente:

Al enfrentarnos con los XXXVIII, XXXV, XXI y XVII puede observarse una nota típica de conclusión del soneto, en función del ritmo; un fuerte aldabonazo en resunción fonética, para dejar caer a manera de cascada el resto de notas rítmicas, hasta el cierre final en tono definitivamente menor

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el ayre con sospiros,
y más me duele el no osar deziros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüyros,
desmayo, viendo atrás lo que he dexado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
exemplos tristes de los que han caydo;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solia
por la oscura región de vuestro olvido.

(XXXVIII)

y ansí, en la parte que la diestra mano
gobierna y en aquella que declara
los concettos del alma, fuy herido.

(XXXV)

y, en fin, de solo vos formó natura
una extraña y no vista al mundo idea
y hizo igual al pensamiento el arte.

(XXI)

En fin que, como quiera 'stó yo d'arte
que juzgo ya por ora menos fuerte,
aunque en ella me ví, la que es passada.

(XVII)

Destaquemos que en el XXXV no se trata del último terceto, sino del primero. Para el caso es lo mismo, porque la unidad rítmica estrófica acaba ahí. El terceto último resulta forzado, como añadido por necesidad de cómputo. Es una especie de reemprender el camino, un último y desequilibrado salto rítmico para caer donde ya se estaba

Mario, el ingrato amor, como testigo
de mi fe pura y de mi gran firmeza,
usando en mí su vil naturaleza,
qu'es hazer más ofensa al más amigo.

Y ansí, en la parte que la diestra mano
gobierna y en aquella que declara
los concettos del alma, fuy herido.

Mas yo haré que aquesta ofensa cara
le cueste al offensor, ya que estoy sano,
libre, desesperado y offendido.

En cualquier caso, lo interesante y destacado se cifra en la igualdad de construcción rítmica ya aludida. Un paralelo de estructura que acaba —si posible fuera extenderlo al campo de la música— con el acorde «for-

tissimo» final desplegándose en ondas sonoras cada vez más amplias y, por tanto, menos audibles

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperanza, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

Dentro de ello podríamos emparejarlos: XVII y XXI por una parte: último verso de ambos desligado de lo anterior, con claro matiz de colofón, sereno y continuado en el XXI,

y hizo igual al pensamiento el arte

con un leve quiebro medial en el XVII, que apenas significa alteración rítmica

aunque en ella me ví, la que es pasada.

El XXXV y XXXVIII, a su vez, en unidad de criterio: último verso con suave encabalgamiento procedente del anterior, sin solución de continuidad posible

...y en aquella que declara
los concettos del alma, fuy herido.

(XXXV)

...con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

(XXXVIII)

También ambos con el elemento diferencial de la breve pausa en el XXXV, sin correspondencia homóloga en el XXXVIII.

No obstante, el parecido más esencial radica, como más arriba hemos notado, en el clarinazo rítmico que significa el comienzo del primer verso de cada terceto en cuestión. Los cuatro tienen una estructura paralela

Sobre todo, me falta ya la lumbre.
Y ansi, con la parte que la diestra mano.
Y en fin, de solo vos formó natura.
En fin, que como quiera'sto yo d'arte.

Fenómeno típico, a nuestro entender, de la construcción del soneto, estrofa cerrada y redonda si las hay. El pensamiento viene desarrollán-

dose, onduladamente, sobre el oleaje medido del ritmo, en gradual y progresivo «crescendo», hasta llegar al punto álgido, al cúlmen de la expresión, al vértice de los agudos. Garcilaso coloca este vértice en el comienzo del verso doce, y de ahí deja verter la cascada rítmica hasta el fondo grave de la última nota. Personalmente pienso que se trata de algo un tanto artificioso, revelador de un todavía no absoluto dominio de la estructura rítmica del soneto. Y nos afianzamos más en nuestra idea al comprobar que en Lope, Quevedo, Góngora, es decir, en nuestros mejores sonetistas universales, donde cada elemento rítmico es insustituible, no aparece semejante construcción final que, si por una parte gana en intensidad momentánea de expresión, por otra rompe la armonía ondulada, hace un quiebro en el sentimiento, taja en cierto modo la cadena sonora y estética del pequeño poema.

En todo caso la construcción está ahí y nuestra tarea consiste en evidenciarla. Según el criterio de selección que elijamos, el parecido cambia entre ellos. Considerando el ordenamiento lógico, el XXXVIII y XXXV siguen emparejados; en ambos se trata de una causa última, la más fuerte, que añadir a la anterior, como en intento de anularlo toda vez que es su resumen sintetizador.

Por su parte, el XXI y el XVII resultan menos violentos; lo importante ya está dicho, el resto es una idea más, el cierre obligado, sin necesidad de extremos ni fuertes voces. Las fórmulas introductorias —iguales en los dos por exigencias de su paralelo significado— se distinguen de las anteriores para que la verdad racional y estética no resulte traicionada.

Claro está que nuestro criterio primordial debe ser el rítmico. Y en función de tal, el XXXVIII resulta ser melódico —en la nomenclatura de Navarro Tomás— con sus dos iniciales sílabas en anacrusis, mientras que los otros tres son heroicos

Sobre todo, me falta ya la lumbre.
Y ansi, con la parte que la diestra mano.
Y en fin, de solo vos formó natura
En fin, que como quiera'sto yo d'arte.

Con ello el sistema rítmico queda claro: dáctilo inicial en el primer verso (Soneto XXXVIII) y sistema trocaico general en los otros tres, normal consecuencia de su idéntico esquema heroico.

Y ahora surge una cuestión importante: cada esquema rítmico-cuantitativo ha de responder, normalmente, a parecidas notas de significación y lectura armoniosa. Esto parece claro. En tal caso, los tres primeros versos del último terceto de los sonetos XVII, XXI, XXXV, han de tener

parecida significación musical. Pero no es así. Basta fijarse en el XXXV: ha desaparecido la síncopa inicial que existe en la coma de los otros dos, por efecto de una sinalefa con la que no se había contado. En el caso de tener el mismo esquema musical los tres versos aludidos, el del soneto XXXV resulta de doce sílabas, lo que vendría a demostrarnos su defectuosa construcción. Ahora bien, como sabemos que la sinalefa es una licencia permitida en castellano —que contribuye, a menudo, a la mayor sonoridad de los versos— tal hipótesis se anula. En consecuencia, no podemos aplicar la culpa de tal distonía sólo a Garcilaso, sino también, y de modo preferente, al hecho de medir nuestros versos castellanos con patrones típicamente latinos. Cada sistema de versificación, repetimos, posee su propia entraña, lo que significa que jamás podrán ser intercambiables de modo absoluto. Por lo mismo, habremos de respetar sus íntimas estructuras lingüísticas, rítmicas y estéticas, para que se cumpla la verdad garcilasiana

y hizo igual al pensamiento el arte

Con ello terminamos la comparación entre los cuatro sonetos. Nos interesaba destacar el paralelo de estructura final de la estrofa y es lo que hemos hecho. En cualquier caso, el parecido no acaba ahí: basta leer los cuatro para percatarse que responden a un sistema de ritmo común, que se explicita de modo sobresaliente al final, pero los esquemas genéricos también son parecidos.

Por otra parte, quiero advertir que de los tres sonetos añadidos por el Brocense —siempre siguiendo la edición de Rivers— el XXXV significa un puro juego de palabras

Siento el dolor menguarme poco a poco,
no porque ser le sienta más senzillo,
mas fallece el sentir para sentillo,
después que de sentillo estoy tan loco;

ni en sello pienso que en locura toco,
antes voy tan ufano con oyllo
que no dexaré el sello y el sufrillo,
que si dexo de sello, el seso apoco.

Todo me empece, el seso y la locura;
privame éste de sí por ser tan mío;
mátame estotra por ser yo tan suyo.

Parecerá a la gente desvarío
preciarme deste mal do me destruyo:
yo lo tengo por única ventura.

Y el XXXVII y XXXVIII responden a un espléndido esquema rítmico. Basta leer

A la entrada de un valle, en un desierto
do nadie atravesava ni se vía,
ví que con estrañeza un can hazía
estremos de dolor con desconcierto:

ahora suelta el llanto al cielo abierto,
ora va rastreando por la vía;
camina, buelve, para, y todavía
quedava desmayado como muerto.

Y fue que se apartó de su presencia
su amo, y no le hallava, y esto siente:
mirad hasta dó llega el mal de ausencia.

Movióme a compassión ver su accidente;
díxele, lastimado: «Ten paciencia,
que yo alcanço razón, y estoy ausente».

(XXXVII)

Estoy contino en lágrimas bañado,
rompiendo siempre el ayre con sospiros,
y más me duele el no osar deziros
que he llegado por vos a tal estado;

que viéndome do estoy y en lo que he andado
por el camino estrecho de seguiros,
si me quiero tornar para hüyros,
desmayo, viendo atrás lo que he dexado;

y si quiero subir a la alta cumbre,
a cada paso espántanme en la vía
exemplos tristes de los que han caydo;

sobre todo, me falta ya la lumbre
de la esperança, con que andar solía
por la oscura región de vuestro olvido.

(XXXVIII)

Nota que traigo a colación únicamente para compararlos con los dos que añade, en su edición, Lastanosa y que son malísimos, construidos del modo más rígido y balbuciente. Un elemental examen de su sistema rítmico bastaría para no atribuirselos a Garcilaso. Leamos también

¡O celos de amor, terrible freno,
qu'en un punto me buelve y tiene fuerte;
hermanos de crueldad, deshonrrada muerte
que con tu vista tornas el cielo sereno!

¡O serpiente nacida en dulce seno
de hermosas flores, que mi esperanza es muerte:
tras prósperos comienços, adversa suerte,
tras suave manjar, rezió veneno!

¿De cuál furia infernal acá saliste,
o crüel monstruo, o peste de mortales,
que tan tristes y crudos mis días heziste?

Tórnate al infierno sin mentar mis males;
desdichado miedo, ¿a qué veniste?
que bien bastava amor con sus pesares.

(XXXIX)

El mal en mí á hecho su çimiento
y sobrél de tal arte á labrado
que amuestra bien la obra estar determinado
de querer para siempre este aposiento;

trátame de manera que a mil abría muerto,
mas yo para más mal estoy guardado;
estó ya tal que todos me an dexado
sino el dolor, qu'en sí me tiene buelto.

Ya todo mi ser se á buelto en dolor
y ansí para siempre á de durar,
pues la muerte no viene a quien no es vivo;

en tanto mal, durar es el mayor,
y el mayor bien que tengo es siempre llorar:
¡pensad cuál será el mal do el bien es el que digo!

(XL)

En el XL podemos destacar, al menos, seis versos mal medidos. Pero es el XXXIX quien se lleva la palma: once endecasílabos defectuosos. Nos parece excesivo, aun suponiendo el caso de que fueran los primeros que Garcilasó escribió. En todo caso, lo notamos como fenómeno curioso y diferencial.

ESPORADICOS

Pretendo agrupar bajo este epígrafe algunos fenómenos aislados en la métrica de los sonetos garcilasianos. Son notas que, aquí o allá, salpican la estructura rítmica del soneto con alguna más o menos fuerte estridencia, sonido inarmónico, mal medido compás que indica la todavía no plena adaptación de los versos italianos a nuestro idioma. Ello no obsta,

en modo alguno, a que el conjunto de los sonetos de Garcilaso signifique algo estéticamente valiosísimo y que, determinados de ellos, aisladamente, constituyan unidades insuperables, definitivas y perfectas en cualquier aspecto.

Algo sintomático, a lo largo de los 38 sonetos, es que el primer verso de cada uno de ellos intenta encerrarse en molde lo más perfecto posible, desde el punto de vista del ritmo y la sonoridad

Cuando me paro a contemplar mi estado

(I)

En fin a vuestras manos he venido

(II)

La mar en medio y tierras he dejado

(III)

Versos estos que, sin ser rotundos, no por ello puede afirmarse que encierren la más leve incorrección. En todo caso hay que destacar que las palabras todavía no están lo suficientemente limadas, «sometidas al número», como pretenderá Fray Luis.

En cambio, veamos cómo selecciona, pule, mide, reduce a la simplicidad armónica en estos otros ejemplos

Un rato se levanta mi esperanza

(IV)

Escrito está en mi alma vuestro gesto

(V)

Por ásperos caminos he llegado

(VI)

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas

(X)

Y así la mayor parte de los 38. Por lo cual no es extraño encontrarnos con bastantes de tales primeros endecasílabos que tienen una entidad tan

acusada y propia, como para recordarlos aisladamente, casi con dimensión de poemas acabados

Siento el dolor menguarme poco a poco

(XXXVI)

A la entrada de un valle, en un desierto

(XXXVII)

Estoy contino en lágrimas bañado

(XXXVIII)

Pues bien, precisamente por una perfección rítmica tan significativa es por lo que resulta más extraño encontrarnos con algunos versos aislados, continuación de estos primeros, que rompen la línea melódica iniciada bajo auspicios tan notables. Valga el ejemplo del II soneto, cuyos segundo y tercer endecasílabos resultan pedestres y rígidos

En fin, a vuestras manos he venido,
do se que é de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuydado
como remedio me's ya deffendido.

Bien mirado el «é» no debía formar sinalefa con la conjunción anterior, toda vez que el poeta no la realiza ante hache, y el verso debía llevarla: un pequeño truco que, aunque mirado desde nuestro ángulo actual, favorezca al verso, considerado en su momento circunstancial, no era así; y el tercero, por su parte, resulta durísimo por la descomunal sinalefa del principio: «que aún», distorsionadora de un acento principalísimo para la sostenida sonoridad total. En consecuencia el formidable heroico inicial no encuentra eco en el ritmo roto del segundo ni en el fracasado tercero que, de heroico por obligación, pasó a constituirse en forzado y frustrado sáfico.

Fenómeno esporádico, es cierto, pero que no deja de tener trascendencia rítmica, toda vez que destroza un cuarteto entero.

Y ya que hemos hablado de perfección inicial, notemos también como algo aislado el hecho de que no todos los primeros versos son rotundos, sonoros. Para confirmar el adagio castellano, pueden encontrarse excepciones y aun excepciones francamente rudas

Hermosas ninfas que en el río metidas

sin duda, Garcilaso no anduvo afortunado al colocar la palabra «río» en penúltimo lugar, obligándole a una sinéresis seca y malsonante, toda vez que el acento se desplaza a la segunda vocal, desvirtuando así la sonoridad y ofreciendo al oído un raro golpe de roto tambor.

Veamos el caso opuesto, con idéntico resultado negativo, aunque no tan acentuado

No las francesas armas odiosas

(XVI)

Incluso el tan aplaudido modernamente

En tanto que de rosa y azucena

en su versión original no resulta tan atractivo y perfectamente rítmico, por culpa de una preposición y apóstrofo innecesarios

En tanto que de rosa y d'azucena.

Prestemos atención a algunos otros, dos en primer lugar, en que la contradicción de licencia poética es manifiesta y clara,

Ilustre honor del nombre de Cardona

¡Oh hado secutivo en mis dolores

Uno de los dos no realiza la sinalefa ante hache, expresión de duda a la hora de construir el verso.

El soneto XXXV evita, en su primer endecasílabo, la separación necesaria que significa la coma y, para que tenga once sílabas, realiza la sinalefa, con lo que el ritmo resulta precipitado y duro

Dario, el ingrato amor, como testigo

y el primero del XXXI, en cambio, necesita evitar la sinalefa para que el ritmo no se rompa y la medida y sonoridad permanezcan correctas

Dentro de mi alma fue de mi engendrado.

En mis pesquisas creo no haber encontrado ninguno más que disuene de la general norma. Aparte el del soneto IX, que reservaba para el final,

como el menos logrado de todos, míresele desde el ángulo que se quiera

Señora mía, si yo de vos ausente

cuyo esquema rítmico sería heroico, donde destaca la nota feísima, por ensordecedora, de la sinéresis en «mía», con el acento principal de la cuarta sílaba colocado en la segunda vocal de la palabra.

Notas aisladas, esporádicas, de falta de sonoridad, que no se circunscriben sólo al primer verso. Abundan más en el centro de los sonetos, como agazapados entre otros mejor cortados: no son frecuentes, aunque tampoco resultan insólitos

Vuestro furor executá en mi vida

(XXIX - 14)

sáfico cuyo primer acento secundario no aparece por parte alguna

De mi fe pura y de mi gran firmeza

(XXXV - 2)

melódico de ritmo forzado a causa del violento inicial dáctilo

La fuerza y el espirtu a vuestro Lasso

no cabe duda que ese «espirtu» resulta chocante y peregrino a oídos actuales.

Otras veces es la rima, paradójicamente, la causa de la distonía rítmica: tal el caso del soneto XVII, por otra parte, perfecto en cuanto a acentuación y ritmo, que en sus versos cuarto y quinto utiliza idéntica palabra final, si bien con significado distinto

Si a vuestra voluntad yo soy de cera
y por sol tengo solo vuestra vista,
la cual a quien no inflama o no conquista
con su mirar es de sentido fuera,

¿de dó viene una cosa que, si fuera
menos vezes de mí provada y vista,
según parece que a razón resista,
a mi sentido mismo no creyera?

Y es que yo soy de lexos inflamado
de vuestra ardiente vista y encendido
tanto que en vida me sostengo apenas;

mas si de cerca soy acometido
de vuestros ojos, luego siento elado
cuajárase la sangre por las venas.

chispa ingeniosa, sin duda; no obstante, su homofonía rompe en cierta manera los armónicos del conjunto.

Es chocante y curioso el soneto XXII: bueno en cuanto a ritmo, hasta el verso diez incluido, si hacemos la salvedad de la no sinalefa ante hache en el sexto. Lo cierto es que tales diez primeros versos responden a cánones de unidad medida hasta donde es posible. Ahora bien, el siguiente, forzadísimo enfático de primera sílaba a borbotones y trastocado acento

que aun a su mismo pecho no perdona

inicia un golpe roto que alcanza todo su prosaísmo en el arranque del primer terceto

donde vi claro mi esperanza muerta

dudoso entre lo melódico y sáfico a causa de dos acentos fónicos consecutivos, sin claro predominio de uno sobre otro. Y el perfecto italiano del final, si acaso, contribuye a acentuar más la diferencia.

Y ya que hablamos de prosaísmo, fijémonos en un ejemplo, quizá el más saliente de todos los sonetos, aquel que se extiende por los dos tercetos del III, cuyas pedestres rimas verbales ofrecen una impresión desastrosa

De cualquier mal pudiera socorrerme
con veros yo, señora, o esperallo,
si esperallo pudiera sin perdello;

mas de no veros ya para valerme,
si no es morir, ningún remedio hallo,
y si éste lo es, tampoco podré havello.

Puede hablarse de monotonía y distanciamiento estético. Lejanía que asimismo resalta en el soneto VI, especialmente por la utilización de vocablos duros para nuestro oído actual,

Por ásperos caminos é llegado
a parte que de miedo no me muevo,
y si a mudarme a dar un passo pruevo,
allí por los cabellos soy tornado;

mas tal estoy que con la muerte al lado
 busco de mi bivar consejo nuevo,
 y conozco el mejor y el peor apruevo,
 o por costumbre mala o por mi hado.

Por otra parte, el breve tiempo mío
 y el errado processo de mis años,
 en su primer principio y en su medio,

mi inclinación, con quien ya no porfío,
 la cierta muerte, fin de tantos daños,
 me hazen descuydar de mi remedio.

donde resaltan, negativamente, versos como

y conozco el mejor y el peor apruevo
 o por costumbre mala o por mi hado.

Quizá estemos extendiéndonos demasiado en estos fenómenos dispersos, que aparecen acá o allá como a salto de mata, rompiendo un tanto la serena armonía de la creación poética garcilasiana. Todo es posible, aunque insisto en que es el sistema sonoro, el campo donde mejor se muestra la natural inadaptación —aún en Garcilaso— del endecasílabo al castellano, máxime encerrado en el vaso transparente y perfecto del soneto, y teniendo siempre en cuenta que no ha pasado tiempo suficiente.

Dejemos ahora los versos aislados. En el conjunto —el soneto como unidad rítmica— también destacan algunos síntomas de distonía. Tal es el caso del soneto X, cuyos cuartetos son formidables, considerados desde el punto de vista de la sonoridad global

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
 dulces y alegres cuando Dios quería,
 juntas estáys en la memoria mía
 y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dixera, quando las passadas
 oras qu'en tanto bien por vos me vía,
 que me aviades de ser en algún día
 con tan grave dolor representadas?

Pues en una ora junto me llevastes
 todo el bien que por términos me distes,
 llevame junto el mal que me dexastes;

si no, sospecharé que me pusistes
 en tantos bienes porque desseastes
 verme morir entre memorias tristes.

Y junto a ellos, los desastrosos tercetos llevados al fracaso, especialmente por la rima verbal, de monótona aliteración sibilante

Pues en una ora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
lleváme junto el mal llue me dexastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque desseastes
verme morir entre memorias tristes.

En todo caso habría que entresacar, como ruidoso, el endecasílabo siete, poseedor de 12 sílabas o una sinéresis apretada y malsonante

que me aviades de ser en algún día

y destacar, como compensación, el espléndido final, verdadero hallazgo musical en que se armonizan magistralmente la aliteración nasal grave con la vibrante aguda, para ofrecer un enfático pleno del más perfecto ritmo

verme morir entre memorias tristes.

Por su parte, el XXXII recorre el camino inverso: unos cuartetos bastante flojos, que abundan en sinéresis fuertes, violentas sinalefas, rotura estridente de otras ante hache

Mi lengua va por do el dolor la guía;
ya yo con mi dolor sin guía camino;
entrambos emos de yr con puro tino;
cada uno va a parar do no querría:

yo porque voy sin otra compañía
sino la que me haze el desatino;
ella porque la lleve aquel que vino
a hazella dezir más que querría.

Y, en cambio, termina con espléndidos tercetos, elaborados, pulidos, sonoros, hasta llegar al agudo circular, hermético, insuperable, de la interrogante encerrada en el segundo terceto

Y es para mí la ley tan desygal
que aunque inocencia siempre en mí conoçe,
siempre yo pago el yerro ageno y mio.

¿Qué culpa tengo yo del desvarío
de mi lengua, si estoy en tanto mal
que el sufrimiento ya me desconoçe?

donde la gradación heroico-melódico-sáfico arranca armonías escondidas en los más arcanos dominios de la lengua.

Dos ejemplos los anteriores que nos dan una clave significativa: el soneto generalmente está partido en dos. Cuartetos por una parte, tercetos por otra, con la escisión central que significa, a menudo, un divorcio efectivo, como acabamos de comprobar. Es posible que no resulte muy ortodoxo, pero desde el punto de vista rítmico, la realidad indica que en Garcilaso no es infrecuente tal estructura, y en función de ella plasma sus más destacados logros. Ello no obstante, existen casos aislados de continuidad y unión sobre cualquier otra cosa. Son los mejores sonetos, que duda cabe. Aunque también cuando no existe solución de continuidad, se producen los menos apreciables, aquellos que no lucen precisamente por su armonía y ritmo proporcionado. En tal sentido puede comprobarse fácilmente la arritmia general del XVI

No las francesas armas odiosas,
en contra puestas del ayrado pecho
ni en los guardados muros con pertrecho
los tiros y saetas ponçoñosas;

no las escaramuças peligrosas,
ni aquel fiero rüydo contrahecho
d'aquel que para Júpiter fue hecho
por mano de Vulcano artificiosas,

podieron, aunque mas yo me ofrecia
a los peligros de la dura guerra,
quitar una hora solo de mi hado;

mas inficion de ayre en solo un día
me quito al mundo y m'ha en ti sepultado,
Parthenope, tan lejos de mi tierra.

incluso el primer verso resulta un tanto distanciante, antiestético, pese a su artificiosa construcción: «francesas-armas-odiosas». Y el hecho de dos verdaderos hallazgos

Mas infición de ayre en solo un día.

Parthénope, tan lejos de mi tierra.

no basta a evitar la rudeza global del soneto. Puede, pues, hablarse de falta de ritmo, de atonía, como ya hemos dicho. No así en el XXXI, en el que hallamos un ritmo distorsionado, que no ha llegado a cuajar: distónico en toda su extensión, toda vez que el sentimiento, la emoción poética,

resultan desbordados o empequeñecidos, según el momento, por el tono o sonoridad inadecuados

Dentro de mi alma fue de mí engendrado
un dulce amor, y de mi sentimiento
tan aprobado fue su nacimiento
como de un solo hijo deseado;

mas luego dél nació quien ha estragado
del todo el amoroso pensamiento;
en áspero rigor y en gran tormento
los primeros deleytes ha tornado.

¡O crudo nieto, que das vida al padre
y matas al agüelo!, ¿por qué creces
tan desconforme a aquél de que has nacido?

¡O celoso temor, ¿a quién pareces?,
que aun la envidia, tu propia y fiera madre,
se espanta en ver el monstruo que á parido.

El último terceto es francamente aceptable, sonoro, proporcionado; pero se trata sólo del final.

Y puesto que hablamos de fin, dejemos aquí acabada la parcela de lo esporádico. Creemos haber evidenciado lo más significativo, dentro de lo que se constituye en sistema fenoménico. Y con ello hemos cerrado un ciclo.

SINERESIS

Acaso hubiera que notar también su licencia opuesta: la diéresis, pero es el caso que corresponde más a lo esporádico, y aún me atrevería a decir que ni esporádico siquiera, toda vez que sólo un ejemplo notable he hallado a lo largo de los 38 sonetos

No las francesas armas odiosas

(XVI - 1)

y no es extraña su precaria abundancia, habida cuenta que su presencia es capaz de romper el ritmo más logrado, como sucede en el verso transcrito: un bien cortado enfático que destroza su armonía en la diéresis.

Bien, la sinéresis aparece con más frecuencia y siempre portadora de lo que pudiéramos llamar «presión rítmica», toda vez que aglutina dos vocales auténticamente libres, independientes, en un solo sonido que, por

necesidad, se guturaliza, se hace velar y apagado: oscuro, en la mejor acepción estilística que el adjetivo pueda tener

Y conozco el mejor y el peor apruebo.

(VI - 7)

El complejo vocálico *e - o* queda aprisionado, empequeñecido por el dual efecto consonántico, con lo cual, la claridad de pronunciación, la soltura encadenada de sonidos propia de nuestra lengua queda rota

Nunca entre sí los veo sino reñidos

la curva melódica es inarmónica, dura, demasiado apretada. Y es que, dentro del sistema rítmico, no ya de nuestra métrica, sino de la lengua en amplitud, los acentos necesitan un suficiente espacio intercentral para poder cumplir su misión. Claro está que el traslado de acento a la segunda vocal significa una violencia, doblemente aumentada cuando también es necesario que la primera desaparezca: los armónicos suprimidos repercuten negativamente en el esquema rítmico global. Por ello puede hablarse de verdaderos dodecasílabos que, si por una parte tienen plena entidad como tales, por otra destrozan la armonía de conjunto en el cuarteto o terceto donde se encuentran. En consecuencia, el esquema acentual de los versos citados sería el siguiente

Y conozco el mejor y el peor apruebo

oo óoo óoo óo óo

frente al más trocaico del endecasílabo correspondiente

oo óoo óo óo óo

En el del soneto IX

nunca entre si los veo sino reñidos

óoo óo óoo óo óo

frente al obligado del endecasílabo

óoo óo óo óo óo

En fin, la distorsión es suficiente como para evidenciar por sí sola su negativa presencia.

En cierto sentido, posee menos valor que la propia diéresis.

Son seis los casos de sinéresis que encontré en los sonetos. Los dos estudiados responden a lo que tradicionalmente se entiende por tal fenómeno: aglutinación de dos vocales que no forman diptongo gramatical. Los cuatro restantes significan un camino más complejo: el diptongo gramatical, roto en la lengua por el acento fonético-ortográfico, vuelve a su primitivo estado por efecto de la licencia poética

que me aviades de ser algún día

(X - 7)

es curioso comprobar lo espléndidamente sonoro que sería como dodecasílabo, poseedor de una armoniosa cadencia alternante. Y lo tosco que resulta como endecasílabo, rayano en la vulgaridad prosaica. Idénticos efectos que los anteriores, aunque atenuados, en cierto modo, porque la vocal desaparecida —semivocal— es mucho menos vigorosa

hermosas ninphas, que en el río metidas

(XI - 1)

y más del bien que allí perdía muriendo

(XXIX - 7)

ya yo con mi dolor sin guía camino

(XXXXII - 2)

Incluso la plebeya homofonía inicial del último contribuye a su falta de rica sonoridad. Veámoslo inmerso en su contexto

Mi lengua va por do el dolor la guía;
yo ya con mi dolor sin guía camino;
entrambos emos de yr con puro tino;
cada uno va a parar do no querría.

El primer golpe distónico de «guía», unido a las dos traslaciones acentuales sinaléficas «de yr» y «cada uno», redondea un efecto rítmico en extremo desagradable, atenuado en cierto modo por el endecasílabo inicial

Mi lengua va por do el dolor la guía.

DODECASÍLABOS

Hablábamos, en el apartado anterior, de la posibilidad de considerar como dodecasílabos efectivos los de once sílabas con sinéresis violenta. Ahora vamos a tener ocasión de comprobar que la tendencia al dodecasílabo no es infrecuente en los sonetos garcilasianos. Si mis cálculos no son erróneos, creo haber encontrado ocho ejemplos significativos y sobresalientes. Miréelos por donde se quiera, algunos de ellos —cinco, concretamente— no pueden reducir su medida silábica, ni siquiera aplicándoles todas las normas preceptivas existentes. Los tres restantes son discutibles en cierto modo.

El primero de ellos lo encontramos en el soneto VIII

por do los mios, de tal calor movidos

dodecasílabo completo si no nos atrevemos a considerar la violentísima sinéresis de «míos», mucho más desastrosa en sus efectos que las ya vistas, habida cuenta de la sibilante que le sigue; claro está que, en función de un menguado criterio estético, podemos aceptarlo como endecasílabo.

Por su parte, en el XXV nos encontramos con una nueva muestra de dubitación

¡Cómo sentí tus leyes tan rigurosas!

La interpretación puede ser doble: o bien lo dejamos como dodecasílabo sin paliativos, o bien pensamos en una influencia medieval sobre la palabra «léyes» reducida al plural más estrechamente sintético «leys». Este segundo punto de vista favorece especialmente el sistema rítmico del verso, haciéndolo absoluto trocaico, salvo el dáctilo inicial

cómo sentí tus leyes tan rigurosas

óóó . . . ó o . . . ó o . . . ó o . . . ó o

un perfecto endecasílabo enfático, anrítmico.

Y el tercero de los dudosos nos ofrece esta forma

¡O miserable 'stado, o mal tamaño!

nos parece muy fuerte prescindir de la pausa obligada que significa la coma, para realizar la violentísima sinalefa, porque en tal caso se trai-

ciona una de las normas, ya tópicas por archirrepetidas, esenciales de la estilística: armonía fondo-forma. Es pedestre, a todas luces, leer fundiendo la segunda exclamación con la última sílaba de «estado». Ciertamente, para la normalidad rítmica cuantitativa, es mejor la presencia sinaléfica

óoo ó o ó o ó o ó o

pero ello se opone en este caso —como en otros muchos, ya lo notábamos al comienzo de este pequeño estudio— en flagrante contradicción, a la normalidad sonora de nuestra lengua, que exige un dodecasílabo sin más

¡O miserable 'stado, o mal tamaño!

ó o o ó o ó o / ó o o ó o

A su vez, los cinco restantes no ofrecen la más leve duda: son dodecasílabos perfectos en cuanto a la métrica, dimensión que no favorece precisamente el ritmo de la estrofa o subestrofa de la que forman parte

muerte, prisión no pueden, ni embaraços

óoo óoo ó o ó o ó o (IV - 12)

he perdido cuanto bien de vos espero

o o ó o ó o ó o ó o ó o (VIII - 6)

y ansi ando con lo que siento diferente

o óoo ó o ó o ó o ó o (IX - 12)

porque son duros y tienen fundamentos

óoo óoo ó o ó o ó o (X - 7)

Los cuatro poseedores de un esquema paralelo en cuanto que, a lo sumo, tienen una sinalefa; y diferentes por lo que atañe al ritmo, aunque, en todo caso, con base general trocaica.

Claro es que para que nada falte, el último ejemplo que podemos aducir encierra en su expresión la doble agravante del exceso silábico y una dislocadora sinéresis

yo havia jurado de nunca más meterme

o óoo óo ó o ó o ó o (VII - 9)

Seis sílabas iniciales de ritmo roto ahondado por los violentos sonidos de la sinalefa y la diéresis consecutivas.

DECASILABOS

Acabamos de contemplar una cojera métrica por exceso de sílabas. También el fenómeno contrario se da: defecto de número. Y así, hemos podido entresacar algunos ejemplos de versos decasílabos, sin tener en cuenta casos de sinalefa ante hache.

Para una valuación estadística, son más abundantes los de diez sílabas que los dodecasílabos: diez ejemplos en total, repartidos del soneto III al XXXVIII.

Considerados desde el ángulo rítmico —que es el que nos interesa— viene a resultar que los decasílabos se nos aparecen como más melódicos y sonoros que los dodecasílabos, expresivos de un ritmo en armonía de conjunto bastante más circular

y dexé de mi alma aquella parte
oo óo óo óo óo (XIX - 3)

perfecto trocaico con las dos sílabas primeras en anacrusis. Perfección que se lleva a su máxima altura en el soneto XXXI

dentro en mi alma fue de mi engendrado
óo óo óo óo óo

equivalente de un correcto enfático endecasílabo, con la falta del dácilo obligado, lo que no significa imperfección rítmica, todo lo contrario.

Existen dos ejemplos, cuyo sistema rítmico es difícil reducirlo a trocaico, dactílico, etc., al menos en su primera parte, por la razón de que comienzan con una palabra esdrújula, con lo que el pie inicial se alarga a cuatro sílabas, en franca distonía cuantitativa con el resto

yendome alexando cada día
óo óo óo
xando cada día

d'aspera corteza se cubrían
óo óo óo
teza se-cu brían

Ambos responden, como puede observarse, al mismo esquema: tres elementos trocaicos finales, en acabado hemistiquio, y una parte inicial acentuada en primera sílaba, seguida de otras tres breves

ó o o o
yen do mea lex

ó o o o
d'as pe ra cor

Bien es cierto que podrían escindirse en dos troqueos —y así ha de hacerse desde el punto de vista cuantitativo— con acento secundario en su tercera sílaba

ó o ó o
yen do mea lex

ó o ó o
d'as pe ra cor

pero no es menos verdad, asimismo, el hecho de que tal acento secundario no existe en el esquema fónico del verso: a la hora de leerlo sonoramente jamás se nos ocurriría intensificar nada las sílabas «me» y «ra». Una vez más resulta evidente la no absoluta conformidad de nuestra métrica a la cuantitativa latina.

Correspondiendo al grupo de los heroicos se agrupan cuatro endecasílabos más

Quitalle a este mal mantenimiento

(XIV - 11)

¡o quanto s'acabó en solo un día!

(XXVI - 3)

veré desde lo alto sin tenello

(XXXIV - 4)

y más me duele el no osar deciros

(XXXVIII - 3)

De entre ellos sólo el del soneto XXVI, tiene una sola sinalefa, lo cual plantea el problema de que, eliminándola, la métrica quedaría correcta en once sílabas. Claro está que los otros tres poseen, cada uno, dos sinalefas: la cuestión entonces radica en eliminarlas ambas, con lo que resultan dodecasílabos, o no prescindir de ninguna, y tendremos versos

de diez sílabas, que es lo más justo a nuestro modo de ver las cosas. Porque la posible tercera solución creemos que es chocante hasta la arbitrariedad: dejar como efectiva una sola y la otra ignorarla.

Su esquema acentual es el siguiente

o óoo óo óo óo (XIV)

o óoo óo óo óo (XXXIV)

los dos responden a decasílabos sin complicaciones. No así la otra pareja, más irregulares y, al propio tiempo, mirando hacia lo endecasílabo como su dominio propio, para el que fueron creados intencionadamente. En consecuencia, a la hora del sistema rítmico hay que orientarse en tal sentido si queremos obtener una unidad endecasílabo acentual

o óo óo óo óo óo (XXVI)

o óo óo óo oo óo (XXXVIII)

con ello hemos eliminado las sinefas de «acabo en» y «lo alto», respectivamente.

En definitiva, una distonía acentuada que sólo con pequeños trucos puede salvarse. Y es curioso comprobar que, convertidos en endecasílabos, ambos responden a idéntico esquema trocaico. Exactamente igual que los decasílabos anteriores entre sí.

Nos quedan por examinar los dos últimos, de los diez que decíamos haber encontrado

que en su daño os pide, yo querría.

(XIV)

de mi bien a mí me voy tornando

(XIX)

Ambos son, si se tratase de endecasílabos, melódicos, a juzgar por su primer acento principal en tercera sílaba. Y responden al esquema

oo óo óo óo óo

oo óo óo óo óo

como perfectos decasílabos que son sin duda alguna. Con dos sinefas el primero y con ninguna el segundo.

Dentro de su contexto disuenan, es cierto. Pero como entidades aisladas, brotaron impecables de la mente de Garcilaso.

SINALEFA

Acabamos de comprobar que la sinalefa significa la piedra de toque, el quid ineludible, a la hora de diagnosticar la existencia efectiva de los decasílabos y dodecasílabos. Por ello la estudiamos a continuación, en este que será el último apartado de nuestro breve estudio.

Su aparición o no, las modalidades distintas que la integran, significan un capítulo nada desdeñable en la métrica garcilasiana, más concretamente en los sonetos.

Un primer aspecto de la cuestión lo constituye, paradójicamente, el intento de eliminar la posible sinalefa con la utilización del apóstrofo. Se trata de una licencia más en la variada gama permitida al artista. Lo que no quiere decir, en modo alguno, que comporte la *más mínima* belleza, al menos considerada desde nuestro actual punto de vista, mucho más sensible a la vibración estética de cada elemento lingüístico, por pequeño que sea.

En el verso, mucho más que en la prosa, importa el estilo y, dentro de él, la «fermosa cobertura» de que hablara el Marqués de Santillana. Ciertamente los logros auténticos en esa «fermosa cobertura» pasarán a la intemporalidad plena y serán vigentes en cualquier época. Por el contrario, lo que significa moda o hábito de un momento cronológico localizado, quedará estancado, sin desarrollo posible, petrificado en su circunstancia y sin ulterior significación. Tal es el caso del apóstrofo que, si en francés continúa vivo y actual, en español ha perdido su vigencia de modo casi absoluto

mas tan cansada d'averse levantado

esfuerça con la miseria de tu'stado

los primeros y más elementales efectos producidos inciden en el ámbito de lo vulgar: en nuestra lengua, una de las características típicas del habla vulgar e incorrecta es la supresión de letras. Tal fenómeno ofrece unos efectos sonoros imperfectos, de los que participa el apóstrofo. Por otra parte, hay que considerar que cada vocal en castellano es insustituible, tiene una misión concretísima y muy importante, por lo que no puede suprimirse sin consecuencias. Además, mirado el problema desde el ángulo de la música —característico de la poesía— cada letra compor-

ta una serie de armónicos que matizan agradablemente el conjunto y contribuyen a su más redonda expresión.

me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado

La manquedad fonética y musical salta a la vista de modo espontáneo.

Bien. El tipo de vocal suprimida, en relación con la que le sigue, es

- 1.º) Vocal suprimida igual a la que le sigue.
- 2.º) Vocal E suprimida ante A.
- 3.º) Vocal E suprimida tras O y U.

El primero resulta el más normal dentro del ritmo y musicalidad de nuestra lengua

¡o miserable'stado, o mal tamaño!

(XIII - 12)

Apenas si existe violencia, la musicalidad permanece, el cómputo silábico no resulta transformado. Si acaso podría notarse una mínima reducción de la cadena fónica, con la consiguiente falta de unos armónicos secundarios que, en cualquier caso, no son tan importantes.

Más grave es el segundo caso: se suprime claramente un sonido distinto y necesario, con lo que se incurre en incorrección y franca violencia y manquedad rítmica

mi vida no se en qué s'ha sostenido

(II - 5)

de todos modos el cómputo se salva: endecasílabo claro. No así en los ejemplos siguientes

d'spera corteza se cubrían

(XIII - 12)

mas tan cansada d'averse levantado

(IV - 2)

uno por exceso y por defecto el otro, ambos son irregulares en cuanto a métrica y, consiguientemente, por lo que al ritmo atañe: decasílabo el primero

óo óo óo óo óo

y dodecasílabo el otro, a pesar de la reducción que el apóstrofo significa

ooo óoo óo óo óo

Por todo ello, no puede explicarse como licencia poética, sino como falta de soltura suficiente: el apóstrofo estorba al ritmo de modo claro y rotundo.

Y aun la última nota: como veremos más adelante, Garcilaso siempre evita la sinalefa cuando la palabra que habría de formar la comienza con hache. Pues bien, al utilizar el apóstrofo, no sólo elimina una vocal, sino que se ve forzado a formar una sola sílaba con la consonante final de palabra y la vocal comienzo de la siguiente, separadas ambas por la hache inicial

mi vida no se en que s'ha sostenido

(II - 5)

me quitó al mundo y m'ha en ti sepultado

(XVI - 13)

con lo que las doce posibles sílabas de otros casos se reducen a once bien contadas en los aludidos

o óo óo óo óo óo

oo óoo óo óo óo

Pequeños trucos que hacen permanecer en equilibrio inestable el ritmo cuantitativo, pero que rompen distónicamente la sonoridad castellana.

Y aún falta el último caso: dos ejemplos en que la vocal suprimida es E tras de O y U, con lo que ya vemos sobresalir dos notas diferenciadoras con todo lo anterior:

- 1.º) La vocal suprimida no es la primera, sino la segunda del grupo.
- 2.º) Se trata de vocales de distintas series, según el tradicional triángulo de Helwag.

Ambos versos resultan irregulares en sumo grado: dodecasílabos y, aun es posible, tridecasílabo el del soneto IV-14.

esfuerça con la miseria de tu'stado

(IV - 7)

desnudo'spiritu o hombre en carne y hueso

(IV - 14)

Para que el primero pudiera tener un esquema rítmico trocaico, dactílico, etc., habría de desaparecer el doble acento consecutivo de «tu'stado»; y el segundo necesita realizar la violentísima sinalefa «spiritu o hombre», por si no fuera bastante la homofonía «o hombre»

o óo óo óo óo óo

salvo que prefiramos este otro esquema distorsionado hasta el infinito, aunque más racional en cuanto atañe al sistema fónico de nuestra lengua

o óo óoo óo óo óo

En todo caso ambos versos hablan demasiado elocuentemente por sí mismos. No necesitan mayor comentario.

Veamos, pues, la sinalefa en cuanto que constituye el centro del presente epígrafe.

Tradicionalmente ensambla del modo más simpático con la entraña fonético-rítmica del castellano: la fusión plurivocálica en unidad de sílaba engarza la continuidad de la cadena sonora, al propio tiempo que añade un leve matiz enfático a la expresión. Dualidad que va muy bien a nuestra entraña lingüístico-poética. En este sentido puede hablarse de algo que favorece la construcción poética, rítmica, contribuyendo en la medida de lo posible a su expresión más acabada y redonda, a una posible identificación idea-sentimiento-forma lingüística

Se que me acabo, y mas he yo sentido.

Por otra parte, el breve tiempo mío.

Vencer de vos me dexo, arrepentido.

Por el hermoso cuello blanco, enhiesto.

En todo caso es preciso establecer, de principio, dos grandes parcelas que Garcilaso aprovecha al máximo.

- 1.º) Sinalefa realizada siempre tras coma.
- 2.º) Sinalefa ante hache.

En ambos casos se desenvuelve bien, repetimos, y les saca el mayor fruto posible.

Naturalmente, toda regla tiene su excepción: de los nueve ejemplos notados con sinalefa tras coma, uno no cumple la ley

si quisiere, y aun sabrá querello.

(I - 1)

Tiene su explicación, claro está, en uno de los aciertos geniales del estro poético que animó en todo momento a Garcilaso: el ritmo resulta especialmente agradable y conseguido cuando la sinalefa se forma en «y aun», dejando incólume e lacerato primordial, definitorio, en la sílaba «un» del adverbio, y evitando la fusión un tanto violenta de las tres palabras «quisiere, y aun», con todas las dislocaciones que tal acción implica. Por otra parte —razón fonética— hay que tener en cuenta que la Y actúa como semiconsonante —consonante clara, diríamos mejor— al ir seguida de vocal, con la que forma sílaba. No importa que al leer el verso, para que su sonoridad destaque al máximo, resaltemos el sonido vocálico latino: estructuralmente se trata de una consonante

si quisiere, y aún sabrá querello...

En todos los restantes ejemplos se cumple con precisión de cronómetro la ley general

Se que me acabo, y más he yo sentido.

(I - 7)

Por otra parte, el breve tiempo mío.

(VI - 9)

Ausente, en la memoria la imagino.

(VIII - 9)

A Tansillo, a Minturno, al culto Taso

(XXIV - 3)

Vençer de vos me dexo, arrepentido

(XXX - 7)

Y ansi, en la parte que la diestra mano.

Por el hermoso cuello blanco, enhiesto
el viento mueve, esparze y desordena.

(XXIII - 7, 8)

Ciertamente no se puede pedir mayor efecto poético-rítmico al minúsculo elemento de una sinalefa.

Sinalefa que, cuando debiera darse ante hache —como sucede moderadamente— no se da, esta es la ley. Con sus correspondientes excepciones que la justifican. He podido encontrar 28 ejemplos de posibilidad y sólo en tres de ellos se realiza, salvo que contemos tales casos como dodecasílabos

Y que vuestro mirar ardiente, honesto.

Illustre honor del nombre de Cardona.

Del todo el grave yugo he desasido.

un melódico y dos heroicos sin mácula.

Los efectos en la no realización ante hache pueden ser dobles. A veces, muy raramente, contribuirán a una mayor soltura rítmica y sonora

Si no es morir, ningún remedio hallo

es el caso en que ya existe una aglutinación vocálica inmediatamente anterior o una «i» acentuada que obliga a pausa

O por costumbre mala o por mi hado

Repito que es lo menos frecuente. Por el contrario, el segundo efecto resulta más habitual: rompe el normal y sonoro fluir de la cadena rítmica, obliga a una pausa innecesaria de efecto sincopado, desfleca el ritmo allá donde se encuentra

Pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

(I - 14)

No vamos a insistir; sólo afirmar una vez más que el truco estilístico de la sinalefa no realizada ante hache perjudica la bondad, la estética dimensión del verso. Podríamos agruparlos en función de determinados caracteres, pero preferimos ofrecerlos simplemente, para que el lector obtenga sus propias conclusiones

pudiendo, ¿qué hará sino hazello?

(I-14)

si no es morir, ningún remedio hallo,
y si este lo es, tampoco podré havello.

(III-13-14)

o por costumbre mala o por mi hado

(VI-8)

- me hazen descuydar de mi remedio
(VI-14)
- no se ya que hazerme en mal tamaño
(IX-11)
- los blandos pies en tierra se hincavan
(XIII-7)
- que considere el daño que haziendo
(XIV-6)
- d'aquel que para Júpiter fue hecho
(XVI-7)
- me quitó al mundo y m'ha en tí sepultado.
(XVI-13)
- todo se halla en vos de parte a parte
y hizo igual al pensamiento el arte
(XXI-11-14)
- de vuestra hermosura el duro encuentro
(XXII-6)
- cubra de nieve la hermosa cumbre
por no hazer mudanç en su costumbre
(XXIII-11-14)
- y que vuestro mirar ardiente, honesto
(XXIII-3)
- Illustre honor del nombre de Cardona
(XXIV-1)
- por un camino hasta agora enxuto
(XXIV-11)
- ¡O hado secutivo en mis dolores
(XXV-1)
- con que reprehenderos la terneza
(XXVIII-3)
- como de un solo hijo deseado
(XXXI-4)

sino lo que me haze el desatino
 a hazella dezir más que querría
 (XXXII-6-8)

suelo regando, hazen que el romano
 (XXXIII-3)

del todo el grave yugo he desasido
 (XXXIV-12)

alegraréme como haze el sauco
 (XXXIV-12)

mas yo haré que aquesta offensa cara
 (XXXV-12)

si me quiero tornar para hüyros
 (XXXVIII-7)

ESPLENDIDOS

Pretendo que no quede mi actitud, solamente, para evidenciar plasmaciones no del todo correctas en la rítmica de los sonetos garcilasianos.

Voy a ofrecer unas notas de esplendidez sonora, con lo que incido en la repetición fácil y topiguera de lo archisabido.

Ya hemos notado la rotunda sonoridad de los versos iniciales en cada soneto, en muchos de ellos

Pensando que'l camino yva derecho
 (XVII)

Passando el mar Leandro, el animoso
 (XXIX)

Mi lengua va por do el dolor la guía
 (XXXII)

En la agrupación de versos, los dos tercetos del V son formidables

Yo no nascí sino para quereros;
 mi alma os ha cortado a su medida;
 por hábito del alma misma os quiero;

quanto tengo confieso yo deveros;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos é de morir, y por vos muero.

Y los cuartetos del X

¡O dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáys en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quiéu me dixera, quando las passadas
oras que'n tanto bien por vos me vía,
que me aviades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Un buen ritmo general poseen los sonetos XVII, XVIII, XX, XXI, XXIII.

Y resultan impecables, salvo alguna minucia, el XXVII, XXIX, XI y XII.

Amor, amor, un ábito vestí
el qual de vuestro paño fue cortado;
al vestir ancho fue, mas apretado
y estrecho quando estuvo sobre mí.

Después acá de lo que consentí,
tal arrepentimiento m'ha tomado
que pruevo alguna vez, de congoxado,
a romper esto en que yo me metí;

mas ¿quién podrá deste ábito librarse,
teniendo tan contraria su natura
que con él á venido a conformarse?

Si alguna parte queda, por ventura,
de mi razón, por mí no osa mostrarse,
que en tal contradición no está segura.

Como nota última, veamos el perfecto ensamble de cuartetos entre sí y tercetos. Y hasta qué punto la magia de la inspiración puede lograr una plasmación de unidad perfecta, desde el primero al último verso

Julio, después que me partí llorando
de quien jamás mi pensamiento parte
y dexé de mi alma aquella parte
que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando,

de mi bien a mí me voy tomando
estrecha cuenta, y siento de tal arte
faltarme todo'l bien que temo en parte
que á de faltarme el ayre sospirando.

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, o dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel día

en que yo comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

Nostalgia, lágrimas, aire ondulado por los quejumbrosos suspiros:
suavidad rítmica expresada con toda hondura.