

Garcilaso de la Vega.

Análisis de sonetos

LUIS QUINTANA TEJERA

El soneto.

Bien se sabe ya que el soneto es definitivamente de origen italiano; su creación se atribuye a Giacomino Lentino, durante la primera mitad del siglo XIII. Sin embargo, la perfección italiana en este modelo y su difusión se deben a Petrarca, Dante, Ariosto y Tasso, principalmente. Petrarca es quien mayor influencia tuvo en la cultura occidental, el impacto de sus sonetos constituye una de las principales razones por las que este es el molde métrico más universal en nuestra poesía.¹

El soneto no sólo tiene como mérito ser la composición más extendida, también debe resaltarse que su forma básica, consideradas sus variantes, ha permanecido durante siete siglos, más de los que ha soportado

cualquier otra estructura poética,² tiempo durante el cual dicho modelo ha sido frecuentemente aprovechado por excelentes escritores.³

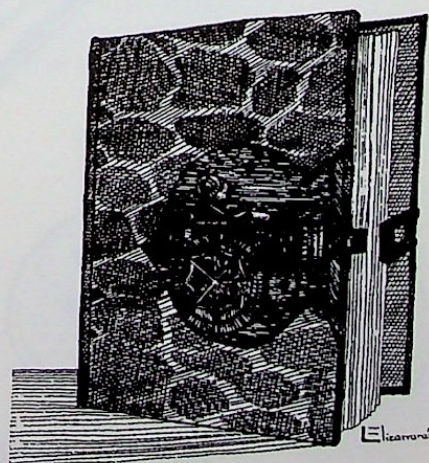
Este predominio del soneto por encima de otras composiciones estróficas posiblemente se explique por estar sujeto a normas fijas, por poseer una estructura claramente definida, según se detalla en seguida.

El soneto no es nunca elemento integrante de un poema;⁴ por el contrario, constituye por sí mismo un conjunto cerrado, una unidad. Este rasgo formal determina en gran medida su carácter, pues exige un trabajo riguroso, concentrado. El último verso tiene la fuerza necesaria para un final explosivo, si no dramático al menos decisivo. El soneto reúne todo; sin embargo, la mayor carga de pensamiento, de melodía, de sugestión, se sintetiza en el verso final. Esta estructura conceptual se asemeja a un embudo: con cada verso, el tema se ciñe con más fuerza, su expresión se intensifica paulatinamente hasta el éxtasis.

Todo lo relativo al ritmo, considerado a partir de los periodos rítmicos y de enlace, será explicado al comentar este aspecto en el soneto XI de Garcilaso.

Con la finalidad de estudiar un aspecto de la línea conceptual encarada por dicho poeta, consideramos necesaria una división de los sonetos de acuerdo con los diferentes temas enfocados; tendremos en cuenta, al mismo tiempo, las circunstancias en que se generan, tanto sea en el orden temporal como en lo que refiere a las situaciones íntimas.

LUIS QUINTANA TEJERA.
*Profesor-investigador de la
Facultad de Humanidades de la
UAEM.*



Dividimos los sonetos de la siguiente manera:

1. Ubicados entre los años 1526 y 1534, hacen referencia a la intensa pasión motivada por la rubia portuguesa, Isabel Freire. Corresponden mencionar los sonetos:

- a) I: "Cuando me paro a contemplar mi estado. . ." (1526-1532)⁵
- b) IV: "Un rato se levanta mi esperanza. . ." (1532)
- c) VI: "Por ásperos caminos he llegado. . ." (1526-1532)
- d) X: "¡Oh dulces prendas por mi mal halladas. . ." (Final 1534, principios 1535)
- e) XXV: "¡Oh hado ejecutivo. . ." (Final 1534, principios 1535)
- f) XXVI: "Echado está por tierra el fundamento. . ." (1526-1532)

2. Ubicados en el año 1535, aluden al segundo gran amor del poeta constituido por una desconocida dama napolitana.

- a) VII: "No pierde más quien ha tanto perdido. . ."
- b) VIII: "De aquella vista pura y ecelente. . ."
- c) XII: "Si para refrenar este deseo. . ."
- d) XV: "Si quejas y lamentos pueden tanto. . ."
- e) XIX: "Julio, después que me partí llorando. . ."
- f) XXVIII: "Boscán, vengado estáis. . ."
- g) XXX: "Sospechas, que en mi triste fantasía. . ."
- h) XXXI: "Dentro en mi alma fue. . ."

3. Ubicados entre los años 1533 y 1536, cantan al gozo pagano de

vivir y recurren al tema mitológico como una fuente válida para la mejor expresión del dolor personal. Manifiestan una marcada perfección formal que se aúna a la armonía del estilo.

- a) XI: "Hermosas ninfas. . ."
- b) XIII: "A Dafne ya los brazos le crecían. . ."
- c) XXIII: "En tanto que de rosa y azucena. . ."
- d) XXIX: "Pasando el mar Leandro el animoso. . ."

4. Ubicados en los mismos años mencionados en el numeral anterior, constituyen un modelo de soneto clásico que debemos estudiar por separado; en ellos predominan los valores formales por encima de la significación y el contenido.

- a) XVI: "No las francesas armas odiosas. . ."
- b) XXI: "Clarísimo Marqués, en quien derrama. . ."
- c) XXIV: "Ilustre honor del nombre de Cardona. . ."

5. Por último, consideraremos un grupo de sonetos de difícil ubicación temporal que bien podrían aludir tanto al primer gran amor constituido por Isabel Freire como a la desconocida dama napolitana.

- a) II: "En fin a vuestras manos. . ."
- b) III: "La mar en medio. . ."
- c) V: "Escrito está en mi alma. . ."
- d) IX: "Señora mía. . ."
- e) XIV: "Como la tierna madre que el doliente. . ."
- f) XVII: "Pensando

que el camino iba derecho. . ."

- g) XVIII: "Si a vuestra voluntad. . ."
- h) XX: "Con tal fuerza y vigor. . ."
- i) XXII: "Con ansia extrema de mirar que tiene. . ."
- j) XXXII: "Estoy continuo en lágrimas bañado. . ."
- k) XXXIV: "Gracias al cielo doy. . ."

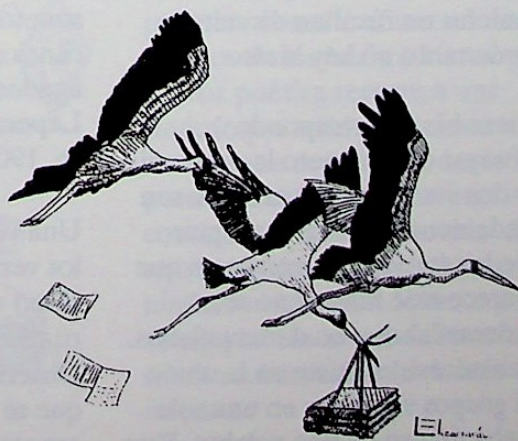
Analizaremos los dos primeros sonetos que corresponden al tercer momento. Al realizar el análisis, tendremos en cuenta que la actitud poética se centraliza en una determinada valoración del modelo clásico y se recrea en los mitos sin dejar de lado la profundidad del sentimiento.

Soneto XI

*Hermosas ninfas, que en el rio
[metidas
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;*

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

*dejad un rato la labor, alzando
vuestras rubias cabezas a mirarme,
y no os detendréis mucho según
[ando;*



*que o no podréis de lástima
[escucharme,
o convertido en agua aquí llorando,
podréis allá de espacio consolarme.*

El soneto XI está constituido por versos endecasílabos. De los cuatro fenómenos vocálicos conocidos: sinalefa, hiato, diéresis y sinéresis, el poeta utiliza dos. Serán definidos y explicados a continuación los cuatro elementos para dejar establecidos los factores teóricos esenciales que pueden ser aplicados luego en los análisis que correspondan.

La sinalefa consiste en unir las sílabas final y primera de dos palabras cuyo(s) último(s) y primer(os) fonema(s), respectivamente, sean vocálicos. En el poema analizado encontramos:

*que_en...y_en...
a-go-ra_es-téis...
la-bran-do_em-be-be-ci-das...
a-go-ra_u-nas...
u-no_os-de-ten-dréis...
que_o-no...con-ver-ti-do_en...
a-gua_a-quí...de_es-pa-cio...*

*que_en...y_en...
a-go-ra_es-téis...
la-bran-do_em-be-be-ci-das...
a-go-ra_u-nas...
u-no_os-de-ten-dréis...
que_o-no...con-ver-ti-do_en...
a-gua_a-quí...de_es-pa-cio...*

El hiato es el fenómeno contrario a la sinalefa porque separa las sílabas final y primera de dos palabras con las características señaladas. En este caso, las sinalefas no resultan disueltas y por lo tanto no hay hiato.

Ahora bien, corresponde subrayar en el soneto la presencia de dos casos de sinéresis que son fundamentales para conseguir que los respectivos versos en que aparece este fenómeno sean endecasílabos y no dodecasílabos. La sinéresis consiste en la unión de grupos vocálicos en una sola sílaba dentro de una palabra. Este

caso se presenta en los versos uno y ocho. El primero de ellos dice: "Hermosas ninfas, que en el río metidas", la palabra *río* se expresa en una sola emisión de voz y la sinéresis permite así descontar una sílaba. El verso ocho dice: "contándoos los amores y las vidas", en el vocablo *contándoos* observamos tres sílabas y no cuatro mediante el uso del fenómeno ya mencionado.

Por último, recordemos que la diéresis es la separación, dentro de una palabra, de los fonemas vocálicos que usualmente formarían diptongo. No se presenta en este soneto.

Tengamos presente que no hay reglas fijas para establecer las ocasiones en que sea pertinente señalar cada uno de los fenómenos citados, el lector debe ser flexible a lo que el propio texto le indique y la práctica de lectura y análisis le proporcionará elementos válidos también.

En lo que hace referencia a la rima, la misma es consonante y responde al esquema que sigue: ABBA-ABBA-CDC-DCA. Los versos en lengua española suelen ser graves y en el caso de Garcilaso así se cumple casi constantemente. Sólo en los sonetos XXVII y XXXVII y en las canciones I y II emplea versos agudos como lo señala Rafael Lapesa en el libro ya mencionado (p. 190).

Una vez identificada la medida de los versos, puede describirse el ritmo a partir de los periodos rítmicos y de enlace del poema. Observemos primero el esquema que se obtiene en el caso del soneto XI:

o ó o ó o ó o o o ó o
o ó o o o ó o o o ó o
o o o ó o ó o o o ó o
ó o ó o o ó o o o ó o

o ó o ó o ó o o o ó o
o o ó o o ó o o o ó o
o ó o o o ó o o o ó o
o ó o o o ó o o o ó o

o ó o ó o ó o ó o ó o
ó o o o o ó o o o ó o
o ó o o o ó o o o ó o

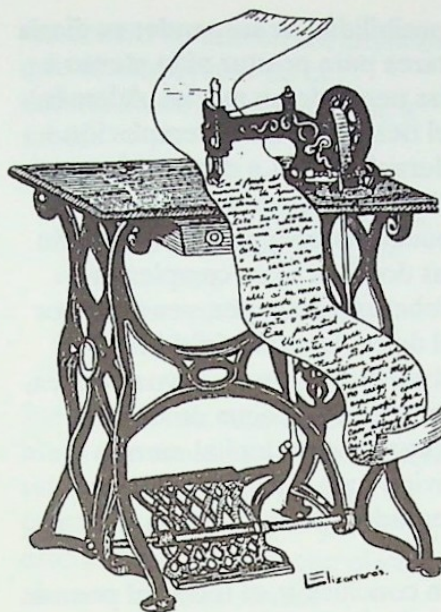
o ó o ó o ó o o o ó o
o o o ó o ó o ó o ó o
o ó o o o ó o o o ó o

Los acentos que permanecen constantes del soneto son los que hieren las sílabas sexta y décima; los otros fluctúan en el desarrollo de la composición, como puede observarse en el esquema; esta distribución en la carga acentual corresponde al endecasílabo yámbico.

La presencia de otros acentos que marcan una irregularidad notoria dentro del soneto, nos lleva a recordar lo dicho por Navarro Tomás cuando considera utópica la aplicación rígida de determinados esquemas, pues observa que en español hay pocos versos constituidos por cláusulas uniformes y subraya que la mayoría de nuestros versos son heterogéneos. Además, establece claramente la necesidad de discernir entre la representación gramatical del periodo rítmico y la espontánea reacción del oído, esto es, la realización fonética efectiva del periodo rítmico. Dice el autor mencionado:

La consideración del verso en su ordinaria y natural asociación con la música y no como convencional combinación de cláusulas

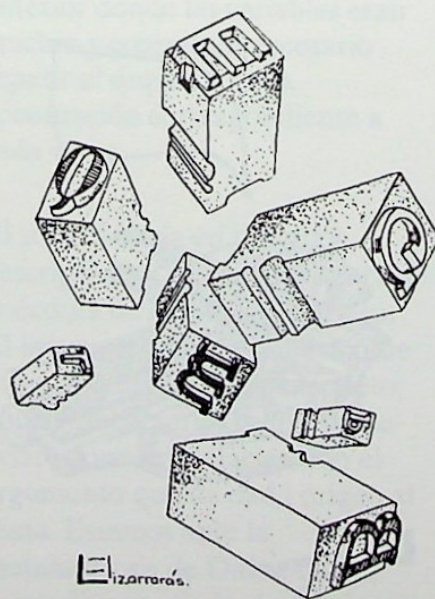
gramaticales, y especialmente el concepto del período rítmico, de cualidades de adaptación y flexibilidad semejantes a las del compás musical, ofrecen clara y fácil base para descubrir el particular funcionamiento de las modalidades de cada metro y para resolver las discutidas discrepancias entre los versos de acentuación uniforme o variable y entre los de medida regular, fluctuante o libre.⁶



El presente soneto aparece ubicado entre los años 1533 y 1536. La muerte de Isabel Freire se había producido en 1533 y en esta composición dicha circunstancia es dejada de lado para entregarse a una valoración sensible del mundo clásico. No podemos desconocer que el lenguaje empleado es particularmente simbólico y que el mundo antiguo —pretexto estético del Renacimiento—, ofrece sus mitos para la recreación vivencial del universo del sujeto lírico.

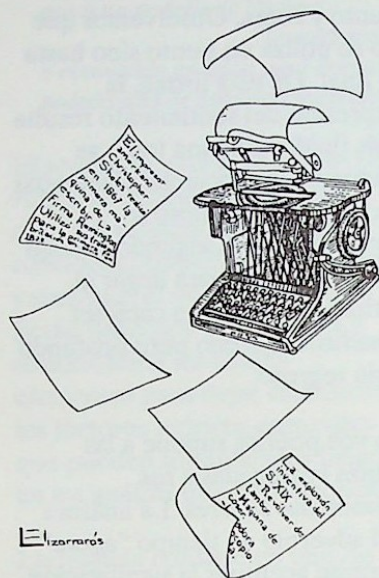
La voz poética invoca a las ninfas mediante el adjetivo calificativo “hermosas” que acompaña al sustantivo correspondiente. Se entroniza un discurso dirigido a las divinidades acuáticas y en la primera parte del mismo —primer cuarteto—, aparece la recreación de las moradas de las ninfas mediante una breve descripción de elementos; en esta descripción predomina lo ornamental, luminoso y majestuoso. Ellas proporcionan el ejemplo de alegría vital y adelantan ya el contraste con el sujeto lírico que sufre. Paralelamente, las moradas de las ninfas están sostenidas en “columnas de vidrio”; esto ofrece la

oportunidad para referirnos a otra antítesis: la aparente fragilidad del vidrio se resuelve en una firmeza inquebrantable; fundamentándonos en el sentido final del lirismo garcilasiano, la imagen de la supuesta debilidad de la mujer se entroniza en términos poéticos y refiere al carácter impasible y frío de la misma, representado por ese vidrio que sostiene.



El primer cuarteto termina en punto y coma. Observemos que no se utiliza un punto sino hasta el final. De esta forma, la expresión del sentimiento resulta más fluida, ninguna traba se impone y las nociones planteadas en el primer cuarteto se continúan en el segundo y luego en los tercetos para llegar al último verso con un carácter conclusivo sereno pero profundo y sin regreso.

La voz poética supone a las ninfas entregadas a sus primorosas labores. La anáfora del adverbio de tiempo “ahora” permite acentuar la significación del factor cronológico tanto sea en el universo mítico como en la realidad del sujeto lírico. La anáfora consiste en la repetición de una o varias palabras al principio de diferentes periodos con la finalidad de intensificar y subrayar la idea expresada. Las ninfas son las hacedoras de destinos; en sus manos estamos y desde nuestra débil condición humana las miramos con temor. Las acciones atribuidas a ellas se sintetizan a través de los verbos predicativos de la manera siguiente: a) “estéis labrando”; b) “tejiendo las telas”; c) “contándoos los amores y las vidas”. El dinamismo las caracteriza y al mismo tiempo las presenta como artífices serenas y testigos de los hechos humanos. La voz poética recurre a una sinécdoque en el octavo verso; la sinécdoque consiste en dar la parte por el todo o viceversa o el continente por el contenido. Aquí se observa que lo narrado por las ninfas son historias de amor y vida y por eso lo que se cuenta no son los amores sino las historias de amor.



El tono imperativo inicia el primer terceto. La exhortación representa un elemento central del mismo y permite al sujeto lírico expresar el pedido; inmerso en una soledad profunda, quiere que las ninfas olviden su cotidiana labor para escuchar —bien podríamos decir aquí “sus amores”, recreando una imagen semejante a la del octavo verso ya comentado— y compadecerse de él. La distracción de las diosas les permitirá el acercamiento al pequeño universo sufriente; sus rubias cabezas buscarán en el mundo de los mortales a quien padece tanto. Inevitablemente un sentimiento de lástima se apoderará de ellas para concluir con la imagen del agua que cierra el soneto. Se establece una relación entre el mundo humano y el universo divino. El hombre renacentista, desde una aparente valoración cristiana, está a la búsqueda de un símbolo más auténtico que cree descubrir en el paganismo. Las ninfas no son indiferentes sino que conllevan la

posibilidad de suspender su diaria tarea para prestar oído atento a las penas de un mortal. Además, el tiempo de la contemplación durará poco. La disyunción nos pone ante un doble camino: puede suceder que la compasión las dominará por completo y deberán suspender, vencidas por el dolor, la recién iniciada observación o que, la voz poética, convertida en agua de tanto llorar, trascenderá al mundo divino para permitir así la verdadera consolación.

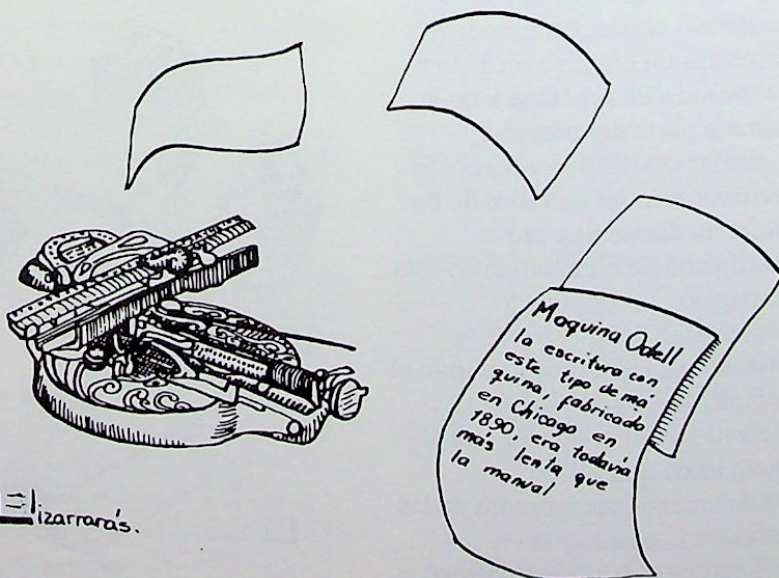
En conclusión, el tono del poema resulta definido a través del vocativo dado por los dos primeros vocablos: “Hermosas ninfas”, y reafirmado por el imperativo representado por el verbo “dejad” que inicia el primer terceto.

El sentimiento expresado reviste un carácter elegiaco y aun cuando pareciera que los elementos míticos son simplemente un adorno, el contenido de los tercetos nos conduce al

encuentro de dos mundos que se buscan y finalmente se comprenden.

Además, el agua como elemento de vida es primordial. Este concepto aparece expresado en el soneto de manera paulatina y lo sintetizamos en los siguientes momentos:

1. El río del primer cuarteto es la imagen real del agua en movimiento. Las ninfas han hecho de ese río su espacio preferido y, alegres, revierten la imagen de la continuidad universal.
2. El trabajo constante de las diosas constituye una fuerza vital y, de la misma manera que el agua de los ríos recorre largas distancias y va horadando abismos, así también la divina presencia se manifiesta como fuerza arrolladora e imagen persistente del agua que corre sin punto de reposo. Esto último resulta fundamentado no sólo en el contexto del



poema, sino también en la utilización del adjetivo “embebecidas” que implica la noción de entrega completa y la felicidad de hacerlo también.

3. Ellas pueden interrumpir su febril acción, a diferencia del río que jamás podrá detenerse; es aquí donde la imagen del agua revierte y permite observar un atributo racional de las ninfas como hermoso contraste con el agua.
4. El yo lírico, también convertido en agua, hará el recorrido inverso para ir al encuentro de las divinas ninfas y así, el espacio que separa los dos mundos mencionados, habrá desaparecido. Será posible la interacción final que queda expresada en el soneto por las parejas de términos: “aquí llorando”, “allá... consolarme”.

Soneto XIII

*A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se
[mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.*

*De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aun
[bullendo estaban;
los blancos pies en tierra se
[hincaban
y en torcidas raíces se volvían.*

*Aquél que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.*

*¡Oh miserable estado, oh mal
[tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!*

El carácter endecasílabo de los versos resulta claro. La observación de los fenómenos vocálicos nos conduce al

encuentro de numerosas sinalefas que se estructuran en el desarrollo de la composición, a saber:

*y_en, que_al, o-ro_es-cu-re-cl-an,
que_aun, bu-lle-do_es-ta-ban,
se_hin-ca-ban,
y_en, mi-se-ra-ble_es-ta-do,
la-cau-sa_y-la.*

Paralelamente, se emplea un hiato que disuelve lo que hubiera sido la primera sinalefa del primer cuarteto: *De-ás-pe-ra...*, esto permite no sólo que el verso alcance las once sílabas requeridas, sino que también la sexta sílaba reciba la mayor carga de voz y haga del soneto un endecasílabo yámbico al cumplirse igual en la totalidad de los versos.

La rima es consonante y responde al esquema que sigue: ABBA-ABBA-CDC-CDC.

En lo que tiene que ver con el ritmo, se trata de un endecasílabo yámbico, como ya quedó expresado. La carga de voz resulta más clara que en el soneto anterior donde las variables eran muchas y creemos innecesario repetir el esquema de la acentuación correspondiente a cada verso.

El soneto inicia en términos descriptivos y ubica una conocida anécdota de la mitología griega. El lirismo garcilasiano y el molde propiciado por el propio soneto, hacen innecesarias todo tipo de aclaraciones en relación con el argumento que ha dado origen al tema. Estamos ante la metamorfosis de Dafne quien, huyendo con miedo de Apolo, se transforma en árbol.



Los dos cuartetos muestran los distintos momentos de la transformación. En ellos, la relación de los sustantivos con los adjetivos es fundamental, aun cuando estos últimos se revisten de estructuras morfológicas diferentes. Lo dicho puede ser confirmado mediante el análisis que sigue:

1. En el primer verso se habla de *Los brazos de Dafne*, si bien el modificador directo *de Dafne* no aparece expresado así en el poema, puede derivarse del contexto de significación.
2. Son *luengos ramos* que sustituyen a los hermosos brazos. El modificador directo *luengos* acompaña al sustantivo correspondiente.

Los versos tercero y cuarto presentan en orden inverso lo que vimos en los dos primeros; aquí el sujeto de la transformación aparece al final: son los cabellos cambiados en hojas. Por ende, si continuamos el análisis morfológico observamos:

3. Las *verdes hojas*; nuevamente un modificador directo.
4. Los *cabellos que al oro escurecían*. Lo subrayado indica la presencia de una subordinada adjetiva.
5. En el segundo cuarteto predominan exclusivamente los modificadores directos: *áspera, tiernos, blancos, torcidas*, buscando así la economía expresiva característica del soneto.

Si analizamos los recursos poéticos, es dado observar la importancia del paralelismo sintético que refuerza la idea de transformación que estamos comentando. Así se expresan los dos primeros momentos del cambio en el primer cuarteto:

<i>luengos</i>	<i>ramos</i>
(adjetivo)	(sustantivo)

verdes *hojas*
(adjetivo) (sustantivo)

Y continúa en el segundo:

áspera corteza

tiernos
[miembros]

blancos pies

torcidas raíces.

Todo paralelismo establece una relación de igualdad formal entre los términos que entran en contacto. En el orden conceptual, se habla, por ejemplo, de paralelismo sinonímico cuando semánticamente los términos son

semejantes, de antitético, cuando son opuestos, y se llama sintético cuando lo que predomina es la relación entre los miembros con otro fin que no es ni la búsqueda de la igualdad ni la oposición. En el ejemplo analizado, puede verse que las parejas en cuestión (sustantivo-adjetivo) no se oponen ni se asemejan, sólo se relacionan para elaborar el concepto final de transformación buscado en el soneto.

Otro recurso poético importante es el quiasmo, que consiste en la alteración del paralelismo. La palabra “quiasmo” significa en griego “cruzamiento” y lo encontramos en los versos tercero y cuarto:

verdes *hojas*
(adjetivo) (sustantivo)

cabellos *que al oro escurecían*
(sustantivo) (adjetivo).

Gráficamente obtenemos la letra griega ji (χ) que resulta de la

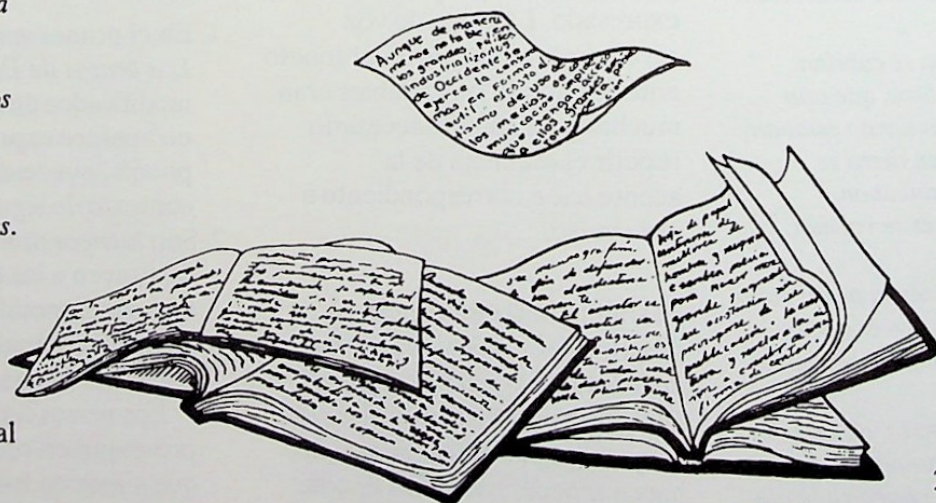
Semánticamente, el quiasmo refuerza por oposición, la idea que se está presentando.

Ahora bien, hay otros elementos importantes como lo es, por ejemplo, la presencia de un yo que observa atento la transformación y que se esconde detrás del verbo *ver* conjugado en la primera persona del pretérito: “vi”. Es la voz poética que recrea los diferentes momentos del cambio, que los vive intensamente, porque ella también se ve reflejada en esa situación.

La causa de la metamorfosis será sugerida en los tercetos, pero en los cuartetos, el sujeto lírico toma bajo su responsabilidad, el expresar la violencia del cambio mediante la utilización de contrastes. El árbol que sustituye a la bellísima Dafne es necesariamente menos bello. Analicemos los pasos sucesivos dimensionados por las antítesis:

1. Los luengos ramos aparecen representando la noción de algo tosco y grotesco al sustituir los delicados brazos: primer momento de la oposición que se ve reflejado mediante datos sinestésicos visuales.
2. Los cabellos rubios (el sujeto lírico emplea una

metáfora cuando dice: los
cabellos *que al oro escurecían*)
son suplidos por verdes hojas



Elizarras

(recuérdese el quiasmo ya explicado). La antítesis se expresa en referencias cromáticas en donde el color del oro contrasta con el verdor de las hojas.

3. Los tiernos miembros se revisten de áspera corteza. Los datos sinestésicos son ahora de valor táctil. Los tiernos miembros parecen añorar su cuerpo cuando *están bullendo* mientras observan el horror de la metamorfosis.

4. Los blancos, pies protegidos antes por primoroso calzado, se hunden ahora en la suciedad de la tierra mientras cambian en raíces. Los elementos sensoriales son visuales y cromáticos.

En el orden verbal aspectual, prevalece en todo el soneto el uso del copretérito del modo indicativo, a saber: crecían, se mostraban, se tornaban, escurecían, cubrían, estaban, hincaban, volvían, hacía, regaba, lloraba. Hay también dos verbos en pretérito del modo indicativo: vi y fue. Y un verbo en presente del modo subjuntivo: crezca.

El copretérito refiere a una acción pasada, pero que en ese mismo pasado en que se realizó tuvo una determinada duración; es la duración del cambio, de la



metamorfosis, que requiere ser explicada mediante el medio lingüístico más adecuado.

Al comienzo del primer terceto, aflora la imagen del segundo en cuestión que es, por supuesto, Apolo, pero que en la

composición está presentado mediante el pronombre demostrativo "Aquél". El dios Febo es el amante desdichado. Condenado por Casandra a amar sin ser amado, ve desvanecerse la figura del ser querido sin poder evitarlo. He aquí la inexorable fuerza del destino, he aquí también el camino al cual están condenados los amantes en desgracia. Las lágrimas hacen crecer el árbol y a mayor llanto, mayor dolor.

En el orden simbólico podemos establecer determinadas correspondencias que nos llevan a ubicar a la voz poética en el lugar de Apolo y a la mujer amada en el sitio de Dafne. La metamorfosis representa la imposibilidad de la relación después que se han dado determinadas circunstancias: hay un momento en la vida en que no es posible retornar. El llanto constituye la única salida, pero las lágrimas no nos devuelven nada sino que nos abisman aún más en la desesperación. El ejemplo de Apolo conduce a la reflexión final que aparece en el último terceto entre signos de admiración •

Notas

¹ "La forma del soneto, constituida por la suma de dos partes, cuartetos y tercetos, que primeramente habrían servido como estrofas distintas, aparece definida en Italia desde principios del siglo XIII. La influencia de Petrarca hizo del soneto la forma métrica más extendida en las lenguas modernas." TNT, ME, p. 205.

² "Si dejamos aparte el soneto de Shakespeare, puede decirse que conservó inalterado su aspecto

característico desde Petrarca, que aseguró su triunfo, si bien cada literatura y época dieron la preferencia a una u otra de las posibles variantes." RB, MVE, p. 385.

³ A pesar de opiniones como la de Dante, quien prefirió, frente a sus magníficos sonetos, las baladas y canciones.

⁴ Como lo empleó, por ejemplo, Pellicer en sus "Horas de Junio", cinco poemas diferentes, con el mismo título, cada uno de ellos compuesto por tres sonetos

endecasílabos de rima consonante ABBA ABBA CDC EDE.

⁵ Los datos correspondientes a las fechas de composición de los mencionados sonetos fueron tomados de *La trayectoria poética de Garcilaso*, de Rafael Lapesa.

⁶ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Ediciones Guadarrama, tercera edición, Madrid, 1972, p. 26.