

LA POESÍA EN METROS PETRARQUISTAS DE LÓPEZ MALDONADO.

Carolina González Perrotin
Universidad de León

La obra que nos ocupa se publicó en 1980 con el título de *Cancionero*. Su autor, López Maldonado, perteneció a la escuela valenciana formando parte de la *Academia de los Valencianos* (PRIETO 1984: 32). Ahora bien, podemos preguntarnos si el epíteto de cancionero es el más adecuado para un conjunto de poemas recopilados de distintos autores, a lo que es un cancionero a la manera de Petrarca o bien a un conjunto de poemas del mismo autor. Este es el caso de Montemayor y de López Maldonado.

Su libro primero comprende poesías de métrica cancioneril: villancicos, glosas y redondillas; el segundo, metros de procedencia italiana. La división en dos libros no responde a un criterio cronológico, ni siquiera de Garcilaso se puede afirmar que el libro primero preceda en cuanto a su fecha de composición al segundo. En el caso del autor que nos ocupa no se establecen divisiones debidas a criterios temáticos. La poesía octosilábica en términos de Valentia Núñez era de una tendencia más popular y profana a sus más culta y religiosa que conforman el cancionero en metros italianos.

Pasaremos ahora a fijarnos en las posibles fuentes en que nuestro autor podría haberse fijado. Algunas de las obras de esta época están editadas mientras otras corrían en manuscritos. Así por ejemplo Francisco de la Torre igual que López Maldonado pudo conocerse antes a pesar de que su obra se editó en 1671. María Luisa Cerrón Puga cree que su composición sería mucho más temprana, de 1572 ya que su mismo año muere Alarcón, preparador de la edición. Con

(PRIETO 1987: 31).

(PRIETO 1984: 15; NÚÑEZ RIBERA 199).

(NÚÑEZ RIBERA 199).

La obra que vamos a tratar fue publicada en 1586 con el título de *Cancionero*. Su autor, López Maldonado, perteneció a la escuela valenciana formando parte de la Academia de los Nocturnos (PRIETO 1984:32). Ahora bien, podemos preguntarnos lo que quiere decir con el equívoco término de *Cancionero*. Antonio Prieto ya advierte que este término puede aludir o bien a un conjunto de poemas recopilados de distintos autores, a lo que es un cancionero a la manera de Petrarca o bien a un conjunto de poemas del mismo autor. Este es el caso de Montemayor y de López Maldonado¹.

Su libro primero comprende poesías de métrica cancioneril: villancicos, glosas y redondillas; el segundo, metros de procedencia italiana. La división en dos libros no responde a un criterio cronológico, ni siquiera de Garcilaso se puede afirmar que el libro primero preceda en cuanto a su fecha de composición al segundo². En el caso del autor que nos ocupa no se establecen divisiones debido a criterios temáticos. La poesía octosilábica en términos de Valentin Núñez irá de una tendencia más popular y profana a una más culta y religiosa que conformará el cancionero en metros italianos³.

Pasaremos ahora a fijarnos en las posibles fuentes en que nuestro autor podría haberse fijado. Algunas de las obras de esta época estarían editadas mientras otras correrían en manuscritos. Así por ejemplo Francisco de la Torre igual que López Maldonado pudo conocerse antes a pesar de que su obra se editó en 1631. María Luisa Cerrón Puga cree que su composición sería mucho más temprana, de 1572 ya que ese mismo año muere Almeida, preparador de la edición. Con

¹ (PRIETO 1987:217).

² (PRIETO 1984:15; NÚÑEZ RIBERA:154).

³ (NÚÑEZ RIBERA: 164).

Acuña ocurriría algo semejante. Sus obras son publicadas póstumamente por su viuda en 1591 sin embargo sería seguramente conocido con anterioridad.

La obra de nuestro poeta comienza con una alusión a quien va dirigida: "A la ilustrísima señora D^a Tomasa de Borja y Enríquez mi señora y de las villas de Grajar y Valverde, su tierra." No será el primero que haga esto sino que será una práctica habitual en la época ya que era una forma de asegurarse la financiación de sus obras, así Boscán, Lomas Cantoral y Francisco de la Torre entre otros, siguieron la misma táctica. Además Alonso de Ercilla dará su consentimiento para que la obra se publique: "[...] es de canciones amorosas, llenas de muchos y buenos conceptos, declarados por gentil estilo y lenguaje en todo género de verso, sin que haberse en él cosa lasciva ni mal sonante [...]". El rey permite que la obra salga a la venta y que nadie la venda o imprima sin licencia.

Tiene un prólogo interesante ya que nos dará las claves poéticas de su poesía y de la poesía en general. Alude, en principio, al gusto de la varia gente pretendiendo lograr la *captatio benevolentiae* del lector. Hace una alabanza de la poesía aunque cree que: "vencía en razón la parte de los que la desalababan y la tienen por cosa tan demasiada en el mundo que piensan que sobra en él". Este prólogo tiene muchas semejanzas con el de Lomas Cantoral quien opina que la poesía es lo que nos separa de los seres irracionales y que los poetas enseñaron la virtud a los hombres. Continúa Maldonado demostrando su conocimiento de la literatura grecolatina así como la de su época como buen humanista que es: Virgilio, Horacio, Ercilla, Corte Real, Garcilaso, Plutarco, Catulo, Ovidio, Platón, Aristóteles, Lucano, Homero, y Boscán. No olvidemos, a propósito de Garcilaso, que el Brocense en 1574 publicó sus obras acompañándolas de comentarios y elevándolo a rango de clásico, convirtiéndolo así en un libro de obligado estudio en las universidades españolas. Posteriormente, Herrera en sus *Anotaciones* en 1580, se fija en la obra del toledano partiendo de criterios estilísticos y estéticos. Habla del verso heroico, del lírico y de las comedias: "imagen de la vida humana". Respecto a la verosimilitud, defenderá la artística, al igual que Aristóteles, pero denegará la verosimilitud total. Así dirá: "Unos gustan y aún defienden a voces que el poeta debe escribir verdades y diciéndoles que Platón en el *Fedón* afirma que el poeta para serlo ha de fingir y que Aristóteles dice que el poeta escritor de cosas verdaderas será historiador y no poeta". Lomas Cantoral opina que la poesía enseña, pero no como los historiadores sino: "fingiendo cosas verosímiles y convenientes a la persona y acción que se imita". Volviendo a nuestro poeta se referirá a la dicotomía horaciana del *docere/ delectare* defendiendo que se debe partir del deleite para llegar a la enseñanza. Utilizará el tópico de la falsa modestia llamando a su libro: "pequeña obra", con la comparación de su poesía

con un jardín que: “lo enriquece no sólo de flores de olor y apariencia agradable, no deja de mezclar algunas hierbas medicinales, aunque poco suaves a la vista y olfato, pero a otras necesidades muy importantes”, volviendo a aludir al tópico antes citado. Pasa a describir los temas de su poesía: cómico, lírico y heróico. Alude a la imitación compuesta diciendo: “y si me dijereis que no hago cosa nueva porque Garcilaso a quien yo pongo por ejemplo de esta poesía lo hizo y Boscán y otros muchos que juntaron estas tres diferencias de verso en sus obras, digo a estos que tanto es en mí más loable cuanto ha sido hecho antes por los más celebrados poetas.” Como acertadamente señala Antonio Prieto, refunde muy bien a Garcilaso y a Petrarca pero nunca toma un verso de ellos para competir. Herrera defendía la *imitatio*, pero mantenía que no fuese servil ya que también los mejores autores: “pudieron errar y erraron.” Acaba diciendo que su obra no va a seguir los gustos de todo el mundo, volviendo al mismo tema con el que comenzó el prólogo donde podemos observar la gran importancia que le da a la opinión de la gente sobre su quehacer poético.

Tenemos una serie de alabanzas de distintos autores colocadas antes del comienzo de la obra, le alaban Miguel de Cervantes (quien lo hará también en su *Galatea* y su *Quijote*), Vicente Espinel, Lope de Vega y Don Luis de Vargas, entre otros.

Su poesía en metros castellanos tiene muchos rasgos típicamente cancioneriles: el políptoton, la derivación, la repetición, la sinonimia... Se sirve mucho del conceptismo y repite los temas continuamente. Sólo se ocupa del amor, no correspondido y sufrido por el poeta. Pero este amor no estará dedicado a una sola mujer, Filis, como hará en su segundo libro, sino a varias: Ana, Isabel, Ivana o Filis. Comienza con un poema que pretende definir lo que es el amor tomando como modelo a Ovidio así como a León Hebreo y Mario Equicola, como él mismo confiesa en sus versos. En casi todas las composiciones se hace alusión a la muerte por desamor que se producirá o que el poeta ansía que se dé, incluso nos comenta que va a amar después de ella. El amante se presenta firme y sincero en su sentimiento, pero no es compartido. Hace referencia al no arrepentimiento, al bendito sufrir, a la ausencia y a los celos (algo que curiosamente no menciona en su segundo libro). En la última composición hay unos versos de interés para demostrar que en la poesía cancioneril pueden darse también rasgos típicamente petrarquistas. Es el siguiente donde se refunde un famoso verso de Garcilaso (vv.30-2): “yo nací para quereros/ sin vos no puedo vivir/ mi vida es morir por veros/ que lo demás es morir”.

En cuanto al libro segundo tenemos varias cosas que lo acercaría a un cancionero petrarquista así como otros detalles que nos harían desistir de esa afirmación. Antonio Prieto dice: “advertiré un imaginado petrarquismo”, sin embargo no detalla nada más y no da una opinión conclusiva sobre el tema. Nos dice, eso sí, que esta poesía es fingida. En este punto tiene semejanzas con Lomas Cantoral, ya que en las composiciones amorosas se ve claramente una ausencia total de sentimientos reales debido a que describe sentimientos hiperbólicos. Sin embargo, cuando nos acercamos a las composiciones externas al temario amoroso, esto es, las dedicadas a amigos, ya sean epístolas, elegías o sonetos de alabanza, se puede ver un verdadero sentir, aunque esté provisto de alabanzas un tanto desmesuradas. Estas composiciones son importantes en todo cancionero petrarquista ya que contextualizar la obra en un momento histórico y social determinado. Dirá Antonio Prieto a este respecto: “Estas composiciones ajenas al argumento amoroso e intercaladas en él cumplen una función de fijación temporal, de compromiso real del poeta con un tiempo, un espacio y unas personas históricas”⁴. Aún así, excepto en la elegía a Don Juan de Austria, no puede evitar introducir su circunstancia amorosa. Otro punto a exponer es el enamoramiento de los personajes de los que habla en su obra. Expresan los mismos sentimientos y pasiones que las suyas propias con una hiperbolización continua.

Creo que el libro segundo responde al interés del autor de que quede de su obra una constancia, ya que se nota a lo largo de la misma sus ansias de inmortalidad. Ya lo vimos en el prólogo y esto se constata mejor en sus composiciones en metros italianos. Nos encontramos con un poeta que, como Petrarca, está intentando descubrirse a sí mismo, aunque con la excusa, tal y como se nos dice en las octavas prologales, de dedicar su obra a Fili. Realmente pretende alcanzar una gloria poética igual que el cantor de Laura. Hemos de tener en cuenta que han pasado doscientos años desde la publicación de las obras del poeta aretino. Garcilaso ya es un clásico y los motivos petrarquistas ya están trillados hasta la saciedad, hasta el punto de causar cansancio. Esto se ve en poetas como Castillejo, Figueroa o Diego Hurtado de Mendoza que acaban escribiendo composiciones antipetrarquistas, aunque a veces se vean acompañadas de otras a la manera de Petrarca porque es el tipo de poesía que impone la moda en su tiempo. Así este poeta tomando como modelo a Petrarca, Garcilaso y otros autores renacentistas, innova para que su poesía sea distinta y acogida por el mayor número de lectores posibles.

Se ven como rasgos petrarquistas la dedicación de su libro a una sola amada, Fili, al igual que hizo Petrarca con Laura, se alternan una serie de estrofas

⁴(PRIETO 1984:34)

en su poesía para no producir cansancio (el *vario stile* petrarquesco) y desarrollar diversos temas a lo largo de las mismas. Las estrofas que utilizará serán sonetos, canciones, octavas, elegías, sextinas, epístolas y una glosa. No cultivará el madrigal, género que trató por ejemplo Cetina. Estas composiciones, en total noventa y ocho, se reparten generalmente en grupos de dos o más tipos de estrofas de igual tipo, aunque no siga, como en Herrera, una organización tan cuidada. En el sevillano casi siempre los sonetos rodean al resto de las composiciones.

Las preocupaciones del poeta así como las peticiones que hace y las quejas que profiere son reiteradas a lo largo de la obra que tratamos: la desesperanza, la crueldad y enorme belleza de Fili tanto que la tilda de: “más que humana” y “divina”, la mentira y tiranía del Amor frente a su constante fe y verdad, su enfado por no conseguir el galardón que se merece como premio a su firmeza infinita, las quejas a ese Amor tirano y mentiroso...

Además nos habla de un amor que se da en él desde el primer día que la ve y que va a durar en su pecho hasta que muera. El tiempo que lleva amando no se constata, como en Petrarca, con una alusión a los meses o años que lleva sintiendo esa pasión, sino en un tiempo hiperbólico, como casi todo en su poesía.

Un tema a tener en cuenta es la *peregrinatio vitae*. El amor está expresado mediante imágenes como son el camino, la senda o los pasos (si este itinerario se da por tierra. En el soneto 30: “que camino tan áspero que sigo/ arrastrado de un duro pensamiento”) o mediante alusiones marítimas (la nave, el puerto, los restos de unas tablas...) como expresión de los viajes realizados por el mar. Un ejemplo de ello, octavas 4, vv1-2: “quién en la furia de tan gran tormento/ podrá regir mi rota navecilla”. Esto expresará las inquietudes anímicas del poeta además de dar una cohesión al cancionero. Se da en su poesía una reiteración del llanto y el sufrimiento, como en la canción 6, vv: 40-1: “y los ojos enjutos de aquel llanto/ que estuvo en ellos firmemente impreso”, que en ocasiones le hace desistir de su amor: soneto 9, vv.1-4: “Harto estoy ya de lamentar mi historia/ y de mostrar mis llagas descubiertas/ a quien (aunque conoce que son ciertas)/ no las acoge un punto en su memoria”. Sin embargo no tardando mucho vuelve a manifestar su actitud sumisa, para dar, claro está un verismo a esa idea del amor firme y eterno que le promete. Así en la canción 8, vv: 1-4: “Cuando menos debiera alcé los ojos/ forzados de una una luz pura y serena/ alcélos libres tormento y pena/ bajélos llenos de dolor y enojos”. Hay muchas referencias a la guerra de amor y a la esclavitud debida al mismo, así como a las imágenes de frío y calor antitéticas tan manidas en la poesía de Petrarca. Veamos algún ejemplo de ello en la poesía

de nuestro poeta; de la guerra: canción 2, vv.13-5: "Oh luz más deseada/ (que el agua en su seno abril es de la tierra)/ cuándo me volverá en paz su guerra". Y de la esclavitud: canción 3, vv: 49-51: "jamás vieron mis ojos/ sino un tormento fuerte/ una cárcel perpetua y tenebrosa". Respecto a las imágenes de frío y calor: en la sextina 1, vv.38-40: "Cual salamandra en fuego vive el cuerpo/ y en duro hielo se sustenta el alma/ ved como romperá la muerte el lazo". Se da también un recuerdo de un pasado en el que el poeta fue feliz junto a su dama que ahora le ha olvidado y ha roto la promesa de su firmeza. En la epístola a Luis Gálvez de Montalvo mediante una alegoría nos dice, vv: 43-8:

Cortóme Amor el verde alegre fruto
cuando yo lo estimaba por eterno
cual es el triste desigual tributo.
El árbol de contento en sazón tierno
le destrozó con despiadada mano
un crudo arrebatado y triste invierno.

Un motivo a tratar es el de la naturaleza que se relaciona con el estado anímico del poeta como en el soneto 18, vv, 1-2: "En esta seca y solitaria arena/ do fui por vos, señora, desterrado" y en la canción tercera vemos como la visión de una naturaleza agradable y de la llegada de Mayo animan al poeta.

Importante es la función doctrinal de la composición prologal, que normalmente era un soneto, aunque esta se seguía manifestando a lo largo del cancionero petrarquista hasta desembocar en una canción (como se ve claramente en Petrarca y Boscán) dedicada a la Virgen o a Dios en cada caso, o un soneto de cierre como en Herrera. Sin embargo, el "divino" ya introduce variaciones que podemos constatar en su soneto prólogo: "Osé y temí mas pudo la osadía" donde vemos como a pesar del conocimiento de su error va a seguir amando. El error en Petrarca era debido a que necesitaba justificar la escritura de una poesía que tratara de lo que en aquel entonces era tomado como un tema menor: el amor. En este caso sí se hacen alusiones a lo largo de la obra al error (tomando en este punto como modelo a Herrera). Así en su composición prologal comienza Maldonado vv 1-7:

Cuando al mundo en mis versos pareciere
presuntuoso, osado y atrevido
y a todos en común licencia diere,
para ser murmurado y no ofendido.
Aquella que en mí puede cuanto quiere
y podrá en todos cuanto habrá querido,
podrá volver mi osado atrevimiento
en un alto, divino, heróico intento.

En la canción 1 dice, vv: 138-149:

Si al mundo pareciere atrevimiento
que del que alumbrá todo el firmamento
el poder y la luz tenga yo en poco,
respóndeles, Canción, que no es de loco
sino de confiado justamente
que aquella luz que reverencia el alma
me promete seguro triunfo y palma
contra la más del sol pura y ardiente,
y para que te crean
di (si merecen tanto) que la vean,
y afirmarán contigo
(como lo hace el Sol) que verdad digo.

Muy significativamente se ve en las octavas 2, vv 49-56:

y así alumbrada del error pasado
(y toda ardiendo en esta luz presente)
del bien y de la gloria que ha estimado
como si fuera pena, se arrepiente
a vos amados ojos se ha entregado
si su error pasado se consiente
que le admitáis, aún para darle pena
en vuestra dura sin igual cadena.

donde se pone de manifiesto el error compartido por ambos amantes. También se refiere al error en el soneto 33 diciendo, vv.1-4: "Oh cuán errado y solo va el camino/ por donde doy mis desdichados pasos/ y cuán terribles y espantosos pasos/ unos ya veo y otros adivino". En la canción 6 se hace referencia al valor doctrinal de su segundo libro, en vv: 90-5:

Y si otro desdichado
trujere amor a vuestras sombras tristes
contadle el mal sobrado
de que testigos tantas veces fuísteis
porque con tal consuelo
halle en medio del mal propicio el cielo.

Muestras de este tipo veremos a lo largo del libro que tratamos en este momento. Fijémonos cómo casi al final de la obra mantiene ("epístola a un amigo con quien quiso casar una dama a quien había servido muchos años", vv :108-110: "Que no la muerte que me está vecina/ hará torcer los pasos que voy dando/ tras quien en darme bien nunca imagina", pero iremos ahora al soneto de cierre donde el poeta nos presenta al amor como un: "monstruo" aunque matiza en los vv.9-14:

este es Amor, que de un mirar solo
se engendra y nace y crece en un momento
tanto que ocupa, Cielo, Tierra, infierno.
El que tantos vence estando solo
duro al soberbio y blando al pensamiento
que se le entrega manso, humilde y tierno.

Hace una alusión al cabello moreno de su dama y a sus ojos negros, lo que supone también un cambio frente a otros cancioneros, aunque posteriormente lo designa como rubio y habla de unos ojos claros. Seguramente se trate de un olvido del poeta que estaría acostumbrado a leer poesía petrarquista y sin pretenderlo introdujo imágenes tópicas de este movimiento. En las segundas octavas se ve muy claro. Fijémonos en el comienzo de las mismas, vv:1-3: “Al tiempo que de toda el alma mía/ unos morenos y hermosos ojos/ tuvieron el imperio y monarquía” y v. 9: “De este color también unos cabellos”. Frente a los versos 25-6 cuando hablándonos del color de sus ojos nos comenta: “Es su color el mismo que nos muestra/ el cielo cuando niebla no le encubre”y respecto al color de los cabellos mantiene, vv.57-8: “por vosotros cabellos (que del oro/ os desdeñáis de ser, y de mi alma”.

De Fili no se menciona su castidad, como hacía Petrarca, es más, en una composición realiza una invitación al erotismo, ya que le habla de los peces con sus ovas y los corderillos tras la madre correteando alegremente, con la excusa de la maternidad. En una epístola: “Al doctor Campuzano” se hace una sátira de costumbres que recae en la figura de los médicos y se refiere asimismo al amor erótico parodiando el amor tan idealizado de los amantes petrarquistas, que él mismo manifiesta en toda su obra; ese amor basado en el neoplatonismo siempre orientado hacia el sentimiento espiritual y comedido.

Respecto a otros temas interesantes, tenemos el de la noche, compañera del poeta en su soledad, como en Francisco de la Torre, pero a veces también símbolo de la ausencia de la amada que es la luz que alumbraba al mundo y al poeta. Podremos verlo en ejemplos como los siguientes: en el soneto 1, vv.1-2: “Por ásperos caminos y sin guía / en noche oscura y con corazón laso”, donde la noche es compañera. En la canción segunda, vv.16-24:

Tu clara luz que con tu viva lumbré
la más oscura noche haces el día,
y oscureces el sol más firme y claro
si volviese con dulce mansedumbre
a mirar en esta mísera alma mía
de quien ya fuiste universal reparo
harías que el cielo a mi descanso avaro

y sus estrellas en mi daño armadas
reprimieran su furia incontrolable.

donde la mirada de su dama tiene el poder de oscurecer el cielo y en las octavas 3 donde dice, v.97: “y eterna noche cierre aquestos ojos”, donde se refiere a la muerte .

Además se dan continuos cambios emotivos, en unas composiciones dice amar para siempre, como en la canción tercera, vv.75-9: “yo soy solo en el suelo/ el que muriendo vive/ condenado a perpetuo y duro llanto/ yo soy de quien recibe/ el infierno piedad y el cielo espanto”, mientras que en otras demuestra al mundo que la libertad ha vuelto a él y que ahora es mucho más feliz, pasando de inmediato a manifestar su más profundo deseo de estar con ella de nuevo. En la canción 5, vv: 1-2: “santo desdén por cuya fuerte mano/ fue el lazo estrecho del amor rompido” aunque en la composición siguiente (octavas segundas), vv. 63-4: “llena de gloria el alma a vos se inclina/ no como a cosa humana, mas divina”. A veces notamos la furia en el léxico: “gritar”, el poeta intenta acudir a la razón pero la pasión es mucho más fuerte e incontrolable, lo vemos en la canción 8, vv: 25-7: “si la razón alguna vez se ensaña/ y sale a combatir con el deseo/ vencida al primer golpe en mí la veo”.

Otro motivo importante es el del “altar”, “ara” o “templo”. En tres momentos lo consagra a personas diferentes, dejando claro así la intención de esas composiciones. En un primer momento lo dedica al Amor, octavas 3, vv: 112-3: “sólo a mi amor se debe un rico templo/ que quede al mundo por seguro ejemplo” para a continuación (octavas 4) dedicárselo a la Virgen, vv: 57-9: “Tú de virtud, tú de valor ejemplo/ harás con tu paciencia al mundo rara/ que a ti, y no a ella, se consagre un templo.” para posteriormente consagrarlo a su corazón, soneto 26, y al de su amada (égloga 1, vv: 249-251: “Acuérdate, Amarili, cuando un templo/ decías deberse a tu amoroso pecho/ que tan perjuro con razón contemplo” y canción 4, v 115: “colgaré de tu templo las almenas”). Esto también se ve en Francisco de la Torre: coincide en la entrega del altar a su propio corazón, en otras dos ocasiones se levanta a la noche amiga y a la dama.

También llama la atención la cantidad de fenómenos naturales a los que acude Torre frente a el poeta que estudiamos que únicamente habla de vientos y tempestades sin especificar mientras el primero lo hacía de: bóreas, céfiro, euro...Se puede ver en Maldonado una carencia de léxico importante, esto sólo es una muestra pero se puede observar leyendo su cancionero.

La naturaleza es para él la receptora y confidente de sus penas, además de sentir una total unión con ella, es un marco, como un decorado, tan ficticia como su propia poesía.

No se alude casi nunca a ningún río en concreto, excepto en la ya citada epístola satírica al doctor donde se mencionan el río Tajo y el Guadiana, v: 22: “Del encharcado inmundo Guadiana” y v.26: “del patrio celebrado río Tajo”. Esto es importante para contextualizar la obra en un lugar concreto, sabemos que un poeta como Petrarca lo hizo y también Garcilaso, quién situó su poesía en un marco real. El tipo de vegetación, tampoco se especifica ni se hacen descripciones paisajísticas. La naturaleza circundante está muy relacionada con el interior del poeta, se alude a las arenas (símbolo del destierro y de la soledad, a los montes, grutas, cavernas, rocas escarpadas, parajes donde no crecen flores... con los sentimientos de abandono del poeta. En el soneto 20 se ve muy claro, vv. 1-4 : ““desiertos, montes, grutas espantosas/ ásperos riscos do jamás pie humano/ pudo subir, ni próspero verano/ hallo donde plantar alegres rosas”y lo comprobaremos asimismo en el soneto 18, vv: 1-2: “En esta seca y solitaria arena/ do fui por vos señora desterrado”. También se ve esta relación en los animales, por ejemplo la referencia a los peces que no tienen agua donde nadar, además de ser importante los *adynata o impossibilia*, es decir, las manifestaciones antinaturales que se dan por ejemplo en la égloga I donde el cordero robará al lobo y en el soneto 50 donde nos explica que hay olas por el cielo.

En una ocasión sí se habla de una ciudad: Sevilla de donde procede un amigo suyo. Será en la epístola que el poeta titula: “Tercetos aun amigo.” Se recomendará a éste que abandone la “gran ciudad tan celebrada”, ya que le da “tormento y pena” haciendo implícitamente una alabanza de aldea.

Tampoco habla en ningún momento de amor matrimonial como hizo Boscán en algún soneto, sin embargo en su segunda égloga si se da una boda, algo extraño en este tipo de composiciones. El argumento de la misma es que un pastor, Clarino se quiere suicidar porque su dama ha muerto y en un pasado se amaron mucho. Se encuentra Ersilie con él, un caminante y le intenta disuadir de su propósito pero sigue intentando clavarse el cuchillo una y otra vez. En un momento la amada muerta resucita diciendo que ha puesto fin a su prueba de amor ya que ve que es firme su pasión amorosa. Su padre, Amor, la ha dejado vivir. Entonces se casan. Petrarca divide su cancionero *in vita* y *in morte* de Laura, nuestro poeta no establecerá esta división pero en cierto modo se da en esta composición aunque a un nivel diferente. Lo que si se alude es a la vejez, a los: “perdidos años, verde edad florida” (soneto 51 ,v.1) aludiendo a los “pasos

desconcertados” que el poeta ha ido dando en esa *peregrinatio vitae* que lleva siguiendo desde que nació. Esto se da en las últimas composiciones pero no a modo de arrepentimiento, como ocurre en poetas como Acuña, sino confesando que la pasión ha vencido a la razón y sigue defendiendo su verdad pura y sencilla (soneto 52). Dirá en una epístola ya cercana al final de su libro segundo, vv: 108-10: “Que no la muerte que me está vecina/ hará torcer los pasos que voy dando/ tras quien en darme bien nunca imagina”.

Tenemos versos tomados directamente de Petrarca, Garcilaso, Boscán, de la Torre, Lomas Cantoral... Debemos suponer que les conocía aunque nunca se podrá afirmar a ciencia cierta, lo que sí es seguro es que excepto a Francisco de la Torre hay muchas posibilidades de que conociera a los demás. A Boscán y a Garcilaso los nombra en su prólogo, a Petrarca es indudable que lo leyera, Herrera había publicado sus *Algunas Obras* en 1582, con Lomas Cantoral tiene similitudes ya no sólo en versos cogidos de él sino también en el prólogo y publicó sus obras en 1578, luego anteriormente a Maldonado. A Francisco de la Torre Prieto le llama el “poeta ignoto” quizás no fuera muy conocido. Antonio Prieto señala: “En la seca inhabitable tierra” como verso tomado de Garcilaso así como: “echaste por tierra el fundamento” y glosa el verso del toledano: “El aspereza de mis males quiero”. Respecto a Petrarca nos dirá que se parece en la sextina doble: “En la más seca inhabitable tierra” Además de esto he encontrado similitudes con este mismo poeta en: “dura imaginación que entre memorias / tan amargas y tristes me deshaces”, además de: “Si para dibujar aquel retrato/ que tengo en medio de mi alma puesto”(octavas 5) y “Tristísimos acentos[...]/[...]bastantes[...]/ a enfrenar el curso de los ríos”(égloga 2) y le sigue al pie de la letra en el verso inicial de su composición más religiosa: “Ilustre y hermosísima María” (también tomado por Góngora) aunque nuestro poeta valenciano no se refiere a la Virgen. Se nota la influencia de este verso igualmente en la elegía que comienza: “Ilustre y hermosísima Agustina” Creo que está claro el gusto de este poeta por Garcilaso. De Boscán rehará el v. “vosotros montes míos” entre otros.

Los recursos más utilizados son los típicamente petrarquistas: la antítesis, correlaciones, quiasmos, versos bimembres... aunque abundan, creo que excesivamente para su tiempo recursos más propios de la tradición cancioneril.

Pasando ahora a la conformación del libro II hemos de tener en cuenta una serie de composiciones con identidad temática. Incluso, en ocasiones, hay versos claves que se repiten en una y otra composición para mantenerlas indisociablemente unidas. En esta obra la composición más religiosa no se coloca al final, sino que serán las octavas: “Ilustre y hermosísima María.” En

las composiciones finales es donde se destaca la temática más importante del cancionero según Valentín Núñez Ribera.⁵ En el caso de este autor no se selecciona la temática religiosa sino la fama, la inmortalidad literaria, verdadero motor que a vida al cancionero. Es importante hablar de las octavas con que se abre este libro, esto no es algo habitual, ya que Petrarca y los seguidores comenzaban con un soneto. Se trata de una forma más de innovación. Comienza: vv.1-2. "Cuando al mundo en mis versos pareciere / presuntuoso osado y atrevido" partiendo del conocido verso herreriano de: "Osé y temí mas pudo la osadía" que seguramente Maldonado tomara como fuente. Esto lo explica diciendo que su dama convertirá ese "osado atrevimiento" en un "heroico intento", porque su divino favor le ampara.

Dedica su obra a su amada, dado que será la que le llevará a la "alta inaccesible cumbre". Ignoramos a qué pueda referirse este último concepto pero quizás lo haga a la gloria literaria. Se va a amparar en la divinidad de la dama para excusar su amor. León Hebreo nos decía que a través de la belleza de la dama se podía acercar el amante a la divinidad y a la virtud. En realidad sus alusiones doctrinales y su interés por dejar constancia escrita de los peligros del amor y de la necesidad de que nadie siga su senda es una terrible contradicción ya que él pretende alcanzar la virtud a partir de la contemplación de una amada que para él es "divina". Aquí se pone de manifiesto su verdadero interés, que como ya hemos repetido varias veces, es el de la inmortalidad literaria.

A partir de aquí se van a ordenar las composiciones por criterios temáticos alternantes y dándose una mezcla de metros que pueden conjugar diversos motivos. Así en ocasiones ama, en otras se enfada con el amor y hace alusión al "santo desdén" gracias al que ha se ha librado del sufrimiento que le producía la dama, entremezclándose en ellos momentos de furia, y rabia con otros de delicadas alabanzas a su dama. Lo podremos ver en la canción 3 vv: 75-9: "Yo soy solo en el suelo/ el que muriendo vive/ condenado a perpetuo y duro llanto/ yo soy de quien recibe/ el infierno piedad y el cielo espanta." Continuando en la siguiente composición, la canción 5, vv: 1-2: "Santo desdén por cuya fuerte mano/ fue el lazo estrecho del amor rompido" y en las octavas segundas, vv: 63-4, composición inmediata a esta: "llena de gloria el alma a vos se inclina/ no como a cosa humana, mas divina." En ocasiones se dan cambios bruscos ya que puede pasar de asegurar que su amor por Fili ha muerto y posteriormente admitir que la amará siempre.

⁵ NÚÑEZ RIBERA

A veces sus versos dejan translucir un grado de agonía tal que sume al poeta en una enorme tristeza que le acerca a la muerte, son los casos donde increpa al amor personificado o a la dama su injusticia, su engaño, su crueldad. En la canción primera dice al Amor: (vv.51-3) “invidioso, cruel en toda parte, / y pérfido tirano, / do no hay pecho divino, ni aun humano”.

La amada es tan cruel que se hace inhumana, ya que desoye los lamentos del poeta que son escuchados (por su tremendo dolor) incluso por las fieras salvajes y las piedras, pero en otras su hermosura lo envuelve de tal manera que solo tiene elogios para su : “rostro angelical”. De ella dirá, canción 3, v. 4: “de ver aquella luz divina y pura”, en al canción octava aludirá a su : “belleza santa y pura” y en la canción 4, vv:45-6: “Púsome en posesión de dos estrellas/ y era su resplandor tan milagroso” donde vemos cómo confiere a su dama cualidades divinas. En la canción tercera veremos conjugadas ambas cualidades, vv: 86-9: “oh mísero, ciego pensamiento/ por quien la voluntad se erige y guía/ cuán triste sin fiel el cielo te procura/ por premio de tu fe sincera y pura”.

Cambia de puntos de vista a veces bruscamente al llamar a la dama: “amiga” o “enemiga” según el momento. En la canción segunda manifiesta nuestro poeta, vv: 44-5: “y tú sola podrás, tú sola digo/ deste infierno sacar un firme amigo” en cambio en la canción novena la llama en el verso: 28: “dulcísima enemiga”.

Las descripciones de la belleza de la dama son escasas y muy manidas, así la divinización de su rostro, la blancura de sus manos, el color de su pelo y de sus ojos, y poco más.

En las epístolas introduce circunstancias amorosas externas a su situación amorosa pero también referido a sus sentimientos, es una forma más de entrecruzar todas las composiciones, dándoles una cohesión interna. Tiene epístolas a Luis Gálvez de Montalvo tres al doctor Campuzano (una de ellas satírica), dos a un amigo cuyo nombre no nos es desvelado, y otra aun amigo con quien quería casar una dama a quien había servido muchos años. Las elegías son tres: una a don Alonso de Herrera Enríquez en la muerte de su madre, a Doña Agustina de Tormes en la muerte de su madre y la elegía a Don Juan de Austria a quien alaba sobremanera. Además hay una canción a Vicente Espinel donde se aleja del itinerario amoroso. Tiene cinco sonetos de alabanza a escritores de la época y dos églogas. Antonio Prieto dice de las de Garcilaso que se alejan de la vía religiosa que late en el cancionero de Petrarca. En la égloga primera intervienen cuatro pastores: Florado, Valdino, Amarilis y Belisa. Son los propios

personajes los que van narrando la historia haciéndose así más vivo el diálogo. Se trata de un enredo amoroso producido por la creencia de Amarilis de que Florado no la ama, ella tiene que aparentar ser cruel (vemos así el amor desde la perspectiva femenina) se esconde a ver lo que dice Florado en la espesura. Este cree que ella está con otro debido a que como se nos revelará más tarde, Belisa y Valdino se lo han dicho. Esto es debido a que Belisa está enamorada de Florado y Valdino lo hace por agradar a su amada (Belisa). Al final todo se descubre, Valdino es perdonado porque se arrepiente de su mala acción pero Belisa tendrá su castigo. Los dos pastores enamorados recogen el rebaño y vuelven a la aldea. Es la expresión del amor correspondido. Esto también se da en la égloga segunda, donde apenas hay referencias pastoriles. Clarino está enamorado de Fili (curioso que sea el nombre de la amada que aparece a lo largo del libro II) se quiere matar porque ella ha muerto pero Ersilie intenta evitarlo. Cuando ya está apunto de quitarse la vida Fili vuelve a la vida diciendo que su padre Amor al ver el verdadero sentimiento del pastor la deja vivir. Ersilie les anima a que se casen, ellos le abrazan y se van, dejándonos el final de esta historia: “para sazón más agradable y cara”.

Finalmente termina el libro con dos sonetos que podrían ir unidos para hacer la función de lo que solían ser una canción dedicada a un personaje religioso para arrepentirse de su error. En este caso, habla de la sentencia del amor injusta, del Amor como “fiera” y “monstruo”. Describe su amor como sentimiento fuerte que llega a todas partes y finaliza (soneto 64) otorgándole a Fili su pensamiento, v.14: “que se le entrega manso, humilde y tierno” donde se pone de manifiesto el triunfo de la pasión sobre la razón.

En resumen podríamos decir que se trata de un libro que pretende ser petrarquista aunque con innovaciones para no cansar y como hemos venido manteniendo a lo largo de nuestro trabajo su fin último es conseguir la inmortalidad literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ACUÑA, H. (1982 [1591]): *Varias poesías*, ed. Díaz Larios, Madrid, Cátedra.
- BAERH, R. (1984): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos.
- BOSCÁN, J. (1999[1543]): *Obras*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- CABELLO, G (1995): "Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (La serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)", en *Ensayos sobre la tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995, pp.13-37.
- CERVANTES DE SAAVEDRAM. (1989[1605-1610])*Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Cátedra.
- COVARSÍ SEGURA, E. (1949): *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro: (contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid, CSIC.
- DE LA TORRE F. (1984[1631]) *Poesía completa*, Maria Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra.
- DE LA VEGA, G. (2001[1543]): *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica.
- DÍEZ FERNANDEZ, J. L (1993) : "Disposición y ordenación de *las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral* ", Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, LXXIX , pp: 53-85.
- FERNÁNDEZ MOSQUERAS, S. (1995): "El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro", *Bulletin Hispanique*, 97, pp. 465-92.
- FRAY LUIS DE LEÓN (2000[1630]), *Poesía*, ed. Juan Francisco Alcina, Madrid, Cátedra.
- GÓNGORA y ARGOTE, L (1992): *Sonetos completos*, ed. Birué Ciplijauskaité, Clásicos Castalia, Madrid, 1992.
- (1993): *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia Didáctica.
- (1991): *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia.
- (1988): *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Catedra.
- GUEVARA Antonio de, (1984): *Menoprecio de corte y alabanza de aldea, El arte de marear*, Madrid, Cátedra.
- GUTIERRE DE C. (1990): *Sonetos y madrigales completos*, ed. Begoña López Bueno, Madrid, Cátedra.

- HERRERA, F (1997[1582]): *Poesía Castellana Original Completa*, ed. Cristobal Cuevas, Madrid, Cátedra.
- (2001[1580]): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y Jose María Reyes, Madrid, Cátedra.
- JAÚREGUI, J. (1993): *Poesía* ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra.
- KEITH WHINNOM (1981): *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Dirham.
- LOMAS CANTORAL, J. (1980[1578]): *Las obras de Jerónimo de Lomas Cantoral*, ed. Lorenzo Rubio González, Valladolid, Servicio de publicaciones.
- MALDONADO, LÓPEZ, (1936 [1586]): *Cancionero*.
- MANERO SOROLLA, M. P. (1990) *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona.
- (1987) *Introducción al Estudio del petrarquismo en España, Estudios de literatura comparada*, PPU, Barcelona.
- MARGOT ARCE DE VÁZQUEZ (1968): *Garcilaso de la Vega, Contribución al estudio de la lírica española del s.XVI*, Barcelona.
- NÚÑEZ RIBERA, J. V. "Los poemarios líricos en siglo de Oro: disposición y sentido."
- PETRARCA, F. (1998 [1374]): *Cancionero*, Introducción y notas de Antonio Prieto, Barcelona, Planeta.
- PRIETO, A. (1984) *La poesía española del s.XVI, tomo 1; Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra.
- (1987) *La poesía española del s.XVI, tomo 2: Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- RICO, F. (1980): *Historia y crítica de la literatura española, tomo II, siglos de oro: Renacimiento*, Crítica, Barcelona.
- RUESTES SISÓ M. T. (1989): *Las églogas de Fernando de Herrera: fuentes y temas*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.