

EL PETRARQUISMO EN LOS POETAS NOVOHISPANOS DEL CANCIONERO *FLORES DE BARIA POESÍA*

JUAN MATAS CABALLERO
Universidad de León

0. El cancionero *Flores de baria poesía* es la primera antología poética que demuestra la presencia del petrarquismo en las tierras americanas, ofreciéndonos una buena muestra de las excelencias literarias que allí fructificaron como una perfecta imagen de lo reflejado en el espejo poético español¹. Pero, a pesar de la importancia literaria del cancionero, la crítica, aparte de reiterar que es un bellissimo testimonio del petrarquismo en la Nueva España, aún no le ha prestado la atención que, a nuestro juicio, merece². Así, pues, creemos conveniente aprovechar esta ocasión para aproximarnos a las *Flores* siquiera sea con el ánimo de atender a un aspecto, no por parcial, poco interesante. Hemos considerado oportuno, en este trabajo, fijar nuestra atención en las composiciones del cancionero que aparecen atribuidas a los poetas novohispanos, con el ánimo de analizar, aunque de forma muy breve, sus características y rasgos más significativos que definen su concreción petrarquista.

¹ Según Joseph G. Fucilla, las *Flores* es la primera antología de rimas amorosas que apareció en el nuevo mundo; véase su libro *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, RFE, Anejo LXXII, 1960, p. 92. De manera similar, Teodosio Fernández subraya que, al menos, el testimonio de las *Flores* pone de manifiesto el predominio renacentista que había en América como consecuencia de la dominación española; véase su estudio *La poesía hispanoamericana (hasta final del Modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989, p. 17.

² Aparte de las escasas referencias en estudios o panorámicas generales de la literatura hispanoamericana, las *Flores de baria poesía* ha recibido escasa atención; así, sólo tenemos los trabajos de Renato Rosaldo, "*Flores de baria poesía*. Un cancionero inédito mexicano de 1577", Est., ed. y antología, México, *Ábside*, XV (1951), pp. 373-396 y 523-550, y XVI (1952), pp. 91-122; del mismo autor "*Flores de baria poesía*, apuntes preliminares para el estudio de un cancionero mexicano del siglo XVI", *Hispania*, XXXIV, núm. 2 (1951), pp. 177-180; pero el mejor estudio y edición se debe a Margarita Peña ed., *Flores de baria poesía*, México, UNAM, 1980. (Las citas textuales que realicemos a lo largo del presente trabajo se harán conforme a esta edición).

Somos conscientes de la dificultad de nuestro objetivo, puesto que, en primer lugar, hay un importante número de composiciones en el cancionero cuya autoría se desconoce, y por lo tanto no sería descartable su posible atribución a algún poeta criollo desconocido. Así, pues, nuestro acercamiento, por muy fructífero que fuera, no terminaría por agotar la presencia petrarquista de poesías novohispanas. Y, aunque reconocemos que el corpus de poetas y de poemas tenidos en cuenta es bastante reducido, sobre todo en comparación con el grueso volumen que constituyen las *Flores*, creemos, no obstante, que las observaciones o conclusiones alcanzadas variarían muy poco de haber sido mucho más extenso el objeto de nuestro estudio, pues, como tendremos ocasión de comprobar, la asimilación petrarquista de los poetas criollos siguió las mismas pautas que las que mostraban los poetas españoles recogidos en el cancionero, cuyas composiciones eran las más numerosas³.

Pero veamos cuáles son los poetas novohispanos —o españoles que, por haberse afincado, e integrado, definitivamente en el nuevo continente, pueden ser considerados como tales— y sus correspondientes composiciones que han merecido nuestra atención⁴:

— Martín Cortés:

“De amor y de fortuna despreciado”, núm. 196, p. 287.

— Hernán González de Eslava:

“Los lazos de oro fino y red de amores”, núm. 187, p. 278.

“Coluna de cristal, dorado techo”, núm. 253, p. 361.

“Espíritu del cielo”, núm. 254, pp. 362-364.

— Francisco de Terrazas:

“Dexad las hebras de oro ensortijado”, núm. 120, p. 206.

“Soñé que de una peña me arrojaua”, núm. 186, p. 277.

“¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio”, núm. 255, p. 364.

³ Así, de las 359 composiciones que tiene el cancionero, 242 están atribuidas a 31 poetas conocidos y 117 son anónimas. Como ejemplo de la elevada representación de los poetas españoles, puede comprobarse que 84 poemas están atribuidos a Gutierre de Cetina y 32 a Juan de la Cueva, lo que suscitó la polémica al ser considerados como posibles compiladores del cancionero, habida cuenta de su elevada aportación poética.

⁴ Como decimos, nos hemos centrado exclusivamente en los poetas criollos tradicionalmente desatendidos por la crítica, mientras que los poetas españoles han sido estudiados, con más o menos fortuna crítica, como autores individualizados. Para la consideración de poetas novohispanos hemos seguido las indicaciones biográficas que nos ofrece M. Peña en su citada edición.

“El que es de algún peligro escarmentado”, núm. 301, p. 451.

“Royendo están dos cabras de un nudoso”, núm. 315, pp. 465-466.

– Carlos de Sámano:

“¡Ay, uanas confianças”, núm. 217, pp. 306-307.

1. En estos autores y en sus textos se puede apreciar una evidente filiación petrarquista, que se pone de manifiesto con la simple observación del tratamiento del tema del amor de acuerdo con las pautas que desde el punto de vista ideológico y desde su concreción en el plano expresivo habían sido formuladas por el poeta aretino y cuantos siguieron sus pasos poéticos. Si bien es cierto que estos poemas sueltos, por su propia naturaleza heterogénea, tanto por su diverso origen como por su condición de obra seleccionada, no están sujetos a la organización interna *in ordine* de acuerdo con las convencionales normas de todo cancionero petrarquista⁵, no lo es menos que están repletos de tópicos, imágenes y otros procedimientos característicos de la tradición amorosa inaugurada por Petrarca.

Así, pues, conviene precisar cuáles son los tópicos petrarquistas más relevantes que emplean los poetas novohispanos de las *Flores*. En principio, podemos afirmar que no están ausentes, a pesar de tratarse de un puñado escaso de versos, los motivos más importantes y representativos de la tradición petrarquista y también de la tradición del amor cortés o de la poesía castellana cancioneril. Nos llama especialmente la atención el hecho de que estos tópicos de los poemas citados aparecen tratados en los textos de los poetas españoles seleccionados en las *Flores* (sobre todo en Gregorio Silvestre, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera o Juan de la Cueva, entre otros). En este sentido, puede decirse que el propio cancionero, o mejor dicho, las composiciones de los autores peninsulares señalados debió de convertirse en obligado punto de referencia para la creación poética de nuestros poetas novohispanos, cuyos poemas terminaron hermanados en el mismo corpus libresco. Parece, pues, más que probable que los poetas criollos conocieran previamente esos textos por las diferentes vías de transmisión poética (manuscritos, academias de las colonias, obras impresas, etc.)⁶, y que, siguiendo los

⁵ Recuérdese los clásicos estudios de Antonio Prieto sobre los rasgos internos de todo cancionero petrarquista: “El cancionero petrarquista de Garcilaso”, *Dicenda*, III (1984), pp. 97-115; *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1984; “La poesía de Garcilaso como cancionero”, *Homenaje a Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, III, pp. 375-385.

⁶ Véase A. Rodríguez-Moñino, *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*, Barcelona, Ariel, 1976, en especial, pp. 163-188.

dictados de la *imitatio* imperante en la época⁷, inspirasen sus versos en los venerados modelos hispánicos. A nuestro juicio, resulta muy interesante comprobar cómo, en efecto, los poemas que compondrían las *Flores* se convirtieron, de esta forma, en un obligado punto de referencia en el que unas composiciones nos remiten a otras, a raíz de sus ecos y semejanzas. Pero tampoco esta conjetura en ningún caso está reñida con la posibilidad de que los poetas novohispanos recibieran los distintos tópicos y motivos, tanto petrarquistas como cancioneriles, del vastísimo acervo literario convertido en la fuente común de la que todos bebieron.

De la mano de los poetas petrarquistas se revitalizó la vieja tradición de la *representación iconográfica de la dama*, cuya descriptio terminó por lexicalizarse desde muy temprano en torno a una imaginería que combinaba la pedería suntuaria y la flora con una concreta variedad cromática y plástica⁸. Nuestro cancionero inició, pues, en las tierras americanas la tradición del retrato poético, que más tarde tendría un éxito tan importante en poetas posteriores, como, por ejemplo, Sor Juana Inés de la Cruz⁹. Francisco de Terrazas nos ofrece una clara muestra del retrato de la dama, aunque sea de forma parcial, pues su soneto "Dexad las hebras de oro ensortijado" se centra tan sólo en el rostro. Y, en cierto sentido, también su soneto "¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio" podría considerarse como una simbólica descriptio de la dama a través de la común imagen del templo¹⁰ que sigue, en sentido contrario a la

⁷ Sobre la idea de la imitación en el siglo XVI, véase F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan Grial", *Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119; y V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1994.

⁸ Sobre la tradición del retrato literario en los Siglos de Oro, puede verse, entre otros trabajos, los siguientes: A. Costa, "Las *Décimas a Pedro Ragis* de Carrillo y Sotomayor", *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 35-49; A. Egido, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197; J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, University of Chicago Press, 1958; J. Lara Garrido, "Los retratos de Prometeo (Crisis de la demiurgia pictórica en Paravicino y Góngora)", *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 133-147; E. Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947. *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Granada, Universidad, 1968.

⁹ Entre otros trabajos, véase G. Sabat de Rivers, "Sor Juana: diálogo de retratos", *Revista Iberoamericana*, 120-121 (1982), pp. 703-713; S. G. Carullo, *El Retrato Literario en Sor Juana Inés de la Cruz*, New York, Peter Lang, 1991; y J. Matas Caballero, "La pluma y el pincel de Sor Juana Inés de la Cruz (con unas referencias a Jacinto Polo de Medina)" (en prensa).

¹⁰ La comparación de la dama con un templo y la posterior descripción de sus partes resultaba frecuente en la poesía petrarquista; recordemos el excelente ejemplo que

tradición del poema iconográfico, un recorrido vertical ascendente, desde los pies a la cabeza.

Aunque no se trata de una descripción física de la amada, lo cierto es que en el poema de Hernán González de Eslava "Coluna de cristal, dorado techo"¹¹ vemos cómo el poeta nos muestra una serie de rasgos físicos de la dama y sigue las pautas habituales en la *descriptio* petrarquista al comenzar un recorrido vertical descendente. La representación iconográfica de la amada se hace más efectiva en su glosa al anterior soneto. Al tratarse de un poema más extenso, el autor ha recreado más pormenorizadamente el retrato físico de la amada, de acuerdo con las convenciones del género y siguiendo el recorrido vertical descendente.

La revitalización petrarquista de la tradición de ofrecer descripciones poéticas del físico de la amada se había hecho tan intensa que prácticamente todos los poetas españoles de nuestro Renacimiento habían dado muestras de los rasgos corporales de su dama de acuerdo con las convenciones genéricas, con lo que sería demasiado prolijo mencionar las diferentes ocasiones en que nuestro cancionero nos ofrece ejemplos significativos. Cabe mencionar, no obstante, el soneto de Vadillo "Cabellos de oro, que en diuina altura" (núm. 228), si bien es cierto que tampoco se trata de una *descriptio* en el sentido literal del término, sino que el poeta pondera la belleza a través del realce de algunas partes del cuerpo de la dama, y sobre todo su soneto "Aquí al uiuo se ve el sagrado choro" (núm. 112), que es un retrato femenino de acuerdo con las convenciones del poema iconográfico de corte petrarquista.

Los poetas novohispanos de las *Flores* se hicieron eco del tópico desarrollado por la tradición petrarquista: la *red de amor tejida* con el cabello de la amada y que termina apresando al enamorado galán¹². Así, vemos cómo el

nos ofreció, algo más tarde, Luis de Góngora con su soneto "De pura honestidad templo sagrado", núm. 217 de sus *Obras completas*, eds. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 441-442.

¹¹ Nótese el eco garcilasiano del verso 277 de su *Égloga I*: "¿Dó la columna que' l dorado techo". Este poema —como el anterior de Terrazas— refleja la predilección por las metáforas arquitectónicas, tan del gusto petrarquista, que manifestaron los poetas novohispanos.

¹² El tópico de la red amorosa gozó de una gran tradición literaria, cuyos orígenes se remontan a las tradiciones bíblica (*Cantar de los cantares*, IV, 9), clásica (Teócrito, *Idilios*, V, 9) y popular (véase J. M^a Alín, *Cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 194-197); pero, sin duda, fue Petrarca el que imprimió al motivo mayor difusión; véase M^a R. Lida de Malkiel, "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española", en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 68, en nota; D. Ynduráin ed., *Poesía de San Juan de la*

motivo es aludido por González de Eslava en su soneto "Los lazos de oro fino y red de amores" y cómo Francisco de Terrazas también se refiere a la red que tejen los cabellos de la dama que enredan el alma del poeta: "Dexad las hebras de oro ensortijado / que el ánima me tienen enlazada" (vv. 1-2)¹³.

Como ocurre con todos los motivos amorosos, ya sean de tradición cancioneril o petrarquista, las *Flores* nos ofrece de este motivo un amplio muestrario entre los versos de los poetas españoles allí seleccionados, y que podrían haber sido conocidos por los poetas criollos¹⁴. Así, hallamos un soneto de Gregorio Silvestre, cuyo primer cuarteto guarda bastante parecido con los dos versos de Terrazas: "Madeixa de oro fino marañada, / cabellos de la misma hermosura, / prisión del alma mía do procura / hallarse más rebuelta y enlazada" (núm. 98, vv. 1-4). También podemos ver en las *Flores* un soneto de Fernando de Herrera en el que recrea el tópico de la red tejida por el cabe-

Cruz, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 166-168; y M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 160-163.

¹³ La crítica ha reiterado la semejanza que guarda este soneto con el que ha sido considerado su modelo, el soneto de Camöens "Tornai essa brancura à alva assu-cena"; véase M. Peña ed., *Flores*, ed. cit., pp. 206-207, en nota.

¹⁴ Recogemos en nota algunos de los numerosos ejemplos vistos en el cancionero, como el citado soneto de Vadillo "Aquí al uiuo se ve el sagrado choro" (núm. 112) que se expresa en parecidos términos a los de nuestro autor: "El cabello encrespado de fino oro, / que en gloria boluería mill enojos, / aquí se ha de enlazar, con que a mano-jos / enriquezca de amor el gran thesoro" (vv. 5-8). En las *Flores* vemos una canción de Cetina, "Guardando su ganado" (núm. 168), dedicada a los cabellos de la amada en la que aparecen prácticamente todos los motivos relacionados con esa parte privilegiada de la dama, como éste de la red aunque la prisión que conforman es —como en el de Herrera— una cadena: "De cabellos texida / fue la bella cadena / en que mi corazón se halla embuelto, / con tal cautela urdida / que, entonces, da más pena / quando pienso que estoy della más suelto" (vv. 66-71). También hallamos otra alusión en las *Flores* al tópico de la red formada con el cabello de la dama en el soneto de Juan de la Cueva "Quando veo los lazos de oro sueltos" (núm. 338): "Ynquiero mill remedios peligrosos / por huir desta red estrecha y dura, / y cuanto huio más, más ueo ligarme; // que Amor no puede, uiendo esos gloriosos / lazos, o imaginando su luz pura / dexar en fuego y yelo de abrasarme" (vv. 9-14). Para concluir con los numerosos ejemplos que hay de este tópico en el cancionero, el soneto de Vergara "Cabellos rubios, puros lazos bellos" (núm. 265) también nos evoca cierto paralelismo con los de nuestros poetas: "Dichosa el alma alegre y venturosa / que en esta red de amor fuere prendida, / con diuino, dorado nudo estrecho. // ¡Ay, prisión dulce, alegre y amorosa, / do uerá el más robusto, ayrado pecho, / su pena en gloria y su muerte en vida!" (vv. 9-14).

llo de la dama, aunque cifrada en forma de cadena¹⁵; se trata del poema "Largos subtiles lazos exparcidos" (núm. 155): "Dichoso yo, que merecí cadena / de vuestras ricas hebras, y la llama / que de vos procedió en aquestos ojos" (vv. 9-11). Y también del *Divino* son estos versos de otro soneto antologado en las *Flores*: "Destas doradas hebras fue texida / la red en que fui preso y enlazado" (núm. 163, vv. 1-2). Aunque algo menos extenso, también alude Herrera al motivo en el soneto "Largos subtiles lazos exparcidos" (núm. 155): "Dichoso yo, que merecí cadena / de vuestras ricas hebras, y la llama" (vv. 9-10).

Otro de los motivos que gozaba de una larguísima tradición literaria y que asimilaron los poetas novohispanos de las *Flores* fue el de las *reliquias de la amada*. Hernán González de Eslava en su soneto "Los lazos de oro fino y red de amores" concreta el tópico en un manojo del cabello rubio de su dama. En este poema vemos la recreación de un ambiente bucólico y pastoril en el que el enamorado pastor contempla cómo la extraordinaria belleza de las reliquias de su amada termina por repercutir en el embellecimiento y perfeccionamiento de la naturaleza.

Esta misma idea encuentra un claro ejemplo en un soneto de Vadillo, "Qual sale abril la blanca aurora" (núm. 194), recogido en las *Flores* y que recrea la repercusión de la belleza de la dama en la naturaleza: "Qual sale por abril la blanca aurora / toda en fuego encendida, matizando / el cielo de colores y alegrando / la gente que entre el Tajo y Ebro mora, // tal esta nimpha que mi alma adora; / al mostrar dulce rostro, tierno y blando, / la tierra, cielo y mar va hermoſeando, / y quantas almas uee las enamora" (vv. 1-8). El paralelismo entre ambos poemas se acentúa porque en este soneto la dama es también una prenda de amor, que tiene signada en su rostro la huella divina: "cara prenda de amor, rico theſoro, / ymagen en que Dios, sin faltar cosa, / él uiuo dibuxó el superuo choro" (vv. 11-14). De esta forma, el poeta se hace eco de la filosofía neoplatónica que ponía en relación causa-efecto la realidad entre los enamorados y la naturaleza, que mutuamente se reflejan en función de su estado anímico. Pero, además del poema de Vadillo, en las *Flores* hallamos una canción de Francisco de Figueroa, "Sale el Aurora, de su fértil manto" (núm. 125), en la que podemos observar el efecto que la belleza y superioridad de la dama provoca en la naturaleza, deteniéndose también en sus cabellos: "Dexa por la garganta cristalina / suelto el oro que coge el subtil uelo; / arde de amor la tierra, el aire, el cielo, / y a sus ojos se inclina" (vv. 17-20).

¹⁵ Las cadenas amorosas simbolizadas por los cabellos rubios de la amada también resultó un motivo bastante común en el acervo de nuestros petrarquistas; véase M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, ob. cit., pp. 152-154.

En el poema de González de Eslava vemos también cómo las reliquias de la dama conservadas por el amante tienen, de acuerdo con las atribuciones que tradicionalmente se dio al motivo, un efecto catártico capaz de remediar todos los males de los enfermos de amor¹⁶: “Pudiera este pastor, de bien andante, / a todos los nacidos dar consuelo, / teniendo su thesoro allí delante” (vv. 9-11). Con este significado medicinal hallamos en las *Flores* una alusión al tópico de las reliquias o prendas de la dama que alivian el malestar presente del poeta por el feliz y pasado amor; se trata de la elegía de Fernando de Herrera “¡O suspiros! ¡O lágrimas hermosas” (núm. 210): “¡O prendas de mi alma y esperanza / que reparáis el mal del bien pasado!” (vv. 5-6).

El poder sobrenatural que Hernán González de Eslava otorga a las reliquias permite la sobrevaloración o *conversión de la dama*—gracias a la sinécdoque *pars pro toto*— en una diosa, de ahí que hasta el mismo Júpiter sintiera envidia del amante poseedor de las divinas reliquias: “Mas Júpiter sintiera envidia baxó al suelo / y rouóle su uista al firme amante, / diciendo: ‘Estas reliquias son del cielo’” (vv. 11-14). Una idea muy parecida hallamos en la citada canción de Cetina “Guardando su ganado” en la que vemos al pastor enamorado cómo enaltece la belleza y divina condición de los cabellos de su Dórida y nos cuenta que la Aurora los robó y que el propio Phebo continúa su búsqueda: “La Aurora, que sabía / tu beldad estremada / te los robó durmiendo / y, agora ua huyendo / de aquel de quien fue ya tal vez burlada; / Phebo sigue tras ellos, / yo me pierdo por vellos” (vv. 98-104). Es verdad que prácticamente en todas las etapas de la literatura el tratamiento de la mujer ha oscilado entre dos polos opuestos, ya que o bien ha sido infravalorada, incluso hasta llegar a su visión más degradada por parte de la misoginia medieval, o bien ha sido idealizada hasta ser convertida en una auténtica diosa digna de veneración. Los textos de los poetas novohispanos se sitúan en este último extremo de exaltación positiva de las cualidades femeninas y convierten a sus amadas en verdaderas divinidades.

De nuevo, Hernán González de Eslava nos muestra en su glosa “Espíritu del cielo” otro testimonio de la condición divina de su amada al describirnos sus cualidades físicas como una manifestación superficial de su perfección

¹⁶ Las reliquias de amor, que servían sobre todo para aliviar al enamorado en las largas ausencias, incluido el consuelo por la definitiva pérdida de la amada (Garcilaso, *Égloga I*, vv. 352-365; F. de Herrera, *Égloga II*, 113-126), o para remediar la enfermedad amorosa, gozaba de una larguísima tradición literaria, cuyos ecos aparecen, antes que en nuestra literatura cuatrocentista (recordemos cómo Melibea dio un cordón a Calisto para calmar su dolor de muelas, demostrando su medicinal valor simbólico) y petrarquista, en los clásicos (Teócrito, *Idilios*, II, 53-54; Virgilio, *Égloga VIII*, 91-93, *Eneida*, IV, 631-632).

sobrenatural como fiel reflejo de creador. El poeta criollo retoma así un tópico característico de la poesía cancioneril, como es el tema de la dama como obra de dios¹⁷: “Espíritu del cielo / sacado del diuino que lo ha hecho; / belleza pura en el suelo / que al mundo ha satisfecho” (vv. 1-4); incluso concreta explícitamente al creador de semejante perfección humana: “do muestra el rey diuino / a todos los mortales” (vv. 8-9).

El motivo de la *dama como obra de dios* también lo hallamos, en cierto sentido, en el soneto de Francisco de Terrazas “¡Ay, vasas de marfil, uiuo edificio!”¹⁸. El poeta parece aludir a la dama de forma alegórica, como si fuera un edificio, un templo (vasas, columnas, capiteles, arco, altar, puerta) “obrado del artífice del cielo” (v. 2), digno de culto. Terrazas se pregunta hasta cuándo se mantendrá la dama en la soledad y veneración digna de su condición divina sin convertirse en fruto del amor humano. Este soneto que nos presenta, en resumen, la mujer simbolizada hiperbólicamente en un templo implica, pues, una imagen sacroprofana de la amada que tanto gustaba a los poetas cancioneriles¹⁸.

La idealización de la belleza de la mujer resultaba muy común en la poesía renacentista que la había convertido en un verdadero objeto de culto inaccesible a los deseos amorosos de los poetas. En las *Flores* podríamos seleccionar algunos ejemplos en los que se aprecia la deificación de las distintas damas que pueblan sus versos, como en el soneto de Gregorio Silvestre que pone de manifiesto, a través de la hipérbole sagrada, la visión de la amada como una verdadera representación de dios: “Ymagen celestial, rostro diuino” (núm. 208); o su soneto “Del cielo desindió vuestra figura” (núm. 94), en el que recrea la condición celestial de la dama hecha a semejanza de su artífice divino, y que tiene vencido de amor al poeta.

La idealización de la dama e, incluso, su divinización y conversión en objeto de culto implica la imposibilidad de alcanzarla y, así, la amada, manteniendo la pureza de su condición espiritual, se muestra esquiva y desdeñosa ante las súplicas y ruegos amorosos de su enamorado, para quien la constante negación de su dama y la crueldad y dureza de su actitud la ha convertido en una *verdadera enemiga*. Los comportamientos de los amantes están ciertamente tipificados y, en líneas generales, si el galán se presenta fiel y perseverante en su inquebrantable fe amorosa, la dama siempre muestra hostilidad hacia su enamorado, obteniendo fama como una auténtica enemiga, imagen

¹⁷ Véase M^a R. Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios”, en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179-290.

¹⁸ M^a R. Lida de Malkiel, “La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV”, *ibidem*, pp. 291-309.

que se ha convertido en un tópico de larguísima tradición literaria, que ya gozaba de una prolija formulación en la poesía cancioneril, que había heredado el motivo de la *belle dame sans merci* de los cancioneros provenzales¹⁹.

Los poetas novohispanos se hicieron eco de este viejo tópico, como vemos en el soneto de Francisco de Terrazas "Dexad las hebras de oro ensortijado", en el que el poeta interpela a su amada para que se desprenda de todas las engañosas excelencias de su físico tras las que se esconde y descubra su verdadera identidad y condición, que no es otra que la de "ser áspera, cruel, yngrata y dura" (v. 14). Estos epítetos resultan muy comunes en los poetas no sólo cancioneriles sino también en aquellos renacentistas que heredaron igualmente esa imagen negativa que la dama se ha forjado por su actitud hacia el amante, por ello señalamos tan sólo un soneto del Licenciado Dueñas, "Es imposible do se esmeró el cielo" (núm. 266), recogido en las *Flores*, que nos ofrece una imagen muy parecida de la dama, cuyo aspecto terrible se concreta con los mismos epítetos que los usados por Terrazas: "que hiziesse cruel, ingrata y dura" (v. 3).

El soneto de Terrazas "Soñé que de una peña me arrojaua" nos podría sugerir, a través del tema del mortal sueño de desamor, el motivo de la amada como enemiga, u homicida, que arroja al amante desde una peña. El poeta sueña que su amada lo tira desde una peña y lo cogía una fiera, y buscando dónde agarrarse termina asiéndose con una mano de una espada y con la otra de la yerba; aquélla le corta la mano y ésta es arrancada, con lo que el enamorado-poeta se halla en una dramática situación al contemplar con hiperbólico sufrimiento su lenta muerte. El sueño del poeta termina en el último terceto en el que él mismo se condele por su triste y desesperada situación, pues se recrea viendo cómo se despedaza y cómo teme morir a causa de su mal de amor.

El poema de González de Eslava "Coluna de cristal, dorado techo" también nos muestra la imagen de la amada como enemiga del poeta, pues ella ha sido la causadora de todos sus males al mostrarse insensible a sus ruegos amorosos ("¿por qué, pues sois mi bien, mal me habéis hecho?", v. 8); una actitud que es contraria a la del enamorado y que se traduce en efectos antitéticos: "Vos, pecho, estáis cerrado, el mío abierto; / en mí crece el amor, y en vos descrece; / pues, pecho, ¿qué ganáis hiriendo a un muerto?" (vv. 12-14). En este último verso incluso hallamos otro motivo que gozaba de una larga tradición literaria, y en concreto resultaba muy del gusto de los poetas can-

¹⁹ Véase sobre esta cuestión O. H. Green, *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, 1969, I, p. 30; N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El 'Cancionero de Estúñiga'*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 276-280.

cioneriles; se trata de la muerte del enamorado como consecuencia de la actitud cruel y esquiva que mantiene la dama.

Francisco de Terrazas, en su soneto "El que es de algún peligro escarmetado", nos vuelve a presentar la tónica imagen de la dama esquiva y desdeñosa cuya cruel actitud tendrá mortales consecuencias para el aborrecido amante. El poeta, sirviéndose de la actuación de su dama que acude a apagar el pabito de una vela una vez que se ha consumido, simbólicamente traslada a su esfera íntima el ejemplo que le ha servido como escarmiento, pues la actitud cruel y desdeñosa de su amada tendrá una consecuencia fatal, ya que, según lo visto, no acudirá a apagar su fuego amoroso sino una vez que el amante "esté en ceniza conuertido" (v. 14).

Los poetas novohispanos de las *Flores* también nos ofrecen en sus versos uno de los motivos literarios que resultaron imprescindibles en los poemas amorosos de los petrarquistas. Nos referimos al tópico que refleja la imagen de un poeta que se recrea en su recuerdo amoroso del pasado en el que fue feliz frente a su triste situación actual presidida por el desamor. Una realidad amorosa que se traduce en la formulación del *bien pasado frente al mal presente*²⁰. Este motivo es recreado por Francisco de Terrazas en su soneto "Royendo están dos cabras de un nudoso", sobre todo en el último terceto: "Memorias de mis dulces tiempos buenos: / ¡asy voy tras vosotras discuriendo, / sin uer sino venturas acabadas!". Como es habitual en la poesía de Terrazas, se trata de una poetización bastante personal del tópico literario y de la plasmación del dolor que produce en la actual desgracia el recuerdo de los felices tiempos pasados.

Carlos de Sámano, en su oda "¡Ay, uanas confianças!", nos ofrece una feliz expresión poética del tópico, aunque invirtiendo sus términos temporales y sus correspondientes estados anímicos. En el poema se puede ver una doble situación que nos permite observar al poeta que se muestra feliz en el tiempo presente por poseer un amor constante y puro, frente a un momento pasado en el que vivió una historia amorosa en la que disfrutó, al principio, de su dicha al ser correspondido, pero que, al final, sufrió desconsoladamente al haber sido abandonado. Así, pues, Sámano, en su oda, nos muestra

²⁰ El tópico que gustó tanto a los poetas petrarquistas ya había sido tratado durante la etapa medieval; recuérdese, por ejemplo, el "Nessun maggior dolore..." de Dante, *Inf.*, V, 121-123 y, en nuestra literatura, los versos de Santillana: "La mayor cuyta que aver / puede ningund amador / es membrarse del plazer / en el tiempo del dolor" ("Infierno de los enamorados", LXII, 489-492), o la feliz condensación e, incluso, generalización del tópico que nos ofreció Jorge Manrique: "cómo a nuestro parescer / cualquiera tiempo passado / fue mejor"; véase E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1984⁴, I, pp. 143-153; V. Beltrán ed., *Poesía de Jorge Manrique*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 149, en nota.

un interesante juego temporal, ya que, desde la perspectiva de una feliz situación amorosa en el momento presente, nos ofrece su recuerdo de una vieja historia de amor rememorada de acuerdo con las características convencionales del tópico.

En las *Flores* encontramos un verdadero arsenal de referencias a este tópico amoroso del bien pasado frente al mal presente. Así, entre los distintos ejemplos²¹, podemos ver el tratamiento que hace Cetina en el soneto "Ya mis males se uan casi acauando" (núm. 276): "Ya no ay por qué pensar en lo pasado, / ya no ay por qué llorar el mal presente" (vv. 9-10). También recrea el poeta la imagen de una cruel amada a la que ruega no le hurte su pasado feliz: "Si mi uiuir, señora, os desagrada, / si dura mucho ya una buena suerte, / si priuarne queréis del bien pasado" (vv. 9-11). Fernando de Herrera, en su elegía "¡O suspiros! ¡O lágrimas hermosas" (núm. 210), alude a las prendas de su dama como remedio a su feliz experiencia amorosa ya acabada: "¡O prendas de mi alma y esperança / que reparáis el mal del bien passado!" (vv. 5-6). En el soneto del Licenciado Dueñas "Si alegra el rostro de la primavera" (núm. 200) se invierten los términos del tópico de manera que el poeta opone el mal pasado frente al bien presente de su situación amorosa: "Sino que, pues dolió tanto el ausencia, / repara el bien presente al mal pasado / con nuevo argumento y gloria deleitosa" (vv. 12-14). El mismo poeta, con parecido tono, nos ofrecía una nueva inversión de los términos del tópico en su soneto "Hermosa Celia, ya ha querido el cielo" (núm. 221): "Todo el passado mal es cifra y suma / deste presente bien, y desta gloria / en que me ha puesto Amor sin merecello" (vv. 9-11).

2. Una de las perspectivas que, a nuestro juicio, resultan privilegiadas para apreciar la asimilación del petrarquismo por parte de los poetas criollos

²¹ Con el fin de no sobrecargar el texto de ejemplos, recogemos en nota algunas de las recreaciones del tópico halladas en las *Flores*: el soneto de Diego Hurtado de Mendoza "Tiempo ui yo que Amor puso un deseo" (núm. 111): "pena del bien pasado y mal presente" (v. 14). La oda de Hernando de Acuña "Si Apollo tanta gracia" (núm. 146): "Mi bien es ya passado, / el mal espera por llevar la uida, / y harto la ha esperado / desde la despedida / dolorosa y cruel de mi partida" (vv. 81-85). Figueroa, en su canción "Yo uiuo, aunque muriendo, a mi despecho" (núm. 311), recrea el conocido tópico: "Diste muerte a mi gloria, / y vida a mi memoria / porque el pasado bien siempre me acuerde" (vv. 34-36); y más adelante: "Las dulces diuisiones / Amor las sojuzgaua / con gloria que augmentaua / el bien entonces, y el dolor agora. / No más memoria triste, augmentadora / del mal presente, que del bien passado, / para acabarme, basta lo acordado" (vv. 150-156). Juan de la Cueva nos muestra una recreación del tópico a lo largo de su oda "El espacioso día" (núm. 325): "El passado contento / agora es nueua causa de mi llanto, / quando en mí represento / que pueda tu odio tanto / que el oído le niegues a mi canto" (vv. 6-10).

de las *Flores* nos la ofrece el análisis –aunque sea muy somero– de los procedimientos y recursos expresivos empleados. De todos ellos, la *imagen* fue, sin duda, la figura estilística que mejor subrayó la filiación petrarquista de nuestros poetas, pues sirviéndose de ella concretaban la belleza, las cualidades físicas y espirituales de sus idealizadas y divinizadas amadas en consonancia con las distintas corrientes de pensamiento recibidas, en definitiva, con el uso de la imagen consiguieron dar expresión poética al tema petrarquista por antonomasia, el amor. Los poetas novohispanos acudieron al repertorio de imágenes que los españoles les habían legado de su tradición literaria; no pocas, como ocurría con los tópicos, se remontan a la literatura del otoño medieval, en concreto a la poesía cancioneril; pero la inmensa mayoría nos remite al vastísimo muestrario de la imaginería petrarquista, un impresionante corpus nutrido no sólo de los versos del poeta aretino, o de sus imitadores más cercanos, sino también de los más modernos poetas italianos, portugueses y españoles. No cabe duda de que la labor española en la Nueva España marcó las pautas en todos los terrenos, y que la comunidad lingüística entre éstos y los poetas americanos hizo posible la coincidencia de sus respectivas imaginerías. De hecho, los poetas españoles se convirtieron para los creadores criollos en los primeros y más importantes modelos a seguir como lo demuestra la afinidad observada en un importante número de imágenes de los versos de los poetas de un lado y otro del Atlántico.

Veamos, a continuación, un reducido muestrario de las imágenes halladas en los textos de los poetas novohispanos, y observemos sus semejanzas o coincidencias con las de los textos de los poetas españoles compilados en las *Flores*, empezando por el motivo que, sin duda, más avivó la imaginación de los petrarquistas, la mujer y el deseo de su representación poético-iconográfica.

El *cabello* de la amada será tanto para Terrazas –“hebras de oro ensortijado” (núm. 120, v. 1)– como para González de Eslava – “Lazos de oro fino y red de amores” (núm. 187, v. 1)– de color rubio, y su concreción imaginística se realiza de acuerdo con las convenciones marcadas por los petrarquistas acudiendo a la imagen del metal más óptimo para la ornamentación suntuaria²². Nuestros poetas emplean la imagen del oro porque también encontraban en ella la posibilidad de aludir al tópico de la red de amor, como vimos más arriba. González de Eslava con la imagen del oro pretende destacar hiperbólicamente la belleza, el valor y la brillantez de los cabellos de la

²² La imagen del oro para referirse al cabello rubio de la dama gozó desde Petrarca de una fortuna literaria tan prolífica que resultaría prácticamente imposible resumir su recorrido; véase M^a P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, ob. cit., pp. 456-463.

dama, y, tomando dicha imagen como base, enfatiza de forma superlativa su brillantez al sugerir que incluso aumentaron los “resplandores” del sol: “y, así como a la luz los ha sacado, / al sol acreentó sus resplandores” (vv. 3-4). El color rubio del cabello de la dama es resaltado también por el mismo poeta aun sin recurrir a la imagen del oro, cuando habla de “dorado techo” (núm. 253, v. 1 y núm. 254, v. 5). Con el mismo sentido que en nuestros poetas hallamos en las *Flores* los versos de Fernando de Herrera que asocian el cabello rubio de su amada a la imagen del oro: “Largos, sutiles lazos exparzidos” (núm. 155, p. 249, v. 1), “Destas doradas hebras fue texida” (núm. 163, v. 1), “El oro crespo al aura desparzido”, (núm. 176, v. 1); o el ejemplo que nos ofrece Francisco de Figueroa: “y las delgadas hebras de oro fino” (núm. 311, v. 119).

En nuestra poesía renacentista la imagen del sol se asocia habitualmente a términos reales concretos, como podían ser los *ojos* de la amada, o abstractos, como la mirada. Francisco de Terrazas se hizo eco de esta tópica asociación: “y al cielo, de quien sois tan cudiciada, / bolved los soles que le auéis robado” (núm. 120, vv. 7-8). Y lo mismo hizo González de Eslava en su soneto (núm. 253) y en su glosa (núm. 254), en los que empleó la imagen del sol para referirse tanto a los ojos como a la amada: “dos soles en un sol”. En las *Flores* hallamos también ejemplos en los que se nos revela la misma identificación ojos-sol, como en el madrigal de Cetina “Cubrir los bellos ojos” (núm. 95), el soneto de Vadillo “Aquí al uiuo se ve el sagrado choro” (núm. 112): “uéense dos soles claros en sus ojos / a quien me inclino humilde, y los adoro” (vv. 3-4).

Las *mejillas*, o el aspecto de conjunto del rostro, fue también un aspecto del físico de la dama descrito de manera muy sensitiva por los poetas novohispanos. González de Eslava, en su glosa, describe el color de las mejillas de la amada convirtiéndolas hiperbólicamente en modelo cromático de las rosas: “Las rosas no tocadas, / de quien toman ualor las naturales” (núm. 254, vv. 11-12). En nuestra literatura encontramos, ya desde la etapa medieval, la utilización de las imágenes de las rosas para referirse a términos reales de la esfera de la amada (mejillas, labios, manos, etc.). Y, desde luego, esas posibilidades aumentaron de forma espectacular con la introducción del petrarquismo en nuestro país. Así, vemos cómo Garcilaso, en su *Égloga II*, se refería a la aurora con mejillas de rosa: “En mostrando el aurora sus mexillas / de rosa y sus cabellos d'oro fino” (vv. 203-204). Francisco de Terrazas también tendrá sus rosas para ponderar las mejillas de su dama, cuya belleza resulta más plástica al combinar las imágenes de la rosa y de la nieve: “y bolued a la nieue no pisada / lo blanco de esas rosas matizado” (núm. 120, vv. 3-4)²³. Las

²³ *Ibidem*, pp. 392-393.

Flores nos ofrecen testimonios similares, como los versos de Vadillo en los que combina "La blanca nieue y colorada rosa" (núm. 194, v. 9) para describir las mejillas de su dama: "La blanca y uiua nieue matizada / del purpúreo color de fina rosa" (núm. 112, vv. 9-10) o "la blanca nieve y rosa matutina" (núm. 241, v. 9).

La imagen del coral se asocia habitualmente a los *labios* de la dama. Así, Francisco de Terrazas hablará del "coral preciado" (núm. 120, v. 5), y González de Eslava de "dos corales" (núm. 253, v. 2 y núm. 254, v. 10). En las *Flores* hallamos un elocuente ejemplo en Juan de la Cueva, pues en su poema alude a la red de amor que ha sido tejida con todos los elementos corporales de su amada, y cada uno de ellos ha sido reemplazado metafóricamente por las distintas y lexicalizadas imágenes que los evocan (cabellos-oro, cuello o miembros-alabastro, labios-coral, palabras o boca-ámbar, pecho o virtudes morales-diamante): "De terso puro, y de luziente Oro, / de Alabastro, Coral, Ámbar, Diamante, / texio el Amor la red, en que me veo" (vv. 9-11).

Los *dientes* de la amada son evocados con la imagen de las perlas, que, aunque formó parte imprescindible del retrato petrarquista, se veía también en nuestra poesía cancioneril²⁴. Francisco de Terrazas aludía a los dientes de su dama con la imagen de "las perlas" (núm. 120, v. 5), y González de Eslava con la de "piedras orientales" (núm. 253, v. 3) y "perlas orientales"²⁵ en la glosa al soneto (núm. 254, v. 10). En las *Flores* podemos ver algún ejemplo que recoge esta imagen de las perlas para evocar los dientes de la dama, como el verso de Cetina "De entre perlas salió un cubierto aviso" (v. 7).

Los poetas novohispanos siguen, en líneas generales, las tópicas imágenes petrarquistas para referirse a los restantes elementos del cuerpo de la mujer, como demuestra la glosa de González de Eslava que es el poema que de forma más detallada nos describe el cuerpo femenino. Así vemos cómo la *frente* es evocada con la imagen del "cielo diamantino" (v. 6), o cómo se emplea la manida imagen del arco para aludir a sus *cejas* "los dos arcos triunfales" (v. 7), o la "nieue" (v. 25) para ponderar la blancura de su *pecho* (también en el soneto, v. 5). El mismo poeta se refiere a los *brazos* de la dama con la imagen de dos diamantes: "Por uer los dos diamantes / do está contino amor puesto en acecho" (vv. 16-17). Y continuando con la enumeración de la suntuaria pedrería, podemos apreciar cómo las *manos* se evocan con el "marfil" y sus *dedos* son aludidos a través de la imagen del rubí: "Marfil incomparable / do van los dies rubíes, trecho a trecho" (vv. 21-22).

²⁴ *Ibidem*, pp. 469-472.

²⁵ Desconocemos por qué ha usado en el soneto el sintagma "piedras orientales" y en su glosa "perlas orientales" cuando lógicamente debía haber empleado la misma palabra en ambas composiciones. M. Peña no alude a esta cuestión.

3. El uso de la *mitología* como elemento ornamental de los poemas de los poetas criollos es uno de los procedimientos que también ratifican su asimilación del petrarquismo. Como ocurría entre nuestros renacentistas, los autores novohispanos muestran un uso moderado de las alusiones míticas, que resultan, además, muy fáciles pues se refieren a los dioses más conocidos y se ciñen prácticamente a su simple evocación, ya que les interesa la mención de sus nombres para ilustrar su propia historia amorosa, pero no para recrear ninguna fábula mítica. En realidad, se trata de alusiones mitológicas, que están prácticamente lexicalizadas, pero que sirven para ornamentar e ilustrar artísticamente el tema poetizado, proporcionando un tono más cultista, al tiempo que otorgan a la anécdota temática una mayor riqueza expresiva y un carácter más universal.

“Mas Júpiter de embidia baxó al suelo / y rouóle su uista al firme amante, / diziendo: ‘Estas reliquias son del cielo’” (núm. 187, vv. 12-14). Con esta alusión González de Eslava pretende subrayar la condición divina de la amada del poeta que ya había puesto de manifiesto al destacar hiperbólicamente el poder catártico de sus reliquias, un manojo de sus cabellos, que embellecen toda la naturaleza e, incluso, tienen poderes curativos, lo que terminó provocando la envidia del propio dios de los dioses.

“¡Altar donde el tirano dios moçuelo / hiziera de sí mismo sacrificio! // ¡Ay, puerta de la gloria de Cupido” (núm. 255, vv. 7-9). Francisco de Terrazas nos ofrece otra lexicalizada alusión mitológica que sirve para ponderar hiperbólicamente la extremada belleza de la amada del poeta, que es capaz de hacer sucumbir incluso al propio dios del amor cuya tiránica voluntad no contempla excepciones.

Pero los poetas novohispanos combinaron el uso de la mitología con el del *símil* para ilustrar o ejemplificar las anécdotas amorosas que nos relatan. Este procedimiento de emplear el *símil* para referirse posteriormente al caso personal no es privativo de ninguna etapa concreta de la literatura, pero resultaba muy frecuente en la poesía cancioneril, y fue cediendo paso, por ejemplo, a la mitología en la poesía renacentista. Así vemos cómo Francisco de Terrazas, en el soneto anterior, nos describía la belleza física de su amada a través de la conocida imagen del templo, de forma que equiparaba cada una de las partes de su cuerpo con elementos arquitectónicos, rematando tal deificación al sugerir la hiperbólica idea de que el mismo dios del amor anhela-ría sucumbir sacrificado en su propio altar.

Terrazas, en su soneto “El que es de algún peligro escarmentado”, emplea también el mismo recurso que le permite explicarnos su personal situación amorosa a través de una anécdota²⁶. Así, el poeta, al ver que su amada apagó

²⁶ Teodosio Fernández subrayaba la relación que con la poesía cancioneril española tenían los devaneos mentales que los poetas novohispanos expresan en estos so-

el pabito de una vela cuando estaba ya "en fuego consumido", se teme desesperanzadamente que, ante la pasividad de su dama ("señal"), el fuego amoroso termine convirtiéndolo en cenizas: "señal de no esperar ser socorrido / el mísero que en fuego por uos arde / hasta que esté en ceniza conuertido" (12-14).

Terrazas, en el poema "Royendo están dos cabras de un nudoso", nos ofrece otro ejemplo del empleo del símil de carácter alegórico, en el que nos relata el caso de dos cabras que están royendo dos nudos de árboles y echan de menos los dos troncos verdes que roían y que resultaban más sabrosos, puesto que ahora, que son más añosos, están más duros y menos jugosos. Esta breve anécdota permite al poeta, a través del uso del símil, en el último terceto, referirse a su situación personal ("así"), pues él también echa de menos ahora la feliz etapa pasada en la que sentía el amor del que ya no le queda sino el recuerdo: "Memorias de mis dulces tiempos buenos: / ¡así voy tras vosotras discurriendo, / sin ver sino venturas acabadas!" (vv. 12-14).

Terrazas, en su soneto "Soñé que de una peña me arrojaua", podría aludir, a través del alegórico símil del sueño mortal, al sufrimiento que padece día a día junto a su amada enemiga, esquivada y cruel, que representa un continuo sufrimiento para nuestro poeta, quien se apiada de sí mismo al comprobar cómo se recrea, cual masoquista, en la contemplación de su desdichada muerte amorosa, como nos revela en el último terceto: "¡O, mísero de mí, qué mal me entiendo, / pues huelgo uerme estar despedaçando / de miedo de acabar mi mal muriendo!" (vv. 12-14).

En el poema de Hernán González de Eslava, "Coluna de cristal, dorado techo" (núm. 253), observamos cómo el poeta, a través del también alegórico símil de la piedra horadada por el agua, nos ofrece su realidad amorosa, pues él sería la piedra herida mortalmente por el paso del agua, y su amada sería el agua enriquecida y endurecida con la disuelta piedra, así pues, mientras que el poeta se ve herido de amor por su amada, ella se muestra cada vez más insensible a sus súplicas, según se resuelve en el último terceto: "Vos, pecho, estáis cerrado, el mío abierto; / en mí crece el amor, y en vos descrece; / pues, pecho, ¿qué ganáis hiriendo a un muerto?" (vv. 12-14). La misma imagen la veremos en su glosa posterior: "mirad que la gotera, / si siempre permanece, / la piedra caua el agua y la enternece" (núm. 254, vv. 43-45) e, incluso, continúa con la imagen ofreciendo el detalle del agua y sus efectos en el desierto (vv. 46-49). Por el contrario, el poeta no encuentra explicación a la causa que en lugar de enternecer termina endureciendo a su amada: "y mi seso no al-

netos, las anécdotas de carácter alegórico que ilustran sus preocupaciones amorosas, los sueños del hablante poético y, en definitiva, algunos aspectos de su expresión poética; *La poesía hispanoamericana, ob. cit.*, p. 19.

cança / de qué causa recrece / tan alta propiedad que os endurece" (vv. 53-55).

4. El *contraste* –y otros procedimientos afines– es, a nuestro juicio, otro de los recursos que subrayan el quehacer petrarquista de los poetas novohispanos. Si bien es cierto que la antítesis y cuantas figuras ponen de manifiesto los sentimientos y sensaciones contradictorias resultan característicos de la poesía del amor en cualquier época, no lo es menos que nuestros poetas petrarquistas –como también los cancioneriles– hallaron en el contraste un recurso que resolvía poéticamente los devaneos afectivos e intelectuales que suscitaba en ellos la pasión amorosa y sintonizaba óptimamente con su paradjico espíritu²⁷.

En nuestro cancionero podemos observar cómo la oda "¡Ay, uanas canças" de Carlos de Sámano nos muestra en cada una de sus lirás una evidente construcción dual, pues aparecen estructuradas en dos partes cuyo contenido se contraponen: en la primera parte de la lira, se recrea el aspecto positivo de su relación amorosa en el pasado, y en la segunda mitad de la estrofa, nos muestra su situación en el presente en el que ya no perdura dicho amor. La antítesis, el oxímoron, los versos bimembres o construcciones paralelísticas, etc. son los óptimos recursos que permiten recrear los contrastes entre ambas situaciones amorosas. Así, por ejemplo, vemos el contraste: "¡Ay, torres leuantadas / de ricos pensamientos hasta el cielo! / ¿Por qué tan derribadas / agora por el suelo" (vv. 6-9); "y esté continuamente en su presencia / ... / de que será olvidado si ay ausencia" (vv. 46-50). La antítesis que sirve al poeta para ejemplificar el feliz tiempo pasado del amante cuando parecía correspondido frente al desdichado presente en el que ha descubierto la mudanza de su dama: "todo mi contento", "sin ningún consuelo" (vv. 5, 10). El contraste es usado por González de Eslava para resaltar la crueldad ("mal") de la dama considerada por el poeta como su "bien": "¿por qué, pues sois mi bien, mal me habéis hecho?" (núm. 253, v. 8); asimismo, con la antítesis el poeta expresa la actitud abierta del enamorado hacia su amada mientras que ésta se muestra cada vez menos receptiva ante su amado: "La piedra caua el agua y la enternece / y halla en vos la uiua que yo uuerto, / tan alta propiedad que os endurece. // Vos, pecho, estáis cerrado, el mío abierto" (vv. 9-12); el contraste sirve también para destacar que mientras que en él su amor por ella va en aumento, en su amada va desapareciendo: "en mí crece el amor, y en vos descrece" (v. 13).

²⁷ Baltasar Gracián subrayaría, algo más tarde, la capacidad estética de este recurso: "Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutileza", *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, I, p. 105.

En el mismo sentido podemos valorar el uso de la *bimembración*²⁴, cuyo empleo también se observa en la oda de Carlos de Sámano: “fundó su gloria y todo mi contento!” (v. 5), “quebró la fe, faltó lo prometido” (v. 15), “de amores y de uida” (v. 24). También podemos ver el empleo de construcciones *paralelísticas*: “¡Ay, uanas confianças”, “¡Ay, uanas esperanças” (vv. 1 y 3). En ambos casos se observa una clara voluntad de enfatizar la fatal traición de la dama. En el soneto de Hernán González, “Los lazos de oro fino y red de amores”, se podía apreciar también el empleo de construcciones paralelísticas que ejemplificaban enfáticamente los poderes de las reliquias de la dama en el embellecimiento de la naturaleza: “al sol acreentó sus resplandores. // Al campo le uistió de nueuas flores, / al aire le tornó dulce y templado, / al río dio un rocío aljofarado, / el cielo matizando de colores” (vv. 4-8). El mismo poeta nos ofrece varios versos bimembres, empezando por el primero, en el poema “Coluna de cristal, dorado techo”: “dos soles en un sol, y dos corales” (v. 2), “en mí crece el amor, y en vos descrece” (v. 13). Ese mismo procedimiento de ofrecer versos bimembres o paralelísticos sirve al poeta para poner de manifiesto la distinta actitud que mantienen su amada y él: “En mí reina el quereros, / en uos una ocasión que me aborrece; / en mí el obedeceros, / en uos lo que me empece; en mí crece el amor y en vos descrece” (núm. 254, vv. 61-65); “para mi bien dormido; / para mi mal despierto” (vv. 68-69); las construcciones paralelísticas sirven para insistir en la correcta actuación del enamorado hacia su dama: “Si nunca os causé daño; / si nunca contra uos puse pertrecho; / si nunca os traté engaño; / si nunca os dí despecho” (vv. 36-39); “no halla resistencia, / ni halla el rigor cierto” (vv. 48-49). La construcción paralelística se usa también para destacar las cualidades de la dama que son superiores a las de la naturaleza y, por supuesto, a las peticiones del enamorado cuyos males derivan de la condición divina de su amada: “Atrás quedan las flores; / atrás queda el dulçor de los panales; / atrás quedan primores; / atrás ricos metales, / y más atrás el medio de mis males” (vv. 26-30).

Varios recursos nos recuerdan el sabor de la poesía cancioneril, sincréticamente destilado en el alambique petrarquista, como el uso del *poliptoton*²⁵

²⁴ La bimembración y, en general, la tendencia a la simetría bilateral era un rasgo característico de Petrarca y pasó a formar parte del repertorio estilístico de los petrarquistas; véase D. Alonso, “La simetría bilateral”, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 117-173, J. Matas Caballero, “Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimembración y la correlación”, *Archivo Hispalense*, 227 (1993), pp. 91-115.

²⁵ Aunque se refiera a Terrazas, el profesor Teodosio Fernández confirma la importancia que el componente cancioneril tiene en la poesía de los poetas novohispanos, como se aprecia en el uso de sus recursos expresivos más característicos (poliptoton, repetición, derivación, antítesis, etc.); *La poesía hispanoamericana, ob. cit.*, pp. 18-19.

que se aprecia de un modo reiterativo en la oda de Carlos de Sámano "¡Ay, uanas confianças": "ha faltado", "faltó", "falta" (vv. 13-15, 25); "gozaba", "gozar", "gozé" (vv. 16-17, 26); "Procure consolarse. / que yo procuraré de consolarme; / de sí puede quejarse / y aun yo de mí quexarme" (vv. 36-39); "pues quise con mis manos engañarme. / Mas ¿quién no se engañara" (vv. 40-41); "era / fuera" (vv. 44-45); "En quanto auéis querido / de mi querer al uestro me conuerto / ... / En mí reina el quereros" (vv. 56-57). En este poema es fácil hallar, además, otros recursos de claro eco cancioneril, como el uso de la *paronomasia*: "falta", "falsa" (vv. 22, 25); "conuerto", "concierto" (v. 57, v. 59); el empleo de la *repetición* que incide en la actitud negativa que ha mantenido la amada: "quebró la fe", "una falta de fe" (vv. 15, 25), o enfatiza el desconsuelo del amante engañado: "sin ningún consuelo", "consuelo no tuviera" (vv. 10, 33); y la *derivación* que también en esta glosa sirve para destacar la mudanza de la dama y su falsedad: "Quebró la fe", "falta de fe", "Fié, que no deuiera" (vv. 15, 25, 31); "amantes", "amando" (vv. 18-19)³⁰.

La repetición, y más exactamente, la *anáfora* es usada por González de Eslava, en su glosa "Espíritu del cielo", para enfatizar, en alguna ocasión, la superioridad de las cualidades físicas de la dama respecto de los elementos naturales que han sido la base de su construcción imaginística: "Atrás (queda)..." (vv. 26-30), o para destacar la indolencia de la dama frente a su sufrimiento ("No os duele") (vv. 31-32), y para intentar explicarse por qué la actitud cruel de su dama cuando la actuación del amante fue muy correcta ("Si nunca os") (vv. 36-39). La repetición también sirve para llamar la atención de la propia dama (y de los lectores) sobre la tormentosa situación del enamorado ("Mirad") (vv. 41-43).

5. En nuestro somero análisis del lenguaje poético de los autores novohispanos, tal vez merezca la pena destacar algunos rasgos que se observan desde el punto de vista léxico, y que podrían subrayar su familiaridad con la tradición literaria española del cuatrocientos, pero sobre todo con el más reciente petrarquismo. La primera característica que se aprecia es que se trata de un vocabulario en el que hay un claro predominio de las palabras abstractas, aunque hay un porcentaje ciertamente elevado de términos concretos. En cierto sentido, es lógico que la mayor parte del vocabulario empleado sea abstracto, habida cuenta de que el tema tratado es el amor. Un lenguaje que,

³⁰ Acerca de los recursos expresivos característicos de la poesía cancioneril y sus relaciones con la poesía petrarquista, recuérdese R. Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", reimpr. en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 213-238.

en definitiva, sirve para expresar el cambiante estado de ánimo del poeta, tanto en el pasado como en el presente, o la descripción idealizada de su amada tanto física como espiritualmente, así como la relación de sus diferentes comportamientos y actitudes. El predominio del vocabulario abstracto acercaría claramente nuestros poemas a la poesía cancioneril³¹, sin embargo, hay que decir que las diferencias entre ambos tipos de léxico no es tan abismal, sino que se han reducido notablemente, siendo esa diferencia una consecuencia derivada más del tema tratado que de los rasgos estilísticos de la construcción poética.

Si tomamos como punto de referencia, por ejemplo, la oda de Carlos de Sámano, podríamos observar el clarísimo predominio del léxico abstracto en consonancia con el tema amoroso tratado: *confianças, fundamento, esperanças, pensamiento, gloria, contento, cielo, suelo, consuelo, estado, plazer, fe, recelo, día, uida, mudança, amores, hurto, daño, engaño, alma, presencia, hora, experiencia, ausencia, sueño, cosa, dueño, estado, pasado, voluntad, ventura, desseo*. Si nos fijamos, apreciaremos que el léxico, considerando también los adjetivos, verbos y adverbios, se refiere sobre todo al campo semántico del engaño, lo que nos permite descubrir, en definitiva, la actuación de la dama, que provoca el desconsuelo y desengaño en el amante: *me ha mentido, quebró la fe, faltó lo prometido, falsa perjura, mudança, falta de fe, fie que no deuiera, engaño, engañarme, engañara, falsa perjura, no fiara, fementida, Espíritu, cielo, beldad, color, amor, prouecho, dulçor, males, agonía, tormentos, penas, daño, pertrecho, engaño, despecho, bien, mal, uiolencia, resistencia, riguor, templança, seso, causa, propiedad, querer, muerte, muerto*.

Del mismo modo, se puede observar que el tono es triste y melancólico como consecuencia del engaño padecido por el amante; por ello, la mayor parte del léxico tiene un marcado carácter negativo: *uanas confianças, poco fundamento, uanas esperanças, derribadas, ningún consuelo, falsa perjura, mudança, falta de fe, jamás, hurto, agonía, tormentos, penas infernales, daño, pertrecho, engaño, despecho, mal, pena fiera, flaca uiolencia, agua muerta, resistencia, riguor cierto*.

Los verbos reflejan también el carácter abstracto, denotan poca acción, suelen ser repetitivos y enfatizan el carácter negativo de la experiencia del poeta: *me ha faltado, me ha mentido, quebró la fe, faltó lo prometido, me ha robado, quejarsse, quejarme, engañara, no fiara, será olvidado, duele, causé, condolece, permanece, enternece, resplandece, recrece, endurece, hauéis querido, conuierto, uiendo, regir, aborrece, obedeceros, empece, crece, descrece, hiriendo*.

³¹ Sobre esta cuestión puede verse los interesantes estudios de K. Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University, 1981, pp. 35-46, y V. Beltrán, *El estilo de la lírica cortés*, Barcelona, PPU, 1990.

El escaso vocabulario que se refiere a términos y conceptos concretos suele tener un significado metafórico o alegórico relacionado con el amor —puede que, incluso, con un sentido sexual (*flores, jardín, fruta*)— (*torres*), con la actuación perjura de la amada o con el desconsuelo y tristeza del enamorado, y también pueden aparecer palabras que se refieran al cuerpo del poeta (*ojos, manos*) o de la amada (*brazos, rostro, ojos, coluna de cristal, dorado techo, arcos triunphales, sol, corales, rosas, puertas, perlas, diamantes, marfil, rubíes, nieue, flores*), incluso términos que designan los oficios de los protagonistas y que sirven para enmarcar el tono y ambiente poéticos (*pastor, pastora*).

Otro recurso lingüístico que emplean estos poetas es el *cultismo léxico* que sirve para elevar el tono cultista de las composiciones y, sobre todo, permite crear un lenguaje poético distinto del vulgar, como había recomendado Fernando de Herrera, uno de sus modelos más cercanos. Sin embargo, es verdad que los poetas criollos —como era práctica habitual en la poesía del quinientos español— se muestran muy moderados en el uso del cultismo, y su lenguaje, en términos generales, puede decirse que mantiene las mismas pautas que el de los poetas españoles, hasta el punto que ni siquiera hemos apreciado ningún localismo léxico en los poemas estudiados. La mayoría de los cultismos léxicos que aparecen han sido empleados y puestos en circulación por los poetas españoles, desde la tradición cancioneril, hasta el más reciente uso de Garcilaso, y en especial por los poetas que aparecen en el cancionero (Silvestre, Cetina, Herrera, Cueva, etc.). Como botón de muestra, veamos una reducida selección de los cultismos usados por los poetas criollos: *ánima, matizado, coral,preciado, angélica, natura, restituido, áspera, ingrata* (núm. 120); *mísero, matizando* (núm. 186); *fino, resplandores, dulce, aljofarado, thesoro, reliquias* (núm. 187); *fundamento, gloria, contento, perjura,preciado* (núm. 217); *triumphales, esmaltadas, diamantino, diamantes, uiolencia, lustre, resplandece*, (núm. 254); *edificio, artífice, alabastro, supremo, claro, artificio, sacrificio, cristalino* (núm. 255); *ofende, prodigio* (núm. 301); *suave, sazón, memorias* (núm. 315).

Otra curiosa observación que se puede hacer respecto del léxico utilizado por los poetas novohispanos es la preferencia y gusto que demostraron por las artes plásticas, como se deduce del empleo de términos relacionados con ellas: *artífice, artificio, vasas, columnas, arco*, etc. Como otros elementos comentados —cultismos, alusiones mitológicas, etc.—, estas referencias al mundo del arte sirven para elevar el tono cultista de la poesía novohispana, y sobre todo para enaltecer la belleza de la mujer.

6. A modo de conclusión, puede afirmarse que la asimilación del petrarquismo y, en general, de la corriente italianizante, realizada principalmente a través del reflejo que proyectaron las letras españolas, fue tan intensa y per-

fecta que resulta prácticamente imposible —y, además, inútil por ser tarea condenada al fracaso— hacer distingos en el petrarquismo de uno y otro lado del Atlántico. La riqueza poética de Terrazas, González de Eslava, Carlos de Sámano... no tiene nada que envidiar a la de nuestros mejores petrarquistas, que se habían convertido en el espejo en el que aquéllos vieron dibujada su propia imagen, es decir, sus poemas.

La *mimesis* poética que practicaron los creadores criollos respecto de la literatura petrarquista, española principalmente, fue de tal grado que la coincidencia de temas, motivos, procedimientos, cauces expresivos e, incluso, el espíritu poético resultaba idéntico. Si bien es cierto que, en buena medida, la mayor parte de las semejanzas que nos muestran los textos novohispanos y españoles son fruto de su originaria procedencia clásica y sobre todo italiana, no es menos cierto que, al servir los españoles de filtro de la literatura que llegó al Nuevo Mundo, sus textos contienen prácticamente la casi totalidad de los rasgos que reproduce el petrarquismo americano, lo que no siempre resulta fácil de dilucidar, cuenta habida de que la mayoría de los rasgos y aspectos característicos formaban ya parte del vastísimo acervo del petrarquismo literario.

Resulta curioso, no obstante, que no pocos de los ecos detectados en los poemas de los autores novohispanos se han podido localizar incluso en los textos de los poetas españoles seleccionados en las *Flores*, lo que revela que dichos textos debían de conocerse, no sólo en la península, sino también en la Nueva España —por los diversos cauces de transmisión literaria— siendo bastante probable que se convirtieran en modelo de inspiración para los poetas americanos. El grado de asimilación de los temas y de las formas del petrarquismo ha sido de tal intensidad y riqueza por parte de los poetas criollos, que ni siquiera hemos podido detectar ningún aspecto que evidenciara su procedencia u origen americano.

Los poetas novohispanos no sólo asimilaron con absoluta destreza y perfección el petrarquismo y, en general, los temas y formas de la tradición italianizante, tamizada siempre por su aclimatación española, sino que también se hicieron eco, como había ocurrido en la península, de la tradición castellanizante, siendo así posible observar algunos rasgos que originariamente fueron propios de la más genuina tradición de raíz hispánica y, más concretamente, de la poesía cancioneril. Desde esta perspectiva, podría decirse que los poetas novohispanos que aparecen en las *Flores* representan un elocuente ejemplo del grado de asimilación y aclimatación que experimentó, en esas nuevas tierras, la poesía española del siglo XVI, con sus distintas tendencias y corrientes poéticas³². Los poemas de nuestros poetas criollos reflejan la

³² Recuérdese trabajo de J. M. Blecua, "Corrientes poéticas en el siglo XVI", en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24.

confabulación de ambas tradiciones literarias —la italianizante y la castellanizante— en una sincrética creación poética de claro signo cultista, cuyo aliento y concreción lingüística resultaba definitivamente indivisible y, lejos de limitarse a seguir las pautas poéticas marcadas por la metrópoli, terminaría elevando su voz con absoluta singularidad y personalidad propia.