

del todo indiferente: lo recuerda sólo dos veces (pp. 349 y 351) y no da muestras de reconocerlo bajo el disfraz con que reaparece en I, 29<sup>13</sup>. Indirectamente, esta vacilación respecto a Cardenio le da fuerza a su carácter, como si la timidez que revela su historia desapareciese por efecto de la locura, para volver a tomar posesión de él una vez concluido su relato, especie de catarsis que lo cura sólo para empobrecerlo como personaje; en tanto que Dorotea, después de narrar de un tirón su parte de la misma historia, sigue actuando en la de don Quijote por un buen rato, demostrando (en el papel de princesa Micomicona, en su arenga a don Fernando, etc.) la firmeza de carácter que sugería su propio relato.

En resumen, el modo en que aparece Cardenio e inicia su relación refleja en su variedad de direcciones cómo el interés en la novela sentimental-comedia de intriga amorosa que domina la segunda mitad del primer *Quijote*, no se halla todavía definido a esa altura del modo y al momento de la segunda aparición de Cardenio, esta vez como indudable amante cuya historia interesa verdaderamente y debe contribuir, junto con su contrapartida dorotea, un fragmento sustancial de la continuación del libro; fragmento que, sin embargo, se desarrolla del todo independientemente de don Quijote, sin tocarlo ni siquiera como testigo. Con esto queda subrayada la esencial diferencia entre ambas mitades del primer *Quijote*, o entre la historia del hidalgo y el complejo de materiales intercalados.

JULIO RODRÍGUEZ-LUIS

State University of New York at Binghamton.

### LA ANÁFORA Y EL VERSO EXTENDIDO DE FRAY LUIS DE LEÓN

Fray Luis nos dejó cinco sonetos, uno de los cuales está considerado entre los más bellos sonetos petrarquistas del renacimiento español.

Agora con la aurora se levanta  
mi luz, agora coge en rico ñudo  
el hermoso cabello, agora el crudo  
pecho ciñe con oro y la garganta.  
Agora, vuelta al cielo pura y santa,

<sup>13</sup> "Sigue mostrando su interés en saber más de su historia, pero no vuelve a prometer ayudarle, ni en efecto lo hace" (RILEY, art. cit. de *PMLA*, p. 215). El crítico reconoce la atracción que para don Quijote tiene Cardenio, por "ermitaño... loco (cual otro Amadís, otro Roldán)", p. 214; y el modo en que "con maravillosa ironía cómica Cervantes derrumba toda esta caballería en farsa con la interrupción de don Quijote y la absurda pendencia", lo que atribuye a que "a don Quijote no le ha estimulado la verdadera desgracia de Cardenio como alguna bobería tocante a sus libros" (p. 215). El artículo trata precisamente de la relación entre la personalidad del protagonista y las aventuras que topa en su camino.

las manos y ojos bellos alza, y pudo  
dolerse agora de mi mal agudo;  
agora incomparable tañe y canta.

Así digo y del dulce error llevado  
presente ante mis ojos la imagino,  
y lleno de humildad y amor la adoro.

Mas luego vuelve en sí el engañado  
ánimo, y conociendo el desatino,  
la rienda suelta largamente al lloro <sup>1</sup>.

Su hermosura y complejidad provienen en parte del original uso de la anáfora, por medio de la cual fray Luis establece una tensión entre la unidad del verso y la unidad del período poco común en la poesía española del siglo XVI <sup>2</sup>.

Los cuartetos recrean, de manera dinámica, la hermosura de su dama: ella se levanta, se peina, se viste, reza, desdén al poeta. Además de los verbos activos, todos (excepto el "pudo") en presente, otros factores contribuyen al dinamismo del soneto.

Fray Luis alarga y apura sus versos por medio del encabalgamiento. En la recreación de la amada, el poeta no contempla estático ninguno de los bellos detalles de la mujer, sino que, entusiasmada, su visión corre impetuosamente de uno a otro. A este sentido de rapidez extática ayuda la anáfora <sup>3</sup>, cuyo efecto formal es enmarcar las divisiones estructurales del poema y contribuir a la musicalidad y coherencia temática del mismo. Pero su efecto principal es extender el verso, fabricar un verso a la vez endecasílabo y "mayor" que endecasílabo. Normalmente, la anáfora marca el comienzo de un verso:

*Agora* estéis labrando embebecidas,  
o tejiendo las telas delicadas;  
*agora* unas con otras apartadas,  
contándoos los amores y las vidas.

(GARCILASO, Soneto XI, vs. 5-8)

En el soneto de fray Luis las anáforas marcan el comienzo no de los versos, sino de las cláusulas, lo cual casi convierte a cada cláusula en otro verso:

*Agora* con la aurora se levanta mi luz,  
*agora* coge en rico ñudo el hermoso cabello,  
*agora* el crudo pecho ciñe con oro y la garganta.  
*Agora*, vuelta al cielo pura y santa, las manos y ojos bellos alza...

<sup>1</sup> *Obras completas castellanas de fray Luis de León*, ed. Félix García, Madrid, 1957 (2ª ed., 1967).

<sup>2</sup> El soneto de fray Luis es único, aunque otros poetas, notablemente Aldana y Medrano, emplean algunas de las técnicas usadas por él.

<sup>3</sup> BRUCE WARDROPPER escribe: "Using the rhetorical technique of anaphora, fray Luis repeats 'agora' to emphasize both a rapid succession of movements and the presence, the presentness, of the beloved" (*Spanish poetry of the Golden Age*, New York, 1971, p. 61).

Cada uno de estos versos extendidos está acentuado en su primera mitad como si fuera un endecasílabo:

2		6		10		13			
2	4		8		11		14		
2		6	8		11		15		
2		6		10		13		17	19

Hasta aquí, las frases crecen precipitadamente y luego dan en el "pudo" que rompe el patrón, que quiebra la voz del poeta:

(y) pudo dolerse agora de mi mal agudo.  
 I        4        6            10    12

Los nuevos acentos, cayendo por primera vez en las sílabas una y doce, sirven para subrayar la melancólica "u", el único pretérito, y el único término áspero en los cuartetos. Además, considerando ahora los versos endecasilábicos y no los extendidos, el suave endecasílabo heroico del comienzo del soneto ("Agora con la aurora se levanta") ha dado en el áspero sáfico ("dolerse agora de mi mal agudo"), que es el primer verso del poema no acentuado en la sexta sílaba. De ese verso, y en el momento de adueñarse el poeta nuevamente de sus emociones, busca salida en un verso final suavemente iámbico:

agora incomparable tañe y canta.  
 2        4        6        8        10

El soneto exige mucho al lector, quien ha de mantener la unidad del verso endecasilábico en un ambiente donde todo aboga por su destrucción<sup>4</sup>. El poema pide que las pausas en los finales de los versos se lean pero no se piensen, o que se piensen pero no se lean. La sinalefa entre "ñudo" y "el" no se haría en el verso normal y sí en el verso extendido; la sinalefa entre "cabello" y "agora", en cambio, se haría en el verso normal y no en el extendido.

Agora con la aurora se levanta  
 mi luz, agora coge en rico ñudo /  
 el hermoso cabello, / agora el crudo  
 pecho ciñe con oro y la garganta.

Ambas sinalefas, por lo tanto, a la vez han de leerse y no pensarse (o pensarse y no leerse). Este paradójico hacer/no-hacer que pide el poe-

<sup>4</sup> ROGER FOWLER, en su análisis del conflicto entre el ritmo del verso y el ritmo del período sintáctico, afirma: "we cannot say that there are two coexistent stress systems: this would be physically impossible. We can, however, talk of two coexistent influences on the stress pattern of a poem, or of the result on metrical stress of the impositions of the stresses produced by the grammar" ("Prose rhythm and meter", en *Linguistics and literary style*, ed. D. C. Freeman, New York, 1970, pp. 349-350). En el caso de fray Luis, las dos influencias —que Fowler llama "the metrical matrix" y "grammatical and lexical units which have their own expectation of phonological form"— están marcadas tan fuertemente por la anáfora que casi se admite la coexistencia de dos sistemas.

ta, al hacerse/no-hacerse con éxito, da una sensación de desequilibrio, de tensión, de volatín a punto de precipitarse, que contribuye no poco al sentido de desaliento del amante.

Además, el efecto de la anáfora continuamente postergada y recogida crea un ritmo visual interesante:

agora . . . . .  
 . . . agora . . . . .  
 . . . . . agora . . . . .  
 . . . . .  
 agora . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . . agora . . . . .  
 agora . . . . .

La extraña musicalidad del poema es producto de todo lo que he señalado con la adición de una fuerte rima interior. La "ór" acentuada de "agora" se repite en "aurora . . . oro . . . error . . . amor . . . adoro . . . lloro". El tragarse las lágrimas de la "g" intervocálica de "agora" se repite también en "la garganta . . . agudo . . . digo . . . luego".

El tema sentimental de este poema es obviamente petrarquista. Resta averiguar si este uso de la anáfora es original en fray Luis o si también proviene de la tradición petrarquista<sup>5</sup>. En sus sonetos, Petrarca usa la anáfora para introducir los cuartetos cuatro veces (sonetos 153, 156, 222, 281), para introducir los cuartetos y los tercetos dos veces (61, 300), en los versos impares de los cuartetos y los comienzos de los tercetos dos veces (145, 299), y en seis ocasiones en otras combinaciones<sup>6</sup>. En el soneto 75, los ojos bellos del comienzo del primer verso ("I begli occhi ond'i' fui percosso in guisa") vienen a repetirse, aunque ya en el centro del verso, al iniciar los tercetos ("Questi son que' begli occhi che l'impresè... Questi son que' begli occhi che mi stanno"). En el soneto 205 la palabra "dolce" domina el poema de tal manera que ya pierde su carácter de anáfora.

*Dolce ire, dolce sdegni e dolce paci,  
 dolce mal, dolce affanno, e dolce peso,  
 dolce parlare, e dolcemente inteso,  
 or de dolce óra, or pien de dolci faci;  
 Alma, no ti lagnar, ma soffra e taci,  
 e temprá il dolce amaro, che n'ha offeso,  
 con dolce onor che d'amar quella hai preso  
 a cui io dissi: —Tu sola mi piaci<sup>7</sup>.*

<sup>5</sup> Para J. M. ALDA TESÁN, "el soneto está emparentado tan de cerca con los de Petrarca que, sin detrimento de su calidad poética, resulta una traslación del cantor de Laura" (FRAY LUIS DE LEÓN, *Poesías*, Zaragoza, s. f.), p. 112, nota.

<sup>6</sup> Soneto 112 (vs. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, hasta tres veces en cada verso), soneto 161 (vs. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 12, también con múltiples usos), soneto 174 (vs. 1, 3, 4, 5) y 267 (vs. 1, 2, 3, 5); también en los sonetos 75 y 205.

<sup>7</sup> Este soneto tal vez recuerda el cuarto de fray Luis: "¡Oh cortesía, oh dulce acogimiento, ¡oh celestial saber, oh gracia pura, / oh de valor dotado y de dulzura, / pecho real y honesto pensamiento! // ¡Oh luces del amor querido asiento, / oh

Es decir, Petrarca nunca emplea la anáfora sistemáticamente para extender el verso o crear patrones parecidos a los de fray Luis en el soneto que estudiamos.

Bembo, otra fuente de fray Luis<sup>8</sup>, es menos aficionado a la anáfora que Petrarca. La emplea sólo en cuatro sonetos, dos veces para iniciar los cuartetos (Rime 20, Rime Rifiutate XX) y una vez para iniciar los tercetos (Rime 152). En el otro caso (Rime Rifiutate V), la palabra "né" encabeza los versos 1, 3, 4, 5, 6, 7 y 12.

La mayoría de los petrarquistas españoles se sirven de la anáfora a la manera de Petrarca<sup>9</sup>. Garcilaso la usa continuamente en su primera égloga, en un patrón que creo original suyo: dos versos sí, un verso no, un verso sí:

*Cual* por el aire claro va volando,  
*cual* por el verde valle o alta cumbre  
paciendo va segura y libremente,  
*cual* con el sol presente...

(vs. 75-78)

*Por ti* el silencio de la selva umbrosa,  
*por ti* la esquividad y apartamiento  
del solitario monte me agradaba;  
*por ti* la verde hierba, el fresco viento...

(vs. 99-104)

*Tu* dulce habla, ¿en *cuya* oreja suena?  
*tus* claros ojos, ¿a *quién* los volviste?  
¿Por *quién* tan sin respeto me trocaste?  
*Tu* quebrantada fe, ¿*dó* la pusiste?...

(vs. 127-130)

En otras partes del poema la anáfora ocurre en versos seguidos, generalmente en grupos de tres (vs. 105-7, 183-5, 216-8, etc.).

Aunque ninguno de estos ejemplos parece haber sido modelo de fray Luis, hay otro que tal vez sí. Es la dedicatoria de la misma égloga (vs. 7-16).

*Agora* estés atento, sólo, y dado  
al ínclito gobierno del estado,  
Albano: *agora* vuelto a la otra parte,  
resplandeciente, armado,  
representando en tierra el fiero Marte;

boca donde vive la hermosura, / *oh* habla suavísima, *oh* figura / angélica, *oh* mano, *oh* sabio acento!

<sup>8</sup> MENÉNDEZ PELAYO señala la influencia de Bembo sobre fray Luis en *Horacio en España*, Madrid, 1885, t. 2, p. 27. Félix García (*op. cit.*, p. 1484, nota) afirma que los cinco sonetos de fray Luis son "imitaciones de algunos de Bembo y de Petrarca".

<sup>9</sup> Cetina ("En cuál región, en cuál parte del suelo"); Acuña ("Ya se acerca, señor, o ya es llegado", "Aquella luz que a Italia esclarecía"), Aldana ("Cual racimo de vida, cual planta umbrosa", "Mientras estáis allá con tierno celo"), Herrera ("Yo vi unos bellos ojos que hirieron", "Tú, que con la robusta y ancha frente"), los sonetos de Garcilaso y fray Luis ya citados, etc.

*agora* de cuidados enojos  
y de negocios libres...

Pero aun si ésta fuera una remota fuente de fray Luis (y podría ser, por el encabalgamiento, por la sinalefa que cruza el punto y coma, por ser la misma anáfora, y por la posición del segundo "agora") el recurso no está sistematizado, no es tan sutil, ni tan sugestivo como el de fray Luis.

"Agora con la aurora se levanta" es el mejor ejemplo de esta técnica poética de fray Luis: la anáfora y el encabalgamiento ayudan a crear versos extendidos, endecasílabos desbordados, que, ligados por fuertes armonías musicales, producen un retrato a la vez bello, tenso, movido. Desde luego, algunas de estas características se hallan en otros poemas suyos, especialmente en las liras, ya que el encabalgamiento y el conflicto de sinalefa/hiato es muy común en la lira horaciana, particularmente en situaciones de confusión o tensión. En fray Luis podrían servir de ejemplos la estrofa catorce de "Vida retirada", la segunda de "Profecía del Tajo"<sup>10</sup>, varias de "De la avaricia", etc. Dámaso Alonso ha señalado esta característica también en las odas de Medrano<sup>11</sup>. Sin embargo, nunca se emplean de tal manera que sistemáticamente estiren, o alarguen, los versos como en el soneto de fray Luis.

Por otra parte, en las epístolas de Francisco de Aldana es frecuente el encabalgamiento del tipo del trozo siguiente, escogido casi al azar:

Solo objeto especial, do mi memoria  
tiene su asiento, a donde se reposa  
mi voluntad, do siempre el pensamiento  
firme, y seguro esta. Querido hermano,  
dulce Francisco mio, prenda tan cara  
de mi biuir. Querria saber agora  
(si es decente pedir lo que no quieres  
quiza tu declarar) qual causa ha sido  
contraria a nuestro bien, y gusto en tanto  
que aya estoruado el amoroso hilo  
de tu escriuir, y el dar consuelo, y vida  
al viejo padre, y la afligida madre,  
y al hermano que vn tiempo amaste tanto?<sup>12</sup>

Aunque se observa aquí un empleo sistemático del encabalgamiento, lo que se destaca es una tendencia a la prosificación, no a una re-creación de versos de una manera nueva, ya que los fragmentos li-

<sup>10</sup> En su análisis de esta estrofa, DÁMASO ALONSO (*Poesía española*, Madrid, 1966, pp. 158-159) dice: "es la brevedad lírica, característica del poeta, más eficaz que toda pormenorizada descripción: la antena combatida cruje, el día se oscurece, se alza un gran clamor de los espantados navegantes, la nave se hunde. Y nótese cómo inmediatamente el movimiento estrófico se retuerce como si, socarrada la estrofa, se resquebrajara por el centro de sus vínculos habituales... ¿Qué es esto? Sencillamente: evocado de los recónditos hontanares de la expresión artística, ha surgido un repentino, un abrupto encabalgarse de los versos".

<sup>11</sup> *Vida y obra de Medrano*, Madrid, 1948, t. 1, pp. 267-270.

<sup>12</sup> *Obras completas de Francisco de Aldana*, ed. M. Moragón Maestre, Madrid, 1953, t. 1, p. 122.

gados por los encabalgamientos no producen versos. En otro poema de Aldana, su carta "A un amigo, al qual le llama Galanio y el mismo se nombra Aldino, nombres pastoriles" (*ibid.*, p. 206), aparecen los versos siguientes:

Aquel su cuerda enciende, este su mecha  
 Sopla. De balas este boca, y bolsa  
 Hinche. Quien la trauada y vieja malla  
 Cubre. Quien la manopla, y la celada  
 Toma. Quien el arnes trauado encima  
 Carga. Quien del almete, y la coraza  
 Traua. Quien la gineta, o la alabarda  
 Coge. Quien espaldar, y peto junto  
 Ata. Quien vna, y otra pieça luego  
 Trueca. Quien el quixete sobre el muslo  
 Pega. Quien la escarnosa coracina  
 Ase. Quien greues buffa, y contrabuffa  
 Pune. Quien tachonadas taherias  
 Ciñe, y se enlaça con presteza el yelmo.

Esto es otra cosa. Aquí el encabalgamiento sí tiene la función de crear versos nuevos, versos además encabezados por la anáfora "quien":

*Quien* la trauada y vieja malla / cubre.  
*Quien* la manopla, y la celada / toma.  
*Quien* el arnes trauado encima / carga.  
*Quien* del almete, y la coraza / traua.

Aldana no aumenta la tensión de sus versos, y de la batalla que describe, con conflictos de sinalefa/hiato, aunque en los "nuevos" versos "Quien espaldar, y peto junto / ata" y "Quien la escarnosa coracina / ase" hay hiato entre "junto" y "ata", entre "coracina" y "ase". Novedad hay, pero poéticamente, nada que mueva al lector.

Así, pues, en las últimas décadas del siglo xvi en España, varios poetas, especialmente fray Luis y Aldana, seguían experimentando con el endecasílabo, tratando de crear un verso más libre que el que se solía cultivar. Aldana constantemente usaba el encabalgamiento para romper los límites tradicionales del endecasílabo, pero los versos que resultaban tendían hacia la prosa, y no hacia un nuevo tipo de verso. En el único caso donde combinó esta técnica con la anáfora, los "nuevos" versos son también regularísimos, y además carecen de fuerza poética. En cambio, fray Luis supo descomponer y luego recomponer una nueva clase de versos, empleando con magistral intuición poética el encabalgamiento, la anáfora, los conflictos entre hiato y sinalefa, la rima interior y otros efectos musicales. El que dominaba la poética malla, celada, coraza y coracina era fray Luis.

DAVID M. GITLITZ

Indiana University.