

## *La poesía de Rodrigo de Carvajal y Robles* *Ensayo de relección*

---

JOSÉ FERNÁNDEZ DOUGNAC  
BELÉN MOLINA HUETE  
*Universidad de Málaga*

Un breve y muy difuso retrato, donde se aúnan la pluma y la espada, es lo que tan sólo se puede extraer de los escasísimos datos que nos han quedado de la vida del capitán Rodrigo Carvajal y Robles. Se desconoce la fecha de su nacimiento en Antequera, aunque se conjetura que pudo ser hacia 1580<sup>1</sup>. Descendía de familia aristocrática<sup>2</sup> y, por motivos que ignoramos, nuestro poeta se trasladó a América: desde 1597, aproximadamente, existen noticias que lo sitúan en Perú<sup>3</sup>, donde participa en diversos hechos de armas y alcanza el cargo de justicia mayor de la provincia de Cabaña y Cabanilla. El final del *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* sintetiza parte de estos sucesos:

---

<sup>1</sup> F. López Estrada en el «Prólogo» a Rodrigo Carvajal y Robles, *Poema del asalto y conquista de Antequera* (Lima 1627). Anejos del BRAE., Madrid, 1963, p. 10. Los datos fundamentales de la biografía de Carvajal los extraigo de la transcripción que F. López Estrada hizo del manuscrito que se encuentra en el Archivo de Indias, Legajo Lima 159, antiguo 70-5-15 («Datos para la biografía de Rodrigo Carvajal y Robles». en *Anuario de Estudios Americanos*, IX, 1952, pp. 577-559). Muchas de estas noticias son repetidas por el propio poeta en los prolegómenos del mencionado *Poema* (ed. cit., pp. 32 y 34). También hemos tenido en cuenta G. Lohman Villena – F. López Estrada, «Documentos americanos relativos al escritor antequerano y peruano Rodrigo de Carvajal y Robles», *BRAE*, Madrid, 1997, pp. 197-218: así como la más actual edición del *Poema heroico del asalto y conquista de Antequera* (Lima, 1627) a cargo de B. Martínez Iniesta (Universidad de Málaga. 2000), por la que citamos los textos.

<sup>2</sup> Según las «Notas biográficas» que D. Alonso y R. Ferreres incluyen en el *Cancionero Antequerano*, fueron parientes suyos «D. Diego de Carvajal, Maese de Campo General de los reinos del Perú y Correo Mayor de todas las Indias, y D. Diego de Vargas Carvajal, Almirante del Mar del Sur» (Madrid. CSIC, 1950, pp. 463-464). De cada uno de ellos se encuentra un soneto laudatorio en el *Poema*...

<sup>3</sup> En 1627, dirigiéndose al «Rey nuestro Señor» en los preliminares del *Poema* escribe: «[...] Mas ha de treinta años. sacra Magestad. que passé a estos reinos del Pirú. donde he servido a V. M. en todas las ocasiones en guerra que se han ofrecido con mi persona y hacienda» (p. 96).

Con mi espada, señor, he defendido  
 [l]a lealtad que se os debe en esta tierra,  
 [y] en sus puertos me opuse al atrevido  
 [ho]landés, que les trajo cruda guerra;  
 [c]on mi hacienda también os he servido  
 [s]in negar de mi pecho cuanto encierra,  
 [de] todo lo que soy y lo que valgo,  
 [la] obligación que os debe un hijodalgo<sup>4</sup>.

Casó con doña Juana de la Torre y Padilla, nieta del maese de campo Juan de la Torre, uno de los trece de la isla de Gallo y, al enviudar, volvió a contraer matrimonio con doña Isabel de Vera<sup>5</sup>. Asentado en la ciudad de Arequipa, donde fue depositario general<sup>6</sup>, en 1628 se dirige al rey para acceder a algún corregimiento, gobierno o cualquiera de las plazas de contadores mayores de dicha localidad<sup>7</sup>. De sus últimos años lo ignoramos todo, salvo que en 1632 apareció publicado en Lima, y costeado por la misma ciudad, su poema descriptivo *Fiestas de Lima*: en la portada, nuestro poeta aparece con el grado de capitán y con el cargo de «Corregidor, Iusticia mayor de la provincia de Colesuyo». Se desconoce la fecha de su fallecimiento<sup>8</sup>. Lo cierto es que no pudo cumplir el deseo de morir en las «entrañas» de su tierra antequerana, «ya que no he merecido vivir en ellas»<sup>9</sup>.

Integra el *corpus* lírico de Carvajal un escaso, pero significativo, conjunto de composiciones sonetísticas, que aparece disperso entre las páginas de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* (1611) de J. A. Calderón y del *Cancionero Antequerano* (1627-1628) de Ignacio de Toledo y Godoy<sup>10</sup>. Pese a lo poco que se

<sup>4</sup> Canto XX, octava 102, p. 311. En 1599 se enfrenta con el cargo de alférez a los holandeses, en las regiones de Condecuyo y Majes, y seis años más tarde defiende el puerto de Arica de un ataque de corsarios; y en 1615, sofocó un conato de insurrección de «indios y mestiços, inducidos por personas de mala vida» («Datos...», pp. 578 y 580). Su participación en 1623 en la defensa del puerto del Callao de un ataque de corsarios holandeses es incluida, con no poco orgullo, en el *Poema*: 44 octavas se dedican no tanto a la gesta en sí, como a la exposición de la extensa nómina enaltecedora de los caballeros que la protagonizaron bajo las órdenes del Marqués de Gualdalcázar (Canto X, octavas 27-75, pp. 203-208).

<sup>5</sup> «Datos...», pp. 579-580.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 586.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 579.

<sup>8</sup> Nicasio Díaz de Escobar supone «que falleció en Perú después de 1640»: *Galería Literaria Malagueña*, Málaga, 1898, p. 130 (cf. D. Alonso y R. Ferreres, *ed. cit.*, p. 465).

<sup>9</sup> *Poema*, p. 94.

<sup>10</sup> Sin tener en cuenta los que se repiten en las *Flores de poetas* de 1611 cronológicamente anterior, el manuscrito de Toledo y Godoy recoge el total de sus 24 sonetos (*Cancionero Antequerano I. Variedad de sonetos*, ed. de J. Lara Garrido, Diputación Provincial de Málaga, 1988, números 146-156 y 172-184). Por lo que se desprende de la Tabla de la *Segunda parte de las Flores...* existen «once composiciones, perdidas entre las hojas que desaparecieron», de las

sabe de su biografía, estos versos fueron escritos, al menos en su mayoría, en el continente americano<sup>11</sup> y obviamente antes de 1611 y de 1628. Las dos canciones, «Vuelve, enemiga, la serena frente...» y «Ahora, Virgen pura, que la llama...», completan lo que hasta la fecha se conoce<sup>12</sup>. Habría que agregar dos composiciones de carácter civil y encomiástico: la canción *Al Marqués de Monteclaros, Virrey del Perú persuadiéndole visite con su persona otros reinos* y la dedicada *A D. Alonso de Peralta y Robles arzobispo de las Charcas cuando entró en la ciudad de Arequipa su patria viniendo de ser inquisidor de México*<sup>13</sup>. En el apartado de obras mayores, además del *Poema del asalto y conquista de Antequera* (Lima, 1627) iniciado sobre 1625<sup>14</sup> y las silvas *Fiestas de Lima* (Lima, 1632), habría al menos que dejar constancia de algunos títulos desaparecidos<sup>15</sup>.

Como manifiesta F. López Estrada, Carvajal y Robles «no fue autor genial, sino escritor muy ahincado en su tiempo, y por eso se perdió con él»<sup>16</sup>. Entre sus contemporáneos contó con una limitada fama que lo reconocía como poeta épico. Lope lo elogia espaciosamente en su *Laurel de Apolo*, más incluso que a otros antequeranos como Tejada y Páez, Pedro Espinosa o Cristobalina Fernández<sup>17</sup>.

---

que tan sólo cinco se conservan en el manuscrito de Toledo y Godoy (D. Alonso y R. Ferreres, *ed. cit.*, p. 464).

<sup>11</sup> Y así, encabezando el soneto 172, Toledo y Godoy escribe el siguiente título: «D. R. Carvajal, que está en el Perú» (*Cancionero antequerano I*, p. 124).

<sup>12</sup> Tienen respectivamente los números 106 y 211 de la *Segunda parte de las Flores de Poetas Ilustres de España, dividida en dos libros. Dirigida a D. Diego López de Haro, Marqués del Carpio... por D. Juan Antonio Calderón*, ed. de J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Impr. de E. Rasco, Sevilla, 1896.

<sup>13</sup> Incluidas en el *Cancionero Antequerano* (*ed. cit.*, núms. 280 y 281, respectivamente). Carvajal también contribuyó «con una poesía laudatoria a la obra *Concepción de María Purísima del Capitán Hipólito Olivares*, Lima, 1631» (*Ibidem*, p. 463).

<sup>14</sup> En 1627 el poeta escribe lo siguiente: «[...] el tiempo de su labor ha sido corto, porque ha no más de dos años que empecé su fábrica, no siempre asistiéndole a ella, porque no siempre pude hurtar el tiempo a otros cuidados» (*Poema*, p. 101).

<sup>15</sup> Nicolás Antonio (1787), en su *Bibliotheca Hispana Nova*, nombra el *Panegyrico a D. Joseph Pellizer* y la composición de carácter épico *La Batalla de Toro* (vol. 11, Matriti, MDCCLXXXVIII, p. 262). Sobre esta última remitimos a las palabras de Menéndez y Pelayo: «De otro poema inédito del mismo autor, sobre *La batalla de Toro*, no queda más recuerdo que la cita de N. Antonio» (*Historia de la poesía hispano-americana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1913, vol. II, p. 179).

<sup>16</sup> *Poema del asalto...* p. 10.

<sup>17</sup> El elogio reza:

Aquí con alta pluma don Rodrigo  
De Carvajal Robles, describiendo  
La famosa conquista de Antequera,  
Halló la Fama, y la llevó consigo,  
Tantas regiones penetrando, y viendo  
Que del Betis le truxo a la Ribera.

Durante los siglos posteriores, el nombre de Carvajal y Robles se diluye de inmediato en el más rotundo olvido, hasta que en 1860 emergen algunos de sus versos de la mano de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, gracias a la publicación de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*. No obstante, habrá que esperar a que López Estrada, en 1950, emprenda su importante labor de rescate ofreciéndonos su versión de las *Fiestas de Lima*<sup>18</sup>. Y en ese mismo año, Dámaso Alonso y Rafael Ferreres dan a la luz una muestra parcial de lo incluido en el *Cancionero Antequerano*, junto con algunas breves notas estilísticas. Con la aparición en 1963 de la edición del *Poema del asalto...*, a cargo nuevamente de López Estrada, se completa lo que podría ser una primera fase de difusión de la obra conocida de Carvajal y Robles<sup>19</sup>. Obra, que actualmente está siendo sometida a un proceso de revisión crítica con la consecuente reconsideración valorativa dentro del marco de la Escuela Antequerana como pone ya de manifiesto la edición en 2000 del *Poema heroico del asalto...* de B. Martínez Iniesta<sup>20</sup>.

---

y haciendo por su hijo  
Festivo regozijo,  
Las bellas Ninfas, el Laurel partieron,  
Y como ya sus dulces Musas vieron,  
Restituidas a su patria amada,  
Tomó la pluma Amor, Marte la espada.

(LAUREL / DE APOLO / CON OTRAS RIMAS / AL EXCLMO. SEÑOR DON / IVAN ALFONSO ENRIQUEZ / DE CABRERA, / ALMIRANTE DE CASTILLA / POR (...) / EN MADRID, Por Iuan Gonçalez, 1630. fol. 14).

<sup>18</sup> *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos (Lima, 1632)*, ed. de F. López Estrada, Sevilla, 1950, p. XVII. Hay que añadir, además de las correspondientes reseñas (G. Lohman Villena. en *Mar del Sur*, Lima, VI, 1951, núm. 16, pp. 81-83; M. Baquero Goyanes, en *Anales de la Universidad de Murcia*, X, 1951-1952, pp. 722-727), las diversas calas que López Estrada realizó del poema: «Don Quijote en Lima (Una cita de las *Fiesta de Carvajal, Lima 1632*)», *Anales Cervantinos*, 1, 1951, pp. 332-336; «Notas sobre las *Fiestas de Lima* de Carvajal y Robles», *Mar del Sur*, Lima, VII, 1952, núm. 21, pp. 84-85; «La literatura contemporánea considerada desde Lima por Carvajal y Robles (1627-1631)», en *Acta Salmanticensis*, Filosofía y Letras, X (Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericanas) 1956, pp. 29-45 y A. García Morales, «Las *Fiestas de Lima* (1632) de Rodrigo de Carvajal y Robles», *Anuario de Estudios Americanos*, XLV, 1987, pp. 141-171.

<sup>19</sup> Junto con la citada edición (véase *supra* n. 1) es obligado mencionar los artículos de F. López Estrada: «La conquista de Antequera en el Romancero y en la Épica de los Siglos de Oro», *Anales de la Universidad Hispalense*, XVI, 1955, pp. 133-192; «Historia y poesía en el Poema heroico de Rodrigo Carvajal y Robles sobre la conquista de Antequera», ponencia presentada al *Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1962.

<sup>20</sup> Véase además la señalada edición, con sus correspondientes notas, de J. Lara Garrido (ver *supra*, n. 10); los dos trabajos de B. Martínez Iniesta: «Imitación y originalidad en Carvajal y Robles. Lectura desde la *Gerusalemme Liberata* de Tasso» (*Revista de Estudios Antequeranos*, 2, 1993, pp. 391-408) y «El canto heroico de Fernando de Herrera y el *Poema del asalto y conquista de Antequera* de Rodrigo Carvajal. Una lectura desde la perspectiva genérica»; y el primer acercamiento a la lírica amorosa de Carvajal en la línea cultista herreriana de J. Fernández

De las escasas ideas literarias que nos ha dejado el antequerano, se deduce una no disimulada admiración por la figura y la obra de Góngora<sup>21</sup> aunque no parece que se dejara llevar por las encendidas luchas poéticas que se desencadenaron en la Península<sup>22</sup>. Si no llevó a la práctica la usual *imitatio* de las fórmulas retóricas del cordobés, acusa, al menos, una decidida inclinación por un avanzado metaforismo que lo convierte en ese poeta con «capacidad para la expresión personal renovada, de imágenes de coloreada luminosidad» que supo detectar Dámaso Alonso<sup>23</sup>. De aquí que acuse una tendencia por lo descriptivo como instrumento transformador y enaltecedor de la realidad que desarrollará ampliamente, por ofrecer una muestra, en las dieciséis octavas del *Poema...* que recrean el jardín del moro Abenabo. Carvajal se anticipa así a esos otros densos jardines barrocos, esos paraísos granadinos que saldrán poco más tarde de la pluma de Collado del Hierro o de Soto de Rojas. La varia y abigarrada cornucopia de flora, mitología y moralidad, avivada por la prosopopeya, da cuerpo a los siguientes versos:

Allí trama el clavel con la mosqueta,  
 el jazmín con la gualda deleitosa,  
 el galán mirabel, con la violeta,  
 y el lyrio, con la murta artificiosa.  
 Nunca naturaleza tan perfeta,

---

Dougnac, «Una aproximación a la poesía lírica de Carvajal y Robles ante la huella de Herrera: ámbitos afines y divergencias». *Revista de estudios antequeranos*, IX, 1997, pp. 113-144.

<sup>21</sup> Al autor de las *Soledades* dedica la siguiente octava en su *Poema del asalto...*: «De un divino don Luis por quien famosa / más Córdoua será, que por Lucano, / y la casa de Góngora dichosa / por la luz de su ingenio soberano / admirará la lira artificiosa, / que no querrá cantar en canto llano / porque sólo parezca conocello / aquel que fuere digno de entendello» (Canto X, 83, p. 209). Elogios similares se dispersan por diversos lugares del poema: «Otra flecha al valiente caballero / don Rodrigo de Góngora, acendiente / de aquel don Luis divino, que de Homero / sobrepuja el espíritu valiente» (Canto VI, 60, p. 168); «Por docto el licenciado y eminente / Diego Cano Gutiérrez será dino / de imitar con espíritu valiente / el estilo de Góngora divino» (Canto X, 109, p. 211). Y en las *Fiestas...*: «Cordoues, más digno que Lucano / de eterna fama, Góngora diuino (ed. cit., p. 157).

<sup>22</sup> Acaso la lejanía geográfica sea uno de los factores que contribuyeron a que Carvajal contemplara la repercusión de la nueva poesía con una cierta ecuanimidad. De ahí que la nómina de poetas contemporáneos que aparece en el canto X del *Poema heroico...*, sea encabezada significativamente por Góngora, seguido de Lope, al que se le dedica otra octava, hasta llegar sin estridencia alguna a Quevedo, a quien «por asombro / del mundo le señala con el dedo / la muda admiración frunciendo el hombro: / hablar en su alabanza yo no puedo, / aunque con singular amor lo nombro, / porque a su ingenio superior no alcanza / todo lo superior del alabanza (p. 210). Carvajal, en cambio, critica abiertamente a los malos poetas cultos, a los que los tilda de «seta» que «no an dexado parte sana» a la «indefensa lengua Castellana» (*Fiestas...* pp. 157-158), lo que aclara bastante su posición ante la polémica. Dentro de este apartado de juicios literarios hay que tener presente la breve utilización jocosa de la figura del Quijote, en la Silva VI de las *Fiestas de Lima* (ed. cit., pp. 64-65).

<sup>23</sup> *Cancionero Antequerano*, p. XIX.

ni la cambiante flora tan hermosa  
se vieron como aquí, ni abril florido  
se vio en Chipre jamás tan bien vestido.

[...]

Allí la tomasol enamorada  
tras el curso del sol inclina el cuello,  
y la rosa de Venus salpicada  
se convida a la flor de Adonis bello,  
y del nardo hermoso aficionada  
la clavellina abrocha su alzacuello,  
por quien pule también la manzanilla  
su caspa de azafrán y lechuguilla.

La flor azafranada del narciso  
con afición se mira en cada fuente,  
que nunca se aborrece quien se quiso,  
ni lo que al gusto agrada se desmiente.  
También en este alegre paraíso  
el jacinto descubre del valiente  
Ajax la sangre necia, que un desprecio  
al varón más prudente vuelue necio<sup>24</sup>.

La poesía amorosa de Carvajal participa, en principio, del fosilizado acervo petrarquista, traspasado por las usuales impregnaciones cancioneriles. El desdén afectivo de la amada es ilustrado tenuemente mediante la tópica imagería de la *militia amoris*, potenciada por la representación de la mujer como rigurosa enemiga («Bien sé, enemiga, que del fuego mío...»), son. 184). El «valor», el «furor», la «cobardía», dentro del más estricto canon italianizante y enjaretado por la consabida oposición *hielo / fuego*, se desperdigan como manifestación de un secreto heroísmo interior (son. 180)<sup>25</sup>:

Tanto a vuestro valor mi alma estima  
que tiembla de pensar lo que deseo,  
y aunq[ue] me yela y acobarda, veo  
q[ue] es ella quien me enciende y quien me anima.  
También vuestro rigor me desanima,  
mas no pierdo por eso el devaneo,  
que el valiente furor de mi deseo  
vuelve a los montes q[ue] le echáis encima.

<sup>24</sup> Canto V, 63-66, p. 160.

<sup>25</sup> Todas las citas de los sonetos, de los que señalamos sólo el número entre paréntesis, las extraemos de la edición citada del *Cancionero Antequerano I. Variedad de sonetos*.

El perfil lumínico de la dama (sin salirnos del terreno de los lugares comunes) adentra la lírica de Carvajal en zonas estéticas muy cercanas a la lectura que del petrarquismo realizara el sevillano Fernando de Herrera (son. 150):

Cuando, con agradable bizarria,  
retozan, por la cumbre de tu frente,  
los martinets de oro, que al luciente  
Febo prestan calor para su día;  
    cuando por la dorada celosía  
de tus pestañas la turquesa ardiente  
de tus ojos, con luz resplandeciente,  
desgrana el resplandor de su alegría<sup>26</sup>.

No obstante, un importante aspecto separa a Carvajal del Divino: esa imaginaria de «los martinets de oro» de la frente o «la dorada celosía de tus pestañas» con la que se vislumbra un deseo por profundizar en el universo verbal de los sentidos, tan característico de los poetas de Antequera. Una aérea mezcla de color y luz, adaptada al retrato femenino, es prendida delicadamente por la paleta de Carvajal (son. 152):

¿Quién de tus claros soles, q[ue] el sentido  
traspasan con sus rayos penetrantes,  
y, quién de tus pestañas elegantes  
q[ue] parecen las alas de Cupido;  
    quién de tus dos mejillas, q[ue] [e]l florido  
prado y deleite son de tus amantes,  
y quién de tus corales rutilantes  
donde está el blanco diente guamecido...

Tan palmaria idealización da paso a ciertos, pero significativos, brotes de neoplatonismo que se traducen, por ejemplo, en el consabido anhelo por captar la genuina *imago* del objeto amado, con objeto de emprender el ascenso que alcance la contemplación divina (son. 150):

    cuando la claridad y el movimiento  
de tu inquieta beldad y alegre lumbre  
embisten al sentido y la memoria:  
    se arrebatara el divino entendimiento  
en los rayos y visos de tu lumbre,  
que es el alma capaz de inmensa gloria.

<sup>26</sup> Semejante identificación entre el amanecer y la resplandeciente belleza del rostro femenino se aprecia asimismo en el soneto 154: «Agora que amanece claro día / de tu beldad por el oriente / de los rubios celajes de tu frente. / en los dos soles que tu cielo cría...».

En este sentido, el retrato pictórico de la amada, en manos de Carvajal, establece una atractiva aleación con la idea del reflejo especular platónico<sup>27</sup>. El soneto 156, pese a que no parece que suscriba la historia amorosa del poeta, destaca por la reinterpretación del *ut pictura poesis* para ilustrar la imposible captación de la genuina beldad del sujeto femenino: «el pincel de la memoria» del esposo será el que inútilmente procure «dibujar» las coyundas «con que Amor triunfante / domó» el cuello del amante; acto que sólo podrá llevarse a cabo si la misma «luz ardiente» de la mujer pudiera ilustrar, iluminar la mente del sujeto amante con el fin de que éste pueda aprehender la beldad adorada<sup>28</sup>.

Como se revela en la canción «Vuelve, enemiga, la serena frente» la dimensión neoplatónica de la lírica de Carvajal es, sin embargo, bastante reducida, hasta quedar en un mero, y casi anacrónico, recurso literario. Es entonces cuando el universo amoroso del antequerano curiosamente cobra tanta coherencia como autenticidad. Una atormentada cristianización del flujo amoroso actúa superponiéndose sobre los estratos más idealizantes. La noción contrarreformista de *pecado* cercena cualquier intento de sublimación, llegando este aspecto a impregnar algo tan genuinamente platónico como la fusión espiritual de los amantes («que el verdadero amante transformado / imita a la virtud y no al pecado»). La figura femenina, en consecuencia, cobra la ambivalencia moral del haz y el envés, de la luz y la sombra. Se aleja, entonces, de todo nimbo angelical aproximándose a la apreciación medieval de la mujer como fuente de tentación, como ser voluble y caprichoso. Sobre todo cuando, al final de la mencionada canción, aparece la imagen del «competidor que vive ufano» al recibir de la dama la «traidora mano»<sup>29</sup>. Y dentro de este marco, habría que considerar la única composición burlesca del antequerano, el soneto «Tomaban las mujeres el acero» (son. 146), dirigido contra la «femenil crueldad», a la que espeta:

<sup>27</sup> Esta aleación temática deriva evidentemente del «Escrito está en mi alma vuestro gesto» garcilasiano o de la «amorosa escultura anímica» herreriana de la canción 115 («Amor, tú que en los tiernos bellos ojos»), procedentes, a su vez, del *nome che nel cor mi scrisse Amore* de Petrarca (soneto V, v. 2).

<sup>28</sup> La confrontación de la pintura anímica frente a la pintura real se encuentra en el soneto «Tu gracia, tu valor, tu hermosura» titulado *A un retrato* de Diego Hurtado de Mendoza (*Poesía completa*, ed. de J. I. Díez Fernández, Planeta, Barcelona, 1989, p. 82). Finalmente, dentro de esta misma parcela temática, habría que mencionar el soneto 173 («Cuando las perlas netas q[ue] en el coro»), en el que se canta el paso del tiempo y la perdurabilidad de la belleza en el alma amante; sus conexiones, dentro de una cadena temática de origen petrarquista, con Tasso y Herrera entre otros, están ampliamente comentadas por J. Lara Garrido (*Cancionero Antequerano I*, pp. 306-307).

<sup>29</sup> Estos versos han de conectarse con los contenidos en el soneto 152 («¿Quién de tus claros soles, q[ue] el sentido») donde Carvajal vuelve a quejarse del «ingrato duelo» que «aprieta» el corazón de la amada «con ásperos enojos».



[...] yo te maldigo,  
pues veo que aún apenas satisfacen  
mortales golpes, celos veniales.

El estado de pesadumbre amorosa tiene su expresión hiperbólica, como era común, en el llanto desatado que Carvajal concentra, a su vez, en dos signos (*lágrimas* y *suspiros*) vinculados ambos a la influencia semántica del *fuego*. El primero (las *lágrimas*) es desarrollado gracias a la dualidad *agua / fuego*, cuya explicación habría que extraerla de los mecanismos fisiológicos que, según los preceptos médicos de la época, segregan las lágrimas. El antequerano incorpora dichos mecanismos al verso, movido por un científicismo muy propio de las orientaciones intelectuales del Manierismo (son. 178)<sup>30</sup>:

Salid, cansadas lágrimas, huyendo  
Del fuego q[ue] os der[r]ite y q[ue] me abrasa  
[...]

Pero llorad, q[ue] el llanto es homicida  
y martirio crúel disimulado,  
que mata y el que muere no lo siente;  
porq[ue] es del corazón sangre hñida,  
q[ue] de sus tiernas venas se ha soltado  
para matar la vida dulcemente.

El segundo signo (los *suspiros*), irremediamente enlazado a las lágrimas, acusa un tratamiento similar gracias a su correspondiente «alchimia» (son. 147):

No suspira mi pecho, aunque se abrasa  
siempre en su fuego el corazón doliente,  
porque ya consumió la llama ardiente  
su vapor, y su leña volvió en brasa.

Menos lloran mis ojos, que la masa  
del humor del cerebro, que es ella fuente  
del llanto, se agotó con la corriente  
tan ordinaria de llorar sin tasa.

Los suspiros, además, contribuyen, por su procedencia ígnea, a la aparición del motivo del volcán<sup>31</sup>, muy del gusto de Carvajal, para ilustrar la ardiente pasión amorosa y el secreto tormento.

<sup>30</sup> Sobre el tema es indispensable el trabajo de J. Lara Garrido «Manierismo estructural y desarrollo manierista del signo en las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel», en *Anejos de Analecta Malacitana*, 1, 1979, pp. 17-30.

<sup>31</sup> El símil es nuevamente utilizado por Carvajal en el *Poema...*: «Pero la dama, que en su pecho absconde / más llamas que vomita el gran Tifeo / dijo a Narváez...» (Canto I, 92, p. 122). Era muy corriente, dentro de la poesía áurea, la utilización del volcán como expresión de la

[...]  
 o vosotros no sois propios suspiros,  
 sino humo veloz, que el pecho ar[r]oja  
 como volcán del fuego q[ue] está dentro.

Imagen que se amplifica notablemente en el soneto 174 «Tú, nevado Gazopa, q[ue] tu frente», incorporando con toda naturalidad el exotismo telúrico peruano a los vectores temáticos del petrarquismo.

El dolor en Carvajal no proviene, pues, tanto del rechazo de la amada como, fundamentalmente, de la germinación de ese amor, hijo del deseo, transmutado en fuente de placer, en «loco devaneo» («No hay placer q[ue] espere mi deseo», son. 181), de donde emerge, con coherencia tridentina, la ya apuntada idea de pecado («que no he pecado tanto yo en amarte / como en aborrecerme has cometido», son. 148). De ahí que, al evocar la pasión más allá de la muerte, lo haga transmutando un verso garcilasiano en términos teológicos que apuntan a la condenación eterna («En el oscuro reino del olvido», son. 148), para concluir:

porq[ue] tiemblo ya más de verte airada  
 q[ue] de todas las penas del infierno.

La imagen genérica del infierno se bifurca, pues, en una noción interiorizada de lo infernal conjugada con el ineluctable infierno teológico, lo que carga de sentido la dualidad *fuego de amor / fuego infernal* que se cristaliza en la curiosa e hiperbólica *inventio* del soneto 155: un ángel caído, que «padece, / como yo por humilde, fuego eterno», salió del «lago averno» a «descansar» en el pecho del poeta hasta que:

huyendo de mí, como asombrado,  
 dijo: «Más quema el fuego de esta casa,  
 q[ue] las llamas del reino del olvido».

Finalmente, sin salirse de este ámbito cristianizado, Carvajal muda coherentemente en *exemplum* su agitado estado interior, lo que le vale asimismo de velada *retractatio*. La imagen de la mujer enemiga es reemplazada por la de la Virgen, triunfadora del pecado, en la composición que comienza:

---

pasión, bien amorosa o en un sentido más genérico: la elegía 119 «Yo pensé, dulce bien del alma mía» de Fernando de Herrera (vv. 145-168; *Poesía*, ed. de M<sup>a</sup> T. Ruestes. Planeta. Barcelona, 1986, p. 195) o ese verso juvenil de Pedro Espinosa «y mi pecho es ardiente Mongibelo» (*Poesías completas*, ed. de F. López Estrada. Espasa-Calpe, Madrid, 1975, p. 5). Dentro del periodo barroco es fácil encontrarse con el símil o verlo instaurado incluso en el teatro, de la mano, por ejemplo, de Calderón: «En llegando a esta pasión. / un volcán, un Etna hecho. / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón» (*La vida es sueño*, ed. de E. Rull. Alhambra, Madrid, 1988, p. 122).

Ahora, Virgen pura, que la llama  
 De aquel tirano amor, y el lazo estrecho  
 De su red, y el acero de su flecha,  
 No me hiere, ni afrenta, ni me inflama,  
 Como solía, el alma, el cuello, el pecho,  
 Con su ardor, su rigor y su sospecha,  
 Me vuelvo a tí, sagrada Virgen, hecha  
 De la flor de la gracia...

En otro orden de cosas, las dos canciones, dedicadas y dirigidas respectivamente al Marqués de Montecarlos y al arzobispo de las Charcas, don Alonso de Peralta, poseen, sin sobrepasar su carácter de obras menores y de circunstancia, un interés superior al que le otorgó Dámaso Alonso<sup>32</sup>. La primera, «Mientras del sacro Apolo el presto Carro», se inicia con una correlación trimembre que se asienta en las figuras mitológicas de Apolo, Atlante y Dédalo, con las que se ensalza respectivamente la grandeza, el poder y el ánimo viajero del destinatario. La finalidad de la composición es alentar al Virrey para que visite diversas comarcas de Perú acechadas por el peligro de las conspiraciones («mil nubes preñadas de malicia / que se oponen al sol de tu justicia»). Por último, se retorna la correlación inicial para cerrar el poema mediante una elegante prolongación de los mitos iniciales:

Ven ya, pues, con tu sol, Faetón prudente;  
 ven con tus alas, Ícaro constante;  
 ven con tu cielo, Alcides soberano.  
 Y, pues eres dignísimo teniente  
 de aquel Apolo, Dédalo y Atlante,  
 que es la fuente del celo más cristiano,  
 ven y reparte con tu franca mano  
 la piedad de tu cielo y el castigo  
 al amigo de paz y al enemigo;  
 ven y visita con tu propio vuelo  
 del américo suelo  
 los bárbaros insultos  
 que en tus noches de ausencia están ocultos...<sup>33</sup>

Más atractiva, sin embargo, resulta la canción «Tú, que del fiero Marte lastimada». La solemne entrada del arzobispo de Charcas a Arequipa sirve para cantar la fundación y conquista de la ciudad, pero fundamentalmente para resaltar, por medio de un comedido despliegue verbal muy al gusto barroco, la furia

<sup>32</sup> «Las dos canciones del mismo Carvajal [...] sin duda interesan a los americanistas» (*Cancionero Antequerano*, p. XX).

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 419.

desatada de la naturaleza mediante la evocación de terremotos y explosiones volcánicas sufridas durante aquellos años por la localidad. La cristianización de lo mitológico (Jasón, Alcides) se realiza con tal libertad que llega a alterar, en algún momento, el sentido originario del mito (como es el caso de Prometeo) para adaptarlo a la encontrada figura del arzobispo:

[...]  
 éste la piedra colocó en la cumbre  
 de su esperanza con valor divino  
 y conquistó el dorado vellocino  
 del cordero que al cielo da más lumbré,  
 éste mató las sierpes en la cuna  
 que empozoñan con vicios la puericia  
 y sustentó en el hombro la coluna  
 de la fe, castigando la malicia  
 de los prevaricantes y blasfemos,  
 y el non plus ultra puso a los extremos<sup>34</sup>.

Después de una recargada guimalda heráldica, con la que ensalza la ascendencia noble del visitante, Carvajal alaba las cualidades pastorales de don Alonso a través de una correlación cuatrimembre que se asienta en los conceptos *palma-pastor-vela-llave*. Cierra la canción una descripción, tan breve como suntuosa, del curso del río Vitor, al que es incitado a que orne su orillas, a la manera del Jordán de la *Canción del Bautismo de Jesús* de Pedro Espinosa, para acoger el descanso del arzobispo:

[...]  
 olvida por agora tu viaje  
 y descubre las bellas arracadas  
 en orejas de pámpanos espesos,  
 de tus racimos gruesos,  
 y las cañas de aljófár ensartadas;  
 parte la cabellera de tus ovas,  
 que te impide la vista, y mira atento  
 al que diste dulcísimo alimento  
 con el franco licor de tus alcobas;  
 borda tu margen de trabados lazos  
 y entapiza de sándalo tus piedras,  
 arma tus frescos palios con abrazos  
 de verdes sauces y amorosas hiedras,  
 porque halle este príncipe en tus sombras  
 refrigerio y descanso en tus alfombras<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 423-424.

En 1632 sale a la luz el volumen *Fiestas de Lima por el nacimiento del Príncipe Baltasar Carlos*, costeada la edición por la propia ciudad. Carvajal, disfrutando ya una moderada fama local<sup>36</sup>, da cuenta en 16 cantos de las abigarradas jornadas de celebración y deslumbramiento que encendieron Lima. La silva, asentada ya como el cauce idóneo para la descripción poética, se convierte, a pesar de su raigambre culta y minoritaria, en exquisito estuche donde se atesora y se refleja una nueva manifestación del Barroco como arte esencialmente urbano, masivo, dirigido y efímero. La vieja idea de que la literatura immortaliza lo percedero no sólo palpita en la intención última del poema sino que es detectada por Fray Lucas de Mendoza en la aprobación: «Y estas fiestas que ya por humanas pasaron presto tendrán de diuinas la duración perpetuándose en este libro»<sup>37</sup>. Los versos cantan fundamentalmente lo colectivo, de manera que «la ciudad de Lima es el personaje de la obra y no una parte de las gentes que la habitan»<sup>38</sup>.

Lo refulgente de las fiestas es, en continua voluta barroca, transformado y embellecido por las silvas: la tópica amorosa petrarquista es utilizada para ilustrar cotidianas escenas nocturnas («Poblaron las ventanas y balcones / las generosas damas / que en competencia de las mismas llamas / tanto resplandecieron / que también lunarias parecieron»); y la súbita metamorfosis del ámbito urbano —transfigurado de la noche al día en una selva mitológica—, se enlaza perfectamente con la irrealidad de la atmósfera poética:

Antes que Apolo vnziesse su carroça  
 solícito gremio de tratantes  
 por menudo en la diestra mercancia,  
 que celebrò la fiesta deste dia  
 plantò de varios arbores  
 vna selua en la plaça, tan frondosa,  
 que a todos fue espantosa,  
 quando la descubrió la primer lumbre  
 del sol, porque admiraua  
 ver fuera de costumbre  
 su maquina pomposa,  
 nacida en vna noche, que si daua  
 la nouedad contento,  
 por arte pareció de encantamiento,  
 y mas quando se viò que, de repente,  
 entraron a poblar aquel boscaje  
 vna legión de fiera y de mostros,

<sup>36</sup> En el prólogo de *la Fiestas*, fray Fulgencio Maldonado hará un amplio y jugoso comentario sobre el mencionado elogio que Lope dirigió al antequerano (*ed. cit.*, pp. 5-9).

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>38</sup> F. López Estrada, *ibidem*, p. XVI.

con diferentes rostros...<sup>39</sup>

Andrómeda, Perseo, Ganimedes, Eneas, Júpiter o Europa se alternan con solemnes desfiles procesionales que transitan ante paredes y balcones vestidos «de vistosos tapices y doseles» de «floridos y dorados brocateles», deslizándose, de pronto, la diatriba contrarreformista contra «los pertinaces lobos de Lutero». Y como era obligado en la fiesta barroca, las comedias, juegos de cañas, representaciones cabalgatas, en más de un momento del libro, son rematados con fuegos artificiales mediante los cuales Carvajal exhibe su manejo de la metáfora, prolongando con destreza la maravilla:

Luego que fue passada la carrera,  
dieron fuego a vna sierpe, y a vna parra,  
y a vna torre, que estauan por dedentro,  
de poluora preñadas,  
y al punto el fuego ardiente  
salió a buscar su centro  
pariendo aquella vibora ò serpiente  
por el vientre rompido,  
no sin alegre ruido,  
viuoras de cohetes, que siluando  
el ayre penetrando,  
escupieron centellas  
de luziente ponçõña a las estrellas.  
La parra desgranaua sus racimos  
de azufre tan apriesa,  
que fue alli cada grano vna pabesa,  
y otras mil diferentes candelillas,  
que dio por lagrimillas,  
con que se embriagaba el vago viento,  
tanto, que desuariaua de contento<sup>40</sup>.

Pero acaso sea en las descripciones de los lances taurinos donde la pluma del antequerano alcance sus mejores cotas, bien gracias a la expresiva estampa que da de un toro con la cola y las astas encendidas:

Quando vn toro saliò que parecia  
que de la herreria  
a sus dueños hurtò los instrumentos  
para atemorizar los pensamientos,  
porque las aspas de su frente fiera

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 41.

parecieron dos asas de caldera,  
 sus ojos dos carbones encendidos,  
 y fieles, sus narizes, que à bufidos  
 encendió de su colera la fragua,  
 y la cimbrante cola, que mouia  
 al escobajo, que mojado en agua  
 de sudor apagaua y encendia  
 el fuego en que ardía;  
 mas quando le picauan las auispas  
 de las garrochas, disparauan chispas  
 en el humo del poluo que escaruaua,  
 con que ninguno alli se le acercaua<sup>41</sup>.

O bien por la pintura que realiza de la sangrienta lucha entre el hombre y el animal, traspasada por la inevitable cita gongorina:

Salió un toro barroso,  
 armado de vna blanca media luna,  
 que en la plebeya sangre boluiò roja  
 y al joven con tal impetu se arroja,  
 que de ver tan furiosa arremetida,  
 y en tal riesgo tal vida,  
 temblaron de congoja  
 las damas, recelando  
 de Adonis el fracaso lastimoso;  
 mas el garçon ardiente  
 mostrò galanteando y peleando  
 que si era tan hermoso  
 como fue Adonis, era mas valiente,  
 porque el rejón luciente  
 en la cerbiz asconde  
 al bruto, que bramando le responde,  
 mas todo lo que brama  
 fue la voz, como el, trompa de la fama,  
 que celebró la suerte  
 del gallardo mancebo con la muerte<sup>42</sup>.

Sobre este estallido de urbana algazara, emerge súbitamente la naturaleza con todo su poder desbocado, cuyas trágicas consecuencias son de inmediato incorporadas al verso:

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*, p. 89.

<sup>42</sup> *Ibidem.*, p. 139.

[...]

sobresaltó la fiesta vn alboroto  
 que sacudió tan fiero vn terremoto  
 del ayre que se encierra  
 en las concabidades de la tierra,  
 y no por caber dentro  
 de sus bouedas, sale a buscar centro,  
 que la tierra se abría,  
 y el ayre la mecía,  
 con violencia tan braua,  
 que los huessos mas duros le quebraua  
 y la pulpa mas blanda le molia,  
 sin dexar omenaje  
 que no le desuanezca ó desencaje,  
 porque a la mas excelsa pesadumbre  
 trabucaua el cimientto por la cumbre<sup>43</sup>.

Aunque se trate de un texto cuya composición muy posiblemente se deba a razones circunstanciales y cuyo tono áulico le otorga una clara orientación panegírica como se desprende del título, el siguiente soneto de Rodrigo de Carvajal y Robles encierra algunos aspectos de interés con los que poder comprobar cómo el poeta reorganiza con soltura formas fosilizadas y actualiza formas imperantes.

*Del mismo.*

*A doña Isabel Vela, nieta del vir[r]ey Blasco Núñez Vela.*

*Soneto 149*

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 74-75. Es inevitable recordar la canción «Tú, que del fiero Marte lastimada» ya comentada:

y cuando vomitó de espesa niebla,  
 cosa admirable, montes de ceniza,  
 el infierno que al mundo atemoriza  
 ahogando tu luz en su tiniebla;  
 y cuando de la tierra el hondo centro  
 te asombró con el rápido alboroto  
 del aire, que encerrado tuvo dentro,  
 sacudiendo tan fiero terremoto  
 que escupió los cimientos de tus muros  
 y amedrentó los pechos mas seguros...

(*Cancionero Antequerano*, pp. 420-421). Estos versos están muy relacionados con el afán barroco por recrearse en la naturaleza más desatada (tormentas, riadas...) que concluye, en la mayoría de los casos, con la correspondiente aplicación moral: los sonetos de Góngora «Cosas. Celalba mía, he visto extrañas» (*Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaité, Castalia, Madrid, 1969, p. 147), de Lope «Con imperfectos círculos enlazan» (*Rimas*, ed. de F. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, vol. 1, 1993, p. 215) o de Quevedo «Con la luz del enojo de dios suena» (*Poesía original completa*, ed. de J. M. Blecua, Planeta, Barcelona, 1987, p. 180), son buenas muestras de ello.



En la lumbre y la nave de tu vela  
 navega tu beldad y arde tu gloria:  
 una da resplandor a la memoria  
 y otra pone al sentido en centinela.

Los rizos, q[ue] en tu frente el viento vuela,  
 los gallardetes son de tu victoria,  
 y el farol, q[ue] tu luz hace notoria,  
 son tus dos ojos donde el alma vela.

El mástil es tu cuello transparente,  
 y los finos diamantes de tu boca  
 son luminarias de tu alegre cumbre;  
 el mar es tu virtud, que no consie[n]te  
 al viento de la invidia ni a la roca  
 romper tu nave ni apagar tu lumbre<sup>44</sup>.

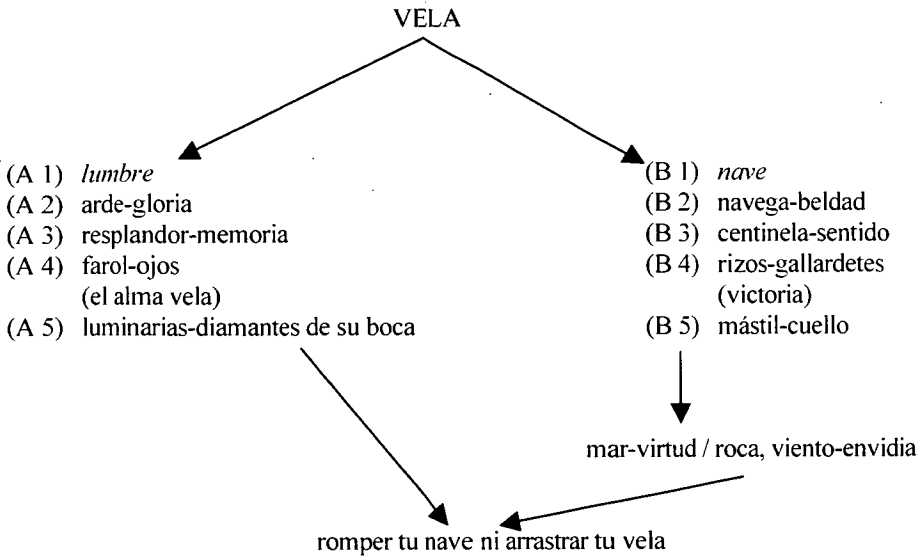
En principio, Carvajal se vale de dos recursos clásicos sobre los que se levanta toda la *inventio*. Por un lado, el ordenado recorrido descendente, propio del canon retratístico petrarquista, para cantar la belleza del rostro de la destinataria<sup>45</sup>, punteado por una concepción lumínico-platónica de la belleza femenina; por otro, el plurisemantismo que destellaban los apellidos del receptor en ciertas composiciones encomiásticas de la época áurea<sup>46</sup>. Sin embargo, la manera de alojar estos dos recursos en el poema es lo que otorga brillo a la tarea poética de Carvajal. Anticipo el esquema del soneto para comentarlo a continuación:

---

<sup>44</sup> *Cancionero Antequerano I*, p. 112.

<sup>45</sup> Dejando a un lado conocidos ejemplos (Garcilaso o Góngora), destacamos, en cambio, la canción de Herrera «Jamás alzó las alas alto al cielo» donde el sevillano amplifica el motivo, concretamente en los versos 27-91 (*ed. cit.*, pp. 133-134).

<sup>46</sup> Góngora, en el soneto «Poco después que su cristal dilata» dedicado a Soto de Rojas, se beneficia de la ambivalencia semántica que emana de los dos apellidos del poeta granadino para crear una significativa atmósfera bucólico fluvial (pp. 88-89).



La dilogía que se desgaja de la palabra *vela* nos remite a dos ámbitos semánticos, el de la luz (*lumbre*) y el de lo naval (*nave*), que, articulándose mediante una correlación bimembre<sup>47</sup> desde el primer verso («En la lumbre y la nave de tu vela»), irradian y dan cuerpo a toda la composición. La seriación juega, en la primera estrofa, con la alternancia del orden entre los distintos elementos: *la lumbre* (A1) / *la nave* (B1); *navega tu beldad* (B2) / *arde tu gloria* (A2); *resplandor a la memoria* (A3) / *sentido centinela* (B3). En las dos siguientes estrofas, en cambio, se establece una distribución paralela: *los rizos-gallardetes* (B4) / *el farol-tus ojos* (A4), para el cuarteto; *el mástil-tu cuello* (B5) / *finos diamantes-luminarias* (A5), para el terceto. Destaca, así, un patente afán por alejarse de la rigidez de ciertas estructuras geométricas propias del Manierismo<sup>48</sup>. A todo ello habría que agregar el nuevo significado que destella del uso de *vela* en el verso 8 («son tus dos ojos donde el alma vela») que se vincula, de inmediato, con el final del primer cuarteto («y otra pone el sentido en centinela») gracias, en parte, al efecto producido por la rima semántica: *vela-centinela-vela*.

Mediante el oportuno enlazado de los dos ejes de la correlación, Carvajal vigoriza los rasgos físicos (*rizos-gallardete*, *farol-ojos*, *mástil-cuello*, *diamantes de*

<sup>47</sup> Las correlaciones bimembres aparecen con no poca frecuencia entre los poetas andaluces: piénsese en el caso de Francisco de Medrano (*Poesía*, ed. de D. Alonso. Cátedra. Madrid. 1988. pp. 121-124), si bien fueron muy del gusto de los antequeranos, como ocurre por ejemplo con Pedro Espinosa (*Poesías completas*. ed. cit., pp. 5-6. 9. 44. 45 y 82).

<sup>48</sup> En este sentido proponemos las estancias de Herrera «Dichoso sea el tiempo y sea el día» en los versos 25-40 (ed. cit., p. 113).

*tu boca-luminarias*) y enriquece significativos rasgos de carácter espiritual y de ascendencia. Con éstos últimos elogia las virtudes anímicas de la nieta del virrey al tiempo que ensalza la alta prosapia del apellido Vela (apuntando así a la figura de don Blasco Núñez), como se desprende de la lectura del primer cuarteto, auténtico pórtico de la composición. Finalmente, toda la seriación de contenido naval (B) da pie a una libre reformulación del motivo del mar como símbolo de la existencia (vv. 12-13), sólo que aquí «el mar es tu virtud» y los escollos (*viento, rocas*) la «invidia», que gracias a la belleza interior de la destinataria no lograrán «romper tu nave ni apagar tu lumbre». Es éste un verso en el que confluyen armoniosamente los dos ejes (A y B) de la correlación, rematando y cerrando rotundamente el soneto.

Veamos ahora otro texto donde el poeta retoma la poética de lo fluvial:

*Del mismo. Al río Majes del Pirú. Soneto 177*

Cuando se desplaza tu corriente,  
 en las peñas q[ue] estorban tus pasajes,  
 pienso q[ue] tus espumas, sacro Majes,  
 son salpicados sesos de tu frente.  
     ¡Ay de ti!, ¿dónde vas tan diligente  
 si la mar es el fin de tus viajes,  
 donde mueras sin gloria, en los ultrajes  
 que hace al más humilde el más potente?  
     Mas ¡ay de mí!, cuán poco se mitiga  
 en la contemplación de este discurso  
 el semejante error de mi ignorancia,  
 que yo, más despeñado, por el curso  
 de mis lágrimas voy tras mi enemiga  
 a morir en el mar de su a[r]rogancia<sup>49</sup>.

No es ésta la única vez que Carvajal se acoge al tema. Además de la referida descripción del río Vitar y de alguna muestra que se pueda extraer del *Poema heroico*, habría que tener presente la composición «Oye de un hijo tuyo, que en la espalda» (nº 172)<sup>50</sup>. Compuesto posiblemente hacia 1599, durante la campaña en

<sup>49</sup> *Cancionero Antequerano I*. p. 126.

<sup>50</sup> La nostalgia del «que en la espalda / del mundo viejo desterrado mora» hace que Carvajal se acoja a la tópica del *laus urbis natalis*. y tome al Guadalhorce como confidente y mensajero («dale en mi nombre la mejor guirnalda»). finalizando con un firme sentimiento de celos causado por temor de que el río se vea afectado por la belleza de la amada: «Mas ¡ay!, que si te cebas en la gloria / de [s]us ojos. al punto mi cuidado / olvidarás y le darás el tuyo». En cuanto al *Poema heroico*... hay que señalar el fragmento en el que se vuelve a recordar el paisaje fluvial de Antequera como escenario donde Laureana pasea su lamento amoroso (Canto III, 87-88, p. 142):

Sube a hacer su posta a la ribera.  
 por donde siempre baja el suelto río

las regiones de Condecuyo y Majes, el autor hubo de tener aprecio a este soneto, por lo que, pese a la habitual modestia retórica, se desprende de estos versos de las *Fiestas*:

El Vitor sonoro,  
el Maxes pedregoso,  
ambos mal de mi voz lisonjeados,  
cuando canté en su orilla mis cuidados<sup>51</sup>.

El mismo asombro ante la naturaleza iberoamericana que sintió al escribir la composición «Tú, nevado Gazopa, que tu frente» (174), se traslada al contemplar el arriscado cauce del Majés. La agitada humanización del río («...se descalabra tu corriente entre las peñas», vv. 1-2) hace concebir sus espumas como los «salpicados sesos de tu frente» (v. 4). El feliz destello de esta comparación, con la que cierra la vigorosa pincelada descriptiva, llega, años más tarde, hasta el taller poético del gongorino Domínguez Camargo, que la traslada a su célebre romance «Corre arrogante un arroyo» titulado *A un salto, por donde se despeña el arroyo de Chillo*, cuando escribe:

Dio con la frente en sus puntas  
y de ancas en un abismo  
vertiendo sesos de perlas  
por entre adelfas y pinos<sup>52</sup>.

---

a besar las murallas de Antequera  
desde su tosco nacimiento frío,  
que al pie de una nevada cordillera  
nace furioso de un peñasco umbrío,  
como culebra de cristal luciente  
silbando por su próspera corriente.

Deslizándose pasa por la lisa  
peña que se le opone, y en la tosca  
remuda de su espuma la camisa,  
y en remolinos plácidos se enrosca,  
hasta que su arrastrado pecho pisa  
la Vega, y en los árboles se embosca,  
que por el tosco pie revuelve y ata  
con uno y otro círculo de plata.

<sup>51</sup> *Ed. cit.*, p. 15.

<sup>52</sup> Si la «metáfora del potro» gozó de cierta vida, al ser recogida por Antonio de Bastida, alterándola en «metáfora de toro» en su romance titulado *Al mismo arroyo, en metáfora de un toro*, no fue así con la imagen que aparece en Carvajal (E. Carilla. *La literatura barroca en Hispanoamérica*, Anaya, Madrid, 1972, p. 166). El romance de Carmargo se encuentra también en *Poesía hispanoamericana colonial*, ed. de A. R. de la Campa y R. Chang-Rodríguez, Alhambra, Madrid, 1985, pp. 213-214.

En la estrofas siguientes asistimos a la usual interiorización del espectáculo natural, con lo se que crea, en palabras de J. Lara Garrido esa «novedosa formulación del discurrir del río alterado como figura de la fuerza destructora a la que se entrega el amante»<sup>53</sup>. Las dos expresiones admirativas de estructura paralelística («Ay de ti», v. 5; «Ay de mí», v. 9), que abren respectivamente sus correspondientes estrofas, establecen dos zonas semánticas contrapuestas mediante las cuales se confrontan los dos destinos: el del río (vv. 5-9) y el del poeta (vv. 10-14). El cuarteto dirigido de forma interrogativa al Majes apunta el concepto del río como símbolo del transcurrir de la vida cuyo final irrevocable es representado por el mar, donde se muere «sin gloria en los ultrajes / que hace al más humilde el más potente» (vv. 7-8). Es tan inevitable como fácil, evocar de inmediato los ríos manriqueños.

Los tercetos, en cambio, una vez esbozado el tradicional tema de la naturaleza como discurso moral («cuán poco se mitiga / en la contemplación de este discurso», vv. 9-10) con el que se refuerza lo apuntado en la estrofa anterior, emprenden, con una fuerte carga hiperbólica la obligada interiorización. Varias son las reformulaciones con las que opera Carvajal, condensándolas encadenadamente en los tres versos finales. Tras constatar que su estado amoroso excede en dolor al del río («que yo más despeñado...», v. 12), el antequerano incorpora hábilmente la conocida superlación que identifica las lágrimas con la corriente fluvial («por el curso de mis lágrimas voy», vv. 12-13)<sup>54</sup>, consecuencia de los ultrajes de su amada-enemiga<sup>55</sup>. Todo concluye con un hermoso verso («a morir en el mar de su arrogancia») mediante el cual no sólo se expresa la mortal desintegración amorosa

<sup>53</sup> Asimismo J. Lara compara este soneto con el de Hernando de Acuña «Como vemos que un río mansamente» y en concreto con el siguiente fragmento: «Rompe con fuerza y pasa con ruido / tanto que de muy lejos es sentido / el más alto y gran rumor de la corriente / ... la gran corriente de las ansias mías / fue fuerza que en el mundo se siente» (*Cancionero Antequerano I*, p. 307).

<sup>54</sup> La identificación *lágrimas-río* en la poesía áurea y dentro del ámbito petrarquista desde los versos es un recurso tan recurrente como obligado; desde el verso garcilasiano «o convertido en agua aquí llorando» hasta las invocaciones cultas de Quevedo (*Poesía original completa*, ed. cit., p. 409):

Eufrates, tú que el término caldeo  
con vivos lazos de cristal circundas;  
¡oh rico Tajo! ¡oh huérfano Peneo,  
que en el fértil llanto la Tesalia inundas!  
¡oh frigio Xanto! ¡oh siempre amante Alfeo!  
¡oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!  
como por vuestras urnas, sacros ríos,  
todos pasad por estos ojos míos.

<sup>55</sup> El tema de la dulce enemiga ha sido ampliamente tratado por E. M. Wilson en colaboración con L. F. Askins en «Historia de un estribillo: 'De la dulce mi enemiga'», en *Entre las jarchas y Cernuda. Contrastes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 131-156.

del poeta sino que se enlaza con la disolución del río en el mar, al tiempo que se alude levemente a la navegación amorosa.

Sin superar la categoría de poeta menor, Carvajal y Robles, desde el Perú y desde el olvido crítico, nos ha dejado una obra en la que fulguran algunas de las constantes estilísticas que han caracterizado a la Escuela Antequerana. Ello se evidencia, principalmente, en su gusto por las correlaciones y en su ocasional destreza ante la pintura descriptiva donde se intensifican de forma muy especial todos los elementos destinados a resaltar el mundo de los sentidos, gracia a una arriesgada y equilibrada utilización de la metáfora. Su reducido *corpus* sonetístico y algunas de sus canciones, pese a la irregularidad de su brillo, revelan una cristianización de las constantes platónico-petrarquistas con la que, orillando el presunto biografismo, el tormento pasional adquiere un tono de genuina interiorización, al tiempo que revelan una peculiar manera al abordar la experiencia amorosa. Si añadimos la autonomía y la agilidad con que, dentro de las lindes de la *imitatio*, Carvajal y Robles reorganiza los encallados *topoi* poéticos, se revela ante nuestros ojos un atractivo y moderado intento de refrescar los rígidos moldes líricos de la época.