

Sobre la construcción temática en los sonetos amorosos de Francisco de la Torre

AMELIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
A Rafa y a Paloma

El tratamiento crítico dispensado a la figura de Francisco de la Torre ha venido determinado, en gran medida, por el oscuro problema que rodea a su identidad¹, sin que hasta la fecha se haya dado con la solución satisfactoria que aclare finalmente el enigma. Frente al marasmo de atribuciones en busca de un Francisco de la Torre imposible en la persona y obra de otros autores, la crítica más reciente delimita la existencia real de un poeta², que vivió y amó en la segunda mitad del siglo XVI, fue afecto al círculo salmantino y afanoso conocedor de la Antigüedad clásica y de Petrarca y los petrarquistas. Sin embargo, de lo que nunca ha cabido duda es de la elevada calidad del corpus lírico que lleva impreso su nombre y su misterio, y al estudio debido a tan alto ejercicio poético se han aportado pocas pero muy valiosas contribuciones.

En un primer momento la reflexión crítica centró su atención en una detallada búsqueda de fuentes y afinidades para la obra de un personalísimo imitador³; la

¹ Remitimos al lector al estudio crítico y riguroso que sobre las diferentes teorías y atribuciones relativas al poeta ha realizado M. L. CERRÓN PUGA en su obra *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa: Giardini Editori, 1984 (pp. 13-47). Resulta también muy interesante la revisión sistemática de A. COSTER (*Sur Francisco de la Torre*, en «Revue Hispanique», 1925 [octubre], 45, pp. 74-132) para descartar posibles atribuciones.

² Nos referimos a la monografía que G. HUGHES dedica al poeta, *The poetry of Francisco de la Torre*. Toronto: University of Toronto Press, 1982; al documentado estudio que realiza A. BLANCO en *Entre Fray Luis de León y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre*. Salamanca: ed. Atlas (distribuidora), 1982 y al libro ya citado de M. L. CERRÓN PUGA.

³ J. FITZMAURICE-KELLY, *Notes on three spanish Sonnets*, en «Revue Hispanique», 1905, 12 y 13, pp. 259-260 y 257-260 y J.P.W. CRAWFORD, *Sources of an Eclogue of Francisco de la Torre*, en «Modern Language Notes», 1915 (noviembre), 30, pp. 214-215; *Francisco de la Torre y sus poesías*, en «Homenaje a Menéndez Pidal». Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, t. II, pp. 431-446. Las aportaciones de los dos autores constituyen un cambio capital de la orientación que siguieron los acercamientos críticos posteriores al abrir una nueva perspectiva sobre el tratamiento de la obra del autor.

brecha abierta por Dámaso Alonso⁴ ha permitido determinar la aparición de «estilismos» a través de los que «el encanto frío, arqueológico y fuertemente estetizante de su manierismo» desmiente esa supuesta «sencillez» ponderada en los siglos XVIII y XIX y ya arrojada por Quevedo contra Góngora desde el prefacio mismo de su polémica edición de los versos de Torre; reflexiones acerca de su poesía nos le han entregado como el «poeta de la noche» por excelencia⁵, febril escuchador de las voces más solitarias y desdichadas que ha inventado la tradición poética hasta asimilarlas al eco de su propio y serio sufrimiento⁶, extrañamente ajeno al curso de una pasión que no siente por saberla inútil⁷, poeta sin Dama⁸, suspendido en la

⁴ *Manierismo por reiteración, en Francisco de la Torre*, en «Strenae», Salamanca, 1962, pp. 31-36, p. 36. En este mismo sentido se pronuncia G. HUGHES en su artículo, *Versos bímembres and parallelism in the poetry of Francisco de la Torre* en «Hispanic Review», 1975, 43, pp. 381-392, donde discurre la estrecha cercanía entre Garcilaso y Torre para mostrar la complejidad de este último en lo que al uso de versos bímembres y paralelismo se refiere. G. HUGHES ampliará esta tesis en la amplia monografía que al estudio del estilo de Francisco de la Torre dedica en *op. cit.*, pp. 59-105; ver también el artículo de A. del Campo, *Plurimembración y correlación en Francisco de la Torre*, en «Revista de Filología Española», 1946, 30 pp. 385-392.

⁵ «La noche, en todas sus manifestaciones posibles, aparece como parte integrante de su vida, de su paisaje, de su amor y de su dolor», A. ZAMORA VICENTE (ed.), *Francisco de la Torre, Poesías*. Madrid: Espasa-Calpe, 1944. *Intr.* p. XXXVII.

⁶ Véase el sugerente estudio de E. SANTOS, *Transformación de un tópico en Francisco de la Torre*, en «Prohemio», IV (1973), pp. 405-420. Para la autora el poeta «esta perfectamente adiestrado para captar de todos los personajes o pasajes disponibles aquellos matices que pueden adaptarse al problema, casi el único de su obra, por el que está absolutamente absorbido y que rehace a cada poema. El tema es el de su soledad amorosa» (p. 408).

⁷ «Torre podrá fingir pasión, podrá quizá sentirla. Si la sentía, interpuso tantos filtros que ni tibieza llega al lector, del original fuego. No en balde en su nocturna poesía juega tanto papel la luna. Paisaje de luz lunar, azulada, sobre bellos mármoles, con frío e irrealidad de noche, me parece toda su poesía, a veces de una hermosura serena y delgadísima» (D. Alonso, *Vida y obra de Medrano*. Madrid: C.S.I.C., 1948, t. I, pp. 146-147. Para M. L. CERRÓN, «La imposibilidad del amor es tema central en la poesía de Francisco de la Torre», en *Intr.* a su ed. *Francisco de la Torre. Poesía Completa*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 30.

⁸ «Pero en esta trayectoria amorosa destaca pronto la ausencia de la mujer amada... Es una idea que ni siquiera se imagina o deposita en un ser real, como en Herrera, para con ese desplazamiento sentirse herido o gozoso o esperanzado o abandonado... pero su mundo poético no encuentra la amada con la que dialogar fuera de sí y a la que imaginar como receptora o interlocutora. La amada no se corporeiza en Torre más allá de su idea artística, no es otra cosa que su idea, con la que se complace y estimula» (A. Prieto, Francisco de la Torre, en *La poesía española del siglo XVI (Aquel valor que respetó el olvido)*. Madrid: Cátedra, T. II, 1987, pp. 369-400; pp. 385 y ss). G. HUGHES señala, sin embargo, la tensión evidente en el corpus lírico de Torre. Para Hughes la dama es una presencia real y terrible a la vez con la que Torre establece un diálogo más cercano a la tradición cortés petrarquista que al Neoplatonismo (*op. cit.*, pp. 25-35). En este mismo sentido se pronuncia E. Santos en *art. cit.*, n. 14, p. 413 «piensa en ella más como señora que como mujer», concepto que procede tanto de Petrarca, como de la poesía provenzal, como de los propios elegíacos latinos». Aún así considera la autora que Torre difumina su figura, a pesar de ser aparentemente el centro alrededor del cual gira toda su poesía. Creemos que para comprender en su justa medida muchas de las aparentes contradicciones que rodean a la poesía de Francisco de la Torre es imprescindible tener siempre en cuenta un estudio como el de R. LAPESA, *Poesía de cancionero y poesía italianizante*, en «De la Edad Media a nuestros días. Estudios de Historia literaria». Madrid: Gredos, 1982, pp. 145-171, así como la biografía artística que de Garcilaso realiza en *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Alianza Editorial, ed. or. 1948 (1985). Vid. también, O. H. Green *Courtly Love in the Spanish Cancioneros*, en «PMLA», 1949, 64, pp. 247-301; M. P. APARICI, *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI*, en «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», 1968, XLIV, pp. 121-167; A. GARCÍA BERRIO, *Poesía galante, poesía amorosa y poesía erótica; sistemas literarios de legitimación* en A. REDONDO (ed), «Amours légitimes et amours illégitimes en Espagne (XVIe - XVIIe siècles)». Paris: Publications de la Sorbonne, 1985, pp. 241-249; A. A. PARKER, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra, 1986.

atemporalidad de un desengaño que no conoce límites ni causa pero sabe constantemente de su derrota⁹ soterrado erotismo en sus desvelos, incluso¹⁰.

El estudio que presentamos parte de las investigaciones que sobre la tipología del soneto clásico ha desarrollado el profesor D. Antonio García Berrio, en los últimos años¹¹. Es imposible una exposición detallada de todos los aspectos teóricos contemplados en la teoría así como de su más lejano alcance¹². A medida que desarrollemos nuestra argumentación iremos aclarando aquellos conceptos fundamentales implícitos a la misma. Sólo decir que el estudio que proponemos se centra en un rasgo microcomponencial de la poesía de Francisco de la Torre, es decir, en un particular entendimiento de estructuras topicalizadas sobre las que aplica su personalidad creativa a un doble nivel, constructivo y argumentativo-temático. El análisis de este hecho nos obliga a entrar en la discusión de un problema teórico, es este el motivo por el que hemos dejado a las notas un discurso paralelo de reflexión, sobre el que proyectar nuestro análisis. Utilizamos para nuestro estudio la edición, citada en nota, de la profesora M. L. Cerrón Puga.

El hábito constructivo que mejor ilustra la argumentación temática en los sonetos de Torre es la afición permanente del autor a las relaciones determinativas¹³

⁹ E. SANTOS, *art. cit.*, pp. 410-411.

¹⁰ J. de Sena analiza aspectos eróticos implícitos en la obra de Torre pero también cabría decir, por extensión, inherentes a la poesía petrarquista en su totalidad, aunque no de la forma tan relevante que apunta J. Sena. Para este autor la «verdadera cara del platonismo ocasional de Torre» «não é amor da ideia pura que o rosto amado espelhe o que o faz anelar por algo que não tem, mas a fusão da ideia pura com o muito material e terreno prazer inatingível, de que ela é a hipótese suprema» (Francisco de la Torre e D. João de Almeida, París, Fundação Calouste-Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, pp. 125-126).

¹¹ Remitimos al lector a la síntesis realizada por A. GARCÍA BERRIO, *Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género*, en «Zeitschrift für Romanische Philologie», 1981, 97, 1-2, pp. 146-171.

¹² Para la formulación del macrocomponente constructivo es imprescindible A. GARCÍA BERRIO, *Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología textual del macrocomponente sintáctico*, en «Revista de Filología Española», 1979, 60, pp. 23-147. Por otra parte, tras unas primeras aproximaciones (A. GARCÍA BERRIO, *Tipología textual de los sonetos españoles sobre el "carpe diem"*, en «Dispositio», 1978, III 9, pp. 243-293 y *Lingüística del texto y texto lírico. La tradición textual como contexto*, en «Revista de la Sociedad Española de Lingüística», 1978, pp. 19-75; ambos recogidos en J. S. PETÓFI - A. GARCÍA BERRIO, *Lingüística del texto y Crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1978, pp. 369-430 y pp. 311-366, respectivamente) el macrocomponente temático en su versión actual ha quedado configurado en A. GARCÍA BERRIO, *Definición macroestructural de la lírica amorosa de Quevedo (Un estudio de "forma interior" de los sonetos)*, en «Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 261-293 y en *Problemas de la determinación del tópico textual. El soneto en el Siglo de Oro*, en «Anales de la Universidad de Alicante. Literatura», 1983, II, pp. 89-97. También ha desarrollado D. Antonio García Berrio otros aspectos coincidentes con la teoría tipológica del soneto clásico, como el status de los distintos componentes actanciales; Dama, Poeta y Confidente, arbitrados y formalizados rigurosamente desde los parámetros de la teoría, *Estructura y función del personaje en la lírica del Siglo de Oro*, en «Lexis», 1980, IV, 1, pp. 71-77; la extensión de la tipología a otros géneros temáticos, *Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género*, en «Edad de Oro», Universidad Autónoma de Madrid, 1983a, pp. 89-97; o reflexiones sobre aspectos teóricos generales implícitos en la formulación de la Teoría, *Poética e ideología del discurso clásico*, en «Intersección», 1981, 3, pp. 501-527; *La poética lingüística y el análisis literario de textos*, en «Tránsito», 1981, h-i, pp. 1-11; *Il ruolo della retorica nell'analisi/interpretazione dei testi letterari*, en «Versus», pp. 1983b, 35-36, pp. 99-154.

¹³ «Determinación, relación entre un tema-tópico textual dominante y un tema o temas marginales. Las condiciones respectivas de centralidad y marginalidad de los temas en este caso quedan claramente establecidas por la naturaleza de la construcción textual. Sentencialmente equivale a tipos de relación oracional adjetivo-calificativa, o completiva», A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1983, p. 162.

entre tema principal y temas o motivos secundarios. Esta práctica dota a su poesía de una coherencia asfixiante en la que prima una jerarquía profunda que, sobre una identificación básica, desarrolla, a veces con casi imperceptible movimiento, una serie de expansiones calificativas ajenas a la extensión terminal del soneto.

Torre paga, en este sentido, su deuda con la tradición en los sonetos tipologizados como de *Imaginación vs. voluntad* /18/¹⁴ (s. I, 10; *Este real de Amor desbaratado*; s. I, 13 *Arrebató mi pensamiento altivo*; s. I, 27 *Este coloso de mis pensamientos*; s. I, 29 *Llega mi mal a tal extremo cuando*; s. I, 30 *Esta celosa hidra que en mí siento*; s. II, 18 *Este Encélado, altivo pensamiento*).

Esta clase de sonetos se caracteriza, tipológicamente, por la descripción morosa y paradójica de un «conflicto de potencias». No es extraño por lo tanto, dada su identificación temática inicial, el que sean cercanos a construcciones de claro sello determinativo, ya que el soneto se estructura como una concertación, disonante por lo dolorosa, del minucioso análisis al que el poeta somete su sufrimiento, ya sea aislándolo en su interior, ya dotándolo de una precisa imagería sobre la que ensayar las resonancias más íntimas. Torre impone un patrón constructivo microcomponencial a las posibilidades tipológicas que el sistema prestaba de antemano para este tipo de composiciones. Se trata de una de las posibilidades previstas por la teoría como «particularizaciones genuinas en la realización microtextual del enunciado»¹⁵. La característica relevante de esta aplicación personal radica en la reiteración continuada de los rasgos que aseguran aún más la cohesión determinativa del soneto: por un lado la identificación desde el primer verso o el primer cuarteto del motivo que va a desarrollar, por otro la conclusión conceptuosa¹⁶ (s. I, 27 [v. 14], *crece mi miedo y mi tormento crece*; s. I, 29 [v. 14], *cuyo desesperado efecto vano / tiene por fundamento mi motivo*; s. I, 30 *muere mi vida y vive mi cuidado*) o bien mediante una síntesis textual en los tercetos (s. I, 10 [vv. 9-14] *¿quién podrá remediar mi perdimiento / si faltan de amor las esperanzas / y si quien amo tanto me persigue?*; s. I, 13 [vv. 9-14] *Cuando la causa de mi fe constante / no se precia mostrar rayo divino, / para sólo siquiera destruirme*; s. II, 18 *mas si miro mi cielo reluciente / tales y tan ardientes rayos tira, / que como el triste pensamiento quedo*).

El mismo esquema argumentativo presentan dos sonetos que canalizan la enfermedad amorosa mediante contrastes /21/ (s. I, 3) *Eterno mal y grato mal eterno* (vv. 12-14), *siento luego abrasarme en vivo yelo, / y siento luego helarme en fuego vivo. / Responden los efectos con la vista* y s. II, 24 *Este vital aliento*

¹⁴ Expresamos entre barras el número que pertenece a cada terminal temática tipologizada. El inventario actual de temas puede encontrarse en A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1981 o bien en A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1983. Con doble barra representamos la caracterización constructiva del soneto. Cada una de las posibilidades censadas aparece en A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1978, con una amplia explicación sobre su naturaleza formal y tipológica. Por otra parte las expresiones complejas de paréntesis representan el esquema argumentativo-temático de cada soneto. Al final de este trabajo el lector podrá encontrar un apéndice en que se muestra la lista completa de los sonetos tipologizados. El número subrayado corresponde al tema básico, a la derecha aparecen las posibles relaciones determinativas con temas secundarios y a la izquierda, las relaciones de interdependencia, relaciones que también se establecen en el seno de los temas secundarios.

¹⁵ A. GARCÍA BERRIO en *art. cit.*, 1982, p. 266. establece los distintos parámetros sobre los que se puede medir la originalidad, por desviación del sistema tópico, de hábitos concretos constructivos y temáticos.

¹⁶ Además de los temas que «la poesía de Cancionero legó al petrarquismo español del siglo XVI» señala R. Lapesa como «También le transmitió diferentes manifestaciones conceptuales que nunca desa-

que respiro (vv. 12-14), *¿qué ordena tras mi grave pena el cielo, / si de los daños de mi estado incierto / alcanzo el orden de mi mal ardiente?*). El poeta, entonces, se someterá a ese mismo análisis pero a través de la expresión paradójica del fuego y del hielo alternándose en su pecho.

La relación determinativa básica que rige el desenvolvimiento temático de estos sonetos ha venido determinada por su propia definición semántica, llevada por Torre hasta sus últimos extremos mediante una serie de recurrencias microcomponentiales que ilustran esa intensificación, a veces artificiosa, de la coherencia expresiva.

El esquema macroargumentativo básico sobre el que Torre construye sus sonetos de Canto y de Queja a la Dama es antidistributivo. La Antidistribución «se caracteriza por el mantenimiento relativamente inalterado de la proposición textual básica hasta el límite de la manifestación lineal terminal»¹⁷ y desde un primer momento aparece conectado con sonetos de Proclamación de la Amada, por ser esta terminal «una pura y simple Declaración de amor», lo que permite la no interferencia de otros desarrollos temáticos en relación interdependiente subordinativa. Las otras modalidades de Declaración dentro del Canto, Glorificación y Galanteo, acogen este esquema constructivo con menor frecuencia e intensidad debido a la carga semántica adicional que supone «la justificación del Canto a través de la ponderación de la virtud de la dama» (Glorificación) o la «intensificación vibrante de la expresión positiva» (Galanteo). Lo mismo ocurre con la complicación accesoria de una mayor intensificación de la carga semántica en el correspondiente desdoblamiento material de las otras tres terminales, también jerarquizadas por el Canto. Nos referimos, claro está, al Retrato que «sedimenta y localiza el Canto en la ponderación de los rasgos de hermosura física de la Dama»; la Sublimación que «especializa la mención de que el Canto no viene justificado en ninguna gracia material de la señora sino en cualidades o transparencias de índole espiritual» y la Peripecia que «aprovecha una fútil anécdota adherida, para ponderar el objeto del Canto, magnificando la proporción»¹⁸. Prima así la expansión determinativa sobre desarrollos metafóricos que permiten sostener la tensión y la coherencia del soneto hasta la última estrofa (Antidistribución plurisentencial) o incluso hasta el último verso (Antidistribución unisentencial).

Los sonetos de Francisco de la Torre muestran una sensible agudización de la conciencia temática que implicaba Antidistribución y Canto. Es posible delimitarla, en un primer acercamiento a lo que será el objeto de este artículo, a través del sello personalísimo que impone Torre a sus traducciones.

parecieron y que enlazan la artificiosidad de la última poesía medieval con la del Barroco. Muy favorecidos estuvieron los juegos verbales reiterativos» (*art. cit.*, p. 162). Señala también R. LAPESA «Otra forma de conceptismo cancioneril, las antítesis y paradojas en serie, perdura en metros italianos, apoyada por el ejemplo directo de Petrarca» (R. LAPESA, *art. cit.*, p. 164).

¹⁷ A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1979, p. 54.

¹⁸ A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1983, p. 167.

El único soneto proclamativo que hemos registrado, s. 23, II, *La blanca nieve y la purpúrea rosa*, imita el soneto de Amalteo, *La viva neve, e le vermiglie rose*¹⁹. Como es habitual Torre desdibuja los rasgos físicos desgranados en los tercetos del soneto italiano para cubrirlos de las cualidades inmateriales que adornan a la Dama y a su propio sentimiento. Esta variación está más en consonancia con el verso final que cierra y a la vez sostiene ambos sonetos y que Torre traduce fielmente del modelo italiano; *yesca me han hecho de invisible fuego* (v. 14).

En el s. I, 23, *Bella es mi ninfa si los lazos de oro* imitación del soneto de Tasso²⁰ *Bella è la donna mía*. Torre capta la posibilidad antidistributiva del soneto italiano en lo que a la morosa descripción de rasgos de la amada se refiere, y así en los cuartetos se goza de la pauta contemplación que hace suya. Sin embargo en los tercetos impondrá otro curso, bien diferente, al repetir en el primero el esquema anterior que organiza el soneto sobre el calificativo *bella*²¹, e insertar en el segundo una Declaración glorificadora final mediante una oración de relativo que intensifica y dota de sentido desde el cierre a un soneto de buscada arquitectura; *Bella si mansa, bella si terrible / bella si cruda, bella esquiva, y bella, / si vuelve grave aquella luz del cielo. / Cuya beldad humana, y apacible, / ni se puede saber lo que es sin vella, / ni vista entenderá lo que es el suelo* (vv. 9-14).

Lo mismo ocurre, sólo que a la inversa, en el soneto I, 26, *Las peligrosas bravas ondas de oro* que imita un soneto netamente antidistributivo y de Proclamación como es el de Mutio Iustapolitano, *Le chiome d'or, che sparse à la dolce ora*²², variándolo por completo al insertar en los versos que cierran los tercetos un esquema paralelo sobre el adverbio *agora* y un juego de palabras entre *triunfar* y *triumfo*, que anulan la disposición antidistributiva. La razón está, a nuestro parecer, en que el desarrollo temático que Torre deseaba para su soneto era completamente ajeno al de Amalteo. Torre no parte de una proclamación sino de una «peripezia» (la visión del llanto de la amada) tematizada en el segundo cuarteto y que le lleva a exclamar, en disposición calificativa peligrosamente cercana a la que se produce en un soneto proclamativo, que todas las prendas de su Dama (*de quien agora libremente triunfo* v. 11)... *agora son trofeos de mi triunfo* (v. 14).

Hasta aquí el planteamiento tópico de Torre sobre la Antidistribución, es decir, conectada primariamente al Canto sin que esto signifique que ambos componentes sean exclusivos entre sí. La muestra de sonetos declarativos es, por otra parte, significativamente escasa; un solo soneto proclamativo /1/, s. I, 23, *La blanca nieve*

¹⁹ M. L. CERRÓN, *ed. cit.*, n. p. 173.

²⁰ M. L. CERRÓN, *ed. cit.*, n. p. 113.

²¹ A propósito de la imitación que hace Francisco de la Torre en este soneto comenta D. Alonso, «Para Tasso el procedimiento reiterativo ha sido un elemento manejado durante los cuartetos olvidado o despreciado en los tercetos. Pero nuestro desconocido Torre, ha contemplado el soneto italiano: ha visto, ha intuido, la posibilidad de continuar el esquema y la conveniencia de acelerar el ritmo de reiteración. Se forma así una especie de climax o progresión creciente cuya razón podemos medir de modo riguroso» (*art. cit.*, p. 33-34).

²² M. L. CERRÓN, *ed. cit.*, n. p. 120.

y la *purpúrea rosa* y cuatro glorificativos /2/, uno de ellos ya analizado, s. I, 23 *Bella es mi ninfa si los lazos de oro*, otros dos sobre un esquema dual argumentativo, ss. I, 11, *El ídolo purísimo que adoro* y I, 24, *Soberana beldad, extremo raro*, y un cuarto, s. II, 32 *Bellas lumbres de alto firmamento*, que se construye sobre un esquema alternado de confidente. Por otra parte el Galanteo /3/ permanece desierto.

Será bajo el nudo de Presentación, modalidad material desdoblada de la anterior, donde se produzca una implantación temática significativa²³. No se registra tema primario en la terminal de Retrato /4/ y sólo dos sonetos en la de Peripetia /6/ uno de ellos ya analizado, s. I, 26 *Las peligrosas bravas onda de oro*, y el s. II, 7, *Esta es Tirsis, la fuente do solía*, imitación fiel, por otra parte, de un soneto de Mutio Iustapolitano²⁴. Bajo la terminal de Sublimación, correlato material de la Glorificación, registramos los siguientes sonetos; s. I, 2 *Rompe la niebla de la noche fría*; s. I, 4 *Claras y transparentes luminarias*; s. I, 17 *Salve, sagrado y cristalino río*; s. I, 28 *Ofrece Amor a mis cansados ojos*; I, 32; *No la belleza que la noche adorna*, y s. II, 25 «*Ninfas de los arabios y sabeos*» El poeta, entonces, presentará a su amada «sublimada» en el paisaje, como otros antes y después de él, pero con la innovación de que esta identificación se llevará hasta sus últimas consecuencias a través del peculiar uso que Torre hace de un esquema constructivo, la Antidistribución, y de la intensificación de las relaciones determinativas entre tema primario y un sólo y obsesivo tema secundario, que no lo es.

Partamos del soneto I, 32, *No la belleza que la noche adorna* como primera aproximación al problema;

No la belleza que la noche adorna,
Cintia cercada de ojos ni la estrella
cuya resplandeciente lumbre bella
los elementos y los cielos orna;

No si cuando se parte Febo, y torna
resplandeciendo entre ésta y entre aquella
nube sutil, que la blancura de ella
claras y transparentes Iris torna;

no la memoria de mi pena eterna
en el alma divina sustentada,
donde el punto que humana parte informa,

pueden causar visión de amor interna
como la vista de mi ninfa amada
cuando en sus ojos bellos me transforma.

El esquema argumentativo microcomponencial para este soneto es ((30)32s)m 5), donde 5 expresa el tema principal, *Sublimación*; ((30)32) es un architema sobre el Circunstante, y (m) un motivo secundario, «la transformación del amante». El

²³ A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.* 1982, p. 266.

²⁴ M. L. CERRÓN, ed. cit., n. p. 141.

architema al que nos referimos está constituido por dos modalidades de Circunstante; una espacial, Escenario /32/ determinada a su vez por un Circunstante temporal de Proceso /30/, de esta manera formalizamos la gradación del tiempo establecida en el paisaje que a su vez es símil (s) por ponderación de la hermosura idealizada de la amada, y primer término de comparación de (m). Lo que nos interesa resaltar en este esquema es la carga semántica adicional que soporta el Circunstante de Escenario construido sobre un símil.

Llegados a este punto es preciso reflexionar sobre el status que el estado actual de la Teoría dispensa al Circunstante. Formalizado en tres modalidades (Confidente, Circunstante temporal y Circunstante espacial) su función primaria es la de orientar el tema básico sobre una relación puramente determinativa intensificando algunos de los rasgos que configuran la definición semántica del mismo. Por esto no llega a ser una categoría puramente temática, sino funcional, es decir, una categoría vacía de caracterización semántica por cuanto no llega nunca a erigirse en tema primario o secundario. Pero pueden producirse casos de *tematismo de focalización anómala* cuando «el tema central o tópico textual no incide sobre una de las posiciones centrales, functorial o actancial —sujeto (Poeta) o término (Dama) — sino sobre una de las posiciones accesorias, confidente o circunstante» lo que provoca «una tematización extraordinaria»²⁵. Esto sólo ocurre en los llamados sonetos de Itinerario /33/ es decir, en aquellos en que se tematiza el peregrinaje de Amor²⁶, motivo éste fuertemente topicalizado.

Como ya hemos apuntado Confidente y Circunstante en el resto de los casos no cuentan a efectos de jerarquización temática en el soneto ya que puede canalizar Canto, Queja o Sufrimiento sin interferencia semántica con ninguno de los temas básicos. Pero es esta misma condición suya la que permite «cargarlo» de una orientación semántica adicional, como ocurre en la poesía de Francisco de la Torre, a través de un símil, por ejemplo, sin que se establezca una relación de interdependencia con el tema básico. De esta forma es posible crear complicadas redes metafóricas desde el emplazamiento mismo del Circunstante a la vez que procurar una fuerte cohesión temática al texto. La configuración peculiar que esta posibilidad supone permite a Torre, en este caso, el transplantar el esquema antidistributivo a otras terminales temáticas que no sean las de Canto.

La Antidistribución presenta bajo este hábito constructivo microcomponencial de Torre su más granada expresión en aquellos sonetos en los que la carga semántica viene soportada por el confidente sobre una variante de escenario, a la vez símil, ((32s)27) (donde (27) es el Confidente). Así en los sonetos I, 4 «*Claros y transparentes luminarias*» y II, 25 «*Ninfas de los arabios y sabeos*», el poeta disloca la habitual estructura argumentativa narrativa múltiple //15// en favor de un desarrollo anti-

²⁵ A. GARCÍA BERRIO, *art. cit.*, 1982, pp. 276-277.

²⁶ La fuerte topicalización de esta terminal temática viene probada indirectamente por la evolución que sufrió hasta convertirse en expresión religiosa del más puro desengaño. La cohesión semántica en la definición de sus rasgos pudo ser una de las muchas razones que aporta A. Vilanova en su magnífico artículo, *El peregrino de amor en las «Soledades» de Góngora*, en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», III, Madrid, 1952, pp. 421-460.

distributivo marcado por la progresión temática de la Sublimación. En los cuartetos y en el primer terceto se expresa mediante expansiones calificativas, provistas por el confidente, la base determinativa que explicará la culminación del soneto en el último terceto, netamente definido (s. I, 24 (vv. 12-14) *Dijo Damón; y de las luces bellas / del claro cielo, errantes y fijadas, / resplandeció el Oriente y el Ocaso*; s. II, 25 *Dijo Damón; y oyó su endecha tierna / Júpiter, y tronando en la alta cumbre, Iris resplandeció, y el cielo sacro*). Torre intensifica la carga semántica asociada al Confidente y al Circunstante con tal intensidad y frecuencia que convierte este rasgo argumentativo en característica capital de la construcción temática de los sonetos. La naturaleza determinativa de la relación que se establece entre Confidente, a través de un circunstante de Escenario, y tema básico puede probarse de manera indirecta sobre otro soneto de Sublimación, s. I, 2 *Rompe la niebla de la noche fría* en el que el establecimiento de una comparación se explicita a través de una marca gramatical en el verso noveno (*Tal a mis ojos la beldad divina, / del ídolo purísimo que adoro / Aurora clara con tu paz parece*). El soneto muestra una estructura netamente dual de forma que en los cuartetos se contiene el primer término de la comparación establecida en los tercetos. El aporte semántico de los cuartetos viene determinado por una detenida descripción del confidente, la Aurora, sobre el circunstante de Escenario, descripción que a su vez es símil de los efectos que la ausencia de la amada /34/, otro circunstante de espacio, provoca en el paisaje y como término a la desdicha, la alegría que rodea a la Aurora «sublimada», por lo tanto, en la Dama (vv. 1-8 *Rompe la niebla de la noche fría, / de nieve y ostro y de cristal ornada, / de perlas orientales esmaltada, / rosada Aurora, y aparece el día // Descubre el campo la beldad que había / convertido en espanto la cerrada / y escurísima noche; y de pasada, / enriquece la tierra de alegría*).

Estos procedimientos, marcados por la tendencia a construir relaciones de determinación, están estrechamente emparentados con la implantación que del esquema antidistributivo hace Torre en la clase temática de Queja a la Dama, sobre todo en la terminal /9/ *Queja a la Dama* por símiles temáticos Luz-Color (ss. *Turbia y oscura noche que el sereno* I, 16; *Si lo que el alma me revela cuando* II, 1; «¡Ay! no te alejes, ¡ay!, *Fili, espera* II, 4; *Noche, que en tu amoroso y dulce olvido* II, 15; *Cuántas estrellas tiene el firmamento* II, 16). Los rasgos semánticos que caracterizan a esta terminal, construida sobre símiles temáticos, favorecen, por otra parte, desarrollos metafóricos complejos de los que el Barroco, y en concreto Francisco de Quevedo²⁷, hicieron gala una y otra vez hasta convertirlos, porque ya de hecho lo eran, en fosilización estricta de una anécdota. Muy distinta es la actitud de Torre en el tratamiento del tópico, cercano en este punto, como en tantos otros, al de Fernando de Herrera. La identificación de la dama con la claridad, así como con la oscuridad de su ausencia es para Torre un verdadero soporte poético, nos atreveríamos a decir que existencial, no una posibilidad más que permita el lucimiento del poeta que ya la considera ajena a su propia vivencia por el estrecho margen en que ha convertido su curso la tradición tópica. Para Torre es un eje sobre el que desen-

²⁷ Ver las reflexiones que sobre la lírica de Quevedo realiza A. GARCÍA BERRIO en *art. cit.*, 1982, especialmente en lo que se refiere al uso de esta terminal. Señala el autor una de las constantes en la poesía quevediana, *el adensamiento de la anécdota temática* de ahí preferencia la del poeta por terminales como Queja a la Dama mediante símiles temáticos que posibilitan desarrollos metafóricos complejos (p. 269).

volver su voz y su propio mundo solo, mundo que se cierra obsesivamente a través de un procedimiento formal, la acusada tendencia a marcar semejanzas, a no establecer límite entre su voz doliente y lo que le rodea.

La importancia que adquiere la Sublimación, terminal como venimos diciendo presentativa, es evidente. Cataliza por completo no sólo su modalidad temática, la presentación, sino, incluso, la clase temática de Canto a la que está adscrita. Otro dato importante a tener en cuenta es el que se construya siempre sobre la identificación básica de la Dama con la luz, claridad, calor, cielo y de ahí hado, etc., es decir, en correspondencia íntima con su aparición en el paisaje que ella ennoblece y por el que a su vez es ennoblecida. Es también significativo que todos los demás sonetos inscritos en la modalidad de Canto respondan a esta misma identificación exceptuando el s. II, 7, *Esta es Tirsis, la fuente do solía* que hemos conceptualizado como de Peripezia /6/.

Con la misma fuerza se manifestaba el reverso. El trasplante que hace Torres del esquema antidistributivo a la terminal de Queja /9/ es pleno a todos los efectos, tanto temáticos como constructivos. Supera, con amplitud, la cercanía evidente por oposición de dos temas emparentados semánticamente. El resorte que le permite desenvolver este arriesgado ejercicio es el establecimiento de marcas temáticas en Confidente y Circunstante para resolverlas al final del soneto no con el efecto de sorpresa o maravilla barroca, tan frecuente en textos antidistributivos²⁸. No existe tal suspense porque no concilia Torre elementos disonantes, todo se debe, en su caso, al crecimiento orgánico de una leve huella que identifica desde el mismo comienzo un no tan sorprendente final.

En este sentido es interesante analizar el soneto II, 4 «¡Ay! no te alejes, ¡ay!, Fili, espera imitación muy cercana pero a la vez significativamente ajena del soneto Varchi, «Filli deh non fuggir, deh Filli aspetta²⁹. El esquema argumentativo microcomponencial de II, 4 sería ((((33)m) 8) 22) 9) donde /33/ es Circunstante de Itinerario; (m) un motivo secundario «la huida de la amada»; /8/ Queja-Dama-Galanteo; /22/ Muerte-límite y /9/ el tema principal, Queja a la Dama mediante símiles temáticos (luz-color). Este soneto está construido de forma idéntica a otros dos de Sublimación, ss. I, 4 «Claras y transparentes luminarias» y II, 25 «Ninfas de los arabios y sabeos», que ya han sido analizados y en los que mostrábamos cómo el esquema antidistributivo se construía a partir de relaciones determinativas localizadas en el Confidente. La primera semejanza significativa que podemos apuntar es que los segundos tercetos muestren el mismo esquema argumentativo; s. I, 24 (vv. 12-14) *Dijo Damón; y de las luces bellas / del claro cielo, errantes y fijadas, / resplandeció el Oriente y el Ocaso*; s. II, 25 (vv. 12-14) *Dijo Damón; y oyó su endecha tierna / Júpiter, y tronando en la alta cumbre, Iris resplandeció, y el cielo sacro*; s. II, 4 (vv. 12-14) *Diciendo aquesto triste y doloroso, / esquivando la vida desdichada, / cayó Damón al sol del campo raso*).

²⁸ A. GARCÍA BERRIO, art. cit., 1982, pp. 143 y ss.

²⁹ M. L. CERRÓN, ed. cit., n. p. 136.

El soporte determinativo que elige Torre esta vez a través de la imitación del soneto italiano es un Circunstante de Itinerario /33/ que a su vez viene determinado por un motivo temático, la huida de la Dama, ambos subordinados al contenido de la Queja Galanteo /8/, el poeta que increpa a la amada para que vuelva; (((33)m)8). Torre toma del soneto italiano este mismo esquema pero introduce una marca temática en los versos quinto y sexto (*el temor helado / de tu mal me detiene*) que establece la identificación con el último verso, *cayó Damón al sol del campo raso*, completamente ajeno al de Varchi.

El esquema final para el soneto de Varchi será (22 (((33)m) 8)) donde la muerte sentida como límite es el tema principal que entra en relación de interdependencia causal con «Queja-Galanteo». Para Torre el esquema final será ((((33)m) 8) 22) 9) en el que la muerte sentida como un límite es tema secundario que entrará en relación determinativa, no interdependiente, con Queja-Galanteo. La razón última de la relación determinativa se encuentra en la aparición de una marca temática en la caracterización del Circunstante que establece una expansión comparativa con el tema principal expresado, terminalmente, en el segundo terceto. En definitiva, Varchi mantiene el esquema narrativo múltiple en su soneto reservando para los cuartetos y primer terceto la expresión terminal del elemento narrativo enfático, expresión de la causa que motiva la muerte, como ocurre normalmente en este tipo de construcción //15//. Torre, sin embargo, establece una jerarquía profunda a través de la marca temática calificadora del Circunstante que disloca extensión terminal y extensión temática, como en los sonetos I, 4 y II, 25, de neta sublimación, para enlazar desde la conclusión misma del soneto el tema principal, Queja a la Dama por símiles temáticos Luz-Calor³⁰.

Así, por ejemplo, en el soneto I, 16, *Turbia y oscura Noche, que el sereno*, no es casual que el primer cuarteto sea reverso de otro primer cuarteto de Petrarca³¹. Torre deja ya prendida en la caracterización «paisajista» del confidente una primera tematización de lo que habrá de ser el tema básico; *Turbia y oscura noche, que el sereno / cerco del cielo tienes escondido, / el mar revuelto, el suelo entristecido, / y el aire de noturnos monstruos lleno* (vv. 12-14). La descripción del confidente permi-

³⁰ La Queja a la Dama por símiles temáticos también aparece como tema primario en el soneto de Herrera *Do vas? do vas cruel? do vas? refrena*, (citamos por la edición de J. M. Blecua, s. 121, I). No queremos entrar en la polémica que ha envuelto a los dos poetas pero nos parece que el soneto de Herrera es una lectura demasiado ajustada a la imitación demasiado libre que hace Torre. La proximidad entre Francisco de la Torre y Fernando de Herrera viene determinada desde las mismas palabras de Quevedo en el Prefacio a su edición. Ya Coster anotó algunas de las semejanzas entre los dos autores, si bien con el propósito de deslindar posibles identificaciones en primer término para después, a la vista de la polémica suscitada por Quevedo acusando de plagio a Fernando de Herrera, establecer que no hubo contacto cierto entre ambos poetas (*art. cit.*, pp. 92-101). La cercanía evidente entre Torre y Herrera es comentada en el libro de M. L. CERRÓN PUGA (*op. cit.*, pp. 65-69), cercanía, por otra parte, «no inocente» para la autora, que considera la implicación herreriana como una más de las posibles claves del laberinto en el que se perdió noticia de Francisco de la Torre. En su magnífica edición la profesora Cerrón Puga anota prolijamente los puntos de contacto entre los dos poetas. Para A. Prieto, en las sospechosas palabras acerca de Herrera lo que se quiere manifestar es una herencia de lengua poética en la que Herrera quedaría descolgado como antecedente de Góngora, aislando a éste por su «oscuridad» de una trayectoria poética nacida en Boscán y Garcilaso, a los que antepone a Francisco de la Torre en una dirección que recoge el mismo Quevedo» (*cap. cit.*, p. 373). Por último, para P. Komanecky «...regional differences were of course intensified with Gongora's success, and Quevedo's antipathy toward Herrera probably stemmed in part from them» (*art. cit.*, p. 127).

³¹ M. L. CERRÓN, *ed. cit.*, n. p. 95.

te una segunda expansión calificativa de un motivo temático; la Dama-guía de las tormentas amorosas, motivo presente en otros sonetos de la colección, como en I, 19 *Tíiro, triste, y solo, y apartado*; en el II, 19 *Camino por el mar de mi tormento* y II, 20, *Tirsis, la nave del cuitado lolas*. La aparición de la Dama-guía permite la llegada a buen puerto, es esto lo que tematiza Torre a través del sacrificio del navegante en relación determinativa, a su vez, con la caracterización del confidente-Noche. El último terceto asimilará finalmente las prendas dejadas a lo largo del texto; *Que antes que tu tiniebla oscura caiga, / vea mi luz, y siempre tú me veas, / débete yo tan grande beneficio* (vv. 12-14). Lo mismo ocurre, con la variación de detalle, en el soneto II, 15 *Noche, que en tu amoroso y dulce olvido* que imita al de Amalteo, *Notte, che nel tuo dolce, & alto oblio*³². Las modificaciones que introduce Torre sobre el soneto italiano son significativas e ilustran el mecanismo temático del que estamos hablando. Torre deja una marca inequívoca en el primer cuarteto «Noche, que en tu amoroso y dulce olvido / escondes y entretienes los cuidados / del enemigo día...» (vv. 1-3). Queda asimilada la idea de Amalteo sobre la noche reparadora frente a los desvelos del día, pero introduce un énfasis que no está en el soneto italiano al utilizar el adjetivo *enemigo*, aplicado con frecuencia en relación a la Dama; por ejemplo en el soneto I, 8 (v. 14) el rostro de la amada será para el poeta *despiadado y enemigo*. Sobre la misma caracterización del confidente, en el s. I, 5 el Silencio-Noche será «enemigo del Sol esclarecido» (v. 3). En este último soneto la Queja al Amor por Engaño-Desengaño /14/ queda patente, y la Dama tras ser día, identificada con el cielo será, en un segundo vuelco de la imagen, también hado, *cielo cruel* otra compleja identificación que Torre utiliza una y otra vez y que, integrada en el complejo proceso metafórico de su poesía, adquiere una relevancia propia, distinta a la supervivencia tópica de un tema cuya fuente común puede hallarse tanto en Petrarca como en los cancioneros castellanos.

Mientras que para Amalteo la noche es efectivamente dulce y amoroso olvido en el que ahogar lamentos amorosos, Torre permanece en una atormentada vigilia. Es en el último terceto donde adensa la idea sugerida por Amalteo mediante el énfasis de la Queja ausente; s. I, 16 *Que no vierta su luz en este suelo /el claro Sol mientras me quejo, ausente, / de mi pasión. Bien sabes tu mi vida* (vv. 12-14). Queja claramente formulada al Amor, también, en el s. I, 5, como acabamos de indicar más arriba.

El lugar que ocupa este soneto en la colección no nos parece gratuito. *Versos líricos* responde, creemos, a una lectura que organiza el material poético. Fuera la propia mano de Torre, fuera mano ajena, lo cierto es que temas y motivos se ordenan a una unidad superior, o al menos al intento de ofrecer de manera coherente el material disperso, sin que se llegue, claro está, a la armonía vital, buscada y sentida, del *Canzoniere*. Esta posible lectura puede explicar, por ejemplo, el que este soneto aparezca entre uno de Itinerario /33/, s. II, 14, *Tíiro, voy por esta solitaria* en el que el poeta se *ausenta* de la Dama por intervención cruel de los hados de forma que queda implícita una Queja por Engaño-Desengaño a la amada /10/. En el soneto 16, II *Cuántas estrellas tiene el firmamento* el poeta pondera la inmensidad de su sufrimiento a un Confidente humano /26/, también *Tíiro*, al que se solicita su intercesión ante la Dama (vv. 9-14) *Vos, que mirais del puerto la*

³² M. L. CERRÓN, *ed. cit.*, n. p. 158.

tormenta, / y descubriste en su rigor el claro / norte que os hizo descubrir la tierra; // mirad mi luz, a quien el cielo avaro / con turbias nubes cubre; porque sienta / cuánto mal hace si una vez se cierra).

En este sentido el Libro II de los *Versos líricos* se construye primariamente sobre el engaño-desengaño, la ausencia y la muerte, anunciados ya en el primer soneto que, sirve a manera de presentación, y en el que concluye, donde el poeta desvela una soledad «cósmica», preguntando a las *Bellas lumbres del alto firmamento* (s. II, 32) «*Si de su luz es vuestra luz vislumbre, / y es de más perfección su semejanza, / ¿qué puede ser mi simulacro amado?* (vv. 12-14)». Compárese la diferencia en el soneto I, 32, *No la belleza que la noche adorna*, analizado más arriba, que cierra el primer Libro, recuérdese ese terceto de glorificación plena, *...pueden causar visión de amor interna / como la vista de mi ninfa amada / cuando en sus ojos bellos me transforma* (vv. 12-14). No es este el lugar apropiado para analizar las múltiples semejanzas que texto a texto, microcomponencial y macrocomponencialmente, pueden ser constatadas en los dos libros de *Versos Líricos*. Quede lo que hemos dicho para el segundo. En cuanto al primero la tensión se organiza básicamente en torno a la aparición de la Dama y, también, a los terribles efectos que provoca su presencia más intensa que el constante alejamiento tematizado en el Libro II. Por otra parte en el Libro I se ofrece abierta entrada a sonetos que morosamente analizan el sufrimiento, los que hemos clasificado bajo el rótulo de Imaginación vs. Voluntad, por ejemplo. El poeta se queja constantemente de sus atrevimientos, entre ellos los que produce la visión de la amada. La tensión se mantiene hasta el final del Libro I con ese bellísimo cierre al que hemos hecho referencia.

En conclusión, hemos querido mostrar el fuerte paralelismo que estableció Torre entre dos terminales temáticas completamente ajenas en su más lejano origen jerárquico; Canto vs. Queja. La identificación formal que realiza Torre entre ambas a través de un mecanismo temático que permite un adensamiento de confidente y circunstante dota a su poesía de una extraña despersonalización. La imagen de la Dama queda literalmente sepultada bajo complejas redes metafóricas y es, sin embargo, su desaparición y su presencia la constante temática sobre la que se organiza la tensión lírica. La Sublimación más cercana por propia caracterización semántica a los desarrollos antidistributivos es el término no marcado de la relación con la Queja. El énfasis que esta última llega a adquirir por esta identificación convierte a la poesía de Torre en continuo equilibrio sobre el vacío.

APENDICE

Incluimos, tras la enunciación del soneto, su identificación constructiva y a continuación el esquema argumentativo microcomponencial.

Vos, a quien la fortuna dulce espira, I, 1
(2b); ((26) (21 ((m)24)))
(m, envío)

Rompe la niebla de la noche fría I, 2
(5b); (((30)32)27) 5 ((m)9))

Eterno mal y grato mal eterno I, 3
(7c); ((15 (m)) 21 ((9)5))
(m, batalla)

Claras y transparentes luminarias I, 4
(15b); (((((32s)27)m)22) (29) 5)

Sigo, Silencio, tu estrellado manto I, 5
(5b); ((34) (((32s)27)9) (m) 14 (21))
(m, hado)

Clara y hermosa virgen del triunfante I, 6
(1b); ((((32s) 27 (m)) 2) 10 (9))
(m, Luna - Endimión)

«Enciende ya las lámparas del cielo I, 7
(15b); (((((32s)27) m) 9) 8 (m*))

Claro y sagrado río, y tu ribera I, 8
(1b); ((34) (((19)22) 10) 7 (((32s)28) m (9)))
(m, envío)

En la confusa suerte de mi estado I, 9
(7d); (((m) (7) 19 (18)) 10)
(m, hado)

Este real de Amor desbaratado I, 10
(9d); ((m) 18 (((10)7) 19))
(m, batalla)

El idolo purísimo que adoro I, 11
(5d); (((((32)m)6)4) 5 (16))

Ríndeme Amor el fuerte de mis ojos I, 12
(8d); ((m) 14 ((m*)10))
(m, guerra; m*, carro de Amor)

Arrebató mi pensamiento altivo, I, 13
(6d); (((((9)16) m) 22) 18 ((34)9))
(m, Faetón)

Cuál elemento, cuál estrella o cielo I, 14
(6d); (21 ((m) 9))
(m, Faetón)

¡Ob nunca bien asegurados bienes! I, 15
(5b); ((((32s)27) 21 (m)) 14 (24))
(m, carro)

Turbia y oscura noche que el sereno I, 16
(11b); ((34) (((32s)27)24) (((((18)19)m)m*) 9 ((m**) m***)
(m, tormenta; m*, sacrificio; m**, petición y m***, Dama-guía)

Salve, sagrado y cristalino río I, 17
 (5b); ((((34) (((32s)28) 21)) 9) 5 (m))
 (m, Concha de Venus)

Vuelve, Céfiro, brota, viste y cría I, 18
 (2b); (((((30)32s) 27) m) 19)
 (m, primavera)

Títiro, triste, y solo, y apartado I, 19
 (5b); ((34) ((26) ((2 (m)) 17) (m*) 10 ((m**) m****))
 (m, Dama-guía; m*, advertencia; m**, hado; m****, Faetón)

Cuantas veces te me has engalanado I, 20
 (9b); (((((32s)27) 9) 21 ((((7)8) m) 24))
 (m, envío)

Menalca, de este monte y su espesura I, 21
 (13b); at

Claro y sagrado Sol, que con la viva I, 22
 (9b) ((((32s)27) 2) 9) 7)

Bella es mi ninfa si los lazos de oro I, 23
 (12d); (((4)5) 2 (10))

Soberana beldad, extremo raro I, 24
 (8a); (((((3) 1) 16) 5) 2)

Amor con la cabeza de medusa I, 25
 ((14) 7 (m))

Las peligrosas, bravas ondas de oro I, 26
 (12d); (((32)4)m) 6(29) (((12)7)m))
 (m, despojos triunfo, m** Llanto Dama)

Este coloso de mis pensamientos I, 27
 (9d); ((m) 18 (((10)19) 22))
 (m, coloso)

Ofrece Amor a mis cansados ojos I, 28
 (9d); ((((((6)4)5) ((m)14)) m* (2)) 1)
 (m, guerra; m*, templo)

Llega mi mal a tal extremo cuando I, 29
 (6d); (((((9)16) m) 19) 18)
 (m, Faetón)

Esta celosa hidra que en mí siento I, 30
 (8d); ((((m)15) 21) 18 (17))
 (m, hidra)

Estas fuentes de lágrimas cansadas I, 31
 (6d); (7 (((32) 21 (19)) 8))

No la belleza que la noche adorna I, 32

(11d); ((((30)32s) 5) m (6)) 1)
(m, transformación amorosa)

Si lo que el alma me revela cuando II, 1

(6a); ((34) (((16 (m)) 1) 5) 9 (18))
(m, Orfeo)

La fatal influencia que recibo II, 2

(11b); (((32s)9)21) 7 ((27)m))
(m, petición)

Lejos Amintas de su fiel ganado II, 3

(16b); at

«¡Ay! no te alejes, ¡ay!, Fili, espera

II, 4
(15a); (((33)m)8)22) 9)
(m, huida Dama)

Viva yo siempre así con tan ceñido II, 5

(10a); ((((m) (m*) 1) 3) 7 ((6)m**))
(m, yedra; m*, olmo-vid; m**, olvido del ganado)

«De yedra, roble y olmo coronado

II, 6
(15b); (((m) (m*)) 27) m**)
(m, yedra; m*, olmo-vid; m**, sacrificio)

Esta es, Tirsís, la fuente do solía II, 7

(9b); ((25) (((29)32) 6 (1)))

Filis, más bella y más resplandeciente II, 8

(10a); (((6)m) 8 (m*))
(m, regalo) (m*, duelo amoroso)

«Cuando Filis podrá sin su querido

II, 9
(15e); ((m) 10 (((6)7) m*))
(m, inscripción; m*, ira)

Pastor que lees en esta y en aquella II, 10

(7b); ((25) (m) 10 ((((6)m*) 5) m**))
(m, inscripción; m*, aparición - Dama; m**, huida - Dama)

Mi propio amor entiendo que es la cierta II, 11

(3a); (((32) ((6)m)) 8 ((22)m*))
(m, olvido del ganado; m*, compasión - Dama)

Santa madre de Amor, que el yerto suelo II, 12

(6b); ((((32s)27) m (21)) 8)
(m, sacrificio)

Títilo, al asomar de dos hermosos II, 13

(2b); at

Títo, voy por esta solitaria II, 14

(5b); ((25) (((34)33) m) 21) (m*) 10 ((18)24))
(m, peregrino; m*, hado)

Noche, que en tu amoroso y dulce olvido II, 15

(11b); ((34) (((32s)27) 24) (((18)19) m) m*) 9 (m**))
(m, huida - Poeta; m*, hado; m**, petición)

Cuantas estrellas tiene el firmamento II, 16

(5b); (((19)m) 9 (((((m*)m**)26)m***)8))
(m, hado; m*, tormenta; m**, Dama-guía; m***, petición)

Solo, y callado, y triste, y pensativo II, 17

(6d); ((((34)33) 9) m) 16 (m*))
(m, peregrino; m*, llanto - Dama)

Este Encélado, altivo pensamiento II, 18

(9d); (18 (31) (((m)17) 9 (m*))
(m, Encélado; m*, rayos - Jupiter)

Camino por el mar de mi tormento II, 19

(9d); (((32s)27) m (9)) 24 (m*))
(m, tormenta; m*, naufragio)

Tirsis, la nave del cuitado Iolas II, 20

(9b); (((17) 26) ((((6)m) 9) 10) 24 (m*))
(m, tormenta; m*, naufragio)

Tirsis, aquí donde los ojos bellos II, 21

(9b); (((32) ((30) 25 (9))) 18 ((17)m))
(m, penitencia)

Ya quebradas prisiones, ya cadenas II, 22

(9c); (((31) (((m)14) 19)) 1 (22))
(m, ligaduras)

La blanca nieve y la purpúrea rosa II, 23

(12d); (((4)5) 2 (21))

Este vital aliento que respiro II, 24

(9d); (21 ((m)24))
(m, hado)

«*Ninfas de los arabios y sabeos*» II, 25

(15b); (((34) ((((30)32) 27) 16 (m)) 9) (29) 5)

Al asomar del sol por el Oriente II, 26

(13e); (((6) 21 (m)) 22 (18(m*)))
(m, aspid; m*, Faetón)

Silencio mudo, que en tu manto envuelto II, 27

(11b); ((((32s)27) 9) 21) (29) 10)

Clara Luna, que altiva, y arrogante II, 28

(1b); (((27)m) 24 (((m*)19) 22))
(m, Luna - Endimión; m*, hado)

Vuelvo los ojos graves y caídos II, 29
 (9c); (22 (18 (21)))

Agora que de nubes la cabeza II, 30
 (1b); (((30) ((32s)27)) 9) 21 (m))
 (m, sacrificio)

Filis, no busca desagrada cierva II, 31
 (5a); ((((21)m) 7 (m*)) 8 (22))
 (m, ciervo-fuente; m*, áspid)

Bellas lumbres de alto firmamento II, 32
 (11b); (((((20)7) ((32)27)) 5) 2)