

UNAS NOTAS ACERCA DE LA ELEGÍA DE JERÓNIMO DE LOMAS CANTORAL "EN LA MUERTE DE MI SEÑORA, LA CONDESA DE MIRANDA DOÑA MARÍA DE BAZÁN"

Óscar García Fernández

Universidad de León

Lomas Cantoral es un poeta en Valladolid (1542-1599) que conoce de formación universitaria, por lo que basa su obra en la lectura del autorado Garcilaso de la Vega. De especial influencia es la elegía 1 de este "Al duque de Alba en la muerte de su hermano don Bernardino de Toledo".¹

En los antecedentes de la elegía renacentista hay que remontarse a los modelos clásicos: Tibulo, Propertio y Ovidio que tratan la lamentación y la ausencia, pero autoros. Según Lila Schwartz², "la lamentación difiere en circunstancias a la práctica de la elegía como forma poética". No obstante comienza esta autora citando a Horacio quien dice de la elegía:

en versos apurados, de medida desigual, se encerró primero el lamento, después también la expresión del que ha conseguido su deseo; sin embargo, los gramáticos discuten qué parte dan a comenzar los cortos versos elegíacos, y hasta ahora, el litigio está bajo juez.³

¹ Cancionero de Lomas Cantoral, Obispo, ed. de L. Rubio García, Valladolid, Diputación Provincial, 1976, pp. 238-239. En el momento todas las obras de Lomas Cantoral se encuentran en esta edición, aunque se añade la reproducción de los versos correspondientes.

² Cancionero de la Vega, Poesía castellana completa, ed. de Concha Baral, Madrid, Castalia, 1991, pp. 155-156.

³ Lila Schwartz, "El arte literario de la elegía en el autor: el modelo latino y sus evoluciones en la poesía renacentista", en J.A. V. La elegía, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 101-113.

1.- INTRODUCCIÓN

Para estudiar la elegía de Jerónimo de Lomas Cantoral “En la muerte de mi señora la condesa de Miranda, doña María de Bazán”¹ considero preciso un estudio previo del metro, el terceto encadenado y de un breve recorrido por la opinión de los preceptistas de la época sobre el género elegíaco. Ya que género, metro y tema se relacionan de continuo en la época.

Lomas Cantoral es un poeta nacido y muerto en Valladolid (1542-1599) que carece de formación universitaria, por lo que basa su obra en la lectura del admirado Garcilaso de la Vega. De especial influencia es la elegía I de éste “Al duque de Alba en la muerte de su hermano don Bernardino de Toledo”.²

En los antecedentes de la elegía renacentista hay que remontarse a los modelos clásicos: Tibulo, Propercio y Ovidio que tratan la lamentación y la ausencia, pero amorosa. Según Lía Schwartz³: “la lamentación amorosa era consustancial a la práctica de la elegía como forma poética”. No obstante continúa esta autora citando a Horacio quien dice de la elegía:

en versos apareados, de medida desigual, se encerró primero el lamento, después también la expresión del que ha conseguido su deseo; sin embargo, los gramáticos discuten qué autor dio a conocer los cortos versos elegíacos, y, hasta ahora, el litigio está bajo juez.⁴

¹ Jerónimo de Lomas Cantoral, *Obras*, ed., de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980, pp. 232-238. En lo sucesivo todas las citas textuales de *Las Obras* de Lomas remiten a esta edición, aunque se añade la numeración de los versos correspondientes.

² Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 135-146

³ Lía Schwartz, “Blanda pharetratos elegia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea”, en AA.VV, *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 101-130.

Horacio conecta la vertiente amorosa y funeral y dice que se escriben en dísticos elegíacos, antecedente de nuestro terceto encadenado.

Así, siguiendo con los preceptistas de la época de Lomas Cantoral, destacan varias opiniones: El Pinciano dice que es un “poema lutuoso y triste” y su origen puede ser “ahora haya tomado su origen de muertes de algunos, ahora de las querellas de los amantes.”⁵ O la opinión de Fernando de Herrera: “el primer uso de ella fue como se ha dicho en las muertes (...) Después se traslado a los amores no sin razón porque hay en ellos quejas casi continas y verdadera muerte.”⁶

Se observa también en los preceptistas la doble vertiente amorosa y funeral, aunque la que nos interesa sea la segunda, la que encontramos en la obra de Lomas.

Estamos ante un metro- el terceto encadenado- cuyo modelo es Garcilaso de la Vega⁷ quien a su vez seguía el dístico elegíaco de la antigüedad clásica, que según J.F. Alcina:

El dístico tiene un movimiento recurrente como de volver a empezar que produce la primera mitad del pentámetro, que parece que va a seguir como si fuera otro hexámetro pero queda suspendido por la cesura y vuelve a empezar otra vez como si fuera otro hexámetro en la segunda parte. Es una sensación como de metro cojo⁸.

Tenemos así el origen de la italiana *terza rima* que, a partir del Dante, se convierte en el cauce métrico para cualquier enunciado discursivo o narrativo. En el siglo XV será la *terzina* el metro del *capitolo ternario*, y se convertirá en un metro muy usado gracias a sus posibilidades temáticas, desde lo moral, lo amoroso, lo elegíaco o lo burlesco. Será utilizado por Sannazaro, en su *Arcadia*, o por Ariosto a lo largo de su obra. La *terzina* se convierte en el más claro correlato del dístico elegíaco; claro ejemplo son las elegías de Tasso y Alamanni.⁹

⁴ Lia Schwartz, ob.cit. p. 103

⁵ El Pinciano, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973, III vol. pp. 245-246.

⁶ *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. de A. Gallego Morell, Madrid, Grédos, 1972, p.- 416.

⁷ Garcilaso de la Vega, ob. cit, p. 135.

⁸ J.F. Alcina, “La elegía neolatina”, en AA.VV, *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp. 15-39.

⁹ J.V. Nuñez Rivera, “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento”, en ob.cit., pp. 167-213.

Se convierten en breves periodos siempre iguales y recurrentes: tenemos este precedente que Garcilaso toma y convierte en cauce estrófico modelo para las elegías del XVI, hecho que confirman los preceptistas como El Pinciano “para las elegías son buenos los tercetos”¹⁰. Así, vemos un ejemplo de Garcilaso (vv. 1-6)¹¹, tercetos encadenados en endecasílabos con rima ABA- BCB

aunque este grave caso haya tocado
con tanto sentimiento el alma mía,
que de consuelo estoy necesitado,
con que de su dolor mi fantasía
se descargue un poco, y se acabase
de mi continuo llanto la porfía

en Lomas se mantiene la rima ABA- BCB, en su elegía “ En la muerte de mi señora ...”

Comienza, Erato, con funesto canto
la muerte arrebatada y presurosa,
que al mundo ha convertido en pena y llanto,
de aquella gran patrona valerosa
de la preclara casa de Bazán,
su desventura y suerte dolorosa

2.- “En la muerte de mi señora la Condesa de Miranda, doña María de Bazán”

Se trata, como hemos visto, de una elegía funeral escrita en tercetos encadenados que va dirigida a la condesa de Miranda, mujer de su mecenas y protector don Juan de Zúñiga. Que sea en conmemoración de un personaje famoso o ilustre es algo normal en la época; ya lo hacen otros poetas anteriores como su idolatrado Garcilaso de la Vega¹² en su I elegía, “Al duque de Alba en la muerte de su hermano don Bernardino de Toledo”, que le dedica al hermano del difunto, o como harán otros autores como López Maldonado¹³, en su “Elegía a don Alonso de Herrera Enríquez, en la muerte de la muy ilustre señora doña Luisa de Rojas, su madre”, entre otros muchos ejemplos.

¹⁰ El Pinciano, ob.cit., p. 292. III vol.

¹¹ Garcilaso de la Vega, ob.cit., “Aunque este grave caso haya tocado”, p. 135.

¹² Garcilaso de la Vega. *Poesía castellana completa*, ob. cit., p. 135

¹³ López Maldonado. *Cancionero*. Madrid, 1586, ed. facs., Madrid, 1932, p. 97.

El poema empieza con una introducción donde se presenta a la fallecida y se apela a las divinidades para que ayuden al poeta a construir un buen poema funeral. Invoca a la musa Erato, inspiradora de la poesía amorosa, aunque en este caso comienza con “funesto canto” (v.1). El poeta le pide ayuda para hacer frente a la muerte que ha transformado al mundo en “pena y llanto” (v. 3), marcando así el tono fúnebre de toda la composición.

Pasa a presentarnos a la difunta “gran patrona valerosa/ de la preclara casa de Bazán” (vv. 4-5) a la que todos van a llorar: marido, hijos, hermanos y deudos.

Continúa con la musa, quien debe inspirarle en su torpeza como poeta. Además apela al resto de las musas para que su ingenio se vea ayudado por ellas. Esto también le sirve para la *captatio benevolentiae* del público que debe entender la incapacidad del poeta: “Haz, musa, que mis versos no sean vanos; / ayude tu saber a mi rudeza” (vv. 10-11).

Pretende cantar la muerte, pese al dolor que ésta le produce. Incluso en circunstancias adversas el poeta no abandona su papel. Pero, para tener todas consigo y poder escribir correctamente, apela a Apolo “tu lira, Apolo” (v. 19) para que le apoye con su sabiduría y sea capaz de mover a todos, incluso los elementos de la naturaleza como los ríos, sobre los que más tarde volverá Lomas: “y refrenen el curso de los ríos.” (v. 21). Sigue explicando sus intenciones de mover a la naturaleza “fieras” y “peñas” (vv. 23-24). Así, las peñas aparecen personificadas, ya que son capaces de “enternecerse” y aparecer más próximas al lector.

Además, apela a la *Fama* para conseguir mover al público y muestra su dolorosa situación como amigo, en la que las palabras se mezclan con el llanto.

Pasa, ahora, a describir la situación punzante de la familia de la muerta. El conde se nos presenta como principal destinatario del consuelo del poeta, aunque aquí no pretende consolar sino reflejar el lamento de todos. Será la Fama la que con un imperativo, “dinos” (v. 27), nos muestre a un conde llorando, pero elevando el dolor mediante una hipérbole y una comparación “que derrama, / vencido de dolor (...)/sus lágrimas ardientes como llama” (vv. 28-30). Las lágrimas del conde son pasionales y dolorosas como el fuego.

Aparece, desde el principio, como un personaje marcado por el dolor. Continúa con la descripción de este dolor con una serie de elementos unidos a través de la anáfora “su”. Estamos ante sustantivos del campo semántico del desconsuelo y el dolor: “grave desconsuelo”, “dura pena” “sospirar contino”, “su tristeza”, “vida de alegría tan ajena” (vv. 31-33). El conde es un hombre duro que

nunca había sufrido tanto como hasta ahora. Esto queda confirmado en los versos (34-37):

¡Oh caso de sentir con gran terneza
efeto y sentimiento blando y fiero
en pecho do jamás reinó flaqueza!

En los que a través de una exclamación hiperbólica plantea su dolor con adjetivos antitéticos que muestran más su angustia y desazón. Así, siguiendo con su descripción, nos presenta a don Juan como aturdido y superado por los acontecimientos, como si le hubiera dado un “aire ligero” (v. 39).

El conde pasa a ser un hombre que sufre y padece dolor en la muerte de su esposa. Este sufrimiento le lleva a perder la compostura y a blasfemar contra la muerte. El poeta pasa a acercarse aún más al conde al cederle la palabra con un tono elevado. Con tres adjetivos “rigurosa, dura y fuerte”, (v. 43) alusivos a la muerte nos muestra su situación angustiada ya que ésta le ha quitado “honra, vida y suerte” (v. 45) en correlación con los tres adjetivos anteriores aplicados a la muerte. Continúa con su renegar de la muerte recurriendo al deseo de haber sido él el muerto: “menor pérdida fuera a mi llevarme” (v.46). La utilización de este tópico le hace perder credibilidad ya que fue utilizado antes por Diego Hurtado de Mendoza¹⁴ en su “Elegía a la muerte de doña Marina de Aragón” donde dice: “mejor fuera a parar en tus pisadas” (v. 117), donde Hurtado desea morir en el lugar de su amada.

Tanto la muerte como la suerte se han aliado para ser contrarias a las pretensiones del conde. Se queda en una situación que es, en todo momento, “un mal que de contino hiere y daña” (v. 54). A través de una dolorosa exclamación, “¡Ay! ¡Ay, airada muerte!” (v.58) sigue con su lamento. La muerte ha convertido su vida en un “infierno”, se ha vuelto un personaje al que no le gusta vivir, está marcado por el “eterno llanto”. Nos presenta un dolor hiperbólico: sin deseo de vivir, ya que odia al mundo que es un “infierno” y la culpable de esta desagradable situación es la “muerte”. La muerte continúa siendo el objetivo de su desaliento, no sólo se ha llevado a la condesa, sino que ya no le deja vivir tranquilo. Se iguala el dolor del conde y la muerte de la condesa, que se convierten en “dos heridas mortales” (vv. 62-63).

La ira de la muerte se cumple “en aquel que goza de horas ledas” (v. 65), en el que disfruta del tiempo, en el que es feliz es a quien la muerte ataca; para ello don Juan está dispuesto a dejar de lado sus inquietudes para que así la muerte no pueda seguir provocándole dolor y pena. Pese a que la muerte siga

¹⁴ Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez, Barcelona, Planeta, 1989, p. 18.

intentando molestarle, esto ya no le importa al conde porque lo que le hace sufrir es la ausencia de su esposa. Pone fin a las palabras del conde con las que consiguió mover hasta “el más firme peñasco” (v. 78), es decir, una naturaleza que se vuelve solidaria con el dolor que se expresa en el poema.

Sigue con la descripción de la hermana de la difunta. El poeta se mantiene en segundo plano y deja que la hermana ponga en juego sus dolorosos sentimientos. Pide alivio a su dolor exclamando “¡Oh justo y pío cielo!” (v. 85). Continúa su afligido parlamento con una serie de preguntas retóricas. El destinatario ya no es la muerte, sino el cielo. Se observa una vertiente más religiosa y católica:

¿cuándo
querrás que esta alma triste y afligida
alivio en su dolor vaya tomando?
¿Cuándo será esta parte consumida
mortal y flaca, levantando a vuelo
la eterna y fuerte, suelta desta vida?
¿Cuándo se ha de acabar mi grave duelo?
¿Cuándo veré mi dulce y cara hermana?
¿Cuándo me ha de cubrir el mortal velo? (vv. 85-93)

Mediante estas preguntas sin respuesta, y acudiendo a la vertiente temporal remarcada por la anáfora “cuándo”, pretende mostrar su dolor y deseo de ir al cielo en busca de su hermana. Se observa, además, el uso de construcciones bimembres que mantienen el equilibrio poético. La hermana llora y se deja llevar por sus emociones, se queda mareada y sin palabras. El “desconsuelo y llanto” (v. 94) marcan su actitud.

Pasa Lomas a describir la situación de hijas y nietas que no son menos en su dolor, ya que éstas lo van a mostrar con signos físicos. A través de una metáfora, expresa el poeta cómo se arrancan los cabellos rubios las descendientes de la fallecida: “el oro fino, en rica red cogido, / el respeto perdiendo a su decoro, / arrancan con tristísimo alarido” (vv. 100-102). Se sigue aquí la tradición medieval de mostrar el dolor interior a través de signos exteriores, que también aparece en su maestro Garcilaso¹⁵, en su I elegía: “a todas las ninfas contemplo desparciendo/ de su cabello luengo el oro fino/ el cual ultraje y daño están haciendo” (vv. 139-141).

Continúa con una enumeración basada en la anáfora “cual”, un recorrido por la reacción dolorosa de hijas y nietas. Unas lloran, otra “deshaciendo/ está el vestido digno de tesoro” (vv. 104-105). Otra se retuerce el pecho, no obstante, un pecho petrarquista “el tierno seno está batiendo/ más que la nieve blanco” (vv.

¹⁵ Garcilaso de la Vega, ob.cit., p. 140.

106-107), así Lomas no abandona el mundo petrarquista en el que se ha formado. Se trata de una hiperbólica muestra de dolor en todas ellas, desde arrancarse los cabellos, darse golpes contra la pared o el encierro para "lamentar el caso duro y fuerte" (v.113). Se trata de un lamento patético, demasiado exagerado, que poco concuerda con la actitud mesurada que se les supone a las descendientes de la condesa.

Aprovecha Lomas para llamar la atención del río Pisuerga, debe abandonar su "alegre labor" (v. 119) y corresponderse con el dolor que sienten todos en Valladolid por la muerte de doña María. Considera al río como "canudo rey" y le pide que la muerte le mueva "a dolor mueva y a terneza" (v. 129). En esta búsqueda de la naturaleza solidaria, Lomas va un poco más lejos y quiere hacer conmover a "la dura montaña" con el "lloro amargo y triste" (vv. 134-135) de los parientes más lejanos.

Esta desazón llega al propio poeta que, al ver tanto dolor junto, es casi incapaz de continuar con su función de poeta: "sus fuertes quejas, su dolor contino, / sus sollozos, su triste desconsuelo, / para escribirlo ya me falta tino" (vv. 136-138).

Estamos ante una mujer muy amada y alabada por todos ya que sus criados también muestran "El largo llanto y desconsuelo" (v. 139), un dolor superior al que tuvieron los troyanos por la pérdida de Héctor: "¡Que no fue tal aquel troyano duelo!" (v. 141). Homero nos relata que hubo grandes funerales en Troya por la muerte de Héctor, pero más dolor provoca la muerte de la condesa.

Garcilaso¹⁶, en su I elegía, acude a este símil mitológico, pero en otro sentido "no fue el troyano príncipe llorado/ siempre del viejo padre dolorido" (vv. 214-215). Aquí se pone a Príamo como ejemplo de padre dolorido, pero no de lamento eterno por la pérdida de un ser querido. No obstante, se ve la influencia que Garcilaso ejerció sobre el poeta Lomas Cantoral.

Continúa el poema con otra hipérbole que destaca la pena y el dolor, el poeta vuelve a ser un amigo de la familia y aparece como tal muy afligido por el deceso:

si mil versos tuviera aparejados
de lágrimas, congoja y pena llenos,
y en ellos mil conceptos fabricados,
del bravo y riguroso mal lo menos
no pensara decir, sin que quedasen
de semejanza y de tristeza ajenos (vv. 142-147)

Aparece el poeta como capaz de crear un número ingente de versos y todos dedicados al dolor y a la tristeza que le provoca la muerte. Insiste en el

¹⁶ Garcilaso de la Vega, ob.cit., p. 143.

siguiente terceto en el motivo de los ríos. En este caso: “si los ríos se secasen, / con éste de mis ojos los haría/ que el tributo doblado al mar pagasen” (vv. 148-150). Parece seguir aquí de cerca a Hurtado de Mendoza¹⁷: “nunca el Ebro creció con lluvia tanto/ ni con nieve deshecha en la montaña/ cuanto con vuestras lágrimas y llanto” (vv. 172-174). Esto es, el caudal del río aparece siempre más crecido por las lágrimas de aflicción y dolor que provoca la muerte en ambos poetas.

Lomas extiende el poema describiendo la situación de desconsuelo en que se encuentran todas las personas cercanas a la muerta, tanto parientes como sirvientes. Con la anáfora “tal” (vv. 148, 151, 153) enumera la situación de sus sirvientes, ya sea pidiendo la muerte, pidiendo ayuda al cielo o dejándose llevar por el dolor.

Otro recurso técnico que ya ha ido apareciendo es la exclamación, con un sentido de protesta, en este caso, contra la muerte “rigurosa y sin respeto”. Este recurso aparece en Garcilaso¹⁸ en la elegía I: “¡Oh, cuantas veces...” (v. 53), “¡Oh bienaventurado...” (v. 289). Ahora Lomas conecta su idea con la muerte igualadora que nunca tiene en cuenta a quién se lleva a la vida eterna. Se ha convertido en un tópico a lo largo de la tradición medieval “la muerte igualadora”, siendo la muerte, para el poeta, la responsable de “la general desdicha y mal perpetuo” (v. 156).

Podría considerarse la alusión siguiente de Lomas una exaltación del espíritu patrio y un elogio hiperbólico de la difunta: “por ti ha perdido España un extremado/ sujeto de virtud y una matrona, / de ser y de valor duro dechado;” (vv. 157-159). Esta afirmación entroncaría con lo que Camacho Guizado dice de la “elegía heroica” definiéndola como “la elegía funeral del siglo XVI está condicionada por la conciencia de unidad nacional en el ideal imperial y por una situación social más próxima a la aristocracia, a la nobleza militarizada que a las clases populares”¹⁹.

Es decir, España entera ha perdido una gran mujer y todos se duelen por ello. Se trata de una mujer de la aristocracia, lo que destacaría su valor al frente de la familia y en sentido más amplio, del país. La culpable de este gran dolor es la muerte, que niega a la difunta “palma, triunfo y corona” (v. 160). Se acerca ahora Lomas a las estructuras trimembres del barroco, aunque en un gran equilibrio de forma y fondo a lo largo de toda la composición.

Los siguientes tercetos comienzan con la anáfora “por ti” (vv. 163, 166, 169, 172) que hace referencia de nuevo a la muerte como culpable de la grave

¹⁷ Diego Hurtado de Mendoza, ob.cit., p. 18.

¹⁸ Garcilaso de la Vega, ob.cit., p. 143 y 146.

pérdida. Se hace una descripción laudatoria de la condesa de Miranda. Abandona la *lamentatio* para centrarse en la *laudatio*: la alabanza de la fallecida, haciendo en este caso una descripción de su personalidad. Usa nombres y adjetivos con un valor muy positivo, a lo largo de los versos 163-171: “cortesía”, “la caridad obrada”, “la prudencia”, “de la eternidad una fiel guía”, “un pecho de piedad lleno y clemencia”, “una devoción pura y cumplida”, “un santo, puro y vivo celo”, “una gran perfección y santa vida”.

Nos presenta a la muerta como persona en la que se ven cumplidos todos los ideales de comportamiento cristiano, lo que asegura que la condesa vaya directamente al cielo. Como un resumen a esta muerte culpabilizada dice: “Por ti los moradores deste suelo / por suerte lloraran tan dolorosa, / eternamente penetrando el cielo” (vv. 172-174). Esto es, todos lloran con tal denuedo que su dolor y llanto llega hasta el cielo.

Siguen dos tercetos marcados por una exclamación. Pasa a pedir cuentas a las parcas: Cloto, Laquesis y Atropos que en la mitología griega eran las tres diosas que determinaban la vida humana y el destino. Normalmente aparecen caracterizadas como tejedoras, de aquí que: “¡Oh Cloto, en estopa codiciosa;/ Laquesis, en hilarla diligente; / Atropos, en cortarla presurosa!” (vv. 175-177) Cloto es la hilandera que teje el hilo de la vida aparece tejiendo estopa, tela gruesa de lino o cáñamo, la cual Laquesis, la distribuidora de la suerte, se encarga de hilarla y Atropos, la inexorable, era la que llevaba las tijeras que cortaban el hilo de la vida en el momento apropiado. Entre las tres han acabado con la vida de la condesa y han creado “tanto daño/ de sus vasallos y la pobre gente!” (vv. 179-180). A la propia Atropos hace referencia Vicente Espinel²⁰, poeta contemporáneo a Lomas en su “Elegía a la muerte de su madre” en el último verso: “hasta que Atropos fiera el golpe acierte” donde la parca aparece como culpable de la muerte.

Ahora Lomas recurre a la mitología para buscar los culpables de la muerte y del gran dolor que en todos se ha producido. A pesar de su falta de formación universitaria Lomas conoce referencias mitológicas que utiliza con precisión dando un carácter más ejemplificador al poema.

Sigue con su doloroso canto haciendo referencia a la totalidad del orbe: “el mundo queda en mal, miseria y llanto” (v. 181) que con una nueva estructura trimembre insiste en el dolor provocado por la muerte.

El mundo entero debe ponerse de luto y sentir “el suceso triste con quebranto” (v.183). Ya que la muerte- de nuevo- es la culpable del dolor,

¹⁸ E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969, p. 124.

²⁰ Vicente Espinel, *Diversas rimas*, ed. de A. Navarro, Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1981, p 191

aprovecha no sólo para hacerla culpable, sino que de paso exalta a la condesa llamándola: “fino parangón de la virtud” (v. 185) y describiendo cómo se queda el mundo “en soledad” (v. 186).

Siguiendo con la idea de Camacho Guizado²¹ de que en el Renacimiento las elegías eran dedicadas a la aristocracia se equipara a la condesa con reyes ya que ella era “querida y respetada/ por su valor, bondad y discreción” (vv. 188-189). Otra vez una estructura trimembre que sirve para destacar las virtudes fundamentales de la muerta que la acercan a los reyes, de quien era amiga.

Continúa, uniendo con el terceto anterior, su alabanza a través de la anáfora” y a quien” (vv. 187, 190) donde todos alaban en extremo cerrando de nuevo el terceto con una estructura de tres partes, esta vez verbos en función adjetiva “servida obedecida y acatada” (v. 192) en correlación con la trimembración anterior, se observa así un tono lírico mantenido a lo largo de todo el poema.

Para cerrar la composición, el poeta pretende que la “fatal desgracia” sea conocida por todos los habitantes del mundo puesto que se divulgará por todos los lugares: “desde el excelso Calpe” (v. 196) nombre que los antiguos daban a la columna septentrional de la entrada oriental del estrecho de Gibraltar, hasta el monte “Tauro” (v. 197) que se encuentra en Caria, antigua región del suroeste de Asia Menor, y vaya después hasta el “Indo” (v. 198) río que nace en el Tibet, hasta el “Daspe” (v. 198) posiblemente haga referencia al Caspio. El poeta pide sin “temor del tiempo la mudanza” (v. 199) esto es, sin pausa hasta el “Metauro” (v. 200) río al norte de Italia en el que Aníbal fue derrotado en la Segunda Guerra Púnica. La noticia debe ir veloz “cual ligera/ nave corre con viento y mar bonanza” (vv. 200-201).

Cierra la composición con un serventesio ABAB en el que pide que la muerte de la condesa avance por todo el mundo “y en siglos mil con llantos se celebre” (v. 205). La muerte aparece como celebración a través del llanto en recuerdo de una mujer que fue muy querida y apreciada de todos por la alabanza que hace de ella el poeta.

²¹ Camacho Guizado, ob.cit., p. 134.

3.- CONCLUSIÓN

Se trata de una elegía en tercetos encadenados que canta la muerte de la condesa de Miranda, doña María de Bazán, esposa del protector y mecenas de Lomas Cantoral, don Juan de Zúñiga, Bazán y Avellaneda.

Como hemos visto el modelo principal es Garcilaso de la Vega, poeta que inició la elegía en España creando un modelo de cauce métrico basado en el endecasílabo del terceto encadenado y como objetivo cantar la muerte de un ser querido. Lomas sigue estos principios fundamentales como son el carácter funeral de la elegía donde, como hemos visto, destaca el lamento.

Se observan diferentes partes en la composición. Camacho Guizado²² distingue:

un esquema elegíaco, puede ser el que sigue

- a) presentación del acontecimiento, anuncio de la muerte.
- b) lamentación. Llanto
- c) panegírico
- d) consolación directa.

En nuestra elegía encontramos de modo general:

-una introducción en la que el poeta apela a divinales clásicas para poder componer un poema a pesar del dolor (vv. 1-26)

-la *lamentatio*: aparece el dolor de los familiares y allegados: el marido(vv. 27- 75); la hermana(vv. 85-96); hijas y nietas(v. 97-117) y parientes y criados(vv. 133-152).

-imprecación a la muerte como culpable del dolor. Culpabiliza de la muerte a las parcas. (v. 154-162; 175-180).

-la *laudatio* o alabanza descriptiva de la difunta, que entronca con el panegírico de Camacho.

-plano general del desconsuelo del mundo: desde reyes hasta vasallos.(v 181-192)

²² Camacho Guizado, ob.cit., p. 21.

-el intento de que la noticia se transmita a todas las partes de la tierra para que la muerte pueda ser conmemorada (v. 193-205).

En la composición destaca el tono de dolor de todos los allegados a la condesa. Su marido le pide cuentas al hado, pero la hermana busca una salida en la religión cristiana, al igual que hacen algunos de sus siervos. Esto se incluye en la tradición católica en la que el cielo es el mayor consuelo a la vida terrenal.

A pesar de lo que Antonio Prieto²³ dice:

Es muy probable que la falta de entidad provenga, (...) por la ausencia de una formación universitaria en Lomas Cantoral. Tal vez hacia 1554 en calidad de paje, anduviera Lomas en tierras italianas y es casi seguro que no cruzo las universidades, construyéndose una cultura autodidacta en la que entraría la lectura modélica de Garcilaso”

Se demuestra, por un lado, que Lomas siguió a su maestro Garcilaso, como hemos visto en determinados pasajes de la composición, pero, por otro lado, pese a su falta de formación universitaria, se observa cómo domina las referencias mitológicas dotándolas de un sentido preciso en el poema. Lomas, además, demuestra el uso correcto de los recursos estilísticos, desde metáforas, hipérbolos o las exclamaciones, que dan al texto un elevado tono lírico, pese a no ser muy original en sus planteamientos.

El caso de Lomas contradice lo que Camacho Guizado²⁴ dice respecto a la elegía funeral del renacimiento:

En esta desaparecen prácticamente, las señales de duelo, es decir, las manifestaciones externas de dolor. Los poetas se retraen a su interior, a sus propios sentimientos y experiencias (...) la lamentación, por otra parte, se aleja cada vez más de ese tono exclamativo propio de la expresión inmediata del sentimiento, y se va haciendo cada vez más complicada y rica.

Hemos podido observar que en la elegía de Lomas las señales externas de dolor no desaparecen y la *lamentatio* está marcada por el tono de dolor patético inmediato de las reacciones de los que rodean a la difunta.

Así, hemos intentado una aproximación a la elegía de Lomas Cantoral con el fin de hacer más cercano este género elegíaco y dar a conocer un poeta del

²³ Antonio Prieto., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, II vol, p. 632.

²⁴ Camacho Guizado, ob.cit., p. 134.

renacimiento que mantiene, como hemos visto, a lo largo de la composición una meritoria dignidad poética.

4.- BIBLIOGRAFÍA

Textos:

- .- ESPINEL, Vicente, *Diversas Rimas*, ed. de A. Navarro. Salamanca, Ediciones de la Universidad, 1981.
- .- HURTADO de MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. de J. Ignacio Díez, Barcelona, Planeta, 1989.
- .- LOMAS ANTORAL, Jerónimo de, *Obras*, ed. de L. Rubio González, Valladolid, Diputación Provincial, 1980.
- .- LÓPEZ MALDONADO, Francisco, *Cancionero*, Madrid, 1586, ed facs., Madrid. 1932.
- .- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophia Antigua Poética*, ed. de A. Carballo Picazo, 3 Vols, Madrid, CSIC, 1973.
- .- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, ed. de Consuelo Burell, Madrid, Cátedra, 1997.

Obras de consulta:

- .- ALCINA, Juan F, "La elegía neolatina", en AA.VV, *La elegía*, Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1996, pp- 15-40.
- .- CAMACHO GUIZADO, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.
- .- *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed., de A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972.
- .- NUÑEZ RIVERA, Juan V., "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", en AA.VV. *La elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp- 167-213.
- .- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI*, 3 Vols, Madrid, Cátedra, 1992.
- .- SCHWARTZ, Lia, "Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía aurea", en AA.VV, *La Elegía*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1996, pp- 101-130.