

# Las filiaciones cancioneril castellana y petrarquista de las “Coplas” (1574) de Domingo Jiménez

RONALD CAMPOS LÓPEZ  
Universidad de Costa Rica

## Resumen

Las “Coplas” (1574) de Domingo Jiménez inauguran la serie literaria de la poesía colonial en Costa Rica. En este artículo, se analiza descriptiva, hermenéutica y correlativamente dicho poema, con el propósito de demostrar su doble filiación, pues, gracias a algunos elementos estructurales, semánticos e ideológicos, dialoga intertextualmente, por estilización, parodia y sátira, con las estéticas cancioneril castellana y petrarquista –y aun la religiosa a través de ambas–, predominantes en el sistema literario de la poesía española y colonial del siglo XVI. El análisis examina el incipit, los elementos de las tradiciones cancioneril castellana y petrarquista, sus parodias y rasgos comunes o bisémicos. Se concluye que, al igual que otros poemas españoles y novohispanos, la doble filiación de las “Coplas” representa una apertura de los cánones cancioneril y petrarquista, y el surgimiento de nuevas formas sincréticas. Debido a esto, el poema de Jiménez es el ejemplo paradigmático en Costa Rica de la asimilación, aclimatación, renovación y riqueza de la poesía española en las colonias. De ahí su valor estético, el cual la crítica e historiografía costarricenses hasta ahora han desestimado y se han negado a reconocer o indagar.

**Palabras clave:** Poesía colonial, Costa Rica, filiación, tradición cancioneril, petrarquismo, Domingo Jiménez.

## Abstract

The “Coplas” (1574) by Domingo Jiménez inaugurated the literary series of colonial poetry in Costa Rica. This poem is analyzed descriptively, hermeneutically and correlatively in this article, with the purpose of demonstrating its double affiliation. This is due to some structural, semantic and ideological elements, thanks to which said poem dialogues intertextually, through stylization, parody and satire, with the castilian *cancioneril* and petrarchan aesthetics –and even the religious one through both–, predominant in the literary system of Spanish and Colonial poetry of the 16<sup>th</sup> century. The analysis examines the incipit, the elements of the Castilian *cancioneril* and Petrarchan traditions, their parodies and common or bisemic features. It is concluded that, like in other poems from Spain and New Spain, the double affiliation of the “coplas” represents an opening of the *cancioneril* and Petrarchan canons, and the emergence of new syncretic forms. Due to this, Jiménez’s poem is the paradigmatic example in Costa Rica of the assimilation, acclimatization, renewal and richness of spanish poetry in the colonies. Hence its aesthetic value, which until now Costa Rican critics and historiography have underestimated and refused to acknowledge or investigate.

**Keywords:** Colonial poetry, Costa Rica, affiliation, *cancioneril* tradition, Petrarchism, Domingo Jimenez.



## 1. EL PRIMER POEMA COLONIAL EN COSTA RICA

En un trabajo reciente, Campos (2022) se refiere a la institucionalizada anulación que, en forma de subestimación, silencio, menosprecio, indiferencia y pereza, lamentablemente ha recaído, por parte de los mismos críticos e historiógrafos literarios nacionales, sobre la literatura colonial en Costa Rica; efectos que, sin duda, inciden sobre las “Coplas” escritas por Domingo Jiménez (Castilla, c. 1534-Cartago, ¿1602-1610?, RAH, 2018), en 1574.

Las “Coplas” son el único poema que se conserva de Jiménez y que se sepa escribió. Inaugura la serie literaria lírica, compuesta intermitentemente entre 1574 y 1810, durante el período colonial en Costa Rica<sup>1</sup>. Con respecto a las “Coplas” –y quizá proyectando su inquietud a toda la literatura colonial en el país frente al panorama que la anula–, Baeza Flores (1978) plantea una pregunta capital: “¿Descubrirán un día, los investigadores literarios, algún valor lírico dentro de los siglos coloniales que vivió Costa Rica?” (31). Este problema es el asumido como punto de partida en este artículo. Por eso, este trabajo pretende analizar dicho poema, a fin de visibilizar su valor estético en diálogo con los sistemas estéticos presentes en la península, en las colonias españolas y, por ende, en su cronotopo de producción, la lejana provincia de Costa Rica.

Sin embargo, antes de proponer la tesis, las aproximaciones conceptuales y el análisis literario, es necesario establecer un estado de la cuestión sobre qué ha dicho la crítica y la historiografía costarricenses sobre las “Coplas”.

## 2. LA SUERTE DE LAS “COPLAS”: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un primer aspecto que demuestra la indiferencia ante las “Coplas” o el apresuramiento por dar cualquier dato sobre ellas es la vacilación de la crítica sobre su fecha de composición. Para Baeza Flores (1978) es 1577; para Bonilla (1957) y Blanco (1983), 1574; para Chase (2000), 1575; y para Bolaños (2001), 1554. Esta última fecha seguramente es improbable, pues los hechos que promovieron la composición del texto se dieron en Cartago –fundada en 1564–, durante la gobernación interina –desde principios de 1574 y hasta febrero de 1577– del granadino Alonso Anguciana de Gamboa (1535-¿?). Releyendo las crónicas de Jiménez (1900) y Fernández Guardia (1921), organizando los acontecimientos relatados según las fechas proporcionadas y contrastándolos con los estudios de González (1945), Bonilla (1957), Vega (1970), Obregón (1979) y Solórzano (2008), se establece que las “Coplas” fueron compuestas posiblemente entre finales de noviembre y el 17 de diciembre de 1574.

Para Jiménez (1900), estas son “unas coplas gemidoras, para despedirse con ellas de su dama favorita [...] Ciertamente el escaso mérito literario de esas coplas no justifica la longevidad que han alcanzado” (5-6). Agrega una crítica *ad hominem*, por lo que brinda datos biográficos del autor y lo califica como “oscuro discípulo de Góngora” (6). Este resulta un epíteto impertinente, porque Luis de Góngora nació en 1561, publicó su primer poema en 1580 (Gahete, s.f.); Jiménez habría nacido en 1534 y sus “Coplas” son de 1574.

Bonilla (1957) cataloga inicialmente las “Coplas” como “una poesía de tipo erudito y trovadoresco que es el primer monumento literario de la poesía costarricense”, un párrafo

---

<sup>1</sup> Ciertamente, no se puede hablar de una poesía colonial, entendiendo por esta una producción constante en dicha época. Más bien, se trata de una serie literaria, la cual comprende, además del poema de Jiménez, dos estrofas anónimas –una no llega a ser quintilla, la otra sí– sobre la venta de la casa de Miguel de Ibarra (1753); “El perdón de las injurias” (s.f.) y los *Versos pronunciados durante los funerales de Matías de Gálvez* (1784), de fray José Antonio de Liendo y Goicoechea; “Dulce prenda mía” (1802), de Gordiano Paniagua; “Ave maris stella. Canto a la virgen” (1804), de Rafael Francisco Osejo; y *Oración fúnebre pronunciada por el Br. Dn. Florencio Castillo catedrático de Filosofía, y sermón predicado por el Dr. Francisco Ayerdi catedrático de Canones, en las honras funerales del P. Dn. Rafael Ayesta; celebradas el día 19 de Agosto del año de 1809 en la Santa Iglesia Catedral de León de Nicaragua: Añadida una corta relación de los geroglíficos, que adornaron el tímulo* (1810), de Florencio del Castillo.

después como "mediocre composición" (48) y luego afirma que tienen "un valor y una significación superiores a los escasísimos que les habían otorgado nuestros tratadistas de historia" (51). Pese a esto, no explica su valor. En medio de sus vacilantes opiniones, destaca la ascendencia trovadoresca de las "Coplas". Termina diciendo que ni la poesía cortesana medieval ni el poema de Jiménez tienen "vuelo" ni profundidad (51), aunque sí una preocupación formal apegada a moldes y técnicas, que no especifica.

Baeza Flores (1978) realiza una lectura sociológica sustentada en la economía y el sistema administrativo, a fin de comparar el poema de Jiménez con el desarrollo de la poesía en otras colonias "más prósperas" (25) y con otros autores como Rafael Landívar, Pedro de Oña o bien Alonso de Ercilla. Aun así, es el único crítico que indaga un poco más sobre las "Coplas" e intenta demostrar su valor. Para ello se refiere a la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1958), de Julio Caillet Bois, en cuyo prólogo se confiere el inicio de la poesía colonial a Francisco Terrazas y a una poetisa anónima del Virreinato de Perú. Baeza Flores opina que Caillet no consideró a Jiménez por las dificultades de circulación de libros; pero que, de haber conocido su texto y por su año de composición, le habría otorgado el mérito de que la poesía colonial comenzara con él.

Respecto de la muestra de Caillet, Baeza Flores (1978) dice que las "Coplas" tienen calidad, mas no explica por qué. A lo sumo acota: "está[n] dentro de cierto clima lírico a que nos llevan los fragmentos de Ruiz de Alarcón" (28). No aclara cuál es ese "clima" ni sus rasgos; solo anota que es "de mucho donaire" (28). Apunta que los poetas latinos –en especial Ovidio– fueron modelos para los poetas novohispanos, pero no establece de qué forma ni vincula esto con aquel "clima". Si bien tuvo la iniciativa de sincronizar las "Coplas" con la estética de su época, incurre en valoraciones tan subjetivas y anacrónicas como las de Jiménez (1900), pues correlaciona a Jiménez con Juan Ruiz de Alarcón. Sin importarle la anacronía, señala que el novohispano "es más rico en la adjetivación" y "ofrece unos versos que, por su deslumbrante gracia superan las muestras de Domingo Jiménez" (28).

Más adelante, tal vez en virtud de aquel "clima", Baeza Flores (1978) ubica a las "Coplas", por el tono de sus versos 17, 28, 34, 58, dentro del Renacimiento español, pues tales fragmentos le resultan parecidos a los versos 46-50 de la copla VI ("Determinando de dexar unos amores"<sup>2</sup>) y 1-5 de la copla VII ("A la tristeza"<sup>3</sup>), de Juan Boscán. El crítico no profundiza en similitudes entre estos poemas y aquellos versos, pero su comparación resulta significativa a la luz de la tesis por plantear en este artículo, ya que Boscán –junto a Garcilaso de la Vega– introduce en España la métrica y estrofas italianizantes del *Canzoniere* –nombre popular de *Rerum Vulgarium Fragmenta* (RVF), compuesto en el siglo XIV y publicado en 1470–, de Francesco Petrarca. Sus poemas, junto a los de Garcilaso de la Vega, son referencia para estudiar el petrarquismo en España.

Baeza Flores (1978) prosigue diciendo que las "Coplas" son el único poema "de cierta calidad lírica escrito en Costa Rica, durante la Colonia [...] con ser disparejas en calidad, si examinamos sus estrofas, tienen un mérito técnico y es que están escritas, cada una, sobre un verso dado, que cierra la estrofa y que es un verso obligado" (27-28). Su mérito y calidad, pues, se basan, según una postura formalista, en el hecho de ser una glosa. Empero, de inmediato el crítico desmerita su forma: pese a su título, dice que el poema no sigue la copla de pie quebrado usada por Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*. Este argumento y comparación resultan igualmente impertinentes. El poema de Jiménez ha recibido el título de las "Coplas",

<sup>2</sup> "Por sanar de mi dolor/ tomo el dolor de la ausencia,/ porque dicen que en presencia/ suele encender el amor/ el fuego desta dolencia." (Baeza Flores, 1978: 30)

<sup>3</sup> "Tristeza, pues yo soy tuyo,/ tú no dejes de ser mía;/ mira bien que me destruyo/ sólo en ver que el alegría/ presume de hacerme suyo." (Baeza Flores, 1978: 30)

porque se emplean coplas reales. El crítico parece desconocer que estas aparecen en el siglo XV como una elaboración más de las coplas castellanas de arte menor. Al unirse dos quintillas, surgió su forma, la cual modernamente se ha llamado falsa décima. Su auge fue en aumento hasta el Barroco y por ello fue uno de los tipos de copla de mayor vigencia en el período áureo (Quilis, 1975; Varela, Moíno y Jauralde, 2005).

A propósito de esta equivocación acerca de la forma estrófica empleada por Jiménez, Fernández Guardia (1921) afirma que utilizó espinelas. Si bien las décimas espinelas están constituidas por octosílabos, su forma deviene de la suma de dos redondillas con rima abrazada y dos versos de enlace con las rimas última y primera de cada redondilla; de manera que su esquema rímico es abbaaccddc (Quilis, 1975). Es evidente que las “Coplas” no siguen este esquema.

Con respecto al contenido, Baeza Flores (1978), por un lado, considera circunstancial y desabrida la primera estrofa; aunque, para él, algunos versos de la tercera (vv. 23-25), cuarta (vv. 36-40), quinta (vv. 41-45) y sexta (vv. 51-55) sí demuestran el talante poético y expresividad emotiva de Jiménez. Este argumento sigue la concepción estilística de que “la esencia del poema reside en la emoción, en los sentimientos, en la meditación, en las voces íntimas que tal episodio o tal circunstancia suscita en la subjetividad del poeta” (Aguiar e Silva, 1975: 181). Por otro lado, escucha en el verso 45 (“por lo cual viviendo muero”) ecos del estribillo “que muero porque no muero”, del villancico “Vivo sin vivir en mí”, de Teresa de Jesús, por lo cual supone que Jiménez lo haya conocido. No obstante, este suceso resulta imposible: aunque el poema de la avilesa fue compuesto entre 1572 y 1577, Jiménez vino a Costa Rica en 1566 y los primeros evangelizadores de la Orden de Teresa llegaron a Nueva España en 1585 (Beltrán, 1994). De ningún modo los catorce franciscanos instalados en el Valle de Orosi (Ríos, 1997) habrían conocido tampoco tal villancico. Por último, el crítico repulsa la cacofonía “te tendré” del verso 55, aunque a continuación dice le es “grato en su suave y sencillo lirismo” (30).

Por último, Chase (2000) reconoce a Jiménez como el primer poeta amoroso de Costa Rica y a sus “Coplas”, como un “ejercicio del verso en tierras criollas” (xi), que sigue “[r]eflejo y espejo de mimetismos, escritos y vividos en los márgenes de nuestra propia historia” (xi). No aclara cuáles modelos poéticos son imitados.

En suma, con base en esta revisión bibliográfica, se puede establecer que sobre las “Coplas” de Jiménez se han emitido argumentos que son impresiones y conjeturas vagas e imprecisas, porque incurren en opiniones apresuradas, apreciaciones y comparaciones anacrónicas e impertinentes. Tales argumentos, por tanto, dejan ver la poca seriedad, prejuicios y desinterés investigativo sobre el texto. Las lecturas críticas obedecen a posicionamientos teóricos formalistas, sociológicos y estilísticos.

Así las cosas, queda el espacio abierto para nuevas lecturas y análisis cimentados en las herramientas teóricas y metodológicas que los estudios filológicos ofrecen en el siglo XXI. Con estos trabajos se saldaría el vacío demostrado en este apartado y la institucionalizada anulación que las “Coplas”, al igual que la literatura colonial en Costa Rica, han sufrido.

### 3. HORIZONTE DE LECTURA

Según el anterior estado de la cuestión, se podría pensar que el “clima lírico” del que habla Baeza Flores (1978) y que habría sido objeto de mimesis para Jiménez según Chase (2000) es el sistema poético de la Edad de Oro, conformado por los cosistemas de la poesía lírica tradicional, el romancero, la poesía culta del siglo XV, el cancionero general y la poesía petrarquista (Blecua, 1970).

Aunque a partir de los estudios de Blecua y otros investigadores se ha avanzado en demostrar la “cantidad de tradiciones y estéticas que han influido en los poetas del Siglo de Oro” (Ghiglione, 2011: 10), es verdad que durante el período renacentista español del siglo

XVI las dos corrientes predominantes fueron la cancioneril y el petrarquismo<sup>4</sup> (Fucilla, 1960; Blecua, 1970; Salvador, 1977; Alonso, 2005). Esto, sin embargo, no implica que hayan sido antagónicas, no se trataba solo de petrarquismo/antipetrarquismo como creyó la crítica literaria a partir del siglo XIX; todo lo contrario, ambas convivieron (Blecua, 2019): "el divorcio entre la nueva escuela [italianizante] y la anterior poesía hispánica nunca fue completo" (Lapesa, 1962: 155), su límite es relativo (Ghiglione, 2011), ya que la lírica italianista repercutió en la vieja poesía castellana y viceversa (Alonso, 2005). "A pesar de que las divergencias nunca se borraron por completo, el intercambio entre las dos artes fue constante [...] La coexistencia de las dos artes permitió a cada una asimilar cualidades de la otra sin perder las propias" (Lapesa, 1962: 158 y 171).

Con respecto a esta coexistencia y (con) fusión, el petrarquismo, aunque se consolidó como una normatividad por su repetición constante, fue una tradición dinámica y variable, pues en ella coexistieron formas trovadorescas provenzales<sup>5</sup>, el *dolce stil nuovo* (Sánchez Robayna, 1982) y la poesía cancioneril castellana (Matas, 2001). De ahí que el petrarquismo del siglo XV y comienzos del XVI –lo mismo que la poesía castellana en las primeras ediciones del *Cancionero general*– encarne "una imitación «des-compuesta», ecléctica e irregular de Petrarca" (Lefèvre, 2013: 84).

Por lo anterior, Lapesa (1962), Blecua (1970, 1977, 2019), Prieto (1984), Matas (2001), Alonso (2005), Ferreras (2008), Micheli (2011), Ghiglione (2011) y Lefèvre (2013) estudian varios casos, en los cuales la *simbiosis* de la tradición cancioneril y el petrarquismo se manifiesta tanto en la poesía peninsular<sup>6</sup>, como en la novohispana<sup>7</sup>, pues el comercio de libros y

<sup>4</sup> El sistema poético de la Edad de Oro está conformado por los cosistemas de la poesía lírica tradicional, el romancero, la poesía culta del siglo XV, el cancionero general y la poesía petrarquista (Blecua, 1970). Durante el período renacentista del siglo XVI, las dos corrientes predominantes fueron la imitación de los viejos cancioneros castellanos y el petrarquismo (Fucilla, 1960); a ambas corrientes se añade, según Blecua (1970), la poesía popularizante de la tradición y el romancero. En todo caso, lo significativo es el hecho de que las dos (o tres) corrientes influyen una(s) sobre otra(s), de modo que la poesía italianista repercutió en la vieja poesía castellana y viceversa (Alonso, 2005). Agrega Beltrán Pepió (2017): "En el terreno de los principios resulta una obviedad decir que la escuela poética cuatrocristiana continuó viva durante el siglo XVI, aunque los estudios sobre el tema suelen parar en el Cancionero general o poco más tarde (la fecha límite del Repertorio de B. Dutton es 1520); a su vez, los estudios del Renacimiento, con algunas honrosas excepciones (Juan Fernández de Heredia, Cristóbal de Castillejo y el Almirante), están demasiado focalizados en la poesía petrarquista para prestar atención estos poetas. Sería también obvio afirmar que si la motivación de Boscán y Garcilaso para cultivar los versos italianos pudo partir de 1526, el triunfo de la nueva moda habría de esperar a la publicación de sus obras en 1543 y no fue sensible hasta la década de 1550. En la práctica, un cuarto de siglo de poesía castellana ha quedado en tierra de nadie, aunque en los cancioneros que hemos ido mencionando (y en otros, como el impreso de Velázquez de Ávila) se observa por una parte la filtración progresiva de poemas de Garcilaso, por ejemplo, o sus primeras imitaciones, como la del ya setentón Antonio de Soria; por otra parte, otros aspectos centrales del nuevo siglo, como la emergencia literaria del romance o la progresiva atención de los poetas cortesanos por la lírica tradicional, tienen también su lugar natural en esta época que, por razones obvias, estamos llamados a considerar" (§39).

<sup>5</sup> Según algunos especialistas –entre ellos Galmés (1996)–, el origen del contenido de la poesía amorosa provenzal viene de la poesía popular hispanoárabe (Salvador, 1977).

<sup>6</sup> En la época de Carlos V, la tradición cancioneril y el petrarquismo parecen moverse política y poética al mismo ritmo, ambas adquieren una perspectiva supranacional, de modo que consolidan "una referencia ideológica y cultural y un modelo ético ineludible para más de una generación de poetas, soldados, diplomáticos y mandatarios de media Europa" (Lefèvre, 2013: 85). Este dato es relevante, ya que Jiménez era un soldado castellano letrado, quien posiblemente hubiera conocido este sistema poético consolidado en su tiempo previo a su venida a Costa Rica en 1566.

<sup>7</sup> De la recepción, producción y difusión de la tradición cancioneril castellana y el petrarquismo en Nueva España da cuenta, por ejemplo, la antología *Flores de baria poesía* (1577). Incluye poemas de autores peninsulares y novohispanos (Rosaldó, 1951; Fucilla, 1960; Micheli, 2011). Sobre el petrarquismo observable en esta antología, Matas afirma que los poemas "no están sujetos a la organización interna *in ordine* de acuerdo con las convencionales normas de todo cancionero petrarquista, no lo es menos que están repletos de tópicos, imágenes y otros

manuscritos, viajes y largas estadias de escritores italianos en España y peninsulares en las colonias abrieron puentes de comunicación dentro de la misma Europa y entre esta y América, de modo que se crearon y enriquecieron las nuevas tendencias literarias (Grossi, 2010; Micheli, 2011).

Así las cosas, es esperable que el poema de Jiménez dialogue con dicho acervo y simbiosis poéticos y, por ende, su valor estético responda a ellos. Partiendo de esta premisa, entonces, se propone como tesis de este estudio que las “Coplas” presentan una doble filiación: gracias a algunos elementos estructurales, semánticos e ideológicos, dialogan intertextualmente, por estilización, parodia y sátira, con las estéticas cancioneril castellana y petrarquista, predominantes en el sistema literario de la poesía española y colonial del siglo XVI.

#### 4. APROXIMACIONES CONCEPTUALES

Para comprobar la tesis propuesta, es necesario operativizar los siguientes conceptos de filiación, como estrategia metodológica, y de estilización, parodia y sátira a la luz de la poesía del siglo XVI.

##### 4.1. Filiación

De acuerdo con Rojas (1994), la *filiación* es un procedimiento mediante el cual la crítica literaria adscribe unos textos, autores o movimientos a otros anteriores, con el propósito de establecer y vincular uno o varios orígenes, precursores, iniciadores o influencias.

Esta adscripción bien puede darse a través del análisis de elementos textuales, paratextuales o culturales (Rojas, 1994). Sin embargo, para el caso de este artículo, interesa sobre todo la filiación por análisis textual, ya que este permite inferir las filiaciones a partir de la confrontación y corroboración de elementos literarios entre dos o más textos (Rossi y Disalvo, 2008). Para ello, se debe considerar que, en ocasiones, el hipertexto o el autor no necesariamente da muestras explícitas de (sobre)valorar relaciones o conexiones con respecto a una o varias fuentes; incluso, puede que el hipertexto manifieste variaciones en comparación con sus antecedentes (Vilanova, 1983) y, por qué no, también la estilización o la parodia.

##### 4.2. Estilización

Según Todorov (1975), la *estilización* corresponde al empleo de “una palabra marcada por los contextos precedentes en una función análoga” (297); es decir, la dinamización y continuidad de una tendencia o sistema estético, ensayando al uso su código. Schwartz afirma que, gracias a la estilización, las “marcas textuales crean ciertas expectativas en el lector que se cumplen, o no, en el proceso de lectura [...] el punto de vista está ya constituido de antemano, es previo a su producción y está identificado con sistemas filosóficos extraliterarios” (1987: 216 y 218-219). En el caso de las “Coplas”, se evaluará hasta qué punto estilizan la tradición cancioneril y el petrarquismo, cuyas expectativas fueron parcialmente identificadas por Bonilla (1957) y Baeza Flores (1978).

---

procedimientos característicos de la tradición amorosa inaugurada por Petrarca” (2001: 77). Roses (2010) señala, entre otros parámetros de la poesía colonial americana, la proyección temprana de la lírica italianizante, tanto garcilasista como de la escuela sevillana, especialmente en Nueva España; y la relevancia del petrarquismo y manierismo en Nueva Castilla. Sobre la tradición cancioneril castellana, dice Matas: “el propio cancionero, o mejor dicho, las composiciones de los autores peninsulares [...] debió de convertirse en obligado punto de referencia para la creación poética de nuestros poetas novohispánicos, cuyos poemas terminaron hermanados en el mismo corpus librero. Parece 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.), y que, siguiendo los dictados de la *imitatio* imperante en la época, inspirasen sus versos en los venerados modelos hispánicos” (2001: 77-78).

### 4.3. Parodia

La inversión de la estilización es la parodia (Todorov, 1975), pues constituye un desvío (irónico, burlesco o no) de la norma de un género, sistema retórico, estético o ideológico. Para ello el texto paródico dialoga intertextualmente con su norma y trastoca sus elementos o algunos de ellos (Sánchez Robayna, 1982). Así, "la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva"; así, "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (Kristeva, 1978: 207 y 190).

Por lo anterior, la parodia organiza "una alteración dialéctica del código", una superposición contrastada, al superar "el lenguaje interiorizado (homenajead) que ha de ser, necesariamente –y simultáneamente– ironizado y criticado (profanado). Acto de afirmación y negación en síntesis dialéctica que produce una tercera cosa: un texto que, asimilando el pasado, lo transgrede" (Sánchez Robayna, 1982: 44). Esta relación vuelve a la parodia no un contracanto, sino un *canto paralelo*, distinto de la parodia de intención ridiculizante, porque privilegia el efecto de distanciamiento irónico-crítico (Sánchez Robayna, 1982).

Entendida así, la parodia es un eslabón de la tradición dinámica petrarquista, pues implica una *transformación* de su estética automatizada (Sánchez Robayna, 1982); por eso, dicha tradición se manifiesta a veces en forma de parodia o intertextualidad irónicamente manipulada (Aguiar e Silva, 1981). Lo demuestran los casos versátiles, variables, heterogéneos y heterodoxos del *palimpsesto* de estilos que fue el petrarquismo en Italia, España y las colonias hispanas (Sánchez Robayna, 1982; Gargano, 2005; Lefèvre, 2013).

### 4.4. Sátira

El ensayo o experimentación de lo cómico en el siglo XVI consolidó en el Barroco una sátira difícilmente diferenciable de lo burlesco. Por eso, Schwartz (1987) recomienda tratar la sátira no como una noción ahistórica de una actitud humana ni una vaga intención crítica, sino como las convenciones de representación y las prácticas discursivas que jugaron en la producción de un texto satírico. En virtud de ello, llama a considerar tres aspectos.

Primero, la sátira responde a una intencionalidad previa: "un «razonamiento malédico y mordaz para reprehender los vicios de los hombres»" (Pinciano, 1953: 234, citado en Schwartz, 1987: 217). Este principio implica una conexión entre los textos satíricos y los presupuestos de la ética o la filosofía moral, a fin de enmendar las costumbres. "El escritor satírico reprende o castiga los vicios" (218), las conductas inaceptables o por corregir según un sistema filosófico o teológico; en consecuencia, sus textos, en cuanto que moratos, subrayan imperfecciones de sociedades o individuos concretos; su función es "modificar su entorno ayudando a mejorar las costumbres" (222). Y aunque su intencionalidad sea social y deliberadamente moral, la parodia y la sátira pueden darse y reforzarse simultáneamente en un mismo texto (Sánchez Robayna, 1982); por ejemplo, incorporando e imitando "fragmentos de discursos de fuentes clásicas a través de las cuales el escritor percibía y redescubría su realidad" (Schwartz, 1987: 222).

Segundo, la denuncia –la visión crítica de la sociedad– es constitutiva del código satírico. Si se considera que el mundo social es el *locus* del engaño y la decepción, la denuncia le permite al escritor satírico revelar *verdades* sobre el mundo y las cosas (Schwartz, 1987).

Tercero, por su declaración de fines éticos, los textos satíricos se interpretan convencionalmente como referenciales: se asumen como *pretextuales* y *reales* sus representaciones del mundo. Así, el punto de vista satírico responde al de "una voz admonitoria que observa la realidad social y el mundo circundante [...] el poeta satírico vive inmerso en su realidad y su

inspiración procede de aquélla [...] esta indignación es la que lo impulsa a escribir y la que anima el discurso satírico” (Schwartz, 1987: 220 y 222).

## 5. ANÁLISIS LITERARIO DE LAS “COPLAS” DE JIMÉNEZ

Precisadas, pues, las herramientas conceptuales para el análisis, transcríbese ahora la versión que de las “Coplas” Campos (2022: 149-155) fija en su edición crítica:

<i>Vive, Leda, si podrás</i> <i>Y no penes atendiendo</i> <i>Que, segund peno partiendo</i> <i>Ya no esperes que jamás</i> <i>Te veré ni me verás.</i>	5
Por no ver mi perdición Parto desta tierra aflito, Huyendo de Faraón A tierra de promisión Dejando aquesta de Egitto.	10
Y sin duda esta partida Me da pena sin compás Solo de verte afligida, Mas tú, vida de mi vida, <i>Vive, Leda, si podrás.</i>	15
En verme partir de ti No penes ni vivas triste, Yo voy contigo y sin mí, Que desque te conocí Jamás de mí te partiste	20
Espera y ten confianza, Solo aquesto te encomiendo, Que el tiempo hará mudanza Tras la tormenta hay bonanza <i>Y no penes atendiendo.</i>	25
Pensando en esta partida El corazón se me parte Y arráncaseme la vida, Por quererte tan querida Y no poder ya gosarte	30
De ti no sé qué será Por lo cual voy padeciendo, Y tanta pena me da Ver que no te veré ya <i>Que, segund peno partiendo.</i>	35
La vida podrá partir, Que sin ti yo no la quiero Y en no poderte servir Lo siento más que el morir, Por lo cual viviendo muero.	40
Y siento un dolor tan fuerte Creyendo me olvidarás, Que me ha de causar la muerte: Por donde verme ni verte	



Ya no esperes que jamás. 45

Pero con todo te pido,  
Aunque veas que estoy ausente,  
Por el bien que te he querido,  
Que no me echas en olvido,  
Que yo te tendré presente. 50

Por última despedida  
Me da un abrazo y no más,  
Pues a ello amor te convida,  
Y haz cuenta que en la vida  
Te veré ni me verás. 55

### 5.1. En torno al incipit

Inicialmente, apúntese un primer valor intertextual del poema de Jiménez, partiendo del hipotexto que nutre su composición. Toda glosa está compuesta por dos partes: 1) el *texto*, el cual es un poema breve preexistente; y 2) la *glosa* como tal, que constituye el comentario del texto (Quilis, 1975). Bonilla (1957) y Chase (2000) reconocen que el texto de las "Coplas" de Jiménez es la canción del gallego Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón (c. 1390-1450), recogida en el *Cancionero* (1445), de Juan Alfonso de Baena y luego en el *Cancionero de Estúñiga* (recopilado entre 1460 y 1463 en Nápoles). Aquel la compuso en 1441 para despedirse de su amada, pues él se iba a Jerusalén para convertirse en fraile franciscano (Bonilla, 1957; Salvador, 1977; Boase, 2017). A continuación, se presentan cinco versiones de dicha canción:

	<i>Versión 1 (V1)</i>	<i>Versión 2 (V2)</i>	<i>Versión 3 (V3)</i>	<i>Versión 4 (V4)</i>	<i>Versión 5 (V5)</i>
	Byve leda sy podrás, Non esperes atendiendo, Que segunt peno sufriendo, Non entiendo	Vive leda si podrás, É non penes atendiendo Que segund peno partiendo, Non espero que iamas	Byve leda sy podrás. Non esperes atendiendo, Que segunt peno sufriendo, Non entiendo	Vive leda si podrás, non esperes atendiendo, que segunt peno sufriendo, non entiendo	Bive leda si podrás, e non penes atendiendo, que, segund peno partiendo, non espero que jamás
5	Que jamas Te veré nin me verás.	Te veré nin me verás.	Que jamás Te veré nin me verás.	que jamás te veré nin me verás.	te veré nin me verás.
	¡O dolorosa partida De triste amador, que pido Liçençia, que me despido	¡Oh dolorosa partida! Triste amador, que pido Licencia et me despido De tu vista et de mi vida;	¡O dolorosa partida De triste amador, que pido Licencia, que me despido	¡Oh dolorosa partida de triste amador, que pido liçençia, que me despido	¡O dolorosa partida, triste amador, que pido licencia et me despido de tu vida y de mi vida!
10	De tu vista é de mi vida! El trabajo perderás En aver de mí mas cura, Que segunt mi grant tristura, Non entyendo	El trabajo perderás En haber de mí más cura Que segund mi grand tristura Non espero que jamás Te veré nin me verás.	De tu vista é de mi vida! El trabajo perderás En aver de mí mas cura. Que segunt mi gran tristura, Non entyendo	de tu vista e de mi vida! El trabajo perderás En haber de mí más cura, que segunt mi gran tristura non entiendo	El trabajo perderás en aver de mí más cura que, segund mi grand tristura, non espero que jamás te veré nin me verás.
15	Que jamas Te veré nin me verás.	(Stúñiga, 1872: 143)	Te veré nin me verás.	que jamas te veré nin me verás.	(Boase, 2017: 533)
	Pues que fustes la primera De quien yo me catyvé, Desde aqui vos do mi ffé Vos sserés la postrimera. (Baena, 1851: 506)		Pues que fuystes la primera De quien yo me catyvé Desde aquí vos do mi fe Que serás la postrimera. (Bonilla, 1957: 50)	Pues que fustes la primera de quien yo me cative, desde aquí vos do mi fe vos serés la postrimera. (Azáceta y García de Albéniz, 2003: 281-282)	
20					

V1 es la encontrada por Bonilla (1957) en su revisión del *Cancionero de Baena*; en ella, en V1 y en V4 aparece una tercera estrofa que no está presente en V2 ni en V5, cuya versificación de la primera estrofa es la seguida por Jiménez. Pese a los cambios ortográficos, lexicales,

notacionales y versales (Campos, 2022), el motivo temático se mantiene en las cinco versiones y permite compararlas con las “Coplas”. Los seis poemas comparten la despedida por la ruptura de una relación amorosa, a causa de un viaje; así como el dolor y la melancolía a raíz de tal alejamiento. Empero, la causa difiere: en la canción de Rodríguez del Padrón se debe a la vocación religiosa; en el poema de Jiménez, a huir de la tiranía de Anguciana de Gamboa. Jiménez toma como texto de su glosa la canción del gallego, para justificar, apoyar y recrear estéticamente su propio discurso y la expresión de su malestar al tener que abandonar a su amada por razones circunstanciales, meramente políticas.

El impulso constructivo de Jiménez al basarse en un poema del cancionero castellano evidencia tanto el uso significativo de la glosa en el siglo XVI<sup>8</sup> –mérito reconocido por Baeza Flores (1978)–, así como el valor y expansión de la copla real en la Colonia. Dicho impulso responde a un criterio de composición compartido por los dos cosistemas poéticos predominantes del XVI: poetas españoles y novohispanos glosaban la tradición cancioneril; petrarquistas italianos, españoles y novohispanos, al seguir la *imitatio styli*, se basaban en poemas de autores latinos y Petrarca. La estrategia dominante de Boscán y otros poetas españoles al imitar al toscano era el paradigma léxico, “sobre todo el primer verso del modelo” (Lefèvre, 2013: 88). De ambos cosistemas, pues, le llegaría a Jiménez el impulso mimético. A fin de cuentas, la *imitatio auctoris* caracteriza el Renacimiento e imitar era más que copiar o plagiar: instituía una necesidad; nadie podía ser un buen poeta si no imitaba a los antiguos (Viñas Piquer, 2002), fueran latinos, italianos, castellanos tradicionales o petrarquistas.

Si se acepta que el impulso mimético le llega a Jiménez de ambas corrientes, su poema evidenciaría la *imitación compuesta* –“fundir en una sola voz el eco de los mejores versos leídos” (151)–, la cual era lo más común en el siglo XVI frente a la imitación de un modelo único, defendido por los ciceronianos en el siglo XV (Viñas Piquer, 2002). La imitación compuesta coloca a Jiménez en el nivel de los *verdaderos poetas* de la época y a sus “Coplas”, en el de la síntesis ejemplar, ingeniosa y erudita. No en vano Bonilla (1957) observó cierta erudición en las “Coplas”.

Tal erudición y ejemplaridad se les podrían atribuir a Jiménez y a su poema, si se considera, asimismo, que el de Rodríguez del Padrón no es solo un texto más del cancionero castellano, sino

one of the most popular songs of the fifteenth century and one that retained its appeal throughout the sixteenth century. It is included in about a dozen manuscript collections, including *Baena* (c. 1450), *Estúñiga* (c. 1462), *Herberay* (c. 1465), *Roma* (c. 1465), *Módena* (c. 1475), *Montecassino* (c. 1480) and *Musical de la Colombina* (c. 1495). It is not found in the 1511 edition of the *Cancionero general*, but it is in the 1514 edition, and in all subsequent editions to 1557 (Boase, 2017: 534).

Si bien los poemas de Rodríguez del Padrón fueron destacadamente reconocidos entre sus coetáneos<sup>9</sup>, “Bive leda si podrás” es su canción por excelencia:

<sup>8</sup> Esta forma estrófica apareció en el siglo XV y fue ganando relevancia poco a poco hasta el Barroco (Quilis, 1975).

<sup>9</sup> Lida de Malkiel (1952, 1954) afirma que la poesía de Rodríguez del Padrón, por sus ideas, géneros y modelos, pertenece más a la lírica cortesana y la tradición clásica vivas en la Edad Media que al Humanismo renacentista y la moda italianizante. Sus poemas se beneficiaron con la persistencia del gusto medieval en España y la plena vigencia de las viejas formas. Achaca a la personalidad del autor el hecho de que sus poemas alcanzaran un destacado reconocimiento entre sus coetáneos. “En su época debió gozar de gran popularidad, en especial por su poema *Los siete gozos de amor*, parodia profana de los dolores y gozos de la Virgen, que no llega a ser irreverente. Escribió obras en prosa de las que se conservan tres y entre ellas el *Siervo libre de amor* y tradujo las *Heroidas* de Ovidio con el título de *Bursario*” (Azáceta y García de Albéniz, 2003: 51). Beltran Pepió (2017) cita unos versos de Antonio de Villegas, en los que ofrece un canon poético a alturas del siglo XVI y en el cual nombra a Rodríguez del Padrón: “Tú heciste

Muy aventurado es rastrear influencias y señalar modelos en la poesía amorosa de los Cancioneros, por una parte fuertemente convencional, por otra derivada de fuentes comunes (con la presumible pérdida de muchos eslabones en la transmisión) y, por último, con motivos espontáneos, expresados en toda época. Pero la boga que alcanzaron en el siglo XV las escasas poesías de Juan Rodríguez hacen muy verosímil su imitación. Una muestra saliente de esa boga es el favor de que goza la Canción "Byue leda si podrás..." (Lida de Malkiel, 1954: 6)

*Biue leda, si podrás* [...] es una despedida amorosa en que Padrón pide "licencia" a su señora para partir y en la que le expresa el dolor y la melancolía que le produce la separación. (Salvador, 1977: 193)

La canción de Rodríguez del Padrón circulaba como texto celeberrimo y prestigioso, a cuyo vasto campo intertextual se suman las "Coplas" de Jiménez. Este no es el único poema y autor que glosan la canción de Rodríguez del Padrón; también lo hacen significativamente –a saber, según Lida de Malkiel (1954), Rodríguez-Moñino (1969), Salvador (1977), Alín y Barrio (1997) y Boase (2017)–: Costana en "Al tiempo que se levanta" (siglo XV), poema cancioneril y petrarquista; Gómez Manrique en *Para los días de la semana, de amores* (siglo XV), poesía perteneciente a la antigua escuela galaico-provenzal; Garcí Sánchez de Badajoz en *Infierno de amor*, poema cancioneril postdantesco del siglo XV; Diego Hurtado de Mendoza y Pacheco; Comendador Estela, en una prosa en catalán; Luis del Castillo en su poema "Pues a mí, desconsolado", publicado en la edición de 1527 del *Cancionero general* de Hernando del Castillo; en este último cancionero, se halla otra glosa anónima; Jorge de Montemayor; Juan Sánchez Burguillos en "Pues que temor de enojarte" (c. 1560); Diego Ramírez Pagán en su *Floresta de varia poesía* (1562). Después de las "Coplas" de Jiménez, fue glosado por un poeta anónimo en el texto "Bive, pues muero partiendo", publicado en el *Cancionero sevillano de Lisboa* (1580-1590); por Fernán González de Eslava, al menos los cuatro primeros versos, según se puede leer en sus póstumos *Coloquios espirituales y sacramentales y poesías sagradas* (1610); y por Francisco de Quevedo en *El príncipe despeñado* (1617). Asimismo, la canción de Rodríguez del Padrón es incluida por Jerónimo Pinar en su *Juego trobado* (c. 1495-1497); es referida por fray Francisco de Ayala en *La vida y la muerte* (1508); Juan de Valdés en *Diálogos de la lengua* (1536), quien cita el primer verso ya de forma anónima para ejemplificar el uso del adjetivo "ledo" en poesía; Pedro de Lemos la incluye en una antología de canciones compilada en 1555; y Sebastián de Covarrubias recoge los dos primeros versos en *Tesoro de la lengua* (1611). Según Boase (2017), existe una versión de 29 versos, aparentemente inconclusa y atribuida casi con total seguridad a Juan del Encina.

A partir de estas referencias, obsérvese no solo la significancia que la canción de Rodríguez del Padrón alcanzó desde el siglo XV hasta el XVII a través de la glosa, sino también el hecho de que en varias de dichas glosas el trabajo estético con su texto permite entremezclar, como en las "Coplas", la tradición cancioneril castellana y el petrarquismo.

Es factible, por tanto, afirmar que Jiménez pudo llegar a conocer, como la mayoría de los poetas de su época, el *Cancionero general*<sup>10</sup> y varios de los textos donde se glosaba o contenía la

a Garcí Sánchez tan despierto,/ y tú le diste al mundo y le llevaste,/ y tú le tienes vivo, siendo muerto./ A don George Manrique tú le honraste;/ y al otro Juan Rodríguez del Padrón/ la pluma y el pensamiento levantaste" (§6).

<sup>10</sup> El "*Cancionero general* tuvo el mayor éxito que ha conocido ninguna antología extensa en la historia de la poesía española, puesto que se conocen hasta nueve ediciones de 1511 a 1573, que además van aumentando de contenido. Esto supone algo bien elemental: que ese *Cancionero* anduvo en las manos de todos los poetas, o aspirantes a poetas,

canción de Rodríguez del Padrón. Es imposible establecer que conociera la (con) fusión de ambas estéticas, pero al menos estuvo expuesto a ella a través de la producción lírica de otros poetas, y quizá aun a través de las mismas glosas de “Byve leda sy podrás”.

En todo caso, es innegable que el diálogo intertextual propiciado por dicha canción coloca el poema de Jiménez en sintonía con otras manifestaciones poéticas de la época, cuya calidad no ha sido puesta en duda por la crítica especializada en la literatura de los siglos XV-XVII, como sí la de las “Coplas” por algunos críticos e historiógrafos costarricenses.

## 5.2. Elementos de la tradición cancioneril castellana

La poesía cancioneril se gesta desde el último tercio del siglo XIV, comprende el XV y se proyecta en el XVI (Salvador, 1977; Azáqueta y García de Albéniz, 2003). Su tradición pervive después de 1526<sup>11</sup> y, lejos de acabarse en ese siglo, más bien se incrementa en el Barroco (Blecua, 2019). Según Azáqueta y García de Albéniz (2003), se subdivide en poesía: 1) lírica (amatoria, elegíaca, laudatoria, consolatoria, circunstancial, festiva, burlesca, religiosa y pastoril); 2) didáctico-moral y satírica; 3) lírico-narrativa y lírico-dramática (alegorías, romances –son distintos de los cancioneros–, églogas, poemas narrativos y representaciones). Su campo temático abarca básicamente lo amoroso, religioso, didáctico y moralizador; aunque, según Salvador (1977), también puede incluir poesía política, muy unida a la de acontecimientos cotidianos.

Las “Coplas” se ubicarían inicialmente dentro de la poesía lírica debido a una doble pertinencia. Por un lado, en la amatoria, pues, en el nivel temático, encajan, primero, en que la dama es la destinataria y receptora del poema de amor, mientras el galán el actor y agente (Salvador, 1977); y, segundo, en el dramatismo patético del sujeto lírico por la separación de su amada. Entre los versos 26-55, se desarrolla uno de los tópicos de la poesía cancioneril: el sujeto lírico se presenta como un *mártir de amor*, ya que sufre tener que abandonar a su amada y no poder servirla más, a causa de circunstancias externas a la pareja; pero aun así, desde lejos, él le seguirá siendo leal y fiel. De esta manera, el sujeto lírico “se convierte, hasta cierto punto, en un amante heroico, dentro de una consideración que, probablemente, guarde relación con el aprecio de la valentía y la pertinencia del caballero” (291). No obstante, esta misma “configuración del hombre como mártir de amor lleva aunado el deseo de la muerte, que deviene en asunto harto frecuente en la lírica cuatrocentista y en otros géneros coetáneos” (291). Esto se observa claramente en las “Coplas” al dejar de ser el servidor de la dama y a través de la políptoton y el polípote de “morir”, que en breve se comentará.

Por otro lado, en el carácter religioso que, como se verá más adelante, la referencia bíblica de los versos 8-10 genera y, por consiguiente, permitiría enlazar el poema de Jiménez a una tradición religiosa igualmente viva en el siglo XVI.

Esta doble pertinencia lírica de las “Coplas” lleva a advertir, en el nivel intertextual, relaciones con otros textos que a su vez dialogan con el sentimentalismo del cancionero castellano y la tradición religiosa de los siglos XV y XVI. Tómese como elemento de comparación el apóstrofe del verso 14: “vida de mi vida”. Según el *Corpus diacrónico del español* (CORDE) (RAE, s.f.), constan dos usos en la poesía del siglo XV: uno en un poema trovadoresco de 1485 de Diego de San Pedro; otro en un poema cancioneril, datado entre 1481-1496, de Juan del Encina. Otro caso se halla en una carta de *Norte de los estados* (1531), del sacerdote Francisco de Osuna (Ferrerías, 2008). Tres más se encuentran en la prosa mística y ascética de fray Luis de Granada, entre 1555 y 1574.

---

y que su influencia fue considerable desde Boscán a Villamediana, pasando por Fernando de Herrera, Cervantes y Lope de Vega” (Blecua, 2019: 10-11).

<sup>11</sup> En este año, Boscán entra en contacto con Andrea Navagiero, embajador de Venecia, conoce la estética petrarquista y decide “escribir a la manera italiana, abandonando la vieja poesía castellana” (Blecua, 2019: 7).

Más que todo, los elementos propios del cancionero presentes en el poema de Jiménez son estructurales. En el nivel métrico, el conflicto amoroso se expresa por medio de coplas reales y el isosilabismo octosilábico. En la poesía cancioneril, si bien se emplean formas poéticas y estróficas fijas o libres, a mediados del siglo XV desaparecen algunas (v.g. cantigas de estribillo o de maestría) y se evoluciona a fórmulas fijas como canciones o villancicos cortesianos. En ese contexto, el término *decir* –referido a recitar contenido narrativo, doctrinal, panegírico, entre otro– es sustituido por *copla* y se emplea la glosa (Azáceta y García de Albéniz, 2003). Como se ha dicho, el uso de la glosa por parte de Jiménez sincroniza su poema con las prácticas cancioneriles más significativas de la época.

Atendiendo al "mérito técnico" señalado por Baeza Flores (1978), se revisa el axis rítmico de las "Coplas". Su isosilabismo no sigue una sola estructura acentual; su uso polirrítmico de los octosílabos más bien, por un lado, exhibe magistralmente posibilidades varias del patrón métrico (heroicos, melódicos, dactílicos, sáficos, enfáticos, vacíos y libres), con lo cual evidencia, en virtud de aquella erudición supraindicada, la recuperación y manejo del octosílabo en la segunda mitad del siglo XVI por parte de los poetas cultos frente a las formas italianizantes (Varela, Moíno y Jauralde, 2005). Por otro lado, contribuye a expresar fónicamente la inestabilidad y contradicciones emocionales del sujeto lírico; así, el ejercicio octosilábico cancioneril intensifica significativamente el contenido amoroso. Como dice Lapesa, en las prácticas poéticas del siglo XVI, "[e]l verso elegido imponía, al principio sobre todo, la obediencia a un tipo general de arte condicionado por hábitos privativos" (1962: 155); y, con respecto a los metros italianizantes, el octosílabo era el más adecuado, móvil y grave para verter válidamente las emociones y tormentos.

En el nivel retórico, se observa el uso de figuras de dicción como la políptoton y el polípote ("vive", "vida", "vivas", "viviendo"; "podrás", "poder", "poderte"; "penes", "peno", "pena"; "partiendo", "parto", "partida", "partir", "partiste", "parte"; "esperes", "espera"; "veré", "verás", "verte", "verme", "ver", "verá", "veas"; "aflito", "afligida"; "quererte", "querida", "querido"; "morir", "muero", "muerte"), la paronomasia ("convida", "vida"), la reiteración (vv. 14) y la anáfora (vv. 2, 4, 11, 25, 28, 30, 35, 38, 41, 54; 3, 19, 23, 35, 37, 49, 50; 6, 29, 32, 40, 44, 48, 51). Todas estas figuras son altamente frecuentes en la poesía cancioneril (Matas, 2001) y, en el caso de las "Coplas", contribuyen a expresar la tormentosa situación del sujeto lírico y el drama sentimental y existencial generado por las circunstancias políticas y la consecuente separación.

De todas estas figuras, sobresalen, no obstante, la políptoton y el polípote. Los "juegos verbales reiterativos" (Lapesa, 1962: 162) que estos posibilitan son herencia de la tradición cancioneril que pasará al petrarquismo. En las "Coplas", ambas figuras logran una "intensificación expresiva" (151) y "un efecto de concentración obsesiva" (151) sobre la intensidad de vivir, las posibilidades del sujeto lírico y la amada ante la separación, el sufrimiento, la partida, la espera, el futuro reencuentro, la aflicción, el amor y la sensación de desfallecimiento.

Tanto las figuras de dicción señaladas, así como la antítesis (sobre la cual se expondrá más adelante), permiten concretar la intensidad del conceptismo cancioneril, el cual proviene de los poetas provenzales y su "gusto por los juegos de palabras y los contrastes de ideas" (Lapesa, 1962: 150). Un conceptismo, que junto a "la justeza formal", es propio "de la canción octosilábica" (158).

### 5.2.1. Elementos paródicos de la tradición cancioneril

Entre varios otros rasgos, la poesía cancioneril presenta referencias a situaciones o personas concretas (Azáceta y García de Albéniz, 2003). Las "Coplas" de Jiménez no ofrecen referencias

a personajes reales, por lo cual parodia la tradición. Por la noción de literatura vigente en la época<sup>12</sup>, se asume que el sujeto lírico es Jiménez, pero el nombre de la amada ("Leda") y el de "Faraón" resultan, respectivamente, ficticio y simbólico.

Por un lado, Campos (2022) puntualiza la polémica con respecto al nombre de la amada. Bonilla (1957) señala que la *forma correcta* del verso 1 de Jiménez debe ser: "Vive leda si podrás" (48), ya que en la canción de Rodríguez del Padrón figura un adjetivo, no un nombre propio. Por este *supuesto error*, el crítico acusa de incorrectas todas las ediciones anteriores a la suya. Sin embargo, al suponer que Jiménez hubiera tenido que seguir exactamente al gallego, Bonilla (1957) le negaría la libertad que acaso pudo asumir el castellano para utilizar la canción de Rodríguez del Padrón a su modo y recrearla en función de su propio poema; en otras palabras, le negaría la posibilidad de *inventio* en medio de la *imitatio*, tal y como se manifiesta en el Renacimiento en lengua española a ambas orillas del Atlántico. Hay detalles que nunca se podrán elucidar a falta de una versión autógrafa. En todo caso, al estar consignado en el *codex antiquior* de las "Coplas" aquel supuesto *error* de "Vive, Leda, si podrás" (con comas y mayúscula), esta es la forma electa por Campos (2022) para la fijación textual. El uso de "Leda", por tanto, no solo ha implicado una discusión para la edición crítica de las "Coplas", sino también la inscripción creativa de una actante lírica ficticia que contraviene la norma referencial exigida para los poemas cancioneriles.

Por otro lado, la situación que provoca la huida de Jiménez responde a un conflicto político. De acuerdo con Jiménez (1900), Fernández Guardia (1921) y Obregón (1979), Jiménez vino en 1566 a la provincia de Costa Rica, atraído por los discursos sobre la riqueza mineral en la zona de Talamanca, derivados de la expedición de Juan Vázquez de Coronado. Prestó sus servicios al Gobernador, el castellano Perafán de Rivera (1492-1577), en varias excursiones y diligencias. A su regreso en 1571 a Cartago, después de una expedición a Boruca, Rivera decide abandonar la gobernación y se dirige a Guatemala; muere en Nueva España. En su lugar, el Presidente de la Audiencia de Guatemala nombra a Anguciana de Gamboa, quien

principia la lista de los malos gobernantes de este país. Bajo la influencia poderosa de ese jefe, las ciudades de Costa Rica mudaron violentamente su asiento, los indios duplicaron sus tributos, los encomenderos tuvieron inseguras tasaciones, los misioneros olvidaron su celo religioso, los litigantes avivaron sus rencores y todos los vecinos del lugar perdieron la seguridad de sus personas.

Para la impetuosa voluntad de Alonso de Anguciana no hubo valladar que la atajase, ni ordenanza real que obedeciese, ni apelación interpuesta que aceptase. Mandaba indistintamente poner caballero en un rocín de albarda á Francisco Muñoz Chacón para que así le azotasen por las calles, como á los frailes franciscanos en el cepo para que así estuviesen en la cárcel por dos meses. No hubo en la satisfacción de sus caprichos investidura eclesiástica ni posición social capaz de refrenar sus pasiones. Fué un tirano. (Jiménez, 1900: 5)

no toleraba protestas ni contradicciones y las reprimió con rigor. (Fernández Guardia, 1921: 9)

Frente a tales actos de corrupción, vileza y opresión, Jiménez decidió censurar a Anguciana de Gamboa. Como en ese tiempo no existía en Costa Rica la prensa para aconsejar y reprimir al Gobernador, compuso un libelo, el cual circuló por Cartago. Por este manuscrito, Jiménez fue condenado a la cárcel; sin embargo, se fugó y pidió asilo en el convento de San

---

<sup>12</sup> Se debe considerar que en el polisistema literario del siglo XVI funciona la idea heredada del Renacimiento de que quien habla en un texto es el autor (Viñas Piquer, 2002). Esta noción le permite al poeta, entre otros fines, establecer con sus lectores un pacto de lectura en el que convencionalmente se acepta que él se ha ficcionalizado en un hablante ficcional.

Francisco en Aranjuez. Fray Juan de Medina, quien admiraba las habilidades poéticas de Jiménez, lo acogió y trató generosamente. Como pago a su trato, Jiménez escribió las "Coplas" con alusión a la tiranía de Anguciana de Gamboa. Luego de que Jiménez hubo de marcharse rumbo hacia Nicaragua, Medina llevó el poema a casa del alguacil mayor, donde varios vecinos oyeron su lectura. Celebraron ellos el ingenio de Jiménez "y, después de haber despellejado de nuevo los presentes al gobernador, Pedro Díaz, que tenía buena letra, se llevó las décimas<sup>13</sup> para copiarlas" (Fernández Guardia, 1921: 12). Cuando Anguciana de Gamboa, un poco tarde, se enteró del paradero de Jiménez, narra el cronista:

¡Oh, ciudad hospitalaria de Aranjuez!, cuán tremendo castigo os amenaza, porque ya viene de camino el implacable Anguciana de Gamboa; ya su brazo airado se levanta en señal de ruin venganza; ya suena en la comarca el fatídico clarín que anuncia vuestra eterna perdición. ¡Oh, ciudad infortunada! vuestros días están contados: vais á desaparecer arrebatada por el torbellino abrasador que soplan los tiranos. (Jiménez, 1900: 6)

Este patético fragmento da cuenta del agobio que vivieron los franciscanos del convento y los habitantes de Aranjuez no solo en su ciudad, sino también algunos de ellos presos en Espíritu Santo (actualmente Esparza). Jiménez había huido a Nicaragua y, después de que Anguciana de Gamboa dejara la gobernación en 1577, regresó. Durante la regencia del ucedense Diego de Artieda Chirino (c. 1533-1590)<sup>14</sup>, ocupó el cargo de regidor y en 1580 fue contador de la Hacienda real de Costa Rica.

Conociendo, pues, estos acontecimientos, se comprenden el conflicto político que generó las "Coplas" y la alusión simbólica de Anguciana de Gamboa. Pese a no haber ninguna referencia concreta a él, siempre se supo a quién se refería el poema: "No conocía el gobernador las décimas, pero le bastó saber que se le trataba en ellas de Faraón para ponerse en camino resuelto a hacer un castigo ejemplar" (Fernández Guardia, 1921: 12).

Por los casos de nombre de "Leda" y el "Faraón", *ergo*, se puede establecer que las "Coplas" parodian la referencialidad practicada en la tradición cancioneril.

### 5.3. Elementos de la tradición petrarquista

El petrarquismo se dio en numerosos discípulos e imitadores de los siglos XV y XVI, casi siempre poetas menores –o de segunda categoría como los llama Fucilla (1960)–, hoy semio olvidados (Aguiar e Silva, 1981). ¿Dentro de ellos, quizá, se habría ubicado a Jiménez?

En el nivel temático, el petrarquismo, *grosso modo*:

consistía esencialmente en el recurrir a la naturaleza como fuente de las imágenes poéticas, en el autoanálisis sentimental, en la sensibilidad ante la belleza sensual, la melancolía frente a un amor inasequible, la referencia a los grandes poetas latinos y la innovación lingüística y métrica con base en el verso endecasílabo. Esta poesía supone el empleo de temas íntimos, como el amor platónico, el protagonismo de la naturaleza, el bucolismo y la mitología (Micheli, 2011: 109).

De acuerdo con Fucilla (1960), Sánchez Robayna (1982), Matas (2001), Micheli (2011) y Lefèvre (2013), se puede afirmar que, en el nivel temático, este movimiento literario y cultural aborda principalmente la casuística del amor, el rechazo, los celos, el sufrimiento y la soledad.

<sup>13</sup> El uso de este nombre en vez de copla real ejemplifica igualmente el desconocimiento o descuido del cronista con respecto a las formas estróficas de la tradición castellana. Su error será repetido por algunos críticos literarios.

<sup>14</sup> Obregón (1979) apunta que nació en Pamplona y murió en 1591.

Las “Coplas” son coherentes con el petrarquismo, pues aprovechan su repertorio temático y desarrollan un episodio amoroso, que el sujeto lírico autoanaliza detalladamente. Este expresa con dramatismo su separación de la amada, según sugiere, por razones políticas que lo llevan a partir “desta tierra”, a la cual simbólicamente denomina Egipto, con rumbo hacia una “tierra de promisión”.

Como forma de intensificar el dramatismo de su sufrimiento, el sujeto lírico emplea en el verso 24 la metáfora del desamor como tormenta, después de la cual llegará la calma y la alegría (“bonanza”), debido a la reunión de los amantes. Esta metáfora se encuentra en el soneto “Corre la barca mía prompta y segura”, de Diego Ramírez Pagán, texto que es una hábil traducción de “Corre la nave mia pronta e sicura”, de Pietro Barignano, soneto que a su vez es imitación del 189 de *RVF* (“Passa la nave mia colma d’oblio”), del cual existe según Fucilla (1960) una versión en *Flores de baria poesía*. El tópico poético presente en el verso de Jiménez redunda, pues, en los siguientes fragmentos: “Aunque tempesta y agua el viento esfuerce/ Un puerto me promete de alegría” (Ramírez Pagán, citado en Fucilla, 1960: 57); “Da la tempesta e l’acqua, e l’vento sforza,/ Promettendomi il porto con quest’arte” (Barignano, citado en Fucilla, 1960: 58); “De cada remo un pensamiento asido/ que al temporal no temen ni al infierno, // [...] Y los rayos del claro Norte mío/ se encubren, razón y arte es anegada,/ esperanza de puerto así es perdida” (Petrarca, 1591: 95).

En el nivel de las figuras pragmáticas, por un lado, la función patética de la voz<sup>15</sup> acrecienta dicho dramatismo mediante figuras como la optación, tanto por deseo vehemente (vv. 1-5, 21-25, 46-50) como por deprecación (vv. 1-2, 4-5, 14-17, 25, 51, 54-55); las hipérbolas (vv. 11-13, 26-28, 40-43), las preguntas retóricas (vv. 31, 44) y el apóstrofe (vv. 1, 14, 15). Tales figuras patéticas son recurrentes en el cosistema petrarquista (Aguilar e Silva, 1981).

Por otro lado, la función modal de la voz<sup>16</sup> incrementa la creencia angustiante del sujeto lírico de que “Leda” lo olvidará una vez se encuentre ausente (v. 42), la incertidumbre acerca del destino de ella luego de que la abandone (v. 31), la querencia tan profunda y noble que él siente y le ha tenido (vv. 29 y 48), el rechazo de una vida lejos de su amada (v. 37), la posibilidad de que su dama sea y viva feliz sin su amante (vv. 1, 15), la imposibilidad de gozar placenteramente con “Leda” (v. 30); la idea de que la vida sigue, pero él no podrá continuar sin la presencia y amor de aquella (v. 36); la imposibilidad de obedecer y servirla como se merece (v. 38).

En el nivel de las figuras gramaticales, los versos bímembres o plurímembres y las construcciones paralelísticas o correlativas son frecuentes en el petrarquismo (Lapesa, 1962; Matas, 2001). En las “Coplas”, por un lado, se observan el uso de los versos bímembres unidos por la conjunción copulativa “y” (vv. 1-2, 24-25, 27-28, 29-30), más los emparejamientos enlazados igualmente por conjunciones copulativas (“y”, “ni” en vv. 5, 17, 18, 21, 44, 52, 55); por otro lado, las construcciones paralelísticas, además de aquellas entre los versos glosados del texto, las presentes entre los versos 2 y 17 (“no penes”), 32 y 40 (“por lo cual”), 34 y 49 (“que no”), 39 y 41 (“siento”). Estas enfatizan el padecimiento del sujeto lírico por abandonar a su amada; las peticiones de que, primero, ella no viva sufriendo tras la partida de aquel y, segundo, de que durante su ausencia no lo olvide; así mismo, insisten en el sentimiento del amante de haberle fallado a su dama por no estar a su lado y servirla como demanda el amor cortés.

<sup>15</sup> Dentro de las funciones de la voz, López-Casanova (1994) define la patética como aquella que marca los actos de lenguaje expresivos, los cuales tiñen el poema con una tonalidad peculiar; por ejemplo, admirativa, interrogativa, invocativa, vehemente, suplicante, maldiciente, amenazante, exagerada, humanizante, entre otras.

<sup>16</sup> La función modal corresponde a actitudes proposicionales, dadas mediante los verbos modales: deber, creer, saber, querer, poder y soler (López-Casanova, 1994).



Llegados a este punto y con base en las explicaciones anteriores, se pueden apuntar, en el nivel intertextual, otros diálogos de las "Coplas" con otros poemas petrarquistas, respecto de dos motivos específicos: la partida y el corazón partido.

En primer lugar, Ramírez Pagán tradujo literalmente, de la antología *Rime di Diversi et Eccellenti Autori, Racolte da i Libri da noi altre Volte Impressi* (1556)<sup>17</sup>, un soneto donde se manifiestan claramente, como en las "Coplas", el patetismo por tener que abandonar a la amada, sufrir su ausencia, la posibilidad de no regresar y de que ella lo olvide; y, en el nivel retórico, la repetición diseminada y la políptoton de "vida":

¡Ay vida mía, si sin <sup>18</sup> vos una hora Bivir en esta vida no podría, Prestad ayuda a esta vida mía Que sólo en vuestra vida bive y mora!	Deh vita mia, se, di voi senza, un hora Viver in questa vita io non potria Porgete aiuto a questa vita mia, Che nella vita vostra sol dimora.
Vos sola soys mi vida, y sed agora, ¡Ay, dulce vida, en mi partir la vía, Porque amarga la vida me sería, Si no, vida, no os amasse en toda hora!	Sola vita mi sete, e sete ancora, A dolce vita di salir la via; Et amara la vita mia saria S'io non amassi voi, mia vita, ogn' hora.
Adonde voy no hay vida, y si sostengo La vida por vos, es que podéis darme Vida la más alegre y escogida.	Nè trovo a la mia vita altro sostegno Di voi, che di mia vita unica sete, Vita, d'ogn'altra vita più gradita.
Que si a vos, vida mía, presto no vengo, Podéis sin vida luego acá contarme, Pues sólo en vos, mi muerte, está mi vida.	Et se di voi, mia vita, al ben non vegno, Tosto privo di vita mi vedrete; Chè in voi sta la mia morte e la mia vita.

(Fucilla, 1960: 60)

Como se ve, la expresión poética de Ramírez Pagán es sencilla, sin complicaciones ni adornos excesivos. Esta característica se evidencia en el poema de Jiménez, acaso por estar más próxima a la poesía cancioneril, acaso porque haya leído a Ramírez Pagán, como se podría suponer con base en las similitudes o reminiscencias que se van señalando.

Los versos 6-10 de las "Coplas" aluden al mito bíblico de la opresión del pueblo de Israel bajo la tiranía del faraón de Egipto, la cual provoca que aquel salga rumbo a la tierra prometida, donde estará a salvo y gozará mejores condiciones de vida (Éxodo 1-12). Como suele ocurrir en otros poemas petrarquistas españoles y novohispanos, el uso de la mitología es moderado, pues se recurre a ella únicamente como un elemento ornamental, sobre todo cuando se emplean alusiones prácticamente lexicalizadas, por ejemplo, nombres de personajes (Matas, 2001). En el caso de las "Coplas", aquella alusión mítica sirve –aplíquense las palabras de Matas– "para ornamentar e ilustrar artísticamente el tema poetizado, proporcionando un tono cultista, al tiempo que otorgan a la anécdota temática una mayor riqueza expresiva y un carácter más universal" (90). De ahí que, gracias a dicho mito, se les atribuyan las cualidades

<sup>17</sup> Entre 1545 y 1590, se traducían, publicaban, vendían y circulaban textos de Petrarca en Castilla. Asimismo, se publicaron al menos 12 ediciones de las principales rimas y florilegios petrarquistas. La antología supracitada es parte de esta docena de textos que fueron utilizados por los poetas españoles y, por ende, contribuyeron a impulsar notablemente el petrarquismo en la península Ibérica. Primeramente, se sirvieron de tales ediciones Gutierre de Cetina (1520-1557) y Hernando de Acuña (1520-1580), poetas de transición. Luego, los secundaron Ramírez Pagán, Francisco de Figueroa (c.1530-c.1588), Francisco de la Torre (c. 1534-c. 1594), Fernando de Herrera (1534-1597), Jerónimo Lomas Cantoral (c. 1542-c. 1599) y otros rimadores menores (Fucilla, 1960).

<sup>18</sup> Fucilla (1960) usa la preposición "en"; sin embargo, siguiendo la versión en italiano, lo correcto es "sin". El uso de aquella primera preposición atenta contra la medida y el sentido del verso.

de inocente, justo y víctima al sujeto lírico; mientras que, al personaje histórico aludido, el gobernador de Cartago, las de corrupto, vil y opresor.

A propósito de este mito bíblico, se identifica en el poema de Jiménez la reminiscencia del soneto 102 de *RVF*, pues Petrarca usa el mismo mitema en una unidad de ampliación para referirse a la contrariedad de los afectos. Este soneto fue imitado por Hernando de Acuña en el siglo XVI. En los textos de Petrarca y Acuña el traidor es el afecto; en el de Jiménez, Anguciana de Gamboa.

Cesar, después que aquel traidor de Egipto  
el don le presentó con mano presta,  
celando su alegría manifiesta  
lloró, como en mil partes s' halla escrito.  
(Petrarca, 1591: 59)

Después que á César, el traidor de Egipto  
Dio la cabeza que el peor queria,  
Encubriendo las muestras de alegría,  
En público lloró como está escrito  
(Acuña, 1804: 172)

En el nivel ideológico, el petrarquismo del siglo XVI no solo suponía alcanzar la *imitatio stili* de la lírica de Petrarca, sino también el principio de la *imitatio vitae*. Este conlleva que el contenido de los textos poéticos esté enraizado en la existencia y biografía del autor<sup>19</sup>. Los comentarios sobre los poemas de Petrarca condujeron a la idea de que era necesario leer esta poesía como una verdadera narrativa o historia de amor, con referencias extrapoéticas humanas, cronológicas y geográficas. En consecuencia, se concibió la poesía petrarquista contraria a *ficta carmina* y *simulata suspiria* (Aguiar e Silva, 1981). De acuerdo con lo anterior, ¿cómo entender la ilusión biográfica presente en los poemas petrarquistas? Al respecto, responde Aguiar e Silva:

A ilusão biografista resulta do “espelho” literário e dos efeitos específicos –reflexos, refrações, anamorfoses...– que ele origina ou intensifica. Com efeito, a poética petrarquista da *imitatio vitae* é indissociável de uma poética da *imitatio stili*, faz parte de um código literário –cuja atualização em cada escritor e em cada texto pode comportar modulações, desvios, transgressões– segundo o qual o poema, produzido em conformidade com paradigmas bastante rígidos de estilemas, imagens, símbolos, processos retóricos e configurações temáticas, deve espelhar a biografia do autor empírico, identificado ou confundido com o eu lírico. Não é, deste modo, a biografia que gera a poesia, mas a poesia que, segundo determinadas normas e convenções semióticas, constrói uma biografia. (1981: 115-116)

Las “Coplas” se adecuan a la *imitatio vitae*, ya que proporcionan referencias autobiográficas, aunque simbólicas y ficticias, durante la representación de experiencias auténticas sobre la inquietud y el malestar amoroso, productos de una separación. Los datos históricos proporcionados en la sección 5.2.1. permitirían interpretar, a la luz de la *imitatio vitae*, el desahogo tormentoso y las agonías de amor de las “Coplas” como parte de la historia confesional y autobiográfica de Jiménez, al haber tenido que huir de Anguciana de Gamboa rumbo a Nicaragua. De esta manera, dicho principio petrarquista estaría siendo utilizado

<sup>19</sup> “A difusão do princípio da *imitatio vitae* no petrarquismo quinhentista pressupõe, em primeiro lugar, a convicção de que a poesia irrompe da *história* dum homem, modelada pelos acontecimentos da sua biografia e, sobretudo, pelos elementos configuradores da sua biografia íntima; em segundo lugar, implica a ideia de que a poesia de Petrarca está placentariamente vinculada à matriz da sua vida, à matriz de uma exemplar história de amor realmente acontecida e às vicissitudes psicológicas, morais e espirituais que entreteceram esse romance de amor. [...] A afirmação, em termos de poética explícita, de que o processo da criação poética e o acto da escrita do texto poético derivam ontologicamente da própria vivência do sentimento amoroso, constitui uma das expressões mais significativas da simbiose de evento biográfico e de fenómeno poético que caracteriza o petrarquismo quinhentista” (Aguiar e Silva, 1981: 104 y 108).

únicamente como un tópico en el nivel formal, pues, como en la poesía de Boscán, "no tiene nada que ver con su dimensión espiritual" (Lefèvre, 2013: 94); es decir, no sigue las implicaciones religiosas e ideológicas de la *imitatio vitae* según Petrarca, quien axiológicamente pensaba que "cualquier forma de amor, al estar dirigida a un objeto terrenal y, por ello, efímero, distrae al hombre de su itinerario hacia Dios y sólo puede comprometer su salud espiritual" (Lefèvre, 2013: 103-104); únicamente el amor divino podía salvar al sujeto (poético y empírico).

Por último, en el nivel métrico, los petrarquistas privilegian el endecasílabo y trabajan obsesivamente el soneto. Esta es la forma poemática predilecta o canónica del *Canzoniere*, mas no la única, pues se incluyen la sextina, el madrigal, la canción, la égloga, la balada, la oda, la epístola y la elegía. Las cuatro primeras combinan endecasílabos con heptasílabos, pero la quinta utiliza el octosílabo con rimas encadenadas. Además, Alonso (2005) estudia la influencia del petrarquismo en la poesía cancioneril octosilábica, debido al uso de elementos mitológicos, descriptores de la belleza femenina e imágenes relacionadas con el petrarquismo cortesano. Esta influencia se consolidó en la década de los 60 del siglo XV y los casos son "más frecuentes de lo que parece en la poesía anterior a Garcilaso" (237), aunque después de la suya se incrementaran. Así, la "historia del petrarquismo en octosílabos comienza bastante antes de" Garcilaso (236); de manera que la innovadora adopción del endecasílabo italiano "no hizo olvidar la antigua poesía octosilábica, heredada de los cancioneros del siglo XV, y muy viva a lo largo de todo el Renacimiento" (235). Lapesa, al respecto, menciona: "Garcilaso empleó, al menos durante algún tiempo, las dos métricas, y lo mismo hicieron Hurtado de Mendoza, Cetina, Acuña, Coloma y Montemayor" (1962: 155); poetas todos referenciales para la poesía novohispana del siglo XVI. Con este doble uso y trasvase del petrarquismo al octosílabo, este último "amplió su capacidad hasta hacerse válido también para servir a la inspiración renacentista: en coplas reales de Boscán aparecen símiles procedentes de una canción petrarquista" (158).

En fin, el petrarquismo continuó a través de formas poemáticas no propiamente italianizantes o exclusivamente abocadas al endecasílabo; también se transportaron sus ideales temáticos, estéticos e ideológicos a través del octosílabo como ocurre en las "Coplas".

### 5.3.1. Elementos paródicos de la tradición petrarquista

El poema de Jiménez, según se demostró en la sección anterior, mantiene una relación intertextual con el sistema petrarquista. Este, como se ha dicho, se encuentra caracterizado también por la parodia. Por eso, es posible identificar como gestos paródicos del petrarquismo al menos cuatro alteraciones presentes en las "Coplas". En estas, no se da un efecto *destructivo* de dicha tradición; como diría Sánchez Robayna: "la parodia no está llevada por una intención absolutamente *negativa*" (1982: 43). Más bien, el procedimiento paródico se da por relativismo y está sujeto a matizaciones. En otras palabras, en las "Coplas" se pueden identificar cuatro cambios de dirección, los cuales deconstruyen la tradición ortodoxa del petrarquismo. Estas cuatro alteraciones invierten el modelo canónico y, al decir de Kristeva (1978), abren un discurso dialógico.

El primer cambio tiene que ver con el desvío de la *imitatio vitae*. Antes se comentó, por un lado, el cambio de sentido que ofrece a las "Coplas" el empleo de "Leda" (vv. 1 y 15), en vez del "leda" (v. 1) usado en la canción de Rodríguez del Padrón. El apóstrofe utilizado por Jiménez le proporciona un nombre propio y una identidad más concreta a la amada en su poema, sin importar que pudiera ser o no la ficcionalización de su "dama favorita" (Jiménez, 1900: 5), alguna "bella y lozana cartaginesa" (Fernández Guardia, 1921: 17) o aun de su esposa Gracia Jiménez (FamilySearch, 2021). Por otro lado, se expuso acerca del carácter, más que

referencial, simbólico del nombre “Faraón”, en cuya línea alusiva habría que agregar la consecutiva referencia simbólica de Cartago como “Egito”, si Anguciana de Gamboa es el “Faraón”. Así las cosas, los nombres de la amada, el Gobernador y la ciudad resultan ficticios y ello no respeta la *imitatio vitae*, en el sentido de que se debe evitar la composición de cualquier *fictum carmen*. Por lo tanto, pareciera que al menos los versos 1-10 siguen un desarrollo artificial, mientras que el resto de las estrofas sí respondería a aquel principio.

La segunda alteración se da con respecto al tópico pasado feliz/presente desdichado. La articulación del discurso petrarquista se suele dar en dos niveles temporales paradigmáticos: los mejores días de la historia personal amorosa frente al hoy lleno de vicisitudes, tristezas y tormentos (Lefèvre, 2013). El poeta recurre a la memoria y la establece como “um dos seus núcleos temáticos mais significativos e um dos mais fecundos e sortílegos instrumentos da sua retórica e da sua estilística” (Aguiar e Silva, 1981: 111). Gracias a la memoria, entonces, traza relaciones entre el recuerdo y la realidad. Sánchez Robayna (1982) enfatiza que más que realidad, debería entenderse *irrealidad*, porque se refiere a lo que Montesinos (1969) denomina el gusto por las introspecciones atormentadas y sutiles. Estas relaciones permiten oponer melancólicamente un pasado bueno y feliz a un presente malo y doloroso. Este volver sobre la memoria:

constitui a manifestação transfiguradora, e ao mesmo tempo fiel, da história biográfica subjacente -ou supostamente subjacente- ao poema, contribuindo de maneira determinante para esbater, senão anular, na consciência do receptor a fronteira entre o sujeito da enunciação poemática e o homem concreto, de carne e osso, que se identifica totalmente -ou aparenta identificar- com o eu lírico, confessando-se através daquela mesma enunciação poemática. No código literário do petrarquismo, a poética da memória, pelos seus fundamentos e pelos efeitos que procura alcançar, tanto na estrutura do poema como na consciência do leitor, está inextricavelmente conexas com a concepção da poesia como *imitatio vitae*. (Aguiar e Silva, 1981: 114)

En las “Coplas”, se varía el tópico y, en vez de contrastar pasado/presente, se oponen presente/futuro, de modo que el primero corresponde a la dimensión temporal adversa, como en el modelo petrarquista, mientras que el futuro se presenta ambiguo, ya que, por un lado, en los versos 21-25 se vislumbra como un tiempo plácido, en el que parece podrán volver a estar juntos, y en el que se confía y es razón para no olvidar el amor (vv. 46-50); pero, por otro, en los versos 41-45 se lo representa incierto, desesperanzador y penoso tanto como el presente, al estar presidido por el desamor. En el sistema petrarquista existe asimismo el tópico de la esperanza resignada, según el cual el mañana genera en el amante una actitud de espera de la amada (Sánchez Robayna, 1982). De cierta manera, los versos 21-25 de las “Coplas” estilizan el tópico; sin embargo, de inmediato, los versos posteriores lo desvían semánticamente. Como se ve, la facultad de la memoria es aprovechada ya no para reconstruir el pasado, sino para prospectar un futuro, en el caso de las “Coplas”, incierto y angustiante; una *irrealidad*, cuyos eventos anímicos, sentimentales, espirituales y existenciales el sujeto lírico sufre como *reales* (vv. 1-5, 16-35 y 41-55).

El segundo gesto paródico, por tanto, constituye el contraponerles a los niveles temporales paradigmáticos del petrarquismo la alternativa presente/futuro, donde no necesariamente se intercambian los valores del pasado al futuro, sino que este último se presenta ambiguo (vv. 4-5, 14-15, 23-25 y 54-55) y desesperanzador (vv. 31-35, 41-45 y 49-50). Esto permite deconstruir, a la vez dos tópicos: el de pasado feliz/presente desdichado y el de la esperanza resignada (Matas, 2001).

El tercer cambio se observa en relación con los ruegos. Según el modelo petrarquista, estos surgían debido a la negación de la amada y su actitud cruel y dura, las cuales la convertían en una *verdadera enemiga*. En este sentido, la imagen de la dama esquiva y desdeñosa respondía al tratamiento misógino medieval (Matas, 2001). En las "Coplas", dicha crueldad y dureza se trasladan implícitamente al opositor, es decir, al "Faraón", y, por consiguiente, a la coyuntura de la "perdición" y separación. Cribados de esta manera, los ruegos son dirigidos a la amada para pedirle que espere a su amado y confíe en él, porque también guardará lealtad y fidelidad a como ansía de ella (vv. 21-22, 46-50). Para volver más efectivos sus ruegos, el sujeto lírico confecciona una etopeya de la amada como un ser sociable y afectivo (vv. 13, 16-17), quien, aunque superior al amante, sufre igualmente los embates de la huida de aquel (vv. 2, 13, 16-17, 21-22 y 24-25).

La cuarta parodia corresponde al hecho de que el poema de Jiménez –aplíquense las palabras de Lapesa– "evita el retrato físico de la dama, concentrándose en la interioridad anímica del enamorado" (1962: 150). En el párrafo anterior, se indicó que el sujeto lírico emplea la figura descriptiva de la etopeya, pero en ningún momento sigue el retrato petrarquista y sus modélicas imágenes. Este "desinterés por la prosopografía es [...] nota común de la poesía cancioneril" (Salvador, 1977: 179); de aquí parece venir el cambio de dirección, ya que en las "Coplas" como en otros poemas cancioneriles se halla "una caracterización a base de notas aisladas, en forma asaz abstracta, donde no preocupa demasiado la pintura concreta, sino más bien la indicación de algunos rasgos generales, físicos y anímicos, al tiempo que se presenta a la mujer como absolutamente superior al amante" (280).

En síntesis, las cuatro alteraciones paródicas presentes en el poema de Jiménez, antes de ser consideradas falencias del petrarquismo, enriquecen este sistema dinámico y diverso en tierras coloniales.

#### 5.4. Rasgos comunes o bisémicos

Seis son los elementos comunes a la tradición cancioneril y al petrarquismo, o que podrían interpretarse simultáneamente desde la óptica de ambos cosistemas.

##### 5.4.1. Léxico

Habiendo confrontado el léxico de las "Coplas" con un corpus de exclusión válido como el glosario del *Cancionero* de Castillo (Compagno, 2004), el *Cancionero de romances*<sup>20</sup> (Di Croce y Chicote, 2004) y del *Romancero general* (Campagna, Lorè, Murante y Vallone, 2004) por un lado; y por otro la primera traducción del *Canzoniere* en castellano (Petrarca, 1591), se comprueba el aserto de Matas (2001): son pocas las diferencias en el léxico empleado por la tradición cancioneril y el petrarquismo, más si se considera que ambos cosistemas toman de la poesía cortesana léxico asociado al amor, la amada y al amante (González, 1996).

Como diferencias se puede anotar que "afligida", "compás", "convida" y "despedida" no aparecen en el poemario de Petrarca (1591); mientras que "Egi(p)to", sí en el glosario cancioneril; y "[f]araón" ni "promisión" en ninguna fuente. Este último nombre se encuentra en las "Coplas" en la frase "tierra de promisión", la cual, por referir bíblicamente a la promesa hecha a Abraham y al pueblo de Israel y, por consiguiente, estar asociada a textos religiosos, reafirma la pertenencia de las "Coplas" a la poesía religiosa, otro de los cosistemas del siglo XVI.

<sup>20</sup> El *Cancionero de romances* de Martín Nuncio, publicado en 1547 y 1550, "en pleno auge de la poesía italianista, es uno de los pilares de la poesía española de todos los tiempos" (Blecua, 2019: 13).

Sin duda, el léxico proveniente del mito bíblico, utilizado en las “Coplas”, no solo da cuenta de esa “presencia de la Biblia en la poesía religiosa, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XVI” (Blecuá, 2019: 9); sino que también ratifica el valor de este poema como sincretismo de los cosistemas cancioneril, petrarquista y religioso. Con esto se demuestra una vez más el problema de la crítica al simplificar “la lírica del siglo XVI español y la tendencia a analizarla como una unidad homogénea y repetitiva que no daba lugar ni a la innovación ni a la creación individual” (Ghiglione, 2011: 9).

Continuando con el lexema “promisión”, si se considera que este aparece en la frase “tierra de promisión” y que esta es traducción de los sintagmas latinos *terra promissa* o *promissionis terra*, y aun del italiano *terra di promessa*, se podría observar en las “Coplas” el uso renacentista de ciertas voces cultas que el petrarquismo manifiesta (Fernández Jiménez, 1999).

El predominio de nombres abstractos (“amor”, “bonanza”, “confianza”, “despedida”, “dolor”, “esperanza”, “mudanza”, “muerte”, “olvido”, “partida”, “pena”, “perdición”, “promisión”, “tiempo” y “vida”) sobre los concretos (“abrazo”, “corazón”, “Egito”, “Faraón”, “tierra” y “tormenta”) acerca a las “Coplas” a la poesía cancioneril y, aunque tal abstracción tiende a reducirse en el petrarquismo por el tema (Matas, 2001), “es lógico que la mayor parte del vocabulario empleado sea abstracto, habida cuenta de que el tema tratado es el amor” (94). A la poesía petrarquista la poesía cancioneril “le transmitió diferentes manifestaciones conceptistas que nunca desaparecieron y que enlazan la artificiosidad de la última poesía medieval con la del Barroco” (Lapesa, 1962: 162). Así las cosas, se patentiza que el conceptismo es típico en ambos cosistemas (Lefèvre, 2013).

Con respecto al petrarquismo, los adjetivos calificativos “ausente” y “presente” generan el campo semántico de la inquietud; mientras que los adjetivos calificativos “aflito” y “afligida”, el adverbio modal “triste” y la locución adverbial “sin compás”, el campo semántico del sufrimiento. Los cuatro adjetivos y los dos sintagmas adverbiales evidencian el carácter negativo, pues apuntan a expresar principalmente el desconsuelo, el tormento, el dolor, la angustia, la tristeza, la melancolía, la incertidumbre y, por consiguiente, un tono disfórico. En otras palabras, contribuyen a expresar el cambiante y sufriente estado de ánimo del sujeto lírico, los deseos y súplicas dirigidos a “Leda”.

#### 5.4.2. Recursos retóricos legados de la poesía cancioneril

Dentro de los recursos retóricos se encuentran la antítesis, el voluntarismo, las personificaciones y hosquedad del escenario soñado, los cuales, en tanto que “materias poéticas y rasgos de estilo [...] de los cancioneros castellanos” (Lapesa, 1962: 160), pasaron hasta la poesía petrarquista española del siglo XVI.

Primero, con respecto a la antítesis, los contrastes de ideas son característicos del conceptismo cancioneril; sin embargo, también se encuentran en la poesía petrarquista. En el verso 18 de las “Coplas” se identifica claramente una antítesis entre el tú presente y el yo ausente; en los versos 5, 34, 44, 47 y 55 la oposición ver/no ver; vida/muerte en el verso 40. Igualmente se hallan oposiciones semánticas como partida/regreso y amor/dolor, desperdigadas a lo largo del poema. Estas “antítesis y aparentes contrasentidos servían para hacer patente la contienda interior y la irracionalidad de la pasión” (Lapesa, 1962: 150-151).

Tales oxímoros le permiten al sujeto lírico manifestar sus sentimientos y sensaciones contradictorias. Parafraseando a Matas (2001), dicha figura lógica lleva a aquel a resolver poéticamente sus devaneos afectivos e intelectuales, que suscitan en él la pasión amorosa y el dolor, al mismo tiempo que sintoniza con su paradójica vivencia y espíritu. Esto se puede observar, por ejemplo, en la exposición del conflicto que representa para los amantes el contemplarse (vv. 13, 16) y el ya de pronto no poder verse (vv. 5, 34, 44, 47, 55); el consecuente duelo entre el olvido (v. 49) y el recuerdo (v. 5); el mantener viva la esperanza del reencuentro

(vv. 21-25) y la desesperanza (vv. 41-45). Estas contradicciones conducen al epítome de que el sujeto lírico sienta su cuerpo sin alma (v. 18) y se perciba como un muerto viviente (v. 40).

Segundo, un ejemplo de voluntarismo se observa en los versos 46-50, en los cuales el sujeto lírico antepone al entendimiento racional sus previsiones, sus deseos de que la amada no lo olvide durante su ausencia y, por consiguiente, continúe amándolo; así corresponderá al amor que él le ha tenido y ambos evitarán echarse el uno al otro en el olvido.

Tercero, personificaciones del "corazón" y de la "vida" se hallan en los versos 27-28. Mediante una oración transitiva refleja directa con dativo de interés, se le dota a aquel la capacidad de dividirse, producto de la separación y el sufrimiento amorosos; y a la "vida", la acción de terminarse o aniquilarse a sí misma.

Por último, cierta hosquedad del escenario se puede encontrar en la representación y (re)construcción de Cartago como "Egito", producto de la persecución política exigida por Anguciana de Gamboa contra Jiménez (vv. 6-10); así como en la valoración de ese período como "tormenta" (v. 24).

En fin, en las "Coplas" se observan huellas de esa confluencia de fórmulas retóricas cancioneriles legadas a la poesía petrarquista del siglo XVI.

#### 5.4.3. La insistencia en la mirada

Aun en el nivel retórico, si bien en la poesía cancioneril y en el *Canzoniere* con frecuencia se enfatizan los ojos y mirada de la amada en las descripciones, en la poesía octosilábica del siglo XVI se prescinde de estos elementos y pasan a figurar acaso como un rápido detalle o alusiones (Alonso, 2005). En las "Coplas", la políptoton de "ver" (vv. 5-6, 13, 16, 34, 44, 47 y 55) parece recuperar de ambos cosistemas implícitamente esa mirada que tanto el sujeto lírico como la amada temerían quede vacía ante la ausencia del otro.

#### 5.4.4. La experiencia de vivir muriendo

La experiencia de *vivir muriendo* presente en el verso 40 de las "Coplas" permite relacionarlas, en el nivel intertextual, con textos de las tradiciones cancioneril, petrarquista y, de nuevo, religiosa.

Lapesa explica que "De Manrique sale el «No tarde, muerte, que muero, / ven porque viva contigo», que origina el «que vivo porque no vivo / y muero porque me muero» del Cancionero de Resende y las posteriores glosas de los místicos" (1962: 152). En la prosa del XVI, se encuentra así mismo esta huella, por ejemplo, en la carta de Osuna citada en la sección 5.2., en la cual el conflicto sentimental lleva a la voz autodiegética a proponer que *vive muriendo* sin su esposo. El dramatismo patético de este texto responde al hecho de que se rompe la virtud y el equilibrio que entre el individuo y la sociedad supone el amor conyugal en los siglos XV y XVI (Ferrerías, 2008). Dice la carta:

Acabada la carta, espero morir y pensando que avré de esperar tu respuesta, pero no podré dar lugar a esto sino yrme trás ella. Sin ti, mis amores, no puedo morir ni bivar porque aun la muerte se duele de mí, y no me osa tomar en tu ausencia por no me ser más cruel, y esto creo, porque si pudiera morir sino en tus braços ya fuera muerta, según lo que la soledad me ha causado, y no me tengo por biva pues me faltas tú que eres vida de mi vida. (400)

En el poema "[¡Ay vida mía, si sin vos una hora]", de Ramírez Pagán, citado en la sección 5.3, y en el verso "Yo vivo muriendo a tu despecho", del madrileño petrarquista Pedro Laynez, se observa igualmente dicha experiencia. Fucilla (1960) apunta que el juego conceptual de vida

y muerte –no ver a la amada es interpretado como morir y verla como vivir– se haya igualmente en poemas como “[La vida que yo paso es propia muerte]”, de Laynez, cuyo soneto es una imitación de “[La vita, Amor, ch’io vivo è proprio morte]”, de Giuliano Gosellini, el cual, a su vez, se basa en la composición “In questo sacro legno, ove la vita”, de Torquato Tasso (1544-1595), uno de los principales petrarquistas italianos:

<p>La vida que yo paso es propia muerte, Y aun debe ser peor tan triste vida, Porque suele dar fin muerte a la vida, Y esta vida no acaba con la muerte,</p> <p>Con dos hermosos ojos me das muerte, Amor, y con los mismos me das vida, Mezclando de tal arte muerte y vida Que igualmente en un punto hay vida y muerte.</p> <p>Ruégote, alto señor, que me des vida, O, si quieres que muera, me des muerte Que acabe de acabarme, que esa es vida.</p> <p>– Sufre los claros ojos, que dan muerte Que en ellos hallarás eterna vida – Responde Amor; y así desseo la muerte.</p>	<p>La vita, Amor, ch’io vivo, è propio morte, Anzi peggior che morte è la mia vita: Suol finire morte una penosa vita; Ma la mia vita non ha fin per morte.</p> <p>Con due begli occhi hor mi conduci a morte, E co’ medesmi hor mi rimeni in vita; E mesci, i’ non so come, e morte e vita Sì che provo ad un tempo e vita e morte.</p> <p>Perchè homai, signor mio, dammi altra vita, Se viver deggio; o dammi un’altra morte, Poi che morir non passo in simil vita.</p> <p>“Taci, e i begli occhi adora, ond’hor hai morte; Ch’indi havrai se ben miri, eterna vita: Vita de’ miei seguaci è questa morte.”</p>
--	---

(Fucilla, 1960: 100-101)

Con base en estos casos, se evidencia que el tópico de vivir muriendo condensado en el verso 40 de Jiménez provendría, por encadenamientos, tanto de la tradición cancioneril como del petrarquismo. No es un elemento exclusivamente heredado del poema de Teresa de Jesús, como impertinente apunta Baeza Flores (1978). El texto de la avilesa<sup>21</sup>, lo mismo que el de Jiménez, son hipertextos de ese *vivir muriendo*, cuyo punto de partida Lapesa (1962) ubica en la poesía de Manrique.

#### 5.4.5. El servidor de la dama

En el nivel ideológico, el tema del amor cortés o la “concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado” (Lapesa, 1962: 148) forma parte del común origen trovadoresco de la poesía cancioneril y el petrarquismo (Fucilla, 1960; Lapesa, 1962; Salvador, 1977; Azáceta y García de Albéniz, 2003; Grossi, 2010; Ghiglione, 2011).

Lapesa (1962) aconseja descartar aquellas coincidencias que surgen del fondo común trovadoresco; sin embargo, aquí se señala el tópico de la obediencia y el servicio del amante hacia la amada. Este tópico supone, por un lado, la superioridad de la amada; por otro, que el amante se comporte como un esclavo de aquella y solo pueda afirmar su amor si se deja guiar dócilmente por su dama. Desde este punto de vista, el amor culmina en la obediencia, de la cual el amante no debe apartarse nunca. Por su actitud sumisa, aun ante los caprichos, aquel va obteniendo poco a poco los buenos favores de la amada (Salvador, 1977; Galmés, 1996).

En el nivel léxico, aunque solo aparece una vez en el verso 38 de las “Coplas”, el infinitivo “servir” inscribe todo lo mencionado<sup>22</sup>. El sujeto lírico se representa como el servidor de

<sup>21</sup> En este diálogo intertextual, el poema de la avilesa podría ser un hipertexto de la carta de Osuna u otros textos suyos, ya que los textos teológicos y místicos del franciscano, principalmente *Abecedario espiritual* (1525-1527), influyeron en la producción mística de Teresa de Jesús.

<sup>22</sup> En la poesía cancioneril, es sintomática en el léxico la repetición de palabras como “seruicio”, “seruitio”, “seruidor”, “seruiente” o “seruir” con sus distintas derivaciones verbales (Salvador, 1977).



la "Leda", "un siervo que acepta estarle sometido y que enajena su libertad en ese mismo rendimiento" (Salvador, 1977: 281). Por esto,

el término "servicio" hay que entenderlo, en primer lugar, en sentido amoroso, en cuanto lo que se significa con él es la rendición al amor de la dama (lo que conecta con el "service d'amour" provenzal), pero la utilización del vocablo proviene de la aplicación de una terminología feudal al comportamiento amoroso, dentro el sentido de vasallaje prestado al señor, por lo que ha podido denominarse tal sumisión como un "feudalismo del amor". (Salvador, 1977: 282)

En virtud de lo anterior, se puede aseverar que el sujeto lírico de las "Coplas" se reconoce prisionero de su dama y, por ende, sabe que debe servirle y el no poder hacerlo equivale a un dolor más trágico que la muerte. Tal es la irrealización y angustia por no cumplir con esta amorosa esclavitud que, apoyado en el oxímoron, remata su etopeya con el lamento de que, sin "servir" a aquella, persiste agonizando: "Por lo cual viviendo muero".

#### 5.4.6. La sátira

La sátira presente en las "Coplas" se concentra en los versos 6-10, en los cuales se zahiere a Anguciana de Gamboa (Fernández Guardia, 1921; Chase, 2000). Siguiendo a Schwartz (1987), se comprueba que este fragmento tiene una intencionalidad social y ética precisa: subrayar y reprender las conductas indignas y los vicios políticos del Gobernador. El blanco eran sus excesos e injusticia. Por eso, Jiménez se vale del carácter negativo e implicaciones sociales y éticas del personaje del "Faraón" según el Éxodo, para activar el código teológico-moral; manifestar su indignación, inseguridad y persecución; impactar a la sociedad y, en consecuencia, llevarla a atender, por el bien y orden de la ética, la administración política y de las nobles costumbres, la realidad de Cartago y toda la provincia de Costa Rica.

Este proceder satírico es observable en la poesía cancioneril. "El poema, que pertenece a un tipo de sátira personal y que censura a individuos concretos, aunque no personalizados, parece buscar, en primera instancia, el desdén, desprecio y desvalorización" (Salvador, 1977: 301), en este caso de Anguciana de Gamboa. Debido a la inseguridad social y política, la anarquía señorial, el pésimo estado de las clases inferiores, entre otros, dicha poesía evidenciaba el debilitamiento de principios éticos, la decadencia del espíritu religioso y el relajamiento en las costumbres. De ahí los notables brotes irónicos y agresivos de la sátira en este cosistema, para la cual a veces los motivos religiosos eran empleados, entre otros fines, para enmarcar consideraciones morales y provocar el debate (Azáqueta y García de Albéniz, 2003), tal y como ocurre en las "Coplas" y a raíz de ellas.

Por lo anterior, es innegable que el de Jiménez es un poema político y de circunstancia. Existe un cierto número de este tipo de composiciones en los cancioneros, en los que la sátira política se origina a partir de alguna ocasión concreta. Estos "poemas, pese a su nacimiento por unas razones específicas distintas de la poesía amatoria, llegan a una íntima coincidencia con ella, al echar mano de unos conceptos, expresiones y asuntos análogos, con lo que nos presentan un entramado muy similar a la más amplia serie de poemas cancioneriles" (Salvador, 1977: 299). Aun así, muchas veces se encuentran "más cerca de la poesía moral que de la política, por más que sean también un paradigma del estado de rencillas, escauceos guerreros y rivalidades entre los nobles que enseñoreaban, entonces los reinos de la Península" (300).

Aunque los nombres ficticios "Faraón" y "Egito" contrarían el principio petrarquista de la *imitatio vitae*, significativamente contribuyen a que la "situación ficcional que construyen [los textos satíricos sea] comparable a la de un juicio, en el que se acusa a diversos transgresores

del sistema, característicos de la sátira de oficios y estados de la época” (Schwartz, 1987: 228). Así, el mito bíblico es aprovechado a fin de acentuar las conductas tiranas del Gobernador, quien se vio aludido en el personaje del “Faraón”. La sátira de temas religiosos, del rito católico y textos litúrgicos caracteriza la poesía de la época; sin embargo:

No cabe pensar, con todo, que este tipo de poesía sea exclusivamente satírico, pues la fe del hombre medieval libera a estas obras de un intento único de satirizar la religión; por el contrario, se funden en ellas diversión, burla, parodia y ejercicio intelectual. [...] Tal tipo de parodias va a conocer más amplio eco en el siglo XV y aun en centurias posteriores; el número no muy elevado de composiciones cancioneriles que siguen estos derroteros presenta un carácter sentimental y amoroso. (Salvador, 1977: 304)

Con el “pringue faraónico” (Jiménez, 1900: 6), con su “tono burlesco y en un propósito de ataque” (Salvador, 1977: 301), en las “Coplas” se juzgan las acciones y conductas de Anguciana de Gamboa, las cuales atentan contra la armonía del mundo y el amor, generan caos para los cuerpos social e individuales. De ahí que el sujeto lírico (d)enuncie no solo una verdad sobre la sociedad, sino también sobre el amor, lo cual es simultáneamente posible dentro de la sátira (Schwartz, 1987). Su malestar sentimental es síntoma del malestar social. Su sentir podría ser el de los otros ciudadanos acongojados por la corrupción, abuso de poder y caprichos políticos del Gobernador. Su exilio invitaría a que, por tratarse de un hombre justo e inocente, la sociedad se conmoviera y rechazara todo acto delictivo y autobenéfico de aquel. Así, el sujeto lírico estaría exigiendo la responsabilidad de la crítica que implica la sátira, en especial cuando los ciudadanos inconformes, molestos e impotentes no contaban con algún medio como la prensa para reprimir al Gobernador (Jiménez, 1900; Fernández Guardia, 1921). Apelando a situaciones históricas extratextuales, pues, la sátira de las “Coplas” mediaría la socialidad<sup>23</sup> del contexto sociocultural de Cartago y Aranjuez.

Jiménez, en fin, pese a los datos ficticios, simbólicos y míticos, pareciera ampararse en la referencialidad cancioneril y en la *imitatio vitae* petrarquista para perfilarse en las “Coplas” como víctima política. Esto viene en detrimento de Anguciana de Gamboa y en beneficio del sujeto lírico, pues “quien asume el papel de conciencia de una sociedad tiene que enseñar con el ejemplo. El ruin no puede escribir sátiras, no tiene voz que lo represente textualmente”<sup>24</sup> (Schwartz, 1987: 232). Así, Jiménez acepta los valores ideológicos y sociopolíticos de la época, los representa y defiende, al tiempo que los lectores del texto los reconocen. Estos recibieron el manuscrito de las “Coplas” con mérito después de que el autor partiera a Nicaragua. Además de difundirlo, certificaron el valor estético y calidad del poema según su esquema discursivo del género poético<sup>25</sup> y celebraron la sátira:

No hubo más que una voz para celebrar el ingenio del escribano y, después de haber despellejado de nuevo los presentes al gobernador, Pedro Díaz, que tenía buena letra, se llevó las décimas para copiarlas. [...] Como todos los tiranos vulgares, Anguciana tenía ojeriza a la gente de pluma, sobre todo desde que Domingo Jiménez lo había zaherido con la suya, bien tajada por cierto. (1921: 12 y 14)

<sup>23</sup> De acuerdo con Cros (1986), la *socialidad* constituye el hecho de que en la forma del texto se inscriben los discursos sociales. En la forma textual, se da la relación entre lo social, lo material y el significante. De esta manera, el texto se convierte en sociedad y la sociedad, en texto.

<sup>24</sup> Resaltado del original

<sup>25</sup> De acuerdo con Pozuelo Yvancos (2009), un *esquema discursivo* corresponde a la identidad de discurso que un lector, dentro de un contexto y según su horizonte de expectativas, espera y demanda de un género discursivo.

## 6. CONCLUSIONES

El anterior análisis literario permite comprobar que, en efecto, las "Coplas" de Jiménez presentan una doble filiación, pues dialogan intertextualmente, mediante estilización, parodia y sátira, con los cosistemas cancioneril y petrarquista –y aun el religioso a través de ambos– de la poesía española y colonial del siglo XVI<sup>26</sup>. En su heterogeneidad, este poema conjuga elementos estructurales, semánticos e ideológicos de los dos (tres) cosistemas, por lo cual hace eco de "la más genuina tradición de raíz hispánica" (Matas, 2001: 97) y de un petrarquismo "«heterodoxo», o por lo menos incapaz de reproducir de forma satisfactoria y creíble la estructura moral y teleológicamente orientada de RVF" (Lefèvre, 2013: 92). En este sentido, las "Coplas", al igual que otros textos españoles –verbigracia de la primera generación de petrarquistas peninsulares (Fucilla, 1960; Lefèvre, 2013)– y novohispanos, concretarían una peculiar manifestación petrarquista. Así las cosas, podría decirse, entonces, que las "Coplas" de Jiménez –aplíquense de nuevo las palabras de Lefèvre– "no siguen un único e ideal desarrollo: por el contrario, como [se ha demostrado], parecen dar lugar a una especie de doble cancionero" (2013: 89).

Esta doble filiación y, por ende, oscilación entre un cosistema poético y otro, en vez de implicar un demérito del poema de Jiménez, representan una apertura de los cánones cancioneril y petrarquista, los cuales, como se ha señalado en el análisis, llevan intrínsecamente la parodia y la variabilidad. Este aspecto, contrario a significar una pobreza estética o mediocridad compositiva, inscribe y promociona –sonará paradójico– la *estilización de la parodia*, ya que demuestra al mismo tiempo que los límites de la tradición cancioneril y el petrarquismo son imprecisos y que, de su coexistencia, de su tensión, surgen, tanto en España como en sus colonias, nuevas formas sincréticas.

Tanto la parodia como el sincretismo le habrían permitido a Jiménez distanciarse de las convenciones y renovar dos tradiciones, de la misma forma como lo harán, por ejemplo, en Nueva España, Terrazas y demás poetas contemporáneos (Matas, 2001; Grossi, 2010). En otras palabras, tanto para Jiménez como para poetas novohispanos, la parodia y el sincretismo son las claves que los llevan a explorar y abrir nuevos registros expresivos. En este sentido, las "Coplas" son el ejemplo paradigmático en Costa Rica del "grado de asimilación y aclimatación que experimentó, en es[t]as nuevas tierras, la poesía española del siglo XVI, con sus distintas tendencias y corrientes poéticas" (97). Una vez más aplican para las "Coplas" las palabras de Matas (2001). El poema de Jiménez estaría en sintonía con las prácticas poéticas españolas y coloniales que igualmente concretan en sus estructuras textuales aquellos dos cosistemas de la poesía del siglo XVI. Gracias a Jiménez, en la lejana provincia de Costa Rica, resuenan ambos cosistemas.

En suma, las "Coplas" sí presentan un valor estético que la crítica e historiografía costarricenses hasta ahora han desestimado y se han negado a reconocer o indagar. Su valor radica en que dan cuenta e ilustran parte del sistema poético del siglo XVI y de –como dijera Grossi– la "amplitud de los diálogos transatlánticos en la época, que comprueban el dinamismo, riqueza y renovación de la vida literaria colonial desde sus tempranos inicios" (2010: 97). Las filiaciones cancioneril y petrarquista de las "Coplas" son un fenómeno que se venía dando desde 1526, cuando prácticas poéticas, como la de Boscán, oscilaban "entre polos y fuerzas de atracción diferentes" (Lefèvre, 2013: 86), mas no antagónicos (Lapesa; 1962; Blecua, 1970, 1977, 2019; Prieto, 1984; Matas, 2001; Alonso, 2005; Ferreras, 2008; Micheli, 2011; Ghiglione, 2011;

<sup>26</sup> Al respecto, a partir de la poesía cancioneril Salvador (1977) afirma: "Igualmente, se manifiestan sus influencias [...] en la poesía del siglo XVI, en particular la de Boscán y Garcilaso; en la mística –Juan de la Cruz y Teresa de Jesús– y, en general, en toda la poesía religiosa de los siglos XVI y XVII" (331).

Lefèvre, 2013; Beltran Pepió, 2017). Si las “Coplas” lo performan igual o particularmente, se debe a su diálogo con el complejo y rico acervo cultural de la época.

Sobre las “Coplas” y la literatura colonial en Costa Rica no puede continuar el silencio, la subestimación, el menosprecio, la indiferencia y la pereza que irresponsablemente se han instituido hasta hoy, a partir de aseveraciones descalificadoras, sentenciosas y lapidarias como: “Literatura colonial no podemos ofrecer en un panorama de nuestra patria” (Sotela, 1942: 3); “No existió la poderosa raíz colonial en el nacimiento de nuestra literatura” (Bonilla, 1957: 18); “en la literatura colonial costarricense hay poco que valga la pena anotar” (Castro Rawson, 1966: 47); o “Durante la colonia y casi todo el siglo XIX, la producción literaria en el territorio de lo que hoy es la República de Costa Rica fue poco importante” (Quesada, 2012: 15). Por eso, este artículo ha pretendido romper esa institucionalización, al aportar una lectura y análisis novedosos que evidencian el tan invisibilizado y cuestionado valor lírico de las “Coplas” de Jiménez.

### Revista de lenguas y literaturas Bibliografía

ACUÑA, Hernando de (1804) *Varias poesías*, Madrid, Imprenta de Sancha.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1975) *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

—— (1981) “Aspectos petrarquistas da lírica de Camões” en Alonso Zamora Vicente, Jacinto do Prado Coelho, José Filgueira Valverde y Vítor Manuel de Aguiar e Silva, eds., *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March, pp. 99-116, <https://digital.march.es/fedora/objects/fjm-pub:364/datastreams/OBJ/content>

ALÍN, José María y María Begoña BARRIO(1997) *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis.

ALONSO, Álvaro (2005) “Petrarquismo en octosílabos: del Cancionero de Urrea al de Pedro de Rojas”, *Cuadernos de Filología Italiana* 4, pp. 235-246, <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/CFIT0505220235A>

AZÁCETA Y GARCÍA DE ALBÉNIZ, José María (2003) *Poesía cancioneril*, Madrid, Ediciones Libertarias.

BAENA, Juan Alfonso de (1851) *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Imprenta de la Publicidad.

BAEZA FLORES, Alberto (1978) *Evolución de la poesía costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.

BELTRAN PEPIÓ, Vicenç (2017) “La poesía española en la antesala del petrarquismo. Soria y los Soria”, en Virginie Dumanoir, coord., *De lagrymas fasiendo tinta: memorias, identidades y territorios cancioneriles*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 165-191, <https://books.openedition.org/cvz/3420?lang=es#bodyftn1>

BELTRÁN, Gabriel (1994) “La evangelización de América: la obra misionera de los padres carmelitas descalzos”, *Memoria Ecclesiae*, 5, 137-152, <https://castellinterior.files.wordpress.com/2014/04/pdf-218.pdf>

BLANCO, Ricardo (1983) *Historia eclesiástica de Costa Rica: del descubrimiento a la erección de la Diócesis, 1502-1850*, San José, Editorial Universidad Estatal a Distancia.

BLECUA, José Manuel (1970) “Corrientes poéticas del siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Madrid, Gredos, pp. 11-24.

- BLECUA, José Manuel (1977) "Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla", en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, pp. 45-56.
- BOASE, Roger (2017) *Secrets of Pinar's Game: Court Ladies and Courtly Verse in Fifteenth-Century Spain*, Boston, Brill.
- BOLAÑOS, Ligia (2001) "Acta bibliográfica. Coplas de Domingo Jiménez", *Boletín Circa. Serie Técnica* 27-28, pp. 1-3.  
<http://www.repositorio.ciicla.ucr.ac.cr:8080/bitstream/handle/123456789/174/bolet%C3%ADn-27-coplas-jimenez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BONILLA, Abelardo (1957) *Historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- CAMPAGNA, Lara, Valentina LORÈ, Maria MURANTE, y Claudia VALLONE (2004) *Glossari del Romancero General*, I, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/romancero/index.html>
- CAMPOS, Ronald (2022) "Edición crítica de las «Coplas» (1574) de Domingo Jiménez" en Alexander Sánchez Mora, ed., *Una provincia muy lejana. La literatura colonial de Costa Rica*, San José, Encino Ediciones, pp. 141-185.
- CASTRO RAWSON, Margarita (1966) *El costumbrismo en Costa Rica*, San José, Editorial Costa Rica.
- CHARTA (s.f.) *Corpus Hispánico y Americano en la Red: Textos Antiguos*, <http://www.corpuscharta.es/consultas.html>
- CHASE, Alfonso, comp. (2000) *El amor en la poesía costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- COMPAGNO, Filomena (2004) *Glossari del Cancionero di Castillo*, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/cancionero/index.html>
- CROS, Edmond (1986) "Introducción a la sociocrítica I y II", *Káñina* 10.1), pp. 169-183.
- DI CROCE, Ely y Gloria CHICOTE (2004) *Glossari del Cancionero de romances (Anvers 1550)*, <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/romances/index.html>
- FAMILY SEARCH (2021) "Teniente de gobernador, encomendero Domingo Jiménez", <https://ancestors.familysearch.org/en/G7X9-74Z/teniente-de-gobernador%2C-encomendero-domingo-jim%C3%A9nez-1536-1612>
- FERNÁNDEZ GUARDIA, Ricardo (1921) *Crónicas coloniales*, San José, Trejos Hermanos.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan (1999) "Tradición petrarquista y originalidad creadora en los sonetos amorosos de Luis de Góngora", *Anuario de Letras* 37, 275-282, <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/viewFile/884/882>
- FERRERAS, Jacqueline (2008) *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia, Universidad de Murcia.
- FUCILLA, Joseph (1960) *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC.
- GAHETE, Manuel (s.f.) "Cronología de Luis de Góngora", [http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis\\_de\\_gongora/autor\\_cronologia/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_de_gongora/autor_cronologia/)
- GALMÉS, Álvaro (1996) *El amor cortés en la lírica árabe y en la lírica provenzal*, Madrid, Cátedra.
- GARGANO, Antonio (2005) *Con accordato canto: studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei*, Nápoles, Liguori.

- GHIGLIONE, Alejandro Gastón (24-26 de agosto, 2011) "Tradición cancioneril castellana y poesía italianizante: la polémica en torno del Renacimiento español", en *Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo*, 10, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 1-12, <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3831>
- GONZÁLEZ, Lola (1996) "El léxico de tradición petrarquista en los sonetos amorosos de la Edad de Oro", [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_069.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_069.pdf)
- GONZÁLEZ, Luis Felipe (1945) *Historia del desarrollo de la instrucción pública en Costa Rica*, I, San José, Imprenta Nacional.
- GROSSI, Verónica (2010) "Diálogos transatlánticos en un soneto petrarquista de Francisco de Terrazas", *Calíope* 16.1, pp. 95-118.
- JIMÉNEZ, Manuel de Jesús (1900) "Domingo Jiménez", *Boletín de la Biblioteca Nacional* 11.13, pp. 2-6.
- KRISTEVA, Julia (1978) *Semiótica*, Madrid, Fundamentos.
- LAPESA, Rafael (1962) "Poesía de cancionero y poesía italianizante" en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171.
- LEFÈVRE, Matteo (2013) "Boscán ante Petrarca. El proyecto de un cancionero imposible", *Studia Aurea* 7, pp. 83-107, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4846578>
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952) "Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6.4, pp. 313-351, <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/243/243>
- (1954) "Juan Rodríguez del Padrón: Influencia", *Nueva Revista de Filología Hispánica* 8.1, pp. 1-38, <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/333/333>
- LÓPEZ-CASANOVA, Arcadio (1994) *El texto poético: teoría y metodología*, Salamanca, Colegio de España.
- MATAS, Juan (2001) "El petrarquismo en los poetas novohispánicos del cancionero «Flores de Baria Poesía»", *Estudios Humanísticos* 23, pp. 75-98, <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEH/Filologia/article/view/3954/2885>
- MICHELÍ, Alfredo de (2011) "Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana", *Literatura Mexicana* 18, pp. 109-116, <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/556>
- MONTESINOS, José F. (1969) *Estudios sobre Lope*, Salamanca, Anaya.
- OBREGÓN, Rafael (1979) *Los gobernadores de la colonia*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- PETRARCA, Francesco (1591) *La prima traduzione completa del "Canzoniere" di Patrarca in spagnolo: "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarcha", que traduzía Henrique Garcés de la lengua Thoscana en Castellana*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-prima-traduzione-completa-del-canzoniere-di-petrarca-in-spagnolo-los-sonetos-y-canciones-del-petrarcha-que-traduzia-henrique-garces-de-lengua-thoscana-en-castellana-madrid-1591/>
- POZUELO YVANCOS, José María (2009) "Teoría de la lírica", en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 19-47.

- PRIETO, Antonio (1984) *La poesía del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra.
- QUESADA, Álvaro (2012) *Breve historia de la literatura costarricense*, San José, Editorial Costa Rica.
- QUILIS, Antonio (1975) *Métrica española*, Madrid, Alcalá.
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA (2018) "Domingo Jiménez",  
<http://dbe.rah.es/biografias/52026/domingo-jimenez#:~:text=1534%20%E2%80%93%20%3F%2C%201602%2D1610,Era%20escribano%20y%20poeta>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s.f.) *Corpus diacrónico del español*,  
<http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- RÍOS, Ángel (1997) "Evaluación de la emigración española en Costa Rica" en Jesús Oyamburu y Miguel Ángel González, coords., *Espanoles en Costa Rica: la inmigración española*, San José, Embajada de España-Centro Cultural Español, pp. 69-99.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1969) *La silva de romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio bibliográfico del romancero español en el siglo XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- ROJAS, Margarita (1994) *El último baluarte del Imperio. Latinoamérica y España en la crítica antimodernista*, San José, Editorial Costa Rica.
- ROSALDO, Renato (1951) "Flores de Baria Poesia: Apuntes preliminares para el estudio de un cancionero manuscrito mexicano del XVI", *Hispania*, 34 (2), 177-180,  
[https://www.jstor.org/stable/333569?seq=1#metadata\\_info\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/333569?seq=1#metadata_info_tab_contents)
- ROSES, Joaquín (2010) "La alhaja en el estiércol: claves geográficas y estéticas de la poesía virreinal (acerca del gongorismo colonial)" en Andrés Sánchez Robayna, coord., *Literatura y territorio: hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Canarias, Academia Canaria de la Historia, pp. 407-444.
- ROSSI, Germán y Santiago DISALVO (2008) "La cantiga IIIa de las Fiestas de Santa María («Tod'aqueste mund' a loar deveria») y la secuencia «Novis cedunt vetera»: filiaciones textuales y musicales entre las «Cantigas de Santa María» y el «Códice de Las Huelgas»", *Olivar* 9.11, pp. 13-26,  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3344/pr.3344.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3344/pr.3344.pdf)
- SALVADOR, Nicasio (1977) *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1982) "Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 1, pp. 35-48,  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=91621>
- SCHWARTZ, Lía (1987) "Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género", *Edad de Oro* 6, pp. 215-234,  
[https://www.academia.edu/33989400/Formas\\_de\\_la\\_poes%C3%ADa\\_sat%C3%ADrica\\_en\\_el\\_siglo\\_XVII\\_Sobre\\_las\\_convenciones\\_del\\_g%C3%A9nero](https://www.academia.edu/33989400/Formas_de_la_poes%C3%ADa_sat%C3%ADrica_en_el_siglo_XVII_Sobre_las_convenciones_del_g%C3%A9nero)
- SOLÓRZANO, Juan Carlos (2008) *La sociedad colonial 1575-1821*, San José, Editorial Universidad de Costa Rica.
- SOTELA, Rogelio (1942) *Escritores de Costa Rica*, San José, Imprenta Lehmann.

STÚÑIGA, Lope de (1872) *Cancionero de Stúñiga*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

<https://archive.org/details/cancionerodelop01stgoog/page/n10/mode/2up>

TODOROV, Tzvetan (1975) "Tipología de los hechos de sentido" en Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 297,

[https://www.academia.edu/25049599/TODOROV\\_Y\\_DUCROT\\_Diccionario\\_enciclopedia\\_de\\_las\\_ciencias\\_del\\_lenguaje?auto=download](https://www.academia.edu/25049599/TODOROV_Y_DUCROT_Diccionario_enciclopedia_de_las_ciencias_del_lenguaje?auto=download)

VARELA, Elena, Pablo MOÍNO y Pablo JAURALDE(2005) *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia.

VEGA, José Luis (1970) *Costa Rica, economía y relaciones sociales en la Colonia, 1560-1820*, San José, Academia Costarricense de Bibliografía.

VILANOVA, Ángel (1983) "Sobre la «Filiación» Faulkneriana de Juan Carlos Onetti", *Voz y Escritura* 1, pp. 61-70, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/32430>

VIÑAS PIQUER, David (2002) *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

