

El Endecasílabo en la Poesía Castellana.

La reciente conmemoración del cuarto centenario de la muerte de Garcilaso de la Vega ha vuelto a poner de actualidad el problema de la introducción de metros y formas poéticas en España; entre los cuales descuella, por su difusión y aplicaciones posteriores, el verso italiano de once sílabas. Boscán y Garcilaso fueron, en efecto, los gestores del movimiento de renovación literaria que, a principios del siglo XVI, bebió en Italia y aclimató en España el uso de formas de expresión que iban a ser desde entonces casi consubstanciales a la poesía castellana. Endecasílabos, solos o mezclados con heptasílabos, en el metro; sonetos, tercetos, "octava rima", canciones, en la forma, con ellos culminó un proceso de renovación no sólo exterior sino muy íntima en la literatura de Castilla.

Hablar de culminación significa que este movimiento literario había tenido antecedentes. En realidad, aunque la obra de Boscán y Garcilaso fue decisiva en la implantación de nuevas formas, no fue el primer esfuerzo que en el mismo sentido se desarrollara en la península. La primacía de Boscán y Garcilaso fue discutida aún por sus contemporáneos y ha seguido dando ocasión a importantes estudios li-

terarios, entre los que sobresalen los valiosos informes de don Marcelino Menéndez y Pelayo en diversos pasajes de sus prólogos a la Antología de poetas líricos castellanos.

Dejando de lado las observaciones de carácter exclusivamente métrico, vamos a ordenar y resumir ciertos aspectos de la historia del metro endecasílabo en Castilla antes de Boscán y Garcilaso, agregando algunos datos que puedan ser de utilidad para los estudiantes universitarios.

PRIMERAS MANIFESTACIONES.

Es difícil señalar con exactitud la más antigua aparición del verso de once sílabas en la poesía castellana. La pérdida indudable de cantares de los primeros tiempos, y las irregularidades métricas de que, por impericia técnica, defectos de la lengua o licencias del canto juglaresco, estaban cuajados los poemas, hacen que no se pueda precisar el número exacto de sus sílabas. Además, sin necesidad de un mayor estudio es fácil comprender que en la mayor parte de los casos la primitiva medida métrica ha de haber llegado hasta nosotros modificada o deformada por descuidos de la tradición oral o los copistas.

De todos modos, lo que parece cosa averiguada es que la medida de once sílabas tiene sus antecedentes innegables en la literatura clásica. Los críticos han analizado la manera cómo se derivan, de los originarios metros greco-latinos, nuevas formas poéticas que no sólo hacen invariable el número de sílabas (antes modificado por la compensación de largas y de breves) sino, olvidando la cantidad prosódica, fijan su nota capital en la determinación de los acentos rítmicos. En lo que se refiere a los versos de once sílabas, esa derivación da por resultado en las lenguas romances tres versos de índole análoga, pero con particularidades diferentes: el decasílabo épico francés, el endecasílabo lírico provenzal y el endecasílabo italiano.

Del decasílabo épico francés (considerado de diez sílabas por la manera especial de contar las sílabas en Francia), prácticamente no hay manifestaciones en la epopeya castellana. Menéndez y Pelayo cita como ejemplo discutible un verso del Poema de Mío Cid; precisamente el primero en el códice de Per Abbat. Acomodando a la medida francesa la palabra “oios”, y convirtiendo en muda la “e” final de “fuertemiente” (como era corriente hacer en los cantares de gesta y aún mucho después en los romances), podría decirse que tenemos un decasílabo épico “a minori”, es decir con acento y pausa en cuarta sílaba:

De los sos oios / tan fuertemientr(e) lorando....

En cambio, del endecasílabo lírico provenzal encuentra copiosas y muy señaladas derivaciones, en las dos formas engendradas casi simultáneamente en la península: el endecasílabo catalán y el endecasílabo galaico-portugués. Ambos campos se hallan, en rigor, fuera de la intención de estos apuntes, que sólo se refieren a la historia del metro de once sílabas en la literatura estrictamente “castellana”. Pero no se puede dejar de recordar los nombres de algunos trovadores catalanes, como Guillem de Bergadan o Serverí de Gerona, cuyos endecasílabos en lengua provenzal son los determinantes de la cesura (y ya no sólo pausa fuerte) en cuarta sílaba, que caracterizó el uso de esta medida en Cataluña.

Menos desarrollo, pero mayor relación con la literatura castellana, tuvo el endecasílabo gallego; o, por mejor decir, galaico-portugués, ya que hasta el siglo XV no podemos hacer con fundamento una separación esencial entre ambas lenguas. Sabido es que la primera poesía lírica en Castilla se escribió en galaico-portugués, que fue su instrumento casi obligado de expresión. Y así es en las “Cantigas” del monarca castellano Alfonso el Sabio (1252-1284) donde encon-

tramos, por primera vez en la zona central de la península, versos regulares de once sílabas:

De mi gran fermosura una doncella. . . .

En los Cancioneros de Ajuda, del Vaticano y Colocci-Brancuti encontramos muchos ejemplos semejantes. Los poetas gallegos, herederos como ninguno del sentido lírico y la riqueza métrica de los trovadores occitánicos, no sólo utilizaron con frecuencia el endecasílabo provenzal sino adoptaron una forma muy característica: la llamada, precisamente por esta razón, de "gaita gallega" o, como quería Milá y Fontanals, "anapéstica". Lo determinante del endecasílabo anapéstico es el acento obligatorio en las sílabas cuarta y séptima; y el frecuente, pero voluntario, en la primera. Esto le dá un carácter especial, muy propio para el canto y de indudable brío rítmico. Cuando lleva también acento en la primera, podemos decir que tenemos un verso en cuatro partes: tres anapestos (pie compuesto de dos breves y una larga) y una sílaba inicial; p. ej.:

«Jorge Puccinelli Converso»
Quel mayor poss'a o mays encoberto. . .
(Canc. Vat.—N.º 115)

Este carácter hace que el endecasílabo anapéstico sea fácil de resolverse en otros metros. Así, por ejemplo, en este caso, en que se convierte en un verso de doce por añadidura de una sílaba inicial:

A Santa María fiz hir meu amigo. . .
(C. Vat.—N.º 722)

O bien el caso contrario: pérdida de una sílaba, aún por simple contracción al pronunciarla, volviéndose un verso de diez sílabas:

Mays entendo de vos una rem. . .
(C. Vat.—N.º 464)

En todos estos ejemplos se trata de poesías en idioma galaico-portugués. Para hallar endecasílabos en castellano en el siglo XIII habría que acudir al método indirecto de buscar muestras ocasionales, producidas por la irregularidad en el cultivo de otros metros. Así, en el Poema de Santa María Egipciaca leemos versos como éste:

Todos aquellos que a Dios amarán. . .,

que no es, en rigor, sino una descuidada traducción del endecasílabo francés característico de las “Vidas de Santos”.

EL ENDECASÍLABO EN EL SIGLO XIV.

¿Cuál es, entonces, la más antigua manifestación del endecasílabo en castellano?

La primera ocasión en que lo encontramos en una forma precisa y deliberada es en el célebre Libro de Patronio o “Conde Lucanor”, del Infante Don Juan Manuel; terminado, según propia declaración, el año de 1338. “El Conde Lucanor” es una obra en prosa (brillante y valiosísima colección de relatos que inicia, con el “Decamerón”, la moderna novelística europea), en que su autor cuida de acentuar la enseñanza, el “castigo” que se debe derivar de cada cuento. Estas moralejas son pareados en verso; y en varias ocasiones están compuestas en metro endecasílabo, con terminaciones agudas, graves y aún esdrújulas:

Non te espantes por cosa sin razón,
Mas defiéndete bien como varón.

.....

Non adventures mucho tu riqueza
Por consejo del ome que ha pobreza.

.....
Non castigues al moço maltrayéndole,
Mas dile como vayas aplaziéndole.

También en el otro gran escritor del siglo XIV, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, la figura sin duda más representativa de la literatura española en la Edad Media, podemos hallar algún ejemplo. El Arcipreste pertenece al mester de clerecía; pero en las canciones que intercala en el "Libro de Buen Amor" rompe los moldes formales del mester para alegrar, con notas ágiles y a la par vigorosas de expresión, el paso un tanto lento del alejandrino monorrímo. El mismo, dejando de lado sus repetidas declaraciones de ser "escolar rudo", llega a decir, en la Introducción, que compuso su obra: "otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar, e rrimar e de trobar; ca trobas e notas e rrimas e diltados e versos, que fiz complidamente segund que esta ciencia requiere"

Cejador ha señalado en el "Libro de Buen Amor", además de los versos de 14 sílabas del tetrástrofo clásico, otros de 4, de 5, de 6, de 7, de 8 y de 16. De 11 sílabas en 'rigor' no hay ninguno. Pero si juntamos (como hicieron entre otros Puyol y Menéndez y Pelayo) los versos de 4 y 7 sílabas de una de las "Cantigas en Loor de la Virgen", tendremos una manifestación cumplida y a la verdad muy elegante del endecasílabo:

Quiero seguir — a tí, flor de las flores,
Siempre decir — cantar de tus loores...
(Coplas 1678 y sigs.)

Después de este ejemplo ocasional no volvemos a encontrar endecasílabos en Castilla hasta los poetas de la impor-

tante época de transición del siglo XIV al siglo XV, cuyas composiciones se hallan recogidas en el Cancionero de Baena. Sabido es que en este Cancionero, de tanta trascendencia para la historia literaria, se agrupan producciones de dos tendencias definidas: una, la continuación de los trovadores galaico-portugueses, y otra, la imitación de la poesía alegórica italiana. En la primera escuela no hay en realidad cultivo del metro endecasílabo. Los ejemplos que se descubren, fuera de ser muy esporádicos, representan, más que endecasílabos anapésticos, alteraciones en la medida afin y bastante común en esa escuela, de los versos llamados de “arte mayor”, de doce sílabas. Perdida la sílaba inicial, tenemos algunos casos en apariencia de “gaita gallega”; como en estos versos de Alfonso Alvarez de Villasandino, representante principal de la escuela:

Sepan que es árbol de grand maravilla,
Tío del alto león de Castilla,
E de la lyna Rreal de Levante...

(Canc. de B.—N.º 4);
«Jorge Puccinelli Converso»

o estos otros del Comendador Ferrán Sánchez Talavera:

¿Qué se fisieron los Emperadores,...

.....

¿Padres e fijos, hermanos, parientes...

(C. de B.—N.º 530)

En uno y otro caso, se trataría solamente del endecasílabo gallego. La introducción del endecasílabo italiano—verso más libre y de mucho mayor aplicación, porque reemplaza la monótona y acusada cesura en cuarta sílaba por una detención poco ostensible—la iba a realizar la segunda escuela representada en el Cancionero de Baena. Aunque

iniciada todavía en el siglo XIV, su obra iba a tener por campo principal los primeros años del siglo siguiente.

EL ENDECASÍLABO EN EL SIGLO XV.

Es, efectivamente, en la primera mitad del siglo XV cuando comienza a afluir con regularidad a tierras de España la armoniosa corriente del endecasílabo italiano. La importancia que tuvo desde su aparición y el interés polémico que despertara—si no tanto por sí, como instrumento del arte alegórico de Italia—, revelan que lo que se trataba era, no un simple asunto literario, sino un movimiento más complejo. Lo que empezaba a ponerse en discusión era nada menos que el cambio de gusto, la transformación del carácter cultural por influencia de los autores del primer Renacimiento, con la consiguiente desviación del meridiano intelectual de Francia a Italia.

Hasta entonces, como es sabido, la influencia extranjera predominante en la literatura castellana había sido la francesa: tendencia a la regularidad métrica e impronta de la influencia novelesca y sentimental en los cantares; influencia de la poesía provenzal y posición elevada en Castilla de los trovadores occitánicos; imitación, y aún traducción literal en ciertos casos, de las Vidas de Santos; difusión de las versiones francesas, tanto de los poemas pseudo-clásicos como de la copiosa literatura eclesiástica, especialmente las leyendas marianas; reflejo un tanto episódico pero indiscutible de los “fabliaux” franceses y las alegorías morales, como la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma en el “Libro del Buen Amor”, del Arcipreste de Hita; etc. Pero en el siglo XV la situación varía: el país que se observa, aquel donde se bebe la cultura y al que se considera heredero de una literatura—que precisamente entonces no sólo se restaura sino se coloca en un plano de superioridad y ejemplaridad inobjetable—es Italia. Debilitado el cuerpo, un tiempo mag-

nífico por su organización interior, de la Edad Media, a Italia se dirigen las miradas, para encontrar, junto con la resurrección de las obras maestras de la literatura de Grecia y Roma, una nueva perspectiva intelectual y un sentido más amplio y más armonioso de la vida.

La labor cultural que se desarrolla entonces en Italia, y que antecede en calidad y en previsión histórica a la de los demás países de Occidente, había de atraer indudablemente la atención de los intelectuales de las otras naciones, especialmente las cercanas.

Concurrían a hacer mayor esa atención varios factores de importancia. En primer lugar, la muy eficaz forma de estímulo que representaba el desarrollo del idioma toscano. Las obras de Dante, Petrarca y Boccaccio tenían, además de su valor intrínseco y de su capacidad de resonancia—en una época en que los problemas europeos eran en esencia tan comunes—, el especialísimo interés de estar compuestas en una lengua, afín a otros idiomas en su desenvolvimiento, pero que alcanzaba antes que ellos y como un ejemplo para ellos, la más alta dignidad literaria. Por primera vez una lengua romance llegaba no sólo a equipararse al latín por su riqueza, su fuerza expresiva, su facilidad para adaptarse a todas las manifestaciones del espíritu, su arquitectura lógica, su opulenta y armoniosa elegancia, sino aún podía sobrepasarla en la flexibilidad y el libre juego, que un genio más sintético y unas leyes bastante más estrictas no habían permitido a la rotunda lengua madre de que el toscano procedía.

A estos factores de carácter general se unían, en el caso de España, muy especiales circunstancias históricas. Las razones políticas empezaban a mover, y cada vez en mayor número y con más evidente intensidad, a los ejércitos españoles en Italia. Especialmente los Reyes de Aragón, que con la derrota de Muret (en 1213) habían cancelado sus ambiciones en el campo occitánico, dirigían ahora su atención y

sus esfuerzos hacia Italia; hasta lograr, después de varias vicisitudes (entre ellas el fracaso de Gaeta), que uno de sus monarcas, Alfonso V, entrara en completa posesión no sólo de tierras insulares, como Sicilia y Cerdeña, sino del próspero e importante Reino de Nápoles (1443).

Por último, hay que considerar una nueva y ya muy vital forma de enlace: la razón económica. A las relaciones culturales, a la influencia de las Universidades, a las peregrinaciones religiosas, a la directa y esforzada actuación de las expediciones militares, venía a unirse así, para completar la intercomunicación de ambas penínsulas, el elemento comercial, de importancia a cada momento más creciente. Conocidos son el desarrollo en este orden y la organización de instituciones comerciales en las ciudades italianas. Ese desarrollo se manifestó en el exterior, no sólo en el envío o recepción de mercadería o documentos, sino en la instalación, cada vez en mayor número, de comerciantes italianos, en especial en los países vecinos. Estos comerciantes, ya refinados y enriquecidos, o más comúnmente la generación posterior que aprovechaba la comodidad económica que había ganado su familia, contribuyeron en gran modo a difundir el movimiento cultural de su país de origen, dándose a la lectura, a la versión o a la imitación, más o menos lograda, de los autores latinos e italianos.

Fue precisamente en esta forma cómo se introdujeron en España, de manera concreta, los temas y los metros de la literatura italiana del primer Renacimiento. El introductor fue un italiano, Micer Francisco Imperial, hijo de un mercader genovés de joyas, vecindado en Sevilla desde mediados del siglo XIV. Imperial tenía un espíritu poético innegable (“no lo llamaría decidor o trovador, mas poeta”,— escribía el Marqués de Santillana) y un abundante y muy familiar conocimiento de los autores de mayor influencia entonces en Italia. (El mismo cita a Homero, Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Boecio, Dante). Tenía además hasta

una especial facilidad para el manejo de varias lenguas, como el francés, el inglés y el árabe; fuera, desde luego, del castellano y el italiano, que dominaba perfectamente.

Pero, a pesar de la variedad de sus lecturas, Imperial sentía, sobre todo, una viva, apasionada y casi monopolizadora simpatía por Dante. La influencia de Dante está en sus obras líricas, políticas, amorosas, morales; está en su introducción de la alegoría, tan característica de Dante y que tanta extensión iba a alcanzar en la literatura castellana; y está, por último, entre otros muchos aspectos, en el que nos interesa más en este instante: la introducción deliberada del endecasílabo italiano. Micer Francisco Imperial inicia una campaña concreta, deliberada, intencional, para familiarizarlo en las tierras ibéricas. Desde luego que en un poeta de esta época, que es esencialmente de transición entre dos espíritus, no es difícil hallar ciertas imprecisiones de factura e irregularidades métricas, algunas de las cuales pueden no ser atribuibles a él sino—como estima Menéndez y Pelayo—a la negligencia con que transcribió sus versos el copista del Cancionero de Baena, todavía no acostumbrado al nuevo metro. Entre otros descuidos de detalle, podemos observar en las poesías de Imperial—aun en el “Dezyr de las siete virtudes”, que es su obra maestra—alguna mezcla poco experta y no grata al oído, de endecasílabos de diversos órdenes, yámbicos, sáficos, anapésticos; como:

Cerca la hora que el planeta enclara.
.....
Era en la vista benigno e süave.
.....
Barba e cabello alvo syn mesura; etc

Pero esto no obsta para reconocer la señaladísima importancia de Imperial como introductor del endecasílabo italiano en España; empresa en la que podría decirse que logró

lo que pedía con tanta nobleza en su emocionada invocación a Dante:

E faz mi lengua tanto meritoria
Que una scentella sol de la tu gloria
Pueda mostrar al pueblo aquí presente.

La obra poética y de cultura de Imperial se había desarrollado en Sevilla. Allí le rodeó y lo continuó una copiosa promoción de escritores, como Páez de Ribera y los Medina; y de allí la llevó a Castilla el sevillano Ferrán Manuel de Lando, activo propagandista y sostenedor de una tremenda y muy agria polémica con los representantes de la tradición trovadoresca. Pero si el nuevo espíritu y la adaptación de la alegoría dantesca consiguieron el triunfo y se difundieron ampliamente, no sucedió lo mismo con el endecasílabo, que se vió preterido por el verso de arte mayor o de doce sílabas, que llegó a ser el más común y hasta cierto punto el distintivo de la época. Puede decirse que es sólo en los momentos de descuido de este metro, que asoman versos de once sílabas en los compañeros de Imperial. Así, en Ruy Páez de Ribera:

Dizen los sabios: "Fortuna es mudable"...
(C. de B.—N.º 289);

en Gonzalo Martínez de Medina:

Tú que te vees en alta coluna...
(C. de B.—N.º 339);

o en el gracioso poema que se ha llamado "de los castillos en el aire", de Pero González de Uceda:

Cuando me cato con grand ligereza
Véome en Flandes merchante tornado.

.
Lindo, fidalgo, garrido et donoso.

El único que recogió la labor de Imperial respecto al endecasílabo y le dió un nuevo y muy valioso impulso, fue el prócer y altísima figura poética del siglo XV: Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. El Marqués de Santillana vuelve a adoptar el nuevo metro y a componerlo en una de sus formas más características, en sus 42 sonetos "fechos al itálico modo"; 17 dirigidos junto con la "Comedieta de Ponza" a la Condesa de Módica, Doña Violante de Prades, y 25 escritos posteriormente. A pesar de sus conocimientos literarios, el modo no es del todo itálico, porque tiene especiales variaciones en las rimas de los cuartetos y hasta ciertas imperfecciones en la misma medida; mas la lozanía y la gracia del Marqués le hacen lograr algunos aciertos innegables como en el muy hermoso soneto que comienza:

¡Oh dulce esguarde, vida e honor mía,
Segunda Elena, templo de beldad,
So cuya mano, mando e señoría
Es el arbitrio mío e voluntat!

También se encuentran endecasílabos, pero de un carácter bien distinto, en su contemporáneo e íntimo amigo Juan de Mena. Son, más bien, disonancias, que, por la frecuencia con que se hallan y dada la maestría técnica de su autor, se han considerado como alteraciones intencionales en los versos de doce sílabas tan característicos de Mena. Sería así un caso de lo que Nebrija llamaría verso "cacómetro cataláctico", que no dura sino una línea y se enmienda en seguida, como en la siguiente estrofa del "Labyrintho", que comienza con un verso de once sílabas:

¡Oh, virtüosa, magnífica guerra! . . . ,

y sigue luego con dodecasílabos regulares:

¡En tí las querellas volverse debrian... , etc.

Disonancias semejantes, aunque de un carácter difícil de precisar, se puede observar en varios poetas del siglo XV; a veces en estancias completas, como la primera del "Dezyr" a la muerte de D. Diego Hurtado de Mendoza, de Fernán Pérez de Guzmán (ya señalada por Menéndez Pelayo), que comienza:

Onbre que vienes aquí de presente,
Tú que me vistes ayer Almirante, ...
(C. de B.—N.º 571);

o en Carvajales:

Supo su mal e su gloria perdida...
(Serranilla);

en Diego del Castillo:

Era llegada la noche oceana
(Visión sobre la muerte del rey Don Alfonso);

en Gómez Manrique:

Nueve centenas e una después...
(Defunción del noble caballero Garci-Lasso de la Vega);

en el meritísimo Juan del Enzina:

Tú que llevabas a Belerofonte...
(Tragedia trovada a la dolorosa muerte del príncipe Don Juan);

en el Condestable Don Pedro de Portugal:

Vos subjudgades, faziendo vos viles...
(Coplas de contempto del mundo);

o en el también portugués, pero autor de versos castellanos,
Don Juan Manuel:

Más donde ama que no donde anima...
(A la muerte del príncipe D. Alfonso).

Por fin, en dos obras anónimas del mismo siglo XV encontramos también otros endecasílabos esporádicos. En la "Revelación de un ermitaño", que dá la fecha de 1420, dice el cuerpo al alma:

Tú mi sennora, yo tu servidor.

Y en la "Danza de la muerte", obra traducida del francés probablemente a mediados del siglo XV, leemos cuando habla el Padre Santo:

Ay de mí, triste, qué cosa tan fuerte...

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

De índole distinta, pero que a la postre resulta coincidente, es el movimiento literario del siglo XV en las regiones de Valencia y Cataluña. A pesar de la cercanía geográfica y de las relaciones culturales anudadas de antiguo con Italia, no se produce verdaderamente un influencia del endecasílabo toscano. Y ello no por un rechazo de este metro, sino precisamente porque, a diferencia de Castilla, el verso que más había arraigado en esta zona era otra clase de endecasílabo: el de tradición provenzal, con acento y pausa en cuarta sílaba. Así lo vemos en sus principales poetas, desde el vigoroso, conciso y trascendente valenciano Ausías March, hasta algunos autores menos graves como Mosén Jordi de Sant Jordi y Roig de Corella. Generalmente—y siguiendo en esto el carácter de

la lengua—, el acento en cuarta se produce con una terminación aguda.

Aunque la literatura en lengua no castellana desbordea la intención de estos apuntes, no se puede dejar de citar algunas líneas de Ausias March como ejemplo de su manejo peculiar de la medida endecasílabo:

La gran dolor, / que lengua no pot dir,
Del quis veu mort / e no sab hon irá,
No sab son Deu / si per a s'il volrá
O si n'infern / lo volrá sebollir...

Sólo Roig de Corella compensa en algo el acento fijo en cuarta sílaba, dándole al verso otras acentuaciones que se ha creído no deliberadas “y por lo mismo más significativas”:

Ab plor tan gran que nostres pits abeura,
E greu dolor que l nostre cor esquinça...

Lo vostre cor partit ab fort escarpre...

LA INNOVACIÓN DE BOSCÁN Y GARCILASO.

De esta manera se hallaba ya el camino completamente preparado. En Castilla y Cataluña se había creado, por razones distintas y con diferentes aspectos en su desarrollo, un común movimiento de renovación de las formas y del gusto, que iba a llegar a su culminación a principios del siglo XVI. Como escribe Menéndez y Pelayo, se había ido “preparando la hora solemne en que los discípulos de Micer Francisco Imperial, de Juan de Mena y del Marqués de Santillana, habían de encontrarse con los de Jordi y Ausias March en el puerto de Barcelona, y reconociendo la fuente común de sus inspiraciones, habían de sellar el pacto de alianza por manos de los Dioscuros de la lírica ítalo-hispana, Boscán y Garcilaso”.

Sin embargo, esa transformación de raíces tan profundas y tan preparada a través de un siglo, no vino a determinarse en realidad sino por un motivo ocasional. Entre los que colaboraban, en diversas esferas y con diferente intensidad, a las relaciones entre las dos penínsulas, se contaban, junto a soldados, religiosos, hombres de estudio, comerciantes, los diplomáticos—entonces especialmente cultos—que se cruzaban y se intercomunicaban en sus viajes. Uno de esos diplomáticos fue Andrea Navagero, Embajador de la Señoría de Venecia ante España, de 1524 a 1528, y uno de los más completos y sobresalientes humanistas italianos de entonces. Navagero no se dedicó sólo a las labores de su cargo diplomático—que las circunstancias de la época no permitieron hacer más eficientes—, sino desarrolló una actividad intelectual de primer orden. Viajó, observó, analizó; escribió cartas importantes sobre España; se rodeó de amigos literatos; y fue precisamente a sus instancias que el catalán Juan Boscán Almugaver emprendió la tarea de trasladar al castellano los metros y formas rítmicas de Italia.

El propio Boscán ha narrado este episodio, de tan honda importancia para la historia literaria, en la conocida carta a la Duquesa de Soma, que abre la segunda parte de sus Obras completas: "...Porque estando un día en Granada con el Navagero (al qual, por haber sido varón tan celebrado en nuestros días, he querido aquí nombralle a vuestra Señoría) tratando con él en cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas, me dixo por qué no probaba en lengua Castellana Sonetos y otras artes de trovar usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dixo así livianamente, mas aun me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino discurriendo por diversas cosas, fuí a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho; y así comencé a tentar este género de verso. En el qual al principio hallé alguna dificultad, por ser muy artifi-

cioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro. Pero después pareciéndome, quizá con el amor de las cosas propias, que esto comenzaba a sucederme bien, fuí poco a poco metiéndome con calor en ello”.

Boscán, por lo demás, aunque en la primera parte de su carta dice del conjunto de su empresa que era “cosa nueva” en España, no desconoce algunos antecedentes en el uso del verso endecasílabo, que le sirven precisamente para reforzar su implantación. Así, después de citar a Ausías March observa que “aun volviendo más atrás de los Provenzales, hallaremos todavía el camino hecho deste nuestro verso. Porque los endecasílabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte y son los mismos en quanto la diferencia de las lenguas lo sufre”. Y añade: “porque acabemos de llegar a la fuente, no han sido dellos tampoco inventores los latinos, sino que los tomaron de los griegos, como han tomado otras muchas cosas señaladas en diversas artes. De manera que este género de trovas, y con la autoridad de su valor propio y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es digno no solamente de ser recibido en una lengua tan buena como es la Castellana, mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares”.

Boscán usó exclusivamente los metros italianos en la segunda y tercera parte de sus obras, pero su versificación es todavía un tanto dura y en ocasiones hasta ingrata. Se le reprocha, sobre todo, las terminaciones agudas, que algunos atribuyen a su nacimiento catalán, y que disuenan con la apacibilidad de voces graves del endecasílabo italiano. Otras veces los defectos, a más de técnicos pueden considerarse de interpretación, como en el uso de sinalefas y de hiatos, y aún discordancias en la acentuación que dan al verso un carácter cortado y no fluido.

Para dar idea de algunas de estas asperezas—que abundan, por desgracia, aún entré sus producciones más logradas—, podemos señalar los siguientes versos:

Y el desgusto que del sufrir me alcanza . . .

.....

En mí presto se acabará el tormento . . .

.....

Si parto, sólo por irme me voy.

Pero otras veces, desde luego, el resultado indudablemente es muy hermoso:

Las cejas son los arcos que Amor flecha;

Los rayos de los ojos las saetas

Que su llaga mortal traen muy hecha.

¡Oh, multitud de gracias tan perfectas,

Que su cuenta al contar si justa se echa

Es para enmudecer cien mil poetas! . . .

(Octava rima)

La labor de Boscán no hubiera podido, sin embargo, alcanzar la difusión y la aclimatación que pretendía, de haber estado reducida a sus propios recursos. Por las deficiencias ya indicadas y por la evidente falta de vuelo lírico—que habría de limitar siempre sus composiciones, aún en el caso de lograr una pericia técnica que, como hemos visto, le faltaba—su innovación no hubiera pasado de un ensayo exclusivamente personal. Su vida habría sido posiblemente tan efímera como la de las introducciones italianas de Imperial o los sonetos del Marqués de Santillana que, sin dejar verdadera huella en la historia literaria, podría decirse en realidad que habían terminado con sus propios autores.

Pero la obra de Boscán tuvo un refuerzo decisivo. Fue la adhesión, el entusiasmo, y sobre todo la cooperación en la labor, del más dilecto amigo suyo: el poeta Garcilaso de la Vega, una de las voces más puras y más finas de la literatura castellana. Sabida es la amistad que ligó siempre a estos poetas; amistad iniciada en plena mocedad, al encontrarse

en la corte del Emperador en 1520, y que sobrevivió a la tumba desde que fue por cuidado de la viuda de Boscán, Doña Ana Girón de Rebolledo, que las obras poéticas de ambos se publicaron por primera vez juntas, en un solo volumen, cuando los dos habían fallecido.

Boscán reconoció siempre ampliamente la importancia del apoyo que había recibido de Garcilaso. En la misma carta a la Duquesa de Soma en que habla de su implantación de formas y metros italianos, declara que no hubiera obtenido buen éxito en su empeño si Garcilaso “con su juicio, el qual no solamente en mi opinión, mas en la de todo el mundo, ha sido tenido por regla cierta”, no lo confirmara en su demanda. “Y así alabándome muchas veces este mi propósito—añade—, y acabándome de aprobar con su exemplo, porque quiso él también llevar este camino, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más particularmente”.

En realidad, Garcilaso tenía todas las condiciones que le faltaban a Boscán. De noble cuna, con un largo y brillante abolengo literario (era descendiente del Canciller Pero López de Ayala, de Fernán Pérez de Guzmán y del Marqués de Santillana, entre otros), unía a su nativo refinamiento y a su esmerada educación, el perfeccionamiento literario que representaban su vida en Italia y su contacto con las principales figuras intelectuales de aquel país, especialmente en Bolonia y en Nápoles. De ese contacto obtuvo Garcilaso una absoluta compenetración con los modos y gustos que se trataba de implantar, y aún la ratificación final de un oído, no duro como el de Boscán, sino acostumbrado a percibir la música y las cadencias italianas.

La poesía de Garcilaso tiene, por éso, una dulzura, una pureza y una elegancia extraordinarias. Con él nos hallamos en un mundo que si puede ser débil, convencional e indudablemente poco personal en el fondo, desde el punto de vista de la forma representa uno de los momentos más logrados de la poesía castellana. Es el lenguaje poético preciso para

los exquisitos sentimentalismos italianos: sonoridad, flexibilidad, períodos amplios, frases opulentas en un sentido y de una sutil ternura en otro, melodía, apacibilidad, fluidez, elegancia. En una palabra, música. “Música ante todo”, podía haber sido, en efecto, el lema de este poeta aristocrático, con la frase que, siglos después, iba a servir de epígrafe a uno de los poemas de Verlaine.

Garcilaso sigue así una línea melódica que hasta entonces había sido casi desconocida en la poesía—predominantemente vigorosa y no de ritmo blando—de Castilla. Las consonancias son cuidadas: los períodos redondos; las terminaciones—tanto en el endecasílabo, que es su verso más característico, como en los otros metros—se libran de la tendencia al agudo de Boscán, para utilizar las palabras graves que, fuera de su mayor cercanía al italiano, otorgan a la poesía indudablemente un aliento más amplio y una elegancia más pausada. Tenemos, de tal modo, en Garcilaso endecasílabos maravillosos de frescura:

Corrientes aguas, puras, cristalinas,
árboles que os estáis mirando en ellas,
verde prado de fresca sombra lleno,
aves que aquí sembráis vuestras querellas. . . ;
(Egloga primera);

endecasílabos de un firme brío lírico:

¡Oh, dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería! . . .
(Soneto X);

o con la idílica y ponderada melodía de sus descripciones de paisajes:

Movióla el sitio umbroso, el manso viento,
el suave olor de aquel florido suelo.

Las aves en el fresco apartamiento
vió descansar del trabajoso vuelo.
Secaba entonces el terreno aliento
el sol subido en la mitad del cielo.
En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.

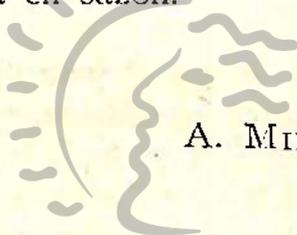
(Egloga tercera)

Era la introducción definitiva del endecasílabo italiano. Con la autoridad de Garcilaso y con la fuerza admirable e incontrastable de su ejemplo, los poetas de los tres grandes campos lingüísticos de la península ibérica se encontraron con una forma de expresión de la que ya no podrían prescindir por su depuración y su eficacia. De nada iba a servir la oposición de Castillejo. Los propios partidarios de la escuela tradicional—Gregorio Silvestre, Gálvez de Montalvo, Lope de Vega en sus obras de juventud—tuvieron que terminar por hacer versos en la nueva manera. La aclimatación llegó a ser tan perfecta que hasta se sostuvo que el verso de once sílabas no era en realidad italiano sino de ascendencia española. Así lo expresa Juan de la Cueva en su “Exemplar poético”; y Argote de Molina, al referirse al endecasílabo, afirma que “al cabo de algunos siglos que anduvo desterrado de su naturaleza ha vuelto a España”. El endecasílabo se convirtió en el metro obligado para los asuntos de mayor seriedad y trascendencia. Juan de Coloma, en su “Década de la Pasión de Cristo”, declara que escogió el terceto (en versos de once sílabas), “porque es el metro más grave y majestuoso que tiene la lengua y se acomoda admirablemente a argumentos graves”. “Son los tercetos para cosas graves”, habría de añadir más tarde Lope de Vega en su “Arte nuevo de hacer comedias”. Un paso más, y los partidarios de los antiguos metros adoptarían una actitud, ya no ofensiva sino defensiva. “Después que Garcilaso de la Vega y Juan Boscán—escribía Hernando de Hozes en el

prólogo de su traducción de los “Triunfos” de Petrarca, en fecha tan cercana a la innovación como 1554—truxeron a nuestra lengua la medida del verso thoscano, han perdido con mucho tanto crédito todas las cosas hechas o traducidas en cualquier género de verso de los que antes en España se usaban, que ya casi ninguno las quiere ver, siendo algunas (como es notorio) de mucho precio”.

Si, con la frase de Miguel Artigas, “la lengua de Garcilaso tiene un sabor a fruta madura”, en lo que se refiere a la parte métrica puede decirse también que, desde entonces, el verso italiano de once sílabas queda definitivamente instaurado en Castilla con todo el sabor, la lozanía, la riqueza íntima de la fruta en sazón.

Lima, 1936.



A. MIRÓ QUESADA S.

Biblioteca de Letras
«Jorge Puccinelli Converso»

