

Estudio de canción *Divino y claro cielo* de Luis Carrillo y Sotomayor

Lucía CABRERA ROMERO

Universidad de Córdoba

lucia.cabrera@uco.es

Resumen: Estudio del contenido, estructura, estilo, métrica y pragmática de la composición de Luis Carrillo y Sotomayor titulada *Divino y claro cielo*, prestando atención a la edición y transmisión de los dos impresos de 1611 y 1613, respectivamente. Para ello, se realizará un repaso por la localización y el contexto de la composición, aportando algunos datos sobre la biografía de este autor que no se adscribe a una sola corriente estética, sino que conjuga temas renacentistas con una actitud más cercana al Barroco en su alarde de erudición y al Manierismo, adecuando la materia al modo, primando la forma frente al estilo. Se hará un repaso por toda su obra y se destacarán algunos aspectos sobre su contexto histórico y estético dentro del último tercio del siglo xvi, donde se da una gran renovación de la lírica culta.

Palabras clave: lírica culta; siglo xvi; Carrillo y Sotomayor; Renacimiento; Barroco; Manierismo.

Abstract: Study of the content, structure, style, meter and pragmatics of Luis Carrillo y Sotomayor composition entitled *Divino y claro cielo*, paying attention to the edition and transmission of the two printed copies from 1611 and 1613, respectively. I will review the location and context of the composition, giving some details about the biography of the author, who is not affiliated to a single aesthetic current, but combines Renaissance themes with an attitude closer to the Baroque in its display of erudition and Mannerism, adapting the topic to the manner, giving priority to the form instead of the style. I will revise his complete work, underlining some aspects about his historic and aesthetic context within the last third of the sixteenth century, where there is a great renovation of the highbrow poetry.

Keywords: highbrow poetry; sixteenth century; Carrillo y Sotomayor, Renaissance; Baroque; Mannerism.

I. Contexto histórico y estético

En el último tercio del siglo XVI se llevó a cabo una regeneración poética, hay una gran renovación de la lírica culta, pero no se dejan atrás las tendencias anteriores; muestra de ello es la antología *Flores de poetas ilustres* publicada por Pedro Espinosa en 1605, que recopila composiciones ligadas a la tradición herreriana y otras que ejemplifican las nuevas tendencias barrocas. En esta transición de la poesía más puramente renacentista a la barroca vemos cómo hay un claro interés hacia la poesía horaciana y las formas aliradas y, en paralelo, va evolucionando la forma de canción «en la que persiste la estructura de la estancia, pero alejándose progresivamente del diseño petrarquesco» (Ruiz Pérez, 1993, p. 278).

A finales del siglo XVI y comienzos del XVII también se empieza a cultivar una poesía que se basa en un gusto por la dificultad culta; este movimiento es conocido como culteranismo y culmina con la obra de Luis de Góngora (López Bueno, 1987), cuyo uso del cultismo como símbolo de las formas poéticas de difícil comprensión a las que aludimos ha sido ampliamente estudiado. Sin embargo, menos atención se le ha dedicado a su paisano Luis Carrillo y Sotomayor, considerado por muchos abanderado del culteranismo y cuya obra probablemente influyó sobre Góngora; así lo señala López Bueno al hablar de una de las obras clave de Carrillo, la *Fábula de Acis y Galatea*: «sobre el mito polifémico construirá Góngora uno de sus poemas más señeros, y a buen seguro tuvo presente –tal vez le sirviera de acicate– el de su paisano» (1987, p. 173). La autora también señala otra de sus obras, el *Libro de la erudición poética*, como una defensa de los ideales estéticos de su tiempo y de los, llamados por sus enemigos, culteranos.

Sabemos, por tanto, que en el último tercio del siglo XVI se llevó a cabo una renovación poética, pero sin olvidar las formas y temas anteriores. La obra de Carrillo y Sotomayor, poeta que no se adscribe a una sola corriente estética, a pesar de su corta vida, es un buen ejemplo de esta transición y de la variedad de tendencias que conviven en dicho periodo de tiempo y, en especial, la canción titulada *Divino y claro cielo* nos servirá de muestra para analizar algunos de los aspectos más característicos de cada tendencia; en ella encontraremos temas renacentistas pero tratados con una aptitud más cercana al Barroco y un estilo próximo al Manierismo, donde la forma prima sobre la materia.

II. Contexto biográfico y obra

De la biografía de don Luis Carrillo y Sotomayor poco sabemos, la fecha y lugar de nacimiento del poeta han sido discutidas y, finalmente, se ha dado como vá-

lida la ciudad de Baena y, como fecha de nacimiento más aceptable, 1582(83). Según el *Epitaphium* de Quevedo que publicó en los preliminares de las *Obras* de don Luis, murió «anno 1610, aetatis 27»; la madre, sin embargo, dice que murió a los veinticuatro años, lo cual adelanta la fecha de su nacimiento a 1586 –fecha que acepta Dámaso Alonso¹. En cuanto a su muerte, por el historiador don Alonso Carrillo Laso de Guzmán² se sabe que murió en el Puerto de Santa María habiendo hecho voto de castidad y religión. En cualquier caso, la muerte le llegó a muy temprana edad, por lo que no pudo dejar una obra lograda.

Cursó seis años de estudios en Salamanca, fue caballero de Santiago y cuatralbo de las galeras en la armada española, por lo que tuvo poca presencia en la corte. Su obra, como consecuencia, está plagada de referencias al mar y a la ausencia y se deduce que por vía marítima llegó hasta Italia donde, seguramente, se empapó de la tradición latina y fraguó su estilo. Aunque era amigo del conde de Niebla, al que dedica algunas de sus composiciones, este no era un mecenas; Carrillo no escribió por necesidad sino por el puro placer de escribir. Recorrió las costas del levante y sur español y en Cartagena tuvo trato con literatos murcianos del círculo de Cascales. Conocemos también que era devoto y visitaba las iglesias de la Virgen en cuanto llegaba a puerto³, sin embargo, su obra es totalmente laica. Para completar los datos biográficos podemos consultar el artículo citado en nota 1, o el capítulo sobre la biografía en la monografía de Angelina Costa sobre el autor (1984).

Fue su hermano, Alonso Carrillo, el que recogió los escritos que halló de Luis Carrillo y Sotomayor y los llevó a la imprenta; estos salieron a la luz en agosto de 1611, un año después de su muerte, en Madrid, por Juan de la Cuesta, con título de *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*. Alonso Carrillo juntó los primeros borradores que encontró y, según él mismo dice, no pudo atender a la imprenta; por eso, la obra salió llena de errores. Era frecuente en el Siglo de Oro la publicación póstuma de las poesías de un autor, y también lo era que de esta labor se encargara algún familiar. Dos años más tarde, en 1613, salió una nueva edición, por Luis Sánchez, que costeó la familia y que posee menos erratas que la anterior pero dista de ser una buena edición, sobre todo en cuanto a puntuación se refiere. Se argumentó que muchos poemas de la primera impresión no

1 Alonso, D. (1968). Para la biografía de don Luis Carrillo. *Del siglo de oro a este siglo de siglas*, 55-63. Madrid: Gredos. También en Alonso, D. (1974). *Obras completas*, tomo III, 717-724. Madrid: Gredos.

2 No confundir con el hermano del poeta.

3 Para más datos sobre sus prácticas ascéticas, consultar páginas 725-735 en Alonso, Dámaso (1974).

eran de Carrillo, y que esta segunda edición ofrecía «los papeles más corretos y limados, que afirmó ser los últimos» (Luis Sánchez, 1613), pero esta nota es dudosa y habría que plantearse la más que probable posibilidad de que Luis Sánchez no tuviera más original que el de la primera edición. Dos ediciones en tan corto periodo de tiempo hacen pensar que la poesía de Carrillo tuvo éxito entre sus contemporáneos; además, hay que tener en cuenta que una edición impresa siempre llega a un mayor número de público.

Begoña López Bueno (2005, pp. 935-947) señala el mérito de alguien que, a principios del siglo XVII, se sirva de la teoría de los tres estilos para organizar una colección poética; así lo hizo Alonso Carrillo, que se valió del principio retórico de los tres estilos (alto, mediano, bajo) como ordenador de lo métrico-genérico, criterios más objetivos que ya tenían modelos muy precisos en el Siglo de Oro. Esta triple clasificación por el *modo* de imitación llega a España con personajes como López Pinciano o Cascales.

En efecto, la obra de Carrillo y Sotomayor se puede dividir, por un lado, en prosa y verso y, por otro, en original y traducida (las traducciones son dos: *De la brevedad de la vida*, de Séneca, en prosa; y *El remedio del amor* de Ovidio, en verso). Don Alonso coloca en primer lugar el verso, donde se sitúa la obra original y luego las traducciones y, posteriormente, la prosa. Dentro de la obra original en verso se ven claramente cuatro grupos: sonetos, *Fábula de Acis y Galatea*, églogas y canciones, composiciones octosilábicas (romances, letras y redondillas). Lo importante, como señala López Bueno, es que don Alonso razona este orden y lo justifica en el prólogo a la primera edición con la teoría de los tres estilos:

Divido sus obras en estilo y materia. Estilo como la llaneza de la prosa o dignidad de la poesía: grande, si épica; dulce, si lírica; tierna, si elegíaca; humilde, si cómica. Materia como aquella de disputar, sola para el sentir; suelta a las palabras en prosa, como aquella atada con leyes de consonantes, propia de la poesía; o contado en la épica, o alabando en la lírica, o quejándose en la elegíaca, o burlándose en la cómica. De la llaneza de la prosa y materia de disputar es el *Libro de la erudición poética* [...]. De la dignidad de la poesía épica como «La fábula de Acis y Galatea» [...]. De la poesía lírica, como las canciones: allí se alaba y se entretienen amores, y alabanzas amorosas es lo principal que en ellas se profesa. Elegíaca, los sonetos, que son todos amorosos, fuera de algunos que tienen sujeto diferente. Cómicas, romances y las demás poesías humildes. Así en las octavas tiene grande estilo; en las canciones, dulce; en los sonetos, tierno; en las poesías de juego, humilde [...] (Navarro, 1990, pp. 140-142)

Así, el más alto de los niveles poéticos coincide con la épica, según el criterio tradicional. Para la poesía lírica y para la elegíaca sigue las pautas que sobre

géneros poéticos estableció Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso* (1580). Como Herrera, sitúa la lírica en el segundo nivel y le atribuye la alabanza como materia preferente, es decir, la actitud celebrativa. Además, entiende lo «lírico» en un sentido formal-métrico (lo vemos en la ordenación posterior de las poesías), como dice López Bueno, las composiciones articuladas en estancias o estrofas «líricas», sean canciones, bajo forma eglógica o no, o estancias sueltas.

Sin embargo, tras el planteamiento de Alonso Carrillo, apenas hay nada cierto. No todas las composiciones en estancias «líricas» son de alabanza o celebración. Curiosamente, la mayoría de las canciones y églogas son de tono elegíaco, por ser de asunto amoroso con lamentos; por tanto, no son celebrativas ni de alabanza. López Bueno opina que el patrón ordenador que Alonso Carrillo eligió, los *genera dicendi*, fue «insuficiente en su rigidez y esquematismo para interpretar la realidad poética que pretendía» (2005, p. 946). Los textos de Luis Carrillo sí que siguen pautas retóricas, pero se trata de «pautas retóricas implícitas en la cadena imitativa» (2005, p. 946); por ejemplo, la poética del desengaño y de la soledad son fórmulas retóricas o motivos que ya han cristalizado y son perfectamente reconocibles en la poesía del siglo XVII.

En cuanto a sus obras originales en prosa, que son las que nos sirven para ver su apartamiento de lo vulgar, tenemos tres cartas y el *Libro de la erudición poética*. Dámaso Alonso señala el grave dilema que Carrillo tuvo que plantearse: «o escribir cultamente y no ser comprendido por la amada; o ser entendido por ésta y escribir requiebros al modo desnudo de la castellana musa» (1974, p. 711). Carrillo resolvió este problema escribiendo de una manera a veces, y a veces de otra; así podía esperar gloria, por un lado, y correspondencia, por otro.

La arbitraria ordenación de las poesías, con partes de unas intercaladas entre otras, es señalada también por Dámaso Alonso, que intenta poner orden en su edición de 1936, *Poesías completas* de Carrillo de Sotomayor, en colección Primavera y flor. Esta edición, según Angelina Costa (1984), organiza la confusa distribución de églogas y canciones. Aparte de la de Dámaso Alonso, solo tenemos dos ediciones modernas que recojan toda su poesía, la de Angelina Costa de 1984 y la de Rosa Navarro Durán de 1990, y una edición bilingüe modernizada de 1970 de los cincuenta sonetos de Carrillo a cargo de Fiorenza Randelli Romano.

En cuanto a las antologías generales, no suelen recoger a este poeta, solo en la de Isabel Pérez Cuenca y Jauralde Pou, de 1997 y 1999, respectivamente, encontramos algún poema. Vemos cómo la recepción de este autor es muy pobre, don Luis Carrillo y Sotomayor es un poeta olvidado, del que solo suele hablarse en las discusiones sobre los orígenes del gongorismo. Esto puede deberse, en parte, a que murió joven y su obra fue escasa y no quedó perfilada. Dámaso Alonso afirma que «si la muerte no hubiera arrebatado su delicada finísima mo-

cedad, hubiera sido uno de los mayores [poetas] de nuestra lengua» (1974, p. 703). Opinión que comparten Justo García Soriano o Angelina Costa, entre otros estudiosos de la vida y obra del poeta cordobés.

Dámaso Alonso no habla de influencia de Carrillo en Góngora, sino más bien de competencia, algo que me parece mucho más adecuado teniendo en cuenta que ambos dedican su poema al mismo personaje, el conde de Niebla. Esta imitación de Carrillo de la que muchos hablan se refiere sobre todo a la *Fábula de Acis y Galatea*. El tema de ambas fábulas, la de Carrillo y la de Góngora, está sacado de la *Metamorfosis* de Ovidio; y el tema de los amores de Acis y Galatea, con la venganza de Polifemo, es común en la tradición latina. Como este debate de influencia-imitación-competencia se refiere sobre todo a la citada *Fábula*, no entraré en más detalles.

III. Análisis de canción *Divino y claro cielo*

Con estos datos, estamos preparados para iniciar el comentario de la canción *Divino y claro cielo*. No sabemos la fecha en la que fue compuesta, ya que carecemos de cualquier dato cronológico de los poemas, salvo la vaga alusión a un soneto.

El tema de la canción es claramente amoroso o «amatorio», como en la mayor parte de sus poemas. El poeta se queja de un amor no correspondido pero lo acaba aceptando de manera casi estoica, resignado a un dolor sin remedio, termina por olvidar a la amada. Tiene a la naturaleza en su contra, divino cielo es el destino adverso, que podemos poner en paralelo con la «cruel estrella» de Garcilaso y Herrera. El tópico del amante no correspondido viene directamente de Petrarca, también lo utiliza posteriormente Garcilaso en sus églogas, la dama hostil y enemiga que lo trata con desdén e indiferencia, la *dame-sans-merci* de los cancioneros provenzales. Aquí va más allá y la dama, además de despreciar su amor, ama a un tercero; por ello es calificada de «injusta», «no piadosa», «ingrata», «tirana», etc. Frente a esto, el amante es «constante», servil y fiel. Una de las formulaciones del amor en Petrarca es que el amor abrasa con fuego. Carrillo utiliza el motivo mitológico tan repetido del «volcán de Etna»; Garcilaso y Herrera utilizaron el recurso del mito «como término comparativo de su propia experiencia amorosa, dentro de la más pura línea petrarquista. [...] Luis Carrillo [...] ratifica sus sentimientos amorosos por medio de la comparación mitológica adecuada» (1984, p. 36). Es cierto que los poetas amatorios de la época utilizan estos tópicos repetidamente, pero, como señala Angelina Costa (1984, p. 274), vamos viendo en Carrillo nuevos elementos, esta aceptación del desengaño que no lo deja sumirse en el pesimismo absoluto es prueba de ello. El llanto es un

motivo al que recurre el poeta con frecuencia, sin embargo, en otros casos, el llanto no es consuelo para él. En muchas ocasiones, Carrillo demuestra la certeza de que el dolor no tiene remedio: «Y así a mi fiero dolor buscarle cura es locura, pues en mí su misma cura viene a morir por amor» (Del autor al *Remedio de amor*, vv. 13-16). Quizás con este convencimiento adopta ese tono de resignación.

También del amor cortés bebe Carrillo, el poeta se siente inferior a la dama; sin embargo, no se intuye aquí la relación de vasallaje propia de esta tradición. Esto nos indica la variedad de tradiciones que confluyen en Carrillo⁴, pero también los tratamientos peculiares que le da el poeta sin caer en una servil imitación; algo que está en estrecha relación con su estilo, que debe ser alto (porque así conviene a la materia) y artificioso («No sin trabajo se dejan ver las Musas. Lugar escogieron bien alto», como reza en su *Libro de la erudición poética*). Para Carrillo, un buen poeta debe imitar a los clásicos, si no, sería un mero versificador; pero esta imitación, con base en la mimesis aristotélica, no se limita en Carrillo a la repetición, sino que la combina con la originalidad; teorías plasmadas en su ya citado *Libro de la erudición poética*.

Siguiendo con los motivos, el poeta no pide ninguna recompensa por este amor que le profesa, como los poetas provenzales, pero se duele de que se lo dé a otro y esto le provoca no solo dolor, sino celos⁵. También de tradición trovadoresca es la terminología usada para los sentimientos antitéticos tan presentes en esta canción.

Antes de seguir avanzando, es importante detenerse en la métrica. Carrillo utiliza fórmulas italianizantes de base endecasílábica que combina con el heptasílabo. Este metro y variedad rítmica son convenientes para églogas y canciones. Hablamos de canción en lugar de oda tras la lectura por la elección de las estancias como forma estrófica, principal «diferencia» con la oda, que prefiere las formas ali-

4 Para estudiar los patrones de las muchas tradiciones de las que se nutre Carrillo en cuanto al tema del amor, se puede consultar el capítulo VI «Poesía amatoria» de la monografía de Angelina Costa (1984, pp. 245-278).

5 Emilio Orozco, en *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor*, nos da los datos de una cuñada del poeta, Gabriela de Loaisa y Mesía, a quien dedicó su traducción del *Remedio de amor*: Gabriela se casó con don Pedro Veneroso en un matrimonio concertado. Orozco opina que este casamiento tuvo que «descomponer» a Carrillo. Este, piensa Orozco, es el motivo principal de su dolor y sus quejas, motivo principal también de esta canción, que califica de «indudablemente dirigida a doña Gabriela». Incluso, Orozco se atreve a aventurar que esta boda motivó la vida ascética del poeta en los últimos años. Dámaso Alonso se pregunta si los amores de Carrillo fueron *a-girl-at-every-port*. Los constantes viajes le dificultarían un amor estable. Sean ciertos o no estos datos, lo cierto es que no afectan esencialmente a su obra poética. Sí es de reseñar que casi toda la poesía de Carrillo se dedica a estos amores (Laura, Celia, Antandra, Lisi).

radas (Ruiz Pérez, 1993, pp. 277-318; López Bueno, 1993, pp. 175-213). También suele poseer la oda un tono celebrativo que no encontramos en este poema. A pesar de que don Alonso Carrillo caracterizara las canciones con este tono, se ve en el poema un claro tono de lamento con la aceptación del desengaño ya comentada.

Podemos encontrar toda una evolución histórica sobre este género en el apartado «Formas y derivaciones de la canción petrarquista» del monográfico de Angelina Costa (1984). En este mismo apartado se nos dice que la canción petrarquista solía tener entre cuatro y doce estancias, habiendo un mínimo de tres; algo que no se cumple en esta canción; además, según Rudolf Baehr (1997), el predominio del heptasílabo le concede un carácter menos elevado, algo de lo que tanto huye Carrillo, pero que tiene sentido en esta canción.

Segura Corvasí (1949, p. 204) señala cómo, en Carrillo, todas las canciones son «aliradas», excepto esta, a la que califica, como Angelina Costa, de «petrarquista» o «a la italiana». También señala la estructura métrica de la primera estancia, a la que califica de «paradigma extraño», aunque se equivoca al escribir la estructura (Angelina Costa lo corrige en su estudio) y la de la segunda, que tiene la misma estructura que la canción XIV de Petrarca, paradigma que expone Baehr en su *Manual de versificación española* antes citado. Ambas estancias son de catorce versos; la primera tiene el siguiente esquema métrico: abBabBcddeeDfF y se compone de una «fronte» de dos pies con tres versos cada uno; la «chiave» o verso de enlace, que es un heptasílabo, pero no rima con la «fronte» sino con la «sirima», la «sirima» tiene un verso más que la «fronte» y reúne tres pareados. La segunda estancia, abCabCcddeeDfF, se compone de una «fronte» de dos pies, un verso de enlace que rima con la «fronte» y la «sirima» final de siete versos. Así, dentro de la regularidad y repetición, más que simetría, que presenta un número par, vemos las irregularidades presentes en la forma.

Las estancias comienzan con el mismo adjetivo, una vez en masculino y en femenino la siguiente. Vemos una manifiesta variación dentro de la regularidad; lo mismo ocurre con repeticiones, simetrías y bimembraciones; no hay un solo verso que no pueda relacionarse con otro dentro del poema. En la primera estancia hay un sufrimiento interno del poeta por un amor ardiente no correspondido, entre reflexión y lamento. El cambio fundamental en la segunda es que se dirige directamente a la amada, es una apelación o reproche de que dé a otros su amor.

Si nos adentramos en los recursos usados por Carrillo, es decir, en su estilo, en esta canción vemos que no hay hipérbatos violentos, aunque sí alteraciones simples del orden de los términos. El verbo, a la manera latina, está colocado al final en muchos versos, este puede ser uno de los procedimientos cultistas que han sido señalados por numerosos críticos, junto con algún cultismo léxico como «afable». Además de estos, que podrían considerarse cultismos *verba*, tenemos los *res*, como

la alusión mitológica. En cualquier caso, esto no es motivo para tacharlo de «oscuro»; aunque el texto vaya dirigido a lectores cultos, no puede ser «oscuro» pues la amada, receptora interna del poema, no lo entendería. Además, Carrillo señalaba que, determinada oscuridad, reside en el lector y no en los versos; así, quiere separarse por completo del vulgo «ignorante». No parece Carrillo, al menos en su poesía, un poeta tan elevado u oscuro, aunque la crítica en torno al poeta hace hincapié en su «sentimiento de distinción suprema», «severo aristocratismo», etc.

Hay que tener en cuenta que, en la ordenación en tres estilos realizada por el hermano del poeta, esta canción ocupa un lugar intermedio; a pesar de ello, es importante recordar las palabras de su hermano: «Es de notar que ni en la grandeza épica, ni en la dulzura lírica, ni en la terneza elegíaca amó nada plebeyo, todo puro y entero» (*Obras de don Luys Carrillo y Sotomayor*, 1611). Él mismo condena la oscuridad de la que los críticos modernos lo acusan. Simplemente defiende un lenguaje difícil, adecuado al carácter docto y elevado de la poesía.

Siguiendo con el análisis formal del poema, es de destacar su capacidad de recurrencia sintagmática. Ya hemos señalado la anáfora con la que comienza ambas estancias, los paralelismos se repiten a lo largo de todo el poema: «Divino y claro cielo»/«duro y constante hielo». También hay bimebraciones: «de tu gusto movido y de tu agrado». La técnica de contrarios, calificada de manierista, opone términos como «hielo-fuego», «divina-humana», etc.; además, el mismo poeta nos dice que son estos «contrarios» los que le dan muerte; así nos hace llegar Carrillo sus sentimientos contradictorios hacia una amada a la que quiere pero que a la vez le hace daño. En cuanto a metáforas, no es novedoso, utiliza las típicas propias del Renacimiento (fuego=amor, hielo=desdén).

Antes identificábamos el cielo con el destino o la divinidad celeste, pues el epíteto con el que comienza la canción lo aleja de la realidad sensorial; vemos ahora otros epítetos: «constante hielo», para añadir los semas de persistencia al hielo; con este mismo adjetivo, «constante», califica luego su amor por la dama (aquí se van viendo ya también las correlaciones que traza a lo largo de todo el poema); «gusto injusto», además de rimar, este epíteto crea una asociación extraña; «Divina fiera humana» crea una asociación antitética, con estos dos contrarios funde el carácter divino de la amada al de la fiera, por su crueldad. Además, este verso, une lo divino con lo animal y lo humano (soneto 59 de Góngora: «ángel fieramente humano»).

La correlación más importante que enlaza toda la composición es la de la vista y el llanto, el poeta se queja de que la amada no «mira» que su constante amor merece un premio, y de que sus «ojos» no merecen tales «enojos» (juego ingenioso) después de tanto «llorar». Esta correlación se lleva a la segunda estancia con el campo semántico visual («ven», «verte», «viste», «ojos»), para

acabar también con el llanto y las «lágrimas». Estas lágrimas personificadas son, metafóricamente, las que borran su dolor. En realidad, es el tiempo el que cura su dolor, vemos aquí ya una conciencia del tiempo, tan característica del Barroco. Con este último verso rompe el horizonte de expectativas; por las características del poema, esperaríamos que el amante, como era frecuente, acabara sumido en el pesimismo absoluto siendo irremediable su situación.

Siguiendo con las correlaciones tenemos el «gusto movido» y «gusto injusto» de la amada, frente al «mal no movido» del poeta. Frente al «constante hielo» que es la amada, él responde con «constante amor». También es elemento de repetición la interrogación retórica en ambas estancias, aunque en la segunda vaya dirigida a la amada. Además, también las inicia con una anáfora, ambas empiezan con «por qué». Frente al «premio» que a él no le da, tenemos el «trofeo» que a otro ofrece en la siguiente estancia. En esta segunda estancia se repiten los términos «ingrato» e «ingrata» para describir a la amada; «pecho» refiriéndose una vez al de la amada y otra al del yo poético; el término «deseo» se repite para reiterar el amor del amante; también se repite «muerte», para describir, hiperbólicamente, el efecto del desdén de la amada hacia el poeta. Por su parte, las estructuras paralelísticas contribuyen al carácter repetitivo del poema: «no, piadosa, el olvido»/»y ya, afable, no miras»; «Divino y claro cielo», «divina fiera humana».

IV. Conclusiones

El poema queda enlazado perfectamente y con un cierre sentencioso que no permitiría añadir nada más, a pesar de la brevedad que no es propia de este género. Sin embargo, Dámaso Alonso añade en su edición de 1936 esta estancia:

Huye, enemiga mía;
imita al presto viento,
en su mudanza, al mar en su fiereza;
pues nunca verá el día
mi triste pensamiento
que, aun olvidado, olvide tu belleza,
y, entre aquesta aspereza
de tu mirar airado,
no confiese, abrasado,
ser indignos despojos
de aquestos claros ojos
el dar muerte a quien siempre te ha adorado:
Pues pretendo obligarte,
cual tú con olvidarme, con amarte.

Es cierto que la temática es la misma, pero en casi toda la poesía de Carrillo se repite el mismo tema; además, no tiene sentido cerrar el poema con la manifestación del amor hacia la amada cuando ya la había olvidado en la estancia anterior, parece más lógico no romper la «simetría». Sí es cierto que la añadidura de esta estancia podría apoyarse en lo dicho anteriormente por Baehr, pero no parece una razón convincente dada la variabilidad de estos paradigmas. Angelina Costa también añade en su edición, siguiendo a Dámaso Alonso, esta tercera estancia, a diferencia de Rosa Navarro Durán.

Del contexto histórico y estético poco más se puede decir. Ya hemos hablado de la renovación poética culta y ha quedado demostrado que Carrillo participa de varias corrientes estéticas. Son sus temas, quizás, más renacentistas: paisaje para expresar la queja, poesía amorosa petrarquista, depuración del amor cortés que hicieron los autores del *dolce stil nuovo*. A pesar de estar cercano a la tradición petrarquista y herreriana, se aleja del idealismo platónico de este último, las musas se consiguen con esfuerzo y trabajo; este es uno de los elementos nuevos que introduce, junto con el abandono de la introspección, apelando a la amada, en este poema, la aceptación casi estoica del dolor. Las alusiones mitológicas, alarde de erudición, son más cercanas al Barroco: «El avance hacia fórmulas barrocas es también manifiesto en el aspecto estilístico-formal, y sus procedimientos (recurrencias fónicas y léxicas, paralelismos y correlaciones, endecasílabos bimembres) se actualizan en sonetos, églogas, canciones» (López Bueno, 1987, p. 178). Del manierismo toma quizás esa inclinación por el decoro, por la adecuación de la materia al estilo y esa técnica de contrarios ya mencionada.

Estas clasificaciones son, sin embargo, poco claras y de escasa utilidad para la comprensión del poema, lo interesante es la confluencia de corrientes en la obra de Luis Carrillo y Sotomayor, cuyo ejemplo tenemos en esta canción. No es de extrañar, tampoco, que muchos de los críticos que han estudiado al poeta hayan hablado de su poesía como extremadamente fácil en ocasiones, sobre todo en comparación con la de Góngora; pero con pasajes oscuros abundantes.

V. Bibliografía

Impresos

Carrillo y Sotomayor, L. *Obras de don Luys Carrillo y Sotomayor, cavallero de la Orden de Santiago, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatrakvo de las Galeras de España, natural de la ciudad de Cordova* [...], en Madrid, por Juan de la Cuesta. Año de MDCXI.

Carrillo y Sotomayor, L. *Obras de don Luys Carrillo y Sotomayor, Comendador de la Fuente del Maestre, Quatrakvo de las Galeras de España* [...], en Madrid, por Luys Sánchez, P. Perret, fe. 1613.

Ediciones modernas

- Alonso, D. (Ed.). (1936). *Poesías completas*, de Luis Carrillo de Sotomayor. Madrid: Signo.
- Costa Palacios, A. (Ed.). (1984). *Poesías completas*, de Luis Carrillo y Sotomayor. Madrid: Cátedra.
- (ed.). (1987). *Libro de la erudición poética*, de Luis Carrillo y Sotomayor. Sevilla: Alfar.
- Jauralde Pou, P. (1999). *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglo XVI-XVII)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Navarro Durán, R. (Ed.). (1990). *Obras*, de Luis Carrillo y Sotomayor. Madrid: Castalia.
- Pérez Cuenca, I. (1997). *Antología de la poesía del siglo XVII*. Barcelona: Hermes.
- Randelli Romano, F. (1970). *Poesie. I. Sonetti*, de Luis Carrillo y Sotomayor. Casa Editrice D'Anna, Università degli Studio di Firenze, Facoltà di Magisterio-Instituto Ispanico.

Estudios

- Alonso, A. (2002). *La poesía italianista*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- Alonso, D. (1968). *Del Siglo de Oro a este Siglo de siglas*. Madrid: Gredos.
- (1974). La poesía de don Luis Carrillo. *Obras completas*, tomo III. Madrid: Gredos.
- (1979). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Baehr, R. (1997). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Collard, A. (1971). *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia.
- Costa Palacios, A. (1984). *La obra poética de Luis Carrillo y Sotomayor*. Córdoba: Diputación provincial de Córdoba.
- Díez Echarri, E. (1970). *Teorías métricas del siglo de oro*. Madrid: CSIC.
- Espinosa, P. (2006). *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano (Eds.). Madrid: Cátedra.
- García Soriano, J. (1926). Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo. *Boletín de la Real Academia Española*, 13, 591-629.
- López Bueno, B. (1993). Hacia la delimitación del género oda en la poesía española del Siglo de Oro. En B. López Bueno (Ed.), *La oda: II encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro* (pp. 175-214). Sevilla: Grupo de Investigación Poesía Andaluza del Siglo de Oro.
- (1987). *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.

- (2005). *Genera dicendi* y géneros poéticos. A propósito de la *dispositio* editorial de las *Obras* de Luis Carrillo. En P. M. Piñero Ramírez (Ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva* (pp. 935-947). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Ruiz Pérez, P. (1993). La oda en el espacio lírico del siglo XVII. En B. López Bueno (ed.), *La oda: II encuentro internacional sobre poesía del Siglo de Oro* (pp. 277-318). Sevilla: Grupo de Investigación Poesía Andaluza del Siglo de Oro.
- Segura Corvasí, E. (1949). *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*. Madrid: CSIC.