

LINGÜÍSTICA DEL TEXTO Y TEXTO LÍRICO

(La tradición textual como contexto)

0.0. El desarrollo de los sectores más prestigiosos de la lingüística europea en los últimos años no hace necesario ya quebrar lanza alguna en favor de esa rama de la ciencia lingüística, o filológica si se quiere, a la que se va llamando con creciente unanimidad Poética (Todorov, 1968) o Poetología, como otros la denominan para distinguirla de la ciencia tradicional poética, con la que sólo coincide en parte de su contenido (García Berrio, 1973, 1975, 1977 b). La investigación lingüística de la literatura no sólo se ha ganado ya la absoluta aquiescencia de los cultivadores serios de las ciencias literarias (Ihwe, 1971, a y b; Lázaro Carreter, 1976, págs. 9-30) —la practiquen o no en concreto—; sino que se impone, con realidad de hecho incontrovertible, como importante y lícita parcela de la ciencia lingüística al inmovilismo permanente de los más rezagados sectores historicistas y a las reticentes objeciones de otros grupos, en su día fuertemente innovadores pero que, anquilosados, se resisten ahora a ceder el monopolio de su tan acariciada condición de renovadores.

Sin embargo, por fructífero, esperanzador y amplio que sea el desarrollo de la Poética lingüística, no deja de ofrecer todavía innumerables parcelas incultivadas. Con el auxilio de las categorías de análisis elaboradas ya por las distintas escuelas, desde el estructuralismo lingüístico francés o lingüístico-antropológico americano, a la reciente lingüística del texto, fundamentalmente alemana, se pueden lograr positivos avances también en esos campos inéditos sin necesidad de esperar al deseable perfeccionamiento en curso de

teorías poéticas y textuales. Para mí, como teórico de la Literatura, un dominio de la expresión literaria de gran peso en la tradición histórica se halla al presente particularmente descuidado: el que tradicionalmente se ha denominado género de la lírica. Por decirlo sin matices polémicos, su espera a la investigación de las nuevas metodologías se va demorando peligrosamente.

0.1. Frente a géneros particularmente frecuentados, con aplicaciones metodológicas de gran importancia y difusión en los últimos años, como el de la expresión narrativa —especialmente novelesca—, la lírica sigue confiada a los usos de la analítica tradicional; o al menos no se conocen en su dominio obras de tanta difusión como las de Todorov, Kristeva, Hendriks, etc., dedicadas a los productos narrativos (Todorov T., 1973; Kristeva J., 1974; Hendricks, 1976; además Dolezel, 1972, y van Dijk, 1976). Si uno se pregunta por las causas de este fenómeno, junto a las muchas implícitas en la naturaleza misma del género —cuya dificultad no se nos oculta, pero de las que no nos proponemos tratar aquí—, la decisiva me parece que procede de la historia misma de la analítica poética, que no ha nacido, ni mucho menos, hace unos pocos años.

Mientras que la moderna Fonética lingüística se ha tenido que enfrentar prácticamente a partir del vacío más absoluto de categorías crítico-analíticas con los productos narrativos, singularmente con relatos populares, cuentos y novelas; en el caso de la lírica pesaba poderosamente la tradición de un tipo de análisis de base retórica, alargado por siglos de «comentarios de texto». En la analítica tradicional, la lírica suministraba sustancialmente los materiales de orden formal para el análisis; mientras que la novela, o los productos narrativos eran dominio casi absoluto para rudimentarios —o extraliterarios— análisis de contenido. Tarea de la moderna Poética, iniciada desde los primeros pasos de los formalistas rusos y culminada dentro de esta tradición por la estimulante *Morfología del cuento* de V. Propp (Propp, 1928), ha sido evidenciar los componentes formales del relato; más aún —en los casos más ambiciosos— integrar tales materiales formales en el contenido, concebido así en su indescontable realidad literaria de sustancia informada. Sin embargo, en el caso de la lírica parece como si en los últimos decenios se siguiera dando por buena

la unilateral concepción retórica del comentario de textos breves —no diré, adrede, líricos— como un hecho ya definitivamente perfecto, configurado en la práctica en comentarios estrictamente formales (como ejemplo de las escasas aportaciones estimables recordemos A. J. Greimas, 1972, y J. Geninasca, 1973).

0.2. No se piense, sin embargo, que voy a adoptar una actitud extrema, inmatizada, a favor o en contra del análisis tradicional retórico de la lírica. Me adelantaré a advertir que coincido plenamente con quienes en los análisis de poemas líricos practicados por los formalistas rusos, por la mejor tradición estilística europea y por el *new-criticism* americano, han sabido percatarse del enorme respeto y obediencia a olvidadas fórmulas —recetas casi— de la esotérica, por olvido y monótona repetición, tradición retórica. Redescubrir la retórica clásica desde los presupuestos de la lingüística actual, configurando al fin la añorada retórica general como ciencia global de la expresividad, es tarea a la que mal podría oponerse alguien, como yo, que está desde años entregado diariamente a ella. Pero tampoco sería justo calificar toda la analítica poemática de la Poética moderna como mera «labor de redescubrimiento». Muchos adelantos inéditos supuso el formalismo ruso, menos —globalmente considerada— la estilística; impagables son los débitos de novedad contraídos por el análisis tradicional con la incidencia en sus métodos de las categorías lingüísticas del estructuralismo europeo y americano y de las gramáticas generativo-transformativas. Por último, el enriquecimiento del análisis textual de poemas que se seguirá de la práctica analítica según esquemas tan atractivos y poderosamente explicativos como los semántico-isotópicos de Greimas, los textuales de Petöfi, Van Dijk y otros, permiten confiar ya, desde ahora, en la riqueza de aporte original de estos modelos al mejor conocimiento de los textos líricos. En suma, si el «redescubrimiento» era una necesidad de justicia y utilidad innegables, la moderna Poética lingüística ha cumplido con esa obligación; sabiendo ganar al mismo tiempo, no sólo nuevos enfoques, sino, sobre todo, posturas de análisis absolutamente inéditas.

Pero la revolución lingüística post-saussureana, y en general la activa renovación de las llamadas «ciencias humanas» en los últimos decenios, nos tiene acostumbrados a resultados demasiado espectacu-

lares. Piénsese si no ha sido espectacular el desarrollo de la que a veces se llama «narratología». Obviamente, por el olvido parcial de los cultivadores de la Poética en los últimos años y, sobre todo, dado el largo camino recorrido por la tradición retórica, los resultados en el análisis de los poemas líricos no han podido ser tan espectaculares. Los descubrimientos de quienes —pocos en verdad— han pretendido, con ignorancia u olvido de lo muchísimo conseguido por la tradición en el análisis de la lírica, difundir alguna técnica pretendidamente revolucionaria, no han engañado la sensatez de la mayoría de los profesionales de esta ciencia. Tras alardes terminológicos y de formalización, en cualquier caso menos precisos que los conocidos y olvidados desde la tradición retórica del comentario de textos, la potencia explicativa de tales modelos no supera la del análisis tradicional. Nuestro conocimiento del poema analizado, como realidad global literaria, no mejora casi en nada al que nos proporcionaban los útiles de los métodos clásicos.

0.3. No obstante, creo que la consolidación científica actual de las nuevas metodologías empieza a hacer ya posible la práctica de las mismas —en verdad que no triste— como caminos bien conocidos, sin sorpresas alarmantes. Así ha sido siempre en la lenta conformación de la tópica científica de la Poética. El reconocer el polvo del camino, el perfeccionar el detalle, el ajustar la pieza rechinante en el mecanismo general de ese gran motor científico que es el «modelo», empieza a ser la realidad cotidiana del trabajo científico de la Poética. Afortunadamente se puede dar por cerrada la época de los sobresaltos. Confiamos en que quede claro, de nuestras palabras anteriores, que creemos firmemente en el porvenir de la Poética, en especial de esta Poética actual en marcha, redescubiertas sus fuentes desde el origen, tasados sus logros pretéritos, y por tanto con sus objetivos futuros perfectamente referenciados.

1.0. Nosotros tenemos que pensar ahora en la lírica; sin embargo, vamos a centrarnos —pues seguir manejando el término lírica nos expone al riesgo de precisiones ajenas a nuestro objeto— en una forma concreta tradicional de la expresión lírica poemática, el soneto, quizás la más difícil y gloriosa de todas las estructuras métricas existentes en la lírica europea desde el Medioevo. No nos

proponemos aquí abordar la problemática del análisis centrado e inmanente de un solo poema, de un solo texto. Creo que en tales análisis atomizados e inmanentes poco se puede añadir ya desde las perspectivas, muy frecuentadas, formalistas y estilísticas; mas, sin duda, sería posible desde los más novedosos modelos de gramáticas textuales. No condeno tales prácticas inmanentes y monográficas, pero quisiera considerar en este estudio un detalle bastante olvidado, aunque nada sorprendente, y que pienso, por tanto, que puede enriquecer bastante la analítica del soneto como realidad general literaria histórica y, por consiguiente, también el análisis inmanente del soneto, de cada soneto.

1.1. Creo en la necesidad urgente de globalizar resultados analíticos. Un método de análisis de un texto, de un texto lírico, en nuestro caso de un soneto, no es por supuesto desdéniable. Pero si se construye en la práctica como metodología de análisis de un solo texto, sin curiosidad por enriquecerse y ampliarse al contorno general de esa entidad textual, puede resultar peligroso. Mucho nos ha enriquecido en el conocimiento profundo de determinadas mecánicas de producción y comportamiento textual el análisis inmanentista —atomista—, practicado invariablemente desde hace varios decenios. Sin embargo, no es menos cierto, con todo, que la generalización de su exceso nos está privando de muchas otras explicaciones posibles no menos ilustrativas. Pensemos en el soneto, en un soneto clásico español. Resulta evidente que esta pieza textual no es el producto desasido y arrítmico de un caprichoso acto individual. Las apertencias de originalidad de su autor al crearlo —diversamente entendida la originalidad, desde luego, en aquella época y en la nuestra— le harán ir recortándolo, cincelándolo en una tradición de recuerdos, de modelos, de estímulos literarios. En tal sentido, no creemos que resulte descabellado oponer a la imagen romántica del creador solitario, otra imagen, basada en el progreso de una cultura tópica, del creador en permanente compañía.

Pero sin demorarnos en consideraciones de lo con-textual, que incluiremos como conclusiones de este trabajo, conviene advertir desde ahora que nuestra postulación de la necesidad de conocer el con-texto se va a resolver en los términos más estrictamente poético

lingüísticos posibles. No es que desdeñemos el poder de explicaciones culturalistas, históricas o de otros tipos tales; es sencillamente que tales aclaraciones, que no tienen por lo demás que llegar a resultados últimos distintos de los poéticos, no participan de los objetivos ni de los recursos de formalización de la Poética lingüística. Que cada uno haga su oficio. En tal sentido, procederemos a la exposición de un ejemplo: un esquema de clasificación de sonetos, que, mirado de otro modo, esperamos que pueda funcionar provisionalmente como un «mecanismo» de integración de los sonetos concretos en un sistema que los defina; es decir, que permita descubrir su tipología básica y establecer sus peculiaridades-desviaciones individuales.

1.2. Nuestra muestra se basa en unos quinientos sonetos amorosos de cuatro poetas clásicos españoles, 35 de Garcilaso de la Vega (citaré por el número que corresponde al soneto en la edición de Elías L. Rivers, 1972; 268 de Fernando de Herrera, citaré por el número general de orden que señala para cada soneto la edición crítica más autorizada de José Manuel Blecua, 1975; 151 de Francisco de Quevedo, citaré por la página que ocupa cada soneto en la cómoda e indiscutible edición popular de Blecua, 1976; y finalmente 43 de Luis de Góngora, citaré por el número que señala a cada soneto la editora Biruté Ciplijauskaitė, 1969). Hemos escogido esos quinientos textos dentro de un género clásicamente así concebido y siempre así aceptado. Son sonetos amorosos, que responden al tipo básico inaugurado por el «dolce stil nuovo» italiano tal como quedó definitivamente fijado en el uso del petrarquismo, con innumerables variantes y peculiaridades, expandido desde Italia a España como al resto de Europa durante los siglos XVI y XVII.

2.0. El postulado básico que ha inspirado nuestro esquema es el generalizado principio de la lingüística textual, de que en la base de todo texto opera un plan textual, manifestable, en virtud del principio de la isomorfía lingüística según una fórmula básica de predicación, en la que se combinan un «funtor de predicación» y una serie de «variables» argumentos, actantes o casos en las distintas doctrinas, bien conocidas, de Greimas o Fillmore (Greimas, 1973; Fillmore, 1968, 1969). En nuestro caso ese funtor,

que habría de dar cuenta del «dominio» en términos lógico-amorosos (Van Dijk, 1977, págs. 39-40) estaría representado por el lexema verbal español: *amar*, mientras que los argumentos obligatorios serían sujetos (S) el *poeta*; objeto o término directo (O) la *amada* (ya veremos que con mucha frecuencia se produce aquí la acción de un eufemismo convencionalizado en el código poético del amor cortés, que sustituye *amada* por *Amor*). La fórmula general básica: { ϕ } [S O]: *El poeta ama a la dama*.

2.1. Desde dicha fórmula, de apariencia obvia, piénsese que no más específico puede ser el contenido mínimo de una fórmula inicial, procederemos después por especificaciones y adiciones de funtores, argumentos, modalidades y cuantificadores (destaco básicamente a Van Dijk, 1972, 1977; Petöfi, 1973, 1975, 1977) a reclasificaciones del material de muestra en los niveles 2, 3 y 4 del esquema. Hasta aquí la tarea de clasificación encierra pocos problemas de iniciativa personal del analista. Los rasgos elegidos como clasificadores resultan claros, evidentes, y fundamentales a poco que se conozca la mecánica tipificada en la poesía postpetrarquista del amor; nivel 2) el poeta *canta* / *se queja* / o *sufre*; nivel 3) el poeta *canta* / *se queja*; a / de la *dama*; al / del *amor*; con / sin *confidente*; y nivel 4) el poeta expresa su canto / queja... *directamente* / a través de símiles. Sin embargo, aunque a base de esa combinatoria de rasgos fundamentales de aplicación a problemática se llega ya en el nivel 4 a un esquema de clasificación bastante poderoso; creemos que la reclasificación progresiva practicada en un nuevo nivel, el 5), permite, con problemas desde luego mayores pero no insolubles, multiplicar poderosísimamente el número de clases y, por tanto, la potencia clasificadora-aclaratoria del esquema.

2.2. El criterio básico seguido para la formación de clases del nivel 5 es el de la existencia en cada soneto de un conjunto de rasgos centrales o fundamentales, además de los ya utilizados para conseguir los niveles de clasificación 2, 3 y 4. Tales rasgos, por tanto, los concebimos a nivel de rasgos de clase, y por tanto fundamentales en el soneto. Por ejemplo, en un soneto que incluyéramos en la clase (5,2 y 3), tendríamos que haber seleccionado como ras-

gos fundamentales en su estructura, además de ser de *canto* / no queja (2); a la *dama* / no al Amor (3) y directo / no símil (4), los de ser un soneto de presentación, retrato y de partes físicas. Tales rasgos fundamentales los consideramos incorporados medularmente a la definición del soneto, desplegados en las transformaciones más profundas de su célula básica sintáctico-semántica. Naturalmente es rarísimo el soneto que presenta únicamente el conjunto de rasgos esenciales que le ha llevado a ser clasificado en los nudos terminales del nivel 5. Normalmente el texto del soneto aparece complicado con buen número de rasgos que no habremos tomado en cuenta hasta ahora para proceder a la clasificación. Estos rasgos hasta este momento serán rasgos secundarios, o si se quiere no medulares, no centrales en el plan textual del soneto.

Llegados a este punto hemos de apresurarnos a declarar el carácter de mera tentativa inicial de nuestro esquema, como de todo el conjunto de esta investigación. Nacida, como hemos dicho ya, de preocupaciones lingüístico-teóricas, y sobre todo de apremiantes vacíos de la historia literaria tradicional, pretendemos remediar limitaciones evidentes de la actividad crítico-literaria presente, y satisfacer con algún rigor ese gran capítulo inexplorado de la historia de las formas líricas europeas. No consta, sin embargo, la necesidad de justificar más estrictamente el sistema de razones de selección de rasgos centrales, especialmente en el nivel 5. Incluso querríamos añadir, que, desarrollando todo este conjunto doctrinal en los últimos meses, consideramos absolutamente imprescindible revisar nuestra propia clasificación de sonetos según los rasgos del nivel 5 pues a buen seguro que algunos, examinados y discutidos con mayor pormenor, podrían cambiar de casilla. Adviértase además, para mayor complicación, que cuando hablamos de rasgos centrales estamos aludiendo a un criterio relativo a cada soneto. Y que en la combinatoria de adición de rasgos centrales y no centrales, un rasgo no central en un soneto X (por ejemplo, la presencia del frecuente símil petrarquista fuego/hielo) puede ser central en otro soneto Y (el mismo símil fuego/hielo, tematizado con énfasis en el soneto Y). En una palabra, que en la tradición de la tópica poética amorosa-cortés, considerada de modo global no existen tópicos centrales y marginales «a se»; sino que su

integración, más o menos medular, en la «macroestructura» de cada soneto determina su funcionamiento central o no central el caso de cada soneto.

2.3. Obviamente que en la selección de tales rasgos centrales específicos del nivel 5, que hemos confesado problemático y corregible en detalles, existen criterios objetivos que hemos tenido en cuenta. Aparte de nuestra propia experiencia e instinto para la ponderación relativa del rasgo en el conjunto del plan textual —creemos que notablemente acrecentadas por la práctica analítica de esos 500 textos— juega de modo fundamental la conciencia adquirida a través de la selección histórica de tópicos y estilemas, por géneros, siglos, escuelas, autores, épocas en cada autor, etc., con que nos ha familiarizado la historia literaria tradicional; aquí en concreto los innumerables estudios histórico-literario sobre el soneto, el petrarquismo, el amor cortés, etc.

Aunque en el caso del soneto, estructura temática ni demasiado extensa, ni muy compleja, la mayoría de los sonetos analizados por nosotros no nos han deparado excesivas vacilaciones problemáticas en cuanto a la selección y jerarquización de los rasgos; justo es advertir también que, aun no siendo mayoría, no son tampoco despreciables los sonetos que manifiestan coexistencia, en mayor o menor grado equipotente de rasgos. En tal caso, es preciso indicar aquí los criterios de preferencia que han orientado nuestras decisiones:

a) *Criterio de extensión en el nivel explícito textual.*—Es decir, más amplio dominio del rasgo temático en la manifestación lineal de superficie del texto del soneto. Siempre, claro está, que este criterio no suponga manifiesta lesión de los sucesivos.

b) *Criterio de medularidad en el plano generativo-textual de la macroestructura.*—A veces el rasgo más extensamente representado en la estructura de manifestación lineal es un desarrollo, sucesivo, transformado del rasgo medular definidor. En tal caso se presenta, pues, en el indicador como un «nudo dominado». Como particularmente frecuente en los sonetos barrocos de «ponderación ingeniosa» equivalentes a relatos de «suspense», en que el acontecimiento-

solución, aunque presentado sólo brevemente al final domina y organiza la totalidad de la macroestructura textual.

c) *Criterios tópicos histórico-literarios.*—En ocasiones dudosas para los criterios anteriores se ha elegido como central aquel rasgo más tópicamente notorio en la conciencia crítica creada por la historia literaria.

d) En último lugar serían decisivos en los casos no resueltos con los criterios precedentes, las razones de economía del modelo. Si se trata de elegir entre un rasgo existente ya como terminal en el esquema, que explicaba varias entradas de la muestra, y otro inédito, que iba a suponer la adición de un nuevo criterio terminal para él solo; entonces preferiríamos esta segunda solución, caso que aún no se nos ha presentado en la muestra actual.

2.4. La enumeración de rasgos terminales del esquema en el nivel 5 define tipos de sonetos. Cada uno de estos tipos agrupa un número variable —nunca desproporcionadamente numerosos— de sonetos semejantes, que responden a la misma definición básica. Sin embargo, tal solución no cumple la exigencia fundamental de un esquema (o gramática) con finalidad definidora-clasificadora, que, como ya hemos dicho, debe alinear en el extremo del esquema opuesto a la fórmula inicial, la totalidad de los datos integrantes de la muestra. Para llegar a la definición individual de cada soneto, hemos procedido a la identificación y anotación de los rasgos secundarios, escrita en nuestra lista anexa de sonetos a continuación del primer endecasílabo. Dichos rasgos secundarios han sido transcritos convencionalmente en la lista adjunta por la notación que les corresponde como rasgos primarios cuando lo son. Es decir, por ejemplo, en el soneto 114 de nuestra lista (Quevedo, pág. 222), que calificamos como 5.1 a 7, es decir: canto/dama/símil/presentación/peripecia, anotamos como rasgos secundarios de su definición 5.2.a.7 y 5.1.b.6. Así señalamos la presencia de otros dos rasgos, en este caso secundarios, para cuya identificación remitimos, a través de los guarismos correspondientes a su condición de criterios centrales en nuestro esquema. De este modo significamos que esos rasgos aquí secundarios son, respectivamente: 5.2.a.7 canto/dama/directo/

presentación/galanteo/requiebro; y 5.1.b.6: queja/dama/símil/vario/mitológico.

2.5. Una consideración a este respecto, que estimamos del máximo interés, es que para la definición de los rasgos secundarios no hemos tenido necesidad de incluir ninguna categoría que no hubiera sido recogida asimismo entre los rasgos centrales de nuestro esquema. Esto quiere decir que, efectivamente, hemos llegado al establecimiento de un inventario tópico exhaustivo. Naturalmente que en nuestra lista se registran algunas veces especificaciones explícitas no tópicas, como por ejemplo 55 (llanto), 123 (templo), o 281 (Penélope). Pero en tales casos se trata de una simple especificación de las infinitas modalidades del rasgo central: tópico, peripecia, requiebro, retrato, personaje mitológico, etc., no de verdaderos tópicos terminales.

2.6. Entre las confesiones de provisionalidad que venimos realizando, quisiéramos referirnos por último a una que representa, por lo demás, una perspectiva muy prometedora para nuestros trabajos futuros. La clasificación —o si se mira de otro modo el modelo generativo— presentada en esta ocasión cubre sólo la dimensión semántico-temática de una tipología de sonetos. Una tipología sintáctica del soneto, que imagino bastante menos compleja que la actual semántica, es necesaria. Complementaría la definición tópica del soneto como género y de cada soneto concreto, viniendo a constituirse como un nuevo reticulado que tamizaría aún más, ultimándola, la perfecta definición de cada soneto entre los demás.

Hasta el momento actual no hemos abordado, ni siquiera en sus más rudimentarios aspectos, una clasificación sintáctico-textual del soneto del tipo de la que indicamos. Como meros criterios genéricos que puedan resultar indicativos de nuestras intenciones señalaremos aquí circunstancias de coincidencia y de discrepancia métrico-sintáctica: distribución del plan textual y estructura estrófica del soneto; sonetos deícticos-anafóricos, enumerativos, discursivos; enfáticos exclamativos o interrogativos, etc.

3.0. Entrando ahora en la interpretación del cuadro y gráficos propuestos, nos enfrentaremos en primer lugar con la casuística de

la posición 1. La cifra quintaesenciada del amor cortés se configura en la lírica amorosa del Siglo de Oro en un código de lealtad amorosa, sin fisuras, por parte del poeta-amante. Reflejo es este fiel de la arbitraria parcelación de la experiencia amorosa practicada en el peculiar universo de la serie literaria europea desde sus fuentes inmediatas de la poesía «dolcestilnovista» italiana.

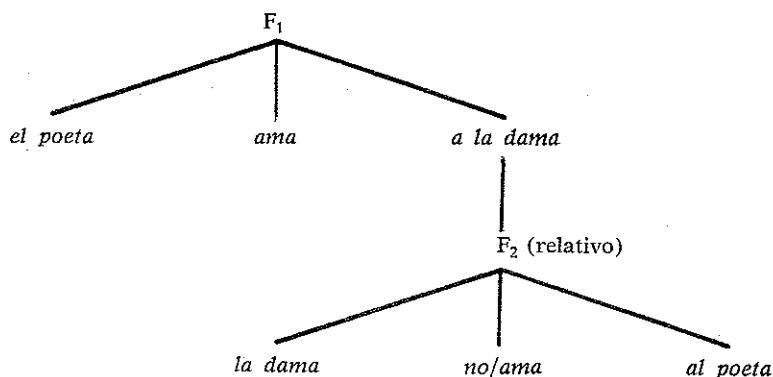
3.0.1. Algunos sonetos curiosos conculcan en este punto lo que podríamos denominar los lemas canónicos del amor cortés, saliendo, por tanto, del modelo específico que peculiarizó la práctica literaria de la lírica clásica, y obligándonos a establecer consideraciones en cierta medida metateóricas. Así, según puede comprobarse en la lista anexa, los trece sonetos iniciales de la misma señalan situaciones excepcionales, anómalas en la canonística amorosa cerrada que constituye el sistema lírico clásico. Los sonetos del 1 al 4, de «amores ajenos», pertenecen más bien al género conmemorativo o narrativo simple, el poeta no ama a la dama, condición de la fórmula inicial, sino que se trata de otros amantes ajenos al mundo del poeta, cuyos sentimientos son celebrados por él. Situación igualmente anómala es la representada por otras tres excepciones al sistema, las composiciones 5-7, sonetos de Quevedo en los que se presenta en primer plano a la dama como amante; no mero sujeto de correspondencia amorosa. Análogo pecado, no reconocido en el código cortés postpetrarquista lo representan los dos sonetos de Quevedo —8 y 9— en que se considera la posibilidad de amar a más de una dama. Ha de advertirse que el que tales sonetos aparezcan recogidos como excepcionales, y por tanto objeto de consideración especial metateórica, se debe en gran medida a la naturaleza de la muestra. Garcilaso y Herrera —y de otro modo Góngora también— resultan fieles intérpretes de la tópica tradicional petrarquista; la injerencia de su experiencia personal vital —donde, lógicamente, situaciones como estas eran y son de constatación frecuente— no se tradujo en excepciones innovadoras como estas de Quevedo u otras semejantes de Lope de Vega, poeta éste aún no cesando en la muestra. Por último, en el bloque de estos sonetos excepcionales habría que mencionar un grupo, 10-13, en el que el rasgo dominante, temático, dentro de la queja amorosa lo constituiría el planteamiento del silencio del poeta, que vendría igualmente a conculcar la esencia

misma de la poesía amorosa, al representar su silenciamiento; por tanto, su no existencia como actividad expresiva, explícita y comunicable.

3.1. El siguiente rango (2) de nuestro esquema, donde se diversifican los predicados, contempla un presupuesto disyuntivo como realidad previa: *El poeta ama a la dama* (1); la cual puede a su vez *amar al poeta* (correspondencia / o reciprocidad), representando la rama derecha del gráfico, o bien, *no amarle*, rama izquierda (no correspondencia / o no reciprocidad). Naturalmente, en el término positivo incluimos todos los casos no explícitamente negativos, como serían, entre otros, los cantos a la belleza de la dama, que no incluyen quejas específicas ni proclamación de desamor por parte de ella. El resultado lógico es el *canto* en (2a), la *queja* en (2b) y el *sufrimiento* en (2c). La fórmula inicial {4} [s/p, o/d] —representamos el actante y la inicial del actor; así, s/p, sujeto-poeta; y o/d, objeto-dama— pasaría a representarse {φ} [s/p, o/d ({φ}[s/d, o/p])] para «el poeta ama a la dama, que/y la dama ama al poeta», en el caso de la correspondencia-*canto*; mientras que sería {φ} [s/p, o/d ({~ φ} [s/d, o/p])] (~ signo de negación), para «el poeta ama a la dama», que/y la dama *no* ama al poeta.

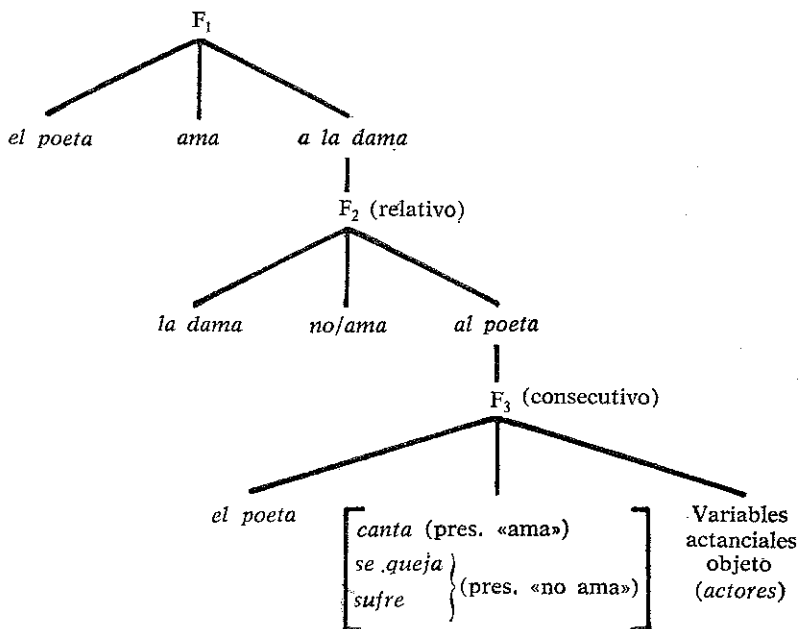
Canto lo especializamos en la expresión de todas las comunicaciones positivas que no incluyen lamentación (belleza de la amada, gozo del amor correspondido, proclamación de amor eterno, etc.). *Queja* lo entendemos a título global de todas las variedades posibles de acusación. *Sufrimiento* significa en nuestro caso lamento sin acusación. Un rasgo definitivo de las peculiaridades del «grammar» amoroso-cortés nos lo provee en este rango la desigualdad, en términos cuantitativos, de las dos ramas. El número de las composiciones negativas, de *queja* y *lamento*, es sensiblemente superior al de las de *canto*, aun contemplando la inclusión en este grupo de todas las realidades no explícitas, no marcadas por el rasgo de *queja*.

3.1.1. La representación de los presupuestos: «la dama ama al poeta», o bien «la dama no ama al poeta», puede ser establecida en los términos habituales de los diagramas arbóreos:

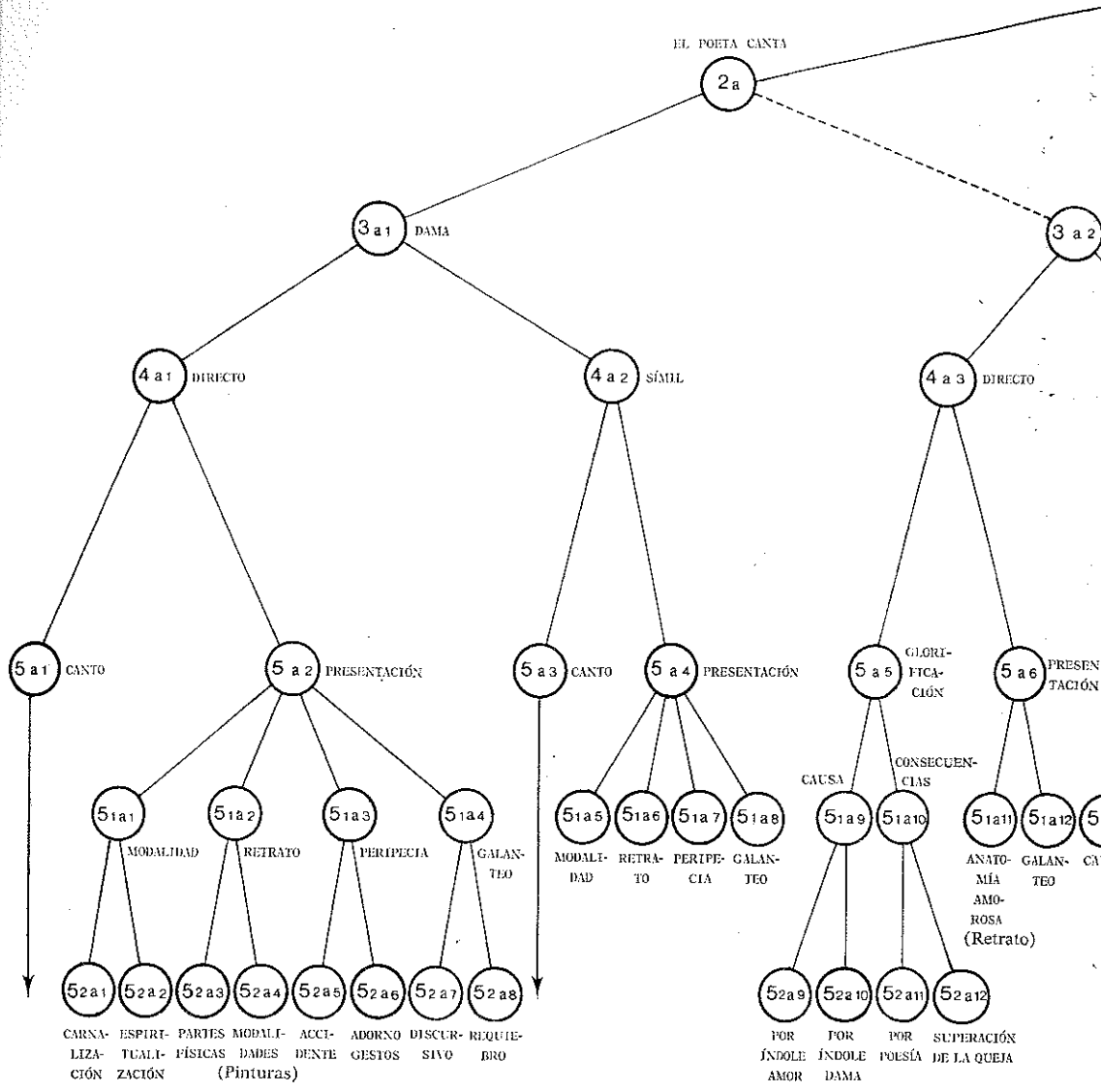


Representada la serie como una frase de relativo: el poeta ama a la dama + la dama ama/no-ama al poeta.

A su vez la especificación sucesiva de predicados del rango (2) se representaría como una frase (F_3) generada desde la (F_2), que presupone (F_1). A través del nexo consecutivo el encadenamiento homólogo queda garantizado como en la concatenación de F_2 a F_1 mediante la conversión del *objeto* o *término* del nudo-frase superior en *sujeto* del inferior. Representando el conjunto general (2).

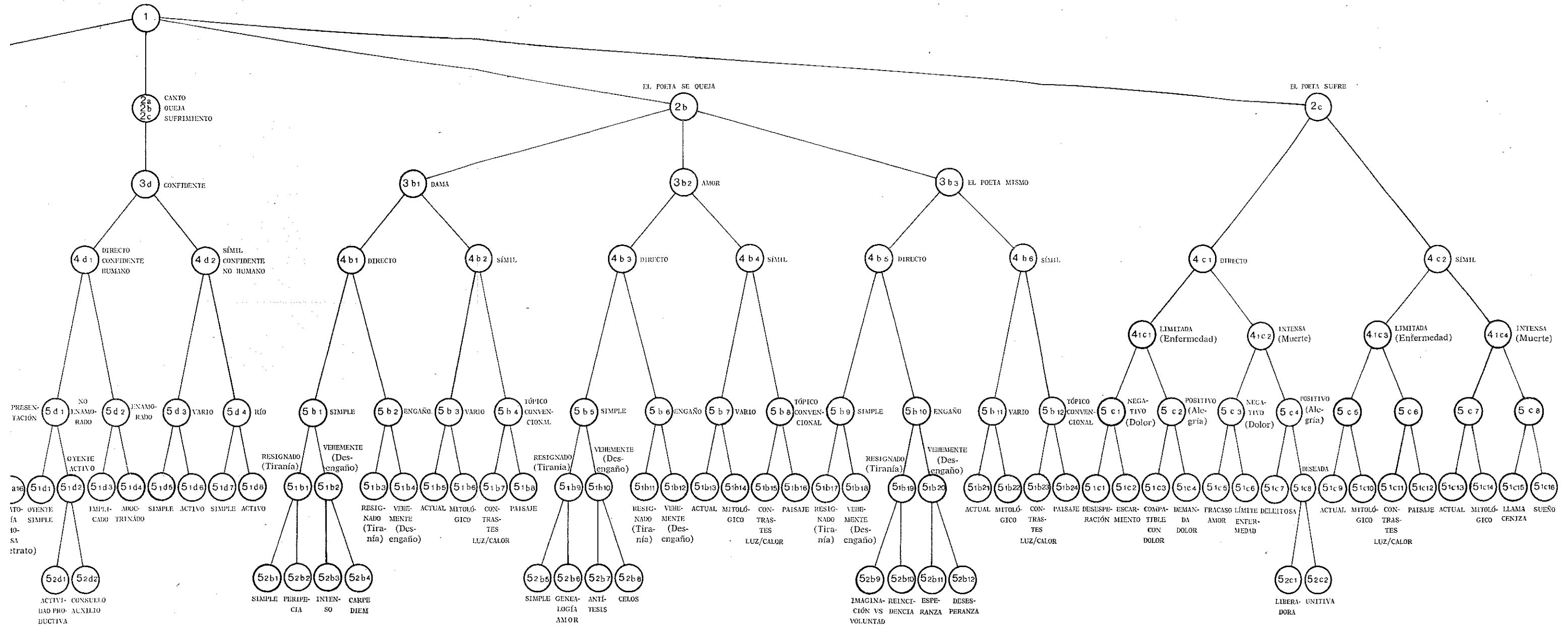


(LA DAMA AMA AL
No consta que no lo



EL POETA AMA A LA DAMA

(LA DAMA NO AMA AL POETA)



ESQUEMA DE UNA GRAMATICA PARCIAL DEL SONETO AMOROSO CLASICO

La rama de GN₂ en nuestra representación de F₃ queda como una casilla vacía a completar en cada caso con las variables actanciales objeto —«actores»—: canta > dama/Amor (se queja > (de) la dama/Amor/el poeta mismo; sufre > actante objeto cero.

El rango (3), que incluye ya más variedad de nudos, en ambas ramas, lo determina la especificación de actantes en variables con el mismo valor actancial (actores). De la especificación del actante objeto/término-directo resulta que el poeta canta o se queja en ocasiones de la *dama*, pero en ocasiones del *Amor*. El Amor es más bien un elemento eufemístico del *destino* o *hado*, que, en especial a la hora de las quejas, sirve con frecuencia —singularmente en Fernando de Herrera— para evitar la alusión negativa de la dama. Este recurso nos la presenta, sin embargo, como instrumento del amor, por tanto supeditada a él; la dama gobierna regularmente el albedrío del Amor mismo. Dentro de este rasgo en el nudo (2b) nos aparece una natural manifestación no paralela. El poeta puede autoacusarse, o quejarse de sí mismo por los distintos grados —perseverancia, torpeza, etc.— de su responsabilidad en un amor desgraciado. Obviamente el poeta no puede cantarse a sí mismo. Pues, incluso en aquellos casos en los que pueda aparecer algún matiz de este signo en la glorificación de sus méritos, de amante o poeta, la causa última de tales condiciones meritorias, el actante término de canto glorificador, se refiere invariablemente a la simpar dignidad de la dama, que dignifica y da causa cumplida a la encumbradora índole de sus sentimientos o poesía.

De esta manera, el esquema inicial básico { ϕ } [s/o], resulta especializado en los nudos que se mencionan:

- 3 a 1 {cantar} [el poeta, la dama]
- 3 a 2 {cantar} [el poeta, el Amor]
- 3 b 1 {quejar(se)} [el poeta, (de) la dama]
- 3 b 2 {quejar(se)} [el poeta, (de) el amor]
- 3 b 3 {quejar(se)} [el poeta, (de) el poeta]

La especificación facultativa de un actante suplementario supone la explicación dentro de este mismo rango de un tipo muy generalizado de poemas, que hasta el presente no ha sido censado como tal, la abundantísima clase de los

sonetos de confidente, actante término indirecto. La fórmula incluiría así un tercer confidente (c) { ϕ } [s, o/o], que se interpretaría: el poeta canta / se queja a / de la dama/-l amor con alguien/algo. La exposición detallada de las subclasificaciones actanciales la diferimos para más adelante en la explicación de este esquema.

Destaquemos, en fin, el vacío, en este plano de diversificación actancial, que se observa en la tercera rama (2c). La acción de *sufrir*, de las llamadas intransitivas, no supone junto al funtor predicativo ningún otro argumento que el sujeto.

3.3. Centrándonos ahora en la rama izquierda de nuestro esquema, analicemos con algún detenimiento los aspectos relativos a la dimensión positiva del amor cortés. Una advertencia inicial muy importante resulta imprescindible. La especificación de canto/al Amor/ o a la dama, no puede mantenerse en términos tan estrictos como en el caso de la queja. Por razones obvias la queja del Amor es un eufemismo de queja indirecta de la dama, una licencia para evitar el enfrentamiento directo con la primera jerarquía en el Universo del amor cortés. Por lo mismo, a la inversa, resulta poco frecuente que en el *canto* el reconocimiento positivo de la religión cortés, desvíe su mirada de la dama. Desde este presupuesto, bien pudiéramos en nuestro esquema haber eliminado el nudo (3.a.2) y sus derivaciones, englobándolo en el (3.a.1). En nuestro análisis de los (3.a.2) hemos censado aquellos casos en los que el canto a la dama está más bien centrado en sus consecuencias, es decir en el sentimiento predominante que se sigue de la consideración de su hermosura. El haber mantenido (3.a.2) bajo las condiciones antepuestas, nos ha sido aconsejado para mantener en lo posible el paralelismo de las dos ramas de nuestro esquema. Gráficamente las matizaciones anteriores las hemos representado en el esquema mediante una línea discontinua (— — —).

3.4. El rango clasificatorio inmediato (4), generalizado en este nivel a todas las ramas de nuestro esquema, procede de la incorporación de un criterio de modalidad expresiva de enorme rendimiento en la práctica de la lírica amorosa de nuestro Siglo de Oro, generalizable, por supuesto, a toda la poesía de todos

los tiempos. Se trata de la modalidad expresiva, directa o indirecta, esta última globalizada por nosotros con la expresión «símil», de la representación lingüística. A propósito del término «símil» queremos proclamar, una vez más, la provisionalidad de esta propuesta nuestra, también en este punto. En los distintos nudos donde hemos acogido esta importante dualidad de la modalidad expresiva directo/símil, hemos querido significar a través de ella la carga indirecta de ciertos sonetos, con relación a otros, en la expresión de los sentimientos amorosos. Por supuesto, hemos escogido el término «símil» conscientes de que en muchísimas ocasiones los medios concretos de tal expresión indirecta son metáforas u otras modalidades de tropos, sin excluir incluso las metáforas encadenadas en términos próximos a la alegoría. Sin embargo, hemos preferido la denominación de «símil» como término más genérico, y que se prestaba a menos confusiones. Si hubiéramos etiquetado unitariamente tales modalidades expresivas oponiendo directo/alegórico, hubiéramos restringido en exceso la imagen que queríamos dar por la inferencia inmediata de lo que en historia literaria es la poesía alegórica. Por otra parte, oponer directo/metafórico se hubiera prestado a equívocos no menores, y sobre todo a una inexactitud evidente (Varios, 1975).

3.4.1. En efecto, cuando hablamos de modalidad expresiva directa o indirecta, nos referimos a la dimensión global textual. En términos de macrocomponente la poesía de todos los tiempos, y aún más la poesía convencionalizada que es la lírica amorosa petrarquista, ha podido ser definida superficialmente, pero sin demasiado error, como discurso expresivo con exornación de imágenes. Ya conocemos, por otra parte, el papel destacadísimo de la metáfora entre estos productos de exornación poética. Por tanto, podemos afirmar que no existe ni uno solo de los quinientos sonetos examinados sin alguna metáfora. En tal sentido no nos ha parecido oportuno, como decíamos, oponer expresión directa/expresión metafórica; de esta forma creemos haber evitado alguna confusión. Por «símil» no aludimos a la metáfora-ornato, ocasional, concreta, extendida en algún fragmento textual, alguna parte —verso, estrofa, frase o cláusula— del texto del soneto, sino a la globalidad textual íntegra. Para corroborar nuestras palabras acuda el lector a los

ejemplos censados en nuestra lista. Allí, salvo algún error concreto de estimación, cuya posibilidad admitimos aún en el estado actual de nuestro trabajo, la mayoría de los casos testimoniará la diferencia a que estamos haciendo referencia, y que, en breve, opone soneto metafórico y soneto con modalidad expresiva de símil en términos de ubicación en el micro, y en el macrocomponente, respectivamente. Como categoría inspirada en la lógica modal (modalidades «de dicto»), la distinción directo-símil opone las referencias al mundo real concreto, frente a las referencias, contrapartidas (*counterparts*), en mundos posibles (van Dijk, 1975), que constituyen el dominio objetivo de la verdad-realidad metafórica.

4.0. De izquierda a derecha de nuestro esquema, el primer nudo terminal 5.a1, incluye los sonetos de *canto* por excelencia. Son aquellos en los que apenas se advierte otra nota semántica en el tema central que la expresión apasionada de la devoción a la dama, revistiendo las modalidades de «proclamación» amorosa (lista adjunta, números 14-19) y de «perseverancia», es decir fidelidad incontrastable a la dama (20-25). Herrera, aparte de un soneto de Garcilaso y otro de Góngora, cubre casi en exclusiva esta modalidad, de la que está totalmente ausente Quevedo.

4.1. Los sonetos de «presentación» incluyen notas temáticas muy bien y tópicamente marcadas, junto al carácter general de canto directo de la dama. Incluimos, en primer lugar, los de modalidades en la visión de la dama, pórtico evidente de los de retrato, e indirectamente muchos de los de peripecia. Se trata de sonetos en los que se percibe como característica temática el tratamiento del problema de carnalización (29-2a) y de espiritualización (30-34) en la concepción de la dama. Si se distingue, como es de rigor hacerlo —correspondiendo a la arraigada e intransgredida división de la época— entre poesía amorosa y poesía erótica; la poesía amorosa no presenta jamás las hermosuras corporales de la dama sino vistas desde el prisma más absolutamente respetuoso y platónico. Entre los quinientos sonetos analizados, sólo en cuatro (26-29) nos ha sorprendido algún rasgo, galante y cortesano en todo caso, de atrevimiento carnal. Por el contrario, la quintaesencia explícita de la espiritualización, de la transgresión platónica de cual-

quier sombra carnal, se plantea temáticamente en Quevedo —creando así una nueva paradoja para su inasequible figura contrastada— en especial en cinco sonetos (30-35), donde el tema que nos ocupa no hemos dudado en calificarlo de central.

Quizás el modelo más generalizado del canto en la tradición del amor cortés lo constituyen los sonetos de *retrato* (5.1.a.2), descripciones ponderadas de la belleza de la dama. Dentro de este grupo no resultaría difícil establecer nuevas clasificaciones con un simple criterio casi topográfico-físico (sonetos 35-43). Desde aquellos en que se alude de modo más amplio y general a la belleza de distintas partes de la amada, a los más específicamente dirigidos a ponderar la hermosura parcial de algún rasgo aislado, especialmente ojos o cabellos, construyéndose habitualmente en ellos la imagen del pelo o la mirada como yugo o cadena inmaterial, de especiales repercusiones en Fernando de Herrera.

4.1.1. En este punto, más que la obvia agrupación y clasificación todo-partes, a la que quizás nos viéramos forzados a hacernos eco con una muestra más numerosa de sonetos, preferimos distinguir como agrupación vinculada al retrato, los sonetos que titularíamos «modalidades en el retrato» (44-48), constituida por unas curiosas composiciones en las que, de modo variado, se alude a diferentes aspectos de la representación pictórica —real o posible— de la amada.

4.1.2. Claramente vinculados con estos sonetos de canto a la dama, y más concretamente a la modalidad de retrato, podrían clasificarse un abundante grupo de poemas amorosos que título «de peripecia». Su rasgo determinante lo constituye el relato parcial y juguetón de un acontecimiento súbito o rasgo peculiarizante de la dama. En ellos, a su vez, podríamos establecer dos grupos: los de enfermedad o accidente (5.2 a5), y los «de adorno» y «gesto». Glosan los primeros el más mínimo lance desfavorable —picadura de abeja, pinchazo con una espina, sangría, etc.— que acaezca a la dama, o alguna enfermedad de la misma, trascendiendo la peripecia en términos platónicos muy positivos. El elevado número de estos sonetos —en nuestra muestra diez, del 49 al 58— define el rasgo artificioso e intrascendente de la topificada lírica amorosa en la tradi-

ción postpetrarquista. He llamado sonetos sobre adornos (5.2 a6) a aquellos en los que la peripecia glosada consiste en algo que la dama hace, se pone o sucede para realzar su belleza (59-61). En tal sentido podemos recordar a título de ejemplo el de Quevedo a la dama que comía barro para hermohear su color.

4.1.3. La última modalidad de estos sonetos de presentación directa centrada en la dama la ofrecen los que hemos caracterizado como sonetos «de galanteo» (5.1 a4). Lo que prima en ellos es la característica formal de su planteamiento. El diálogo con la dama —término oyente— se halla aquí particularmente enfatizado, puesto de relieve, frente al tono menos directo, más diluidamente presentativo de otras declaraciones. Siguiendo nuestro uso habitual en este subnivel, hemos reclasificado las derivaciones de este nudo (5.1 a4) en otras dos ramas. En la primera, donde predomina el discreteo temático sobre promesas de amor (sonetos 62-67), hemos incluido aquellos sonetos en los que la línea es más marcadamente discursiva (5.2 a7), menos sorprendente y rápida, menos conceptuosa. También integramos en esta rama un cierto número de sonetos en los que, pese a un tono levemente quejoso, predomina el positivo del requiebro discursivo, con reproche insinuado (sonetos 68-73).

Agudizado el rasgo de ponderación concentrada y ocasional, accedemos a los sonetos que denominamos «de requiebro» (5.2 a8). Los de Herrera que nos inclinamos a calificar así, no ofrecen en verdad grandes diferencias con los que acabamos de censar como discursivos. Más marcado en este rasgo de ingeniosidad súbita y sorprendente, como es natural, en los sonetos de Quevedo. Plenos piropos son los titulados «A una fénix de diamantes que Aminta traía al cuello» (pág. 52); «Encareciendo las adversidades de los troyanos exagera más la hermosura de Aminta» (págs. 56-7), etc.

4.1.4. Las mismas clasificaciones —y sus etiquetas— expuestas por nosotros en la rama directa encontramos reflejadas en la modalidad expresiva del símil (4. a2). La limitación en la reclasificación de terminales en el primer nivel del rango quinto, se debe, en gran medida, al número sensiblemente inferior de ejemplos de símil censados. Añadamos, además, que frente a la abundancia de símiles más

puros en la rama de las quejas, algunos tan reiteradamente tópicos como los contrastes petrarquistas de luz/sombra y calor/frío; los correspondientes a esta rama positiva del canto son más frecuentemente metáforas simples o agregados metafóricos. Una vez más confesamos una vía futura de remediar y pulir este esquema inicial, que, por ahora, no pretendemos tenga sino un carácter definitivo para el establecimiento de los rangos superiores.

4.2. La rama correspondiente al «canto al Amor» a partir de (3. a2) presenta un absoluto paralelismo inicial con la del canto a la dama ya descrita con pormenor. Pasado el nivel (4) de inserción de modalidades de expresión, queremos advertir de una modificación, la sustitución del primer miembro en la pareja canto/presentación de la rama que se iniciaba en (3. a1), proponiendo glorificación en lugar de canto. La razón es que el nudo llamado *canto* resultaba en realidad de escaso rendimiento; en (5. a1) y (5. a3) incluíamos muy pocas composiciones, y éstas meramente enunciativas de la respectiva circunstancia. Ahora, en el caso del canto del Amor, creemos llegado el momento oportuno de integrar en una posición del esquema equivalente a la de canto un numeroso e interesante conjunto de poemas, que, todos ellos, facilitan una de las claves interpretativas más notables del código de amor poético-cortés. El Amor, a través de distintos mecanismos lógicos y actantes inmediatos, que especificaremos más adelante, glorifica en tal manera al poeta enamorado, que no sólo los gozos, sino aun los sinsabores y la misma muerte que acarrea la pasión cortés, quedan justificados y compensados.

4.2.1. La explicitación de la causa (5.1 a9) de la glorificación nos lleva a la consabida pareja de actantes objeto, en este caso mediante la transformación de pasiva en sujetos agentes, Amor y dama en los nudos (5.2 a9) y (5.2 a10). El *Amor* (sonetos 122-126) es recordado —como es habitual siempre en el canto positivo— en cierto modo a través de la dama, como pasión ennoblecedora. Sentimiento de larga y bien conocida vigencia «dolcestilnovista», es invocado como rasgo central por el más clemente con las culpas de la dama de nuestros poetas cortesés, Fernando de Herrera. El encumbramiento de la propia índole humilde, por virtud del alenta-

miento del Amor conducía fácilmente al empleo de símiles de atrevido vuelo —Faetón, Icaro, Perseo— que no incluimos como sonetos de símil, por ser más bien alusiones muy localizadas en tres sonetos de esta clase de Herrera y Góngora. Más abundante y apromblemática es la expresión de la causa de glorificación por la alta índole de la dama, su belleza física y moral (sonetos 127-134).

4.2.2. Las consecuencias de la glorificación de amor (5.1 a 10) se clasifican a su vez en dos grupos de sonetos. En el primero de ambos (5.2 a11) son incluibles los que establecen aspectos relativos a la acción de la poesía como vehículo encumbrador o a la acción divinizadora de la dama que alcanza y ennoblece a la propia poesía (sonetos 136-140). La otra rama de las consecuencias glorificadoras (sonetos 136-140) incluye la superación de la queja por virtud del deleite amoroso (5.2 a12).

4.2.3. En cuanto a los sonetos de presentación (5. a6), si pensamos en el paralelismo con los equivalentes del canto a la dama (5. a2), observamos, en primer lugar, la reducción de subclases, fruto sin duda del número sensiblemente inferior de sonetos de muestra en la rama de Amor. Apenas si hemos podido censar unos cuantos (149-151) de galanteo (5.1 a12), y aun eso forzando los términos, pues la mayoría de los censados en este grupo no tienen el carácter de discreto positivo de los del canto a la dama; son, por el contrario, tres sonetos de Quevedo marcadamente irónicos y negativos. Y más desfavorable aún al paralelismo es el resultado en el equivalente del retrato (sonetos 145-148), que aquí hemos titulado «de anatomía amorosa» (5.1 a11). En este grupo se incluyen curiosos sonetos que explican el comportamiento del componente físico de la mirada y el arrebató amorosos, como el soneto VIII de Garcilaso, o el 39 de Fernando de Herrera; según toda una verdadera lección fisiológica del comportamiento de los elementos visuales móviles (spirtus), y transmisores (canales encendidos —fluyentes, o helados— impenetrables), asociado al metafórismo de tan marcado carácter tópicó petrarquista hielo-fuego. Nada necesitamos comentar, por último, de la diversificación del nudo (4. a4) canto-de Amor a través del símil; su relación al canto recto reproduce nuestros criterios respecto a la relación antes comentada recto/símil en el canto de la dama.

4.3. En el orden de explicación —de izquierda a derecha— de nuestro esquema básico que nos hemos fijado, nos corresponde ahora aclarar brevemente los criterios y rótulos empleados para el establecimiento de la rama (d), «sonetos de confidente». Admitamos en primer lugar que en el nivel (2) de especificación de predicados agrupamos la posibilidad selectiva de cualquiera de ellos. El confidente funciona tanto en el canto, como en la queja y el sufrimiento. En segundo lugar la especificación de modalidad expresiva en el nivel (4) adquiere aquí muy fundamentales consecuencias textuales. El confidente directo es un confidente válido y usual, un ser humano, con capacidad de escuchar y de reaccionar (4. d1), mientras que la metáfora de confidente (4. d2) se logra humanizando seres inanimados, es decir predicando las capacidades antedichas, inherentes al confidente, a seres que no las tienen en el mundo real.

4.3.1. Procediendo sólo a la aclaración de los términos no cuestionablemente claros de nuestro esquema en el conjunto de nudos del nivel (5), indicaremos que los sonetos «de oyente simple» (5.1 d1) son aquellos en los que ni se solicita si se produce respuesta práctica alguna por parte del confidente (sonetos 161-170). En caso contrario se trata del «oyente activo» (5.1 d2), por cuya actividad establecemos dos categorías genéricas tópicas. La primera (5.2 d1) la constituye un tipo muy topificado y repetido de sonetos de Herrera (171-179) en los que se destacan las excusas del poeta para no poder salir de su propia situación de postración en el amor y ocuparse de otros temas más gloriosos; o simplemente se destaca el rasgo de más positiva actividad por parte del confidente. El segundo grupo (5.2 d2) lo constituyen aquellos poemas en los que el confidente ayuda, acompaña, o realiza cualquier tarea de apoyo al amor del poeta (180-191). El tipo de confidente hasta aquí glosado no era nunca su amante, otro enamorado. Este tipo se considera en los sonetos del grupo 5.2 d2. El «implicado» (5.2 d3) es aquel que, de algún modo, interfiere su propia pasión con la del poeta (192-194). El «adoctrinado» (5.1 d4) es aquel que recibe consejos, entusiastas o decepcionados del poeta sobre la índole de la pasión amorosa.

4.3.2. Ya hemos indicado anteriormente cómo el tipo de confidente símil es el confidente no humano. La bipartición subsiguiente a este nudo (4. d2) precisa de alguna aclaración, pues que crea un tipo de binarismo sorprendente y con visos de inaceptablemente caprichoso. La pareja *vario/río* (5. d3), (5. d4) opone una gran cantidad de confidentes vegetales, piedras, astros, animales, etc., a un tipo muy concreto, el río o arroyo. El aparente sinsentido lógico de esta dicotomía nos obliga a reinsistir en la advertencia ya insinuada: nuestra gramática no parte de un apriorismo aplicable a la realidad secundariamente; antes al contrario, es un tipo de realidad hecha y convencionalizada, la de un género literario dado, la que ha ido iluminando la confección de nuestras categorías clasificatorias. La inserción de un tópico de gloriosa tradición, el río-confidente, en la poética amorosa postpetrarquista, permite así, por la misma importancia numérica de los casos de presencia —15 vario, 17 río— introducir válidamente esta curiosa forma de binarismo en la que la lógica natural se ve conculcada por una curiosa forma de desenfoco histórico-cultural, donde la arbitraria delimitación del dominio crea un modelo inconcebible para la realidad. El confidente no humano vario puede ser «simple» (5.1 d7), es decir oyente (199-206), o «activo» (207-213); al igual que el río (5.1 d7, sonetos 214-220) y (5.1 d8, 221-230) respectivamente.

4.4. Los sonetos «de quejas» (2b), en especial los de la dama (3b1) y el Amor (3b2), nos deparan dos esquemas absolutamente paralelos, en los que las únicas diferencias —que son por lo demás algunas de las pocas categorías de evidencia no inmediata en el esquema— proceden de algunas singularidades de detalle. La índole de la queja puede ser simple (5b1), (5b5) y (5b9) o incluir algún matiz de engaño: (5b2), (5b6) y (5b10). Se oponen así un tipo de sonetos con queja más lineal y directa, a otros en los que se presenta de modo más rebuscado: la dama, el amor o el poeta a sí mismo engañan a través de ilusiones y promesas falaces de felicidad, que atenazaron al enamorado en el pasado, y aun en el presente, a una pasión destructiva y desesperanzada. Como es natural en este tipo de engaño, el autoengaño (5b10) adquiere un desarrollo y casuística muy superiores a los otros tipos de engaño quejoso, materializado en nuestro esquema en una mucho más intensa y enriquecida gama

de subclasificaciones en el nivel (5) de que nos ocupamos más adelante.

4.4.1. Procediendo en el orden habitual, las terminales de las quejas de la dama correspondientes a la queja simple (5.2 b1) son las que no contienen ninguna otra matización semántica de la queja (231-236). Sabido ya en qué consiste la peripecia (237-240), la terminal *intenso* (5.2 b3), referido a la queja vehemente, corresponde a la simple de la queja resignada, en la ausencia de modificación semántica peculiar respecto a su nudo dominante (242-248). Los sonetos de *carpe diem* (5.2 b4) constituyen a nuestro juicio una modalidad de queja desechada, una especie de venganza quejosa, que se empareja con interesantes modalidades a la queja intensa. Por cierto que, a este propósito —como nos ocurrirá más adelante a propósito de los celos— quisiéramos destacar aquí una de las más interesantes secuelas histórico-literarias de nuestro trabajo de sistematización. Por bienaventuradas razones de mérito estético, pero también, incluso, en ocasiones por causas coyunturales menos atendibles, las tipologías «recordadas» de las obras literarias, y en nuestro caso de las formas líricas, ha acuñado y perpetuado curiosas jerarquizaciones injustificadas.

Recordemos que el soneto de confidente no ha merecido especial atención a la crítica tradicional; y una exposición sistemática y cuantificada, como la nuestra, descubre que se trata de una forma de peculiaridades gramaticales-textuales inconfundibles, cuyo frecuentísimo cultivo nos permite poner de relieve, redescubriéndolo, uno de los subgéneros tópicos más importantes del soneto amoroso clásico, y quizás en general del soneto. Inversamente el exiguo número de sonetos de *carpe diem* hecho en total, aun contando sonetos sólo tangenciales de Quevedo (249-256), a los que habría que añadir en todo caso los dos conocidísimos de Góngora: «Mientras por competir con tu cabello», e «Ilustre y hermosísima María», censados, y no sin razón, por los editores y comentaristas de Góngora como «sonetos morales», por la marcada ausencia de implicación amorosa del poeta, Góngora, en ellos— nos obliga a reflexionar seriamente sobre el relativismo de la notoria muletilla tópica histórico-literaria. No propugnamos el demérito del magistral «En tanto que de rosa y azucena» garcilasiano; pero sí queremos llamar la atención de los

historiadores de la literatura sobre el inocultable valor de la «representatividad relativa», de la verdad proposicional cuantificada.

Lícito puede ser quizás —en algún sentido— historiar con espíritu de antólogo; pero no cabe duda que la antología ha obrado casi siempre de espaldas a la verdad dinámica de la vida literaria. Este es un caso que lo prueba.

4.4.2. Sobre la modalidad expresiva del símil de queja, dado su absoluto paralelismo en las tres ramas actanciales de la queja: (4b2), (4b4) y (4b6), haremos sólo ahora las aclaraciones precisas, aplicables a los demás casos. Hemos dividido los símiles en «vario» y «tópico», reduciendo en este último grupo aquellos modelos metafóricos más abundantes en la lírica postpetrarquista europea, habitualmente destacados como tales en la historia literaria. Se trataría de casos tan indiscutiblemente tópicos como los contrastes de colores, blanco-rojo-negro, los contrastes de frío-calor, hielo-nieve, etc. Pero, al mismo tiempo, nuestra compulsión nos permite establecer otro tipo de metaforismo tópico no menos representativo, el que globalmente hemos denominado «de paisaje», consiste en los modelos metafóricos muy frecuentados de la desolación amorosa como soledad eremítica, del itinerario de la pasión amorosa como recorrido abrupto y agreste, y, finalmente, de la paradójica acción de las lágrimas amorosas engendrando ríos, tanto mayores cuanto más se llora, imagen esta última frecuentadísima en la lírica amorosa del período que nos ocupa. Todas las demás variedades de imágenes las hemos agrupado en los nudos etiquetados de *vario* (5b3), (5b7) y (5b11), subclasificados en actual y mitológico según la procedencia mítica o no del símil.

La repetición de esta tipología metafórica en las tres ramas actanciales de la queja, que tiene sentido pleno en el caso de que se trate de un tema central, lo tiene menos cuando el símil en cuestión es censado como rasgo secundario; pues que muchas veces, incluido en un soneto de queja a la dama, por ejemplo, el símil tiene carácter independiente de dicha queja a la dama, derivando más bien como puro elemento de ornato no encauzable hacia ninguna modalidad actancial de queja. Para resolver tales problemas que, como advertimos, se nos han planteado sólo en el caso del símil como rasgo secundario, los hemos incluido en la referencia

correspondiente, en la rama actancial de su sema central. Por ejemplo, un símil mitológico secundario e independiente, incluido en un soneto de queja de sí mismo se hallará incluido como sema secundario bajo la referencia (5.1 b22), es decir manifestando una dependencia actancial, que, en realidad, no tiene.

4.5. En la rama actancial de las quejas del amor (3 b2), merecen alguna aclaración las siguientes rúbricas: genealogía del amor (5.2 b6), representada sólo por dos sonetos de Quevedo (301-302) en los que se destaca la genealogía mística del dios Amor; los sonetos «de antítesis» (5.2 b7), poco más numerosos que los anteriores (303-306), están representados en nuestra muestra por cuatro sonetos de acumulación antitética, que trata de evidenciar sintácticamente la naturaleza conflictiva y contrastada de la pasión amorosa. Una vez más hemos de hacer la salvedad de que operamos limitados por las peculiaridades de la muestra elegida. Lope de Vega, por ejemplo, hubiera ampliado quizás muy sensiblemente estas y otras casillas muy enormemente pobladas. Tal consideración nos obliga a declarar la naturaleza provisional de alguna de las casillas del esquema. Si aumentada y diversificada nuestra muestra a términos ideales —de dos a tres mil sonetos amorosos—, nos encontraremos con terminales tan poco frecuentadas como estas, sería preciso considerar la conveniencia de destacar el soneto en cuestión como caso excepcional, confesando sus singularidades atópicas para el interés de la historia literaria; o bien, caso de no ser absolutamente indiscutible la naturaleza central del sema temático seleccionado, incluirlo en la terminal del rasgo en competencia, en razón del rendimiento económico de la teoría.

4.5.1. Los sonetos «de celos» (5.2 b8) constituyen un conjunto sorprendentemente restringido, seis en total (307-312), que nos sitúa ante algún tipo semejante de consideraciones a las hechas antes a propósito del *carpe diem*. Evidentemente, sin que queramos asimilarlos totalmente, los celos amorosos constituyen un ingrediente central o marginal en tantas y tantas comedias de honor de nuestro Siglo de Oro. Fenómenos casi contemporáneos, simultáneos muchas veces de algunos de estos sonetos, los dramas de honor y las comedias de capa y espada incluían consideraciones en torno a los

celos, que han permitido, con justicia, a críticos y sociólogos modernos construir atractivas generalidades sobre las características de nuestra sociedad áurea, basándose en las transparencias y casi denuncias del caso teatral. Sin embargo, la prácticamente nula representación del tema de los celos en la lírica amorosa obliga a replantearse tal tipo de fáciles lecturas, demasiado inmediatas. No tiene nuestro trabajo actual pretensiones de debate teórico en torno a la licitud de la interpretación social o no social de la literatura. Por ello destacaremos sólo como fenómenos de este tipo —y que no nos descubran, por favor, los críticos de lo obvio, que son casos de «enmascaramiento» o «alienación» social, que hasta ahí llega cualquiera— obligan indefectiblemente a conceder todo el inmenso valor contextual que tiene, como hecho socio-cultural evidente, a la propia tradición literaria. La propia serie literaria se contextúa a sí misma en sus nuevos productos, en competencia, casi siempre ventajosa dentro del arte clásico, con la presión de las series económicas y materiales.

4.6. Ya advertíamos antes que la solución dual «engaño», como opuesto a «queja simple», adquiriría muy especiales matices y especificidades en el caso del autoengaño, o engaño del poeta a sí mismo (3. b3). Con frecuencia de lo que el poeta se lamenta es de una especie de competencia entre sus propias facultades, resuelta en favor de lo más desfavorable para él. Su imaginación, su capacidad de fantasear sobre indicios y esperanzas fútiles, traiciona las adversas constataciones cotidianas de la realidad. Las continuas decepciones no doblegan su voluntad alimentada por la quimérica imaginación (5.2 b9); son los sonetos acogidos en nuestra lista con los números 354-360. Desengaños que, aun constatados, no doblegan la tenacidad de un intérprete poético tan rendido al petrarquismo y a su dama como Fernando de Herrera, único representante con siete sonetos (361-367) de la clase «de reincidencia» (5.2 b10). Esperanza (5.2 b11) y desesperanza (5.2 b12) constituyen el fondo del autoengaño que nos ha permitido clasificar respectivamente los sonetos (368-371) y (372-380).

4.7. Vinculada a la rama de especificación de predicados más a la derecha de nuestro gráfico (2 c), nos ocuparemos finalmente de la descripción de las peculiaridades más sobresalientes de los sonetos «de sufrimiento». Se trata de temas semejantes a los de queja, pues que en común tienen la no correspondencia de la dama; sin embargo, mientras que la actividad expresiva subsiguiente a la no correspondencia se ejerce sobre un término u objeto —dama/Amor/poeta mismo— en la rama (2 b), aquí, mediante la no explicitación del actante término, la queja se convierte en un padecimiento intransitivo al que convencionalmente designamos bajo la fórmula sufrimiento.

4.7.1. El sufrimiento, la enfermedad amorosa, constituía secularmente el gran tema en los convencionalismos de la poesía amorosa occidental desde el medievo. Esa forma de autotortura sentimental, cuyas raíces sociales y condicionamientos materiales inmediatos no constituyen secreto alguno para nadie, aunque no ejerza la interpretación social de la poesía, aparecen en nuestra tradición lírica con gran frecuencia, variamente asociada a su término natural de muerte. Como criterio de representación formal de la dualidad, hemos apelado tentativamente para incluir esta diversificación en el mismo nivel (4) de los modificadores a un criterio de cuantificación, que opone enfermedad a muerte como elementos del mismo proceso doloroso en la proporción limitado-ilimitado. Por otra parte, no podemos afirmar por el momento hasta qué punto tal asociación de la muerte a la enfermedad amorosa, frecuentada en los términos relativamente altos que indica nuestro inventario, fundamentalmente engrosado por Quevedo, constituya una peculiaridad hispánica o sea sencillamente fruto de la tradición «in morte» desde Dante y Petrarca (Alonso A. 1955, págs. 127 y ss.; Lázaro Carreter, 1956). Unos cuantos recuerdos de lector, una impresión global no basta. Preciso será cuantificar, y sobre todo realizar la historia generativa del tema desde Italia antes de pronunciarse sobre las peculiaridades concretas con absoluta seguridad. Otro, pues, de los servicios que cabe esperar de las continuaciones de nuestra iniciativa, desarróllese por nosotros o por quien sea, en estos términos actuales o en otros distintos. Dolor y muerte, situaciones objetivamente adversas, pueden, cuando las causa el amor, ser consideradas, no obstante, hechos po-

sitivos o negativos. Tal eventualidad cuando se trata de enfermedad negativa da lugar a la desesperación (5.1 c1), representada por nueve sonetos (400-408), o al escarmiento (5.1 c2) que, en varias situaciones, presenta el dolor como vía de liberación de las cadenas amorosas, ya sea en el caso propio, ya como adoctrinamiento ajeno (409-415). Por esa rara combinación relacionada en el universo peculiar de la lírica amorosa-cortés, el dolor puede ser aceptado como glorioso —recordemos los sonetos de glorificación con superación de la queja (5.2 a12)— o, como en este caso (416-426), simplemente como deleite compatible con dolor (5.1 c3). Puede, en fin, darse el caso, claramente emparentado en climax ascendente con el tipo de sentimiento dominante hasta aquí, que el poeta realice una demanda de dolores (5.1 c4), como que sucede en los sonetos 427-432.

4.7.2. También queda reflejada la muerte en los sonetos amorosos con su rasgo normal o natural de término terrible de la vida. Acabamiento de todas las cosas, y por tanto fracaso de amor (5.1 c5), que se apagará con ella (433-439); es vista en ocasiones desde su perspectiva normal de término de la enfermedad de amor (5.1 c6), límite que a diferencia de lo que veremos a continuación, no se considera como deleitoso (440-445). Pero sin duda los testimonios más curiosos los depara la visión positiva y alegre de la muerte por amor (5.1 c4), en cuyo caso los poemas deparan simplemente el canto del deleite (5.1 c7), o, lo que era muchísimo más frecuente, la condición deseada del tránsito de la vida mortal (5.1 c8); bien porque constituye una liberación (5.2 c1) del dolor (449-459), bien porque propicia el vínculo unitivo con la amada (5.2 c2). Se registran en este último caso dos actitudes muy nítidas: la de Garcilaso, más bien dictada por ejercicio de la tradición petrarquista «in morte», y la de Quevedo, de raíces platónicas y cristianas, comunión espiritual más allá de la cárcel carnal.

4.8. Resulta curioso observar la distribución de los cuatro autores muestrados respecto a esta temática de la muerte. Para Garcilaso, la presencia de la muerte está muy marcada en su cancionero. Piénsese que del relativamente reducido número de sus sonetos amorosos (35), hemos visto incluidos ocho —poco menos de la cuarta

parte— en estos epígrafes; su mayor concentración temática la registra la modalidad mítica, seguramente por herencia fiel del petrarquismo, como ya hemos señalado. Para Herrera —tengamos en cuenta el elevadísimo número de sus composiciones muestradas— la presencia de la muerte registra algún modelo de distribución curiosa; presente como rasgo positivo y negativo, sin embargo nunca se dio un caso en él de deseo de la muerte por causas unitivas. Quevedo es el gran protagonista del sentimiento deleitoso de la muerte. Sólo dos de sus composiciones reflejan —y no de modo absoluto— la imagen negativa de la muerte como límite del sufrimiento. Por el contrario, en dos ocasiones la muerte por amor es proclamada como deleitosa, en seis es deseada como liberación y en otras cuatro deseada como vía unitiva. Y si Quevedo es el gran protagonista de la presencia de la muerte, el culto Góngora fue el gran ausente del tema. Siempre distante al sentimiento, Góngora fue quizás el más elegante y musical de nuestros poetas amorosos, siendo al tiempo con toda probabilidad el menos enamorado, el más artificioso. Por eso él, que exprimió al límite todas las posibilidades del ritmo y de la acuidad fonética de la cortesía amorosa, resultó también fatalmente el que menos esfuerzo mostró en peregrinar por los recónditos registros temático-sentimentales de la poesía. Ya hemos advertido muchas veces de las intenciones metodológicas y lingüísticas de este avance de nuestro trabajo; el lector, sin embargo, puede representarse a la luz de los contrastes y breves «excursos» histórico-literarios sugeridos, la potencia y fiabilidad de los asertos extrañables de una revisión global de la lírica clásica europea realizada con la plantilla metodológica que inicialmente estamos probando.

En cuanto a los «símiles de sufrimiento» (4 c2), las únicas terminales nuevas en este caso son las dos finales por la derecha. La rotulada «llama-ceniza» (5.1 c15) representa la especialización temático-metafórica en la problemática de la muerte de las figuras de contraste en los demás casos (492-6). Finalmente recogemos el barroco tema del sueño (5.1 c16) como imagen de la muerte (497-500), representado singularmente por Quevedo.

5.0. Hecha la descripción precedente de los presupuestos lingüísticos textuales que hemos estimado conveniente utilizar, y de la aplicación que antecede a un cuerpo suficientemente amplio de textos,

nos resta sólo ya apuntar algunas de las aplicaciones y expansiones previsibles a nuestro trabajo actual. Comenzando por las propias consecuencias para las gramáticas textuales, nuestra investigación se nos ha descubierto como enormemente productiva, al menos en un sentido: el enriquecimiento que para la teoría de las gramáticas textuales se deriva de la observación de los textos y no precisamente sólo de textos de proporciones muy limitadas. Resulta evidente que ni hemos operado con una teoría definitiva del texto lírico, ni del texto del soneto. Pero también es cierto que de la observación de ese conjunto de quinientos sonetos quizás se hayan derivado considerables avances en el conocimiento del texto singular del soneto. A lo largo de nuestro trabajo es cierto que no hemos sentido con frecuencia el suelo suficientemente firme bajo nuestros pies en el plano de las certezas teóricas; pero desde nuestro punto de vista creemos que, como teoría de la realidad, las gramáticas textuales empiezan a adolecer insoportablemente de la misma limitación generalizada de la lingüística general moderna: excesiva especulación metateórica sobre unas bases muy limitadas de deducción desde la realidad objeto ideal de análisis.

En el encuentro de mis dobles intereses, como teórico de la gramática textual e historiador de la literatura clásica, he considerado ya suficientemente madura a la primera para proceder provisionalmente a prestar servicios en la interpretación de la segunda, y a la segunda bastante impracticada desde la perspectiva importante de su realidad global como «poética implícita», como para resultar en cualquier caso enriquecida de esta aproximación, por más provisionalismos y limitaciones —siempre confesados y señalados, por otra parte— de que hayamos tenido que partir.

En el plano histórico-literario, aparte de la necesaria expansión de la muestra, que estamos abordando ya, a otros sonetos amorosos españoles, franceses y especialmente italianos, consideramos necesario, viable y enriquecedor, extender el análisis a todas las demás variedades del soneto: heroico, conmemorativo, etc. Creo, modestamente, que la precedente exposición proporciona al estudioso de la lírica clásica una desmembración generativa de sus materiales, mínimamente ordenada y evidenciable. La crítica tradicional de nuestra lírica, de cuyas autoridades (Alonso, D., 1950; Blecua, J. M.) nos sentimos obligados continuadores, nos ha provisto de estudios insu-

perables en algunos casos, y en muchos otros, suficientemente útiles para ilustrar las perspectivas tradicionales del interés histórico literario. Las posibilidades actuales de las metodologías colaterales — incluso ya el mismo camino bien recorrido y, por tanto, afortunadamente trazado— nos pueden proveer de la imagen global de la evolución literaria como sistema de formas, y de cada forma individual como producto perfectamente justificable en el sistema.

5.1. Evidenciada la imagen global del conjunto de formas líricas, soneto, y delimitada, por tanto, la naturaleza de cada texto, de cada soneto, como conjunto consciente e inconsciente de operaciones, resoluciones y exclusiones; puede resultar lo mismo para el conjunto general de categorías histórico-literarias. Así, el autor, cada autor, queda definido contrastivamente por las vías de la tradición que frecuenta y las que evita, por las que abre nuevas o por las que no abre. El interés actual de este trabajo es de índole más bien metodológico-lingüística que histórico-literaria y, por otra parte, hay que acrecentar la muestra en autores, literaturas y otras clases de sonetos, para que el sistema alcance su rendimiento histórico-literario óptimo. Sin embargo, aun sólo con lo ya hecho, creo que se podía definir muy satisfactoria y hasta novedosamente el perfil de la creación lírico cortés de nuestros cuatro poetas, con los materiales ya indispensables y las consecuencias que de ellos pueden ser extraídas.

5.2. Forma, autor y poema son productos y precipitaciones de una energía que, a falta de nombre más afortunado, vamos denominando tradición. El recorrido global de la lírica clásica europea de Dante a Góngora, aun cuando se limite, como será el caso de nuestros trabajos inmediatos, a los poetas más sobresalientes de tres países, España, Francia e Italia, evidencia la fuerte andadura tópica de nuestra tradición cultural, también en esta parcela. Nuestro trabajo pretende englobar, asumir y justificar las pesadas búsquedas de «fuentes». Como se ha evidenciado con frecuencia (Crawford, 1929; Lapesa, 1948; Fucilla, 1960) para el caso de nuestros poetas, no siempre era el gran luminar, Petrarca sobre todo, el que constituía la fuente inmediata del tema de Garcilaso y sobre todo de Quevedo o de Góngora; antes bien, en muchos casos, operaban fuentes inter-

medias, hoy tan olvidadas como el Grotto. Supuesto Petrarca como punto de partida arbitrario un ejercicio de esquematización como el nuestro puede ilustrar con nitidez el itinerario y transformaciones de los temas iniciales.

5.3. Una gramática o esquematismo como el aquí ensayado no se propone, obviamente, como especulación cerrada al interés por la literatura como producto social. Personalmente me siento intermedio entre la lingüística y la historia literaria y, si se me admite tan presuntuosa pretensión, entre las gramáticas formales y las deducciones sociológicas de los textos, como las que nos proponen Edmond Cross y Paolo Valesio (Cros, 1975 y 1977; Valesio, 1977). Creo que es preciso restituir a la Filología su condición olvidada de gran ciencia de los textos y saber que se puede estar operando fructíferamente en un aspecto de ella, siempre que no se olvide que es preciso esforzar las propias conclusiones en el sentido de la totalidad. Por ello considero que todo trabajo de aclaración de la fisonomía y estructura de un sistema de formas es un paso previo para el acercamiento más firme a la interpretación sociológica o psicoanalítica de esas mismas formas. Creo que, a menudo, los frecuentes desvaríos socio y psicocríticos son más bien producto de la nebulosa e inestable asimilación de los materiales de base, los fenómenos literarios, de las deducciones respectivas.

6.0. Finalmente hemos de plantearnos la explicación de la incidencia de nuestra investigación en el gran tema general de los últimos tiempos: obra literaria y contexto. Un esfuerzo sistematizador de la índole del nuestro tiene, ante todo, la finalidad de proponer una corrección posible a un descarrío evidente. Se trata de la posición del inmanentismo y el aislacionismo del texto analizado. Cuando no se regatean en nuestros días los auxiliares metodológicos más diversos y sofisticados a la aclaración del texto, desde la lingüística a la antropología, se le niega, sin embargo, con frecuencia inexplicable la colaboración del más inmediato y activo, su contorno literario. Con nuestro modelo explicativo no hemos pretendido otra cosa que demostrar hasta qué términos un texto dado, un soneto, forma parte de una tradición estricta de creaciones muy próximas entre sí. Cada soneto amoroso es una realización terminal distinta, en su-

perficie, pero lo es como consecuencia de un conjunto de macro y micro transformaciones textuales desde una estructura básica inicial idéntica, la fórmula del poema amoroso cortés.

Nuestro esquema nos permite contemplar sin posibles dudas el limitadísimo margen de libertades creativas en que se desenvolvía el poeta clásico. La aceptación arbitraria de muy pocas alternativas temáticas iniciales forzaba a grandes y pequeños poetas amorosos, durante siglos, a una retórica innumerable de la variación mínima a partir de dichas opciones iniciales limitadas. La aparente multiplicidad de soluciones, en millares de sonetos amorosos, no obedece sino a la combinatoria de unas pocas variantes predicamentales, argumentales, modales, de cuantificación y léxicas. Creemos que nuestro esquema deja cumplido testimonio del funcionamiento de tales variantes mínimas en el soneto amoroso. El poeta clásico era sin duda consciente de todos límites; y ello explica quizá en gran medida la importancia excepcional de sentimientos literarios vinculados a la creación, tales como imitación, modelo, novedad y plagio, tan obsesivamente activos en la conciencia artística de los siglos xv, xvi y xvii.

Por ello hemos querido en esta ocasión destacar el valor fundamentalísimo del contexto interno, literario, la gravitación del peso de la propia serie general sobre los productos individuales de la serie. Hemos intentado hacerlo desde una ilustración provista e inspirada por el sector textual de algunas de las gramáticas poéticas más difundidas en nuestros días. A la hora de hablar del contexto de un poema como de cualquier otra creación literaria se comete en los últimos años con alarmante frecuencia el evidente abuso de pensar en exclusiva en la «determinación» innegable que a todo texto en concreto le crean las situaciones materiales, históricas y sociales de su entorno. Pues bien, con ser estos elementos del contexto inculcablemente activos y determinantes, no lo son ni con mucho —al menos para el modelo creativo que hemos analizado en este trabajo—, en grado que equivalgan a los componentes internos, literarios, del contexto general. En breve, a lo que se ha llamado con el término hoy desacreditado de tradición literaria: los motivos literarios de género y época.

Claro está que no queremos caer en la tentación de embarcarnos aquí en una discusión interminable afirmando taxativamente la auto-

génesis de estos determinantes internos a la serie literaria. No nos cuesta trabajo aceptar, por el contrario, que «en principio fueron las condiciones materiales» como determinantes inmediatos de la estructura social y mediatos de la sobreestructura literaria. En realidad tales averiguaciones exceden el ámbito de nuestro trabajo y vocación presentes. Lo que sí está claro para mí como teórico de la literatura e historiador de un período de la misma del que forma parte los poemas aquí tenidos en cuenta, es que las circunstancias de delimitación de cada poema en una corriente y tradición de géneros y subgéneros literarios, de las que nuestro esquema pretende dar cuenta retrospectiva, eran para Garcilaso, Herrera, Quevedo y Góngora, poderosamente activos, determinantes casi absolutamente únicos en un plano inmediato y consciente.

6.1. Durante años he venido estudiando la teoría literaria del Renacimiento al Barroco, la reflexión metalingüística contemporánea a los poetas y poemas cuya consideración se ha abordado en el presente estudio. De una situación inicial de escepticismo absoluto, contagiada por algunos de mis más ilustres predecesores, sobre el papel determinante de la teoría poética sobre la praxis artística simultánea, he llegado en el presente por la fuerza de miles de pequeñas experiencias observadas a una actitud infinitamente más cautelosa, menos negativa para el valor determinador sobre la creación lírica de la sobreestructura, de la metateoría poética. Más poderoso aún es el valor determinador que conserva la propia praxis literaria antecedente sobre los nuevos productos de esa misma praxis lírica. Para concluir: con mis reflexiones, y sobre todo con mi consulta simple a cientos de datos de la realidad literaria del género soneto amoroso, he querido llamar la atención sobre un hecho a mi juicio tan innegable como últimamente desestimado: la tradición literaria, en la que se ordenan los productos textuales, fue el componente inmediato más activo y poderoso del contexto general en que se inscribe el texto del soneto amoroso clásico.

BIBLIOGRAFÍA

Se enumeran a continuación simplemente los trabajos más directa e inmediatamente utilizados en este artículo. Para una referencia amplia de los fundamentos doctrinales tenidos en cuenta, en conjunto, como presupuestos científicos previos, remito a mis libros de 1973 y 1977 b.

- Alonso, A. (1955), *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
- Alonso, D. (1952), *Poesía española*, Madrid, Gredos.
- Blecua, J. M. (1969-1971), *Obra poética de Francisco de Quevedo*, Madrid, Castalia (3 vols.).
- (1975), *Fernando de Herrera, Obra Poética*, Madrid, Anejos del Boletín de la RAE, XXXII (2 vols.).
- (1976), *Francisco de Quevedo, Poesía metafísica y amorosa*, Barcelona, Planeta.
- Ciplijauskaite, B. ed. (1969), *Luis de Góngora. Sonetos Completos*, Madrid, Castalia.
- Crawford, J. P. W. (1929), «Italian Sources of Gongora's Poetry», en *Romanic Review*, 20, págs. 122 ss.
- Cros, E. (1975), *L'aristocrate et le Carnaval des gueux*, Montpellier, Études Sociocritiques.
- (1977), *Fundamentos de una sociocrítica: presupuestos y aplicación al texto y contexto literario*, Comunicación al I Coloquio de Investigación Literaria, Universidad de Río Piedras, Puerto Rico.
- Van Dijk, T. A. (1972), *Some Aspects of Text-grammars*, La Haya, Mouton.
- (1975), «Formal Semantics of Metaphorical Discourse», *Poetics*, 14-15, 4, páginas 173-198.
- (1976), «Philosophy of Action and Theory of Narrative», *Poetics*, 4, págs. 297-338.
- (1977), *Text and Context. Exploration in the Semantic and Pragmatic Discourse*, Londres, Longman. (Hemos consultado una copia mecanografiada del original, por cortesía del autor).
- Doležel, L. (1972), «From Motifemes to Motifs», *Poetics*, 4, págs. 55-90.
- Fillmore, Ch. J. (1968), «The Case for Case», en E. Bach y R. T. Harms, *Universals in Linguistic Theory*, Nueva York, Holt, Rinehart and Wilson.
- (1969), «Towards a Modern Theory of Case», en D. Reichel y A. S. Sandford, *Modern Studies in English, Readings in Transformational Grammar*, Englewood Cliffs, Nueva York, Prentice Hall (versión española en H. Contre-ras ed., *Los fundamentos de la gramática transformacional*, México, Siglo XXI, 1971, págs. 45-66).
- Fucilla, J. G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, C. S. I. C.

- García Berrio, A. (1968), *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, Anegs de la RFE.
- (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
- (1975), *Introducción a la política clasicista*. Cascales, Barcelona, Planeta.
- (1977 a), *La lingüística moderna*, Barcelona, Planeta (RTV).
- (1977 b), *Fundamentos de la lingüística moderna*, Madrid.
- Geninasca, J. (1973), «*Le Chimières*» de Nerval (*discours critiques et discours poétiques*), París, Larousse.
- Greimas, A. J. (1966), *La Semantique structurelle*, París, Larousse (versión española, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1973).
- (1970), *Du sens*, París, Seuil (versión española, *En torno al sentido*, Madrid, Fragua, 1973).
- Greimas y otros (1972), *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse.
- Hendricks, W. O. (1973), *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*, La Haya, Mouton (versión española, *Semiología del discurso literario*, Madrid, Cátedra, 1976).
- Hrusowski, B. (1976), «Poetics, criticism, science», en *P.T.L.*, I, págs. 3-35.
- Ihwe, J. (1971 a), *Linguistik in der Literaturwissenschaft. Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft*, Munich, Bayerische Schulbuch Verlach.
- Ihwe, J. ed. (1971 b), *Literaturwissenschaft und Linguistik (Ergebnisse und Perspektiven)*, Frankfurt, Athenäum (4 vols.).
- Kristeva, J. (1974), *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona.
- Lapesa Melgar, R. (1948), *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid.
- Lázaro Carreter, F. (1956), «Quevedo entre el amor y la muerte», en *Papeles de Son Armadans*, I, 11, pág. 127 sigs.
- (1976), *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus.
- Petöfi, J. S. (1973), «Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts», en Petöfi-Rieser eds., *Studies in Text-grammar*, Dodrecht, Reidel, págs. 205-275.
- (1975), *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburgo, Buske (Papiere zur Textlinguistik, 9).
- Propp, V. (1970), *Morphologie du conte*, París, Seuil (1.ª edición rusa 1928, versión española, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971).
- Rivers, E. L. ed. (1972), *Garcilaso de la Vega. Poesías castellanas completas* (2.ª edición), Madrid, Castalia.
- Todorov, T. (1967), *Littérature et signification*, París, Larousse (versión española, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971).
- (1968), *Grammaire du Decameron*, París, Seuil (versión española, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones, 1973).
- Valesio, P. (1977), «The Analysis of the Text and the Critique of Ideology», Comunicación al I Coloquio de Investigación Literaria, Universidad de Río Piedras, Puerto Rico.
- Varios (1975), *Theory of Metaphor*, número monográfico de «Poetics», 14-15, 4.

ANEXO

RELACION DE TEXTOS DISTRIBUIDOS EN LAS TERMINALES
DEL GRAFICO

1. Se incluyen las iniciales de los cuatro poetas: Ga. (Garcilaso), H. (Herrera), Q. (Quevedo), G. (Góngora).
2. Se indica el número de orden general del soneto, según la edición indicada en el texto de la comunicación, excepto para Quevedo, que, al no existir, se indica como referencia al número de página del primer verso.
3. Se incluye como título del soneto, aunque lo tuviese explícito, el primer verso.
4. Los rasgos marginales, o secundarios, se indican a continuación del título. En ciertos casos se especifican léxicamente (vg.: Icarío), el tipo específico dentro del rasgo central (vg.: metáfora mitológica). Los sonetos señalados como *tipo* suponen dominio exclusivo, o casi exclusivo, del rasgo sémico central.

EXCEPCIONES.—METATEORÍA

1. El poeta ama a la dama.
 - a) Amores ajenos:
 1. Ga. 29. Pasando al mar Leandro el animoso.
 2. G. 56. Flota de cuantos rayos y centellas.
 3. G. 93. Dulce arroyuelo de la nieve fría.
 4. G. 94. Peinaba al sol Belisa sus cabellos.
 - b) Dama amante:
 5. Q. 64. La que me quiere y aborrezco quiero.
 6. Q. 77. Disparado esmeril, toro herido.
 7. Q. 81. Onde a el oro en perlas proceloso.
 - c) Amor a varias damas:
 8. Q. 68. Si de cosas diversas la memoria.
 9. Q. 69. Tal vez se ve la nave negra y torna.
 - d) Silencio amoroso:
 11. H. 237. No es tan duro mi pecho que no sienta.
 11. H. 392. Un tiempo, aunque fue breve, osé atrevido.
 12. Q. 205. ¿Cómo es tan largo en mi dolor tan fuerte?
 13. G. 69. Con diferencia tal, con gracia tanta.

3 a 1. Canto a la dama

4 a 1. Directo

5 a 1. Canto

a) Proclamación:

14. G. 86. Verdes juncos del Duero a mi pastora / 5.2 b 1
15. H. 135. El color bello en el umor de Tiro / 5.1 a 6
16. H. 201. O, fuera yo el Olimpo, que con buelo / 5.1 a 13
17. H. 288. Alcé la vista a caso, descuidado / 5.2 b 1 / 5.1 a 11 (vista)
18. H. 299. Alma, que ya en la luz d'el puro cielo / 5.2 c 2 / 5.1 b 3
19. H. 413. Aquí yo ví el luziente i puro velo / 5.2 a 3

b) Perseverancia:

20. G. 5. Escrito está en mi alma vuestro gesto / 5.1 a 12
21. H. 38. El oro crespo al aura desparzido / 5.2 a 3
22. H. 234. Las hembras d'oro puro que la frente / 5.2 b 4 / 5.2 a 9 / 5.1 a 6
23. H. 336. Podrá (i no ierro) nunca luz ardiente / 5.2 a 3 (pelo/cadena) / 5.1 b 7 (luz)
24. H. 412. Solo d'unos onestos, dulces ojos / 5.2 a 3 (pelo/cadena)
25. G. 88. Si Amor entre las plumas de su nido / 5.1 a 5

5.2 a 1. Presentación / modalidad / carnalización

26. Ga. 22. Con ansia estrema de mirar que tiene / 5.2 a 6 (b)
27. Q. 73. ¡Ay Floralba! soñe que te... ¿Dírelo? / 5.1 c 16 (sueño-muerte)
28. Q. 91. Embarazada el alma y el sentido / 5.1 c 16 (sueño-muerte)
29. G. 60. Ya besando unas manos cristalinas / 5.2 a 3 / 5.1 d 6

5.2 a 2. Presentación / modalidad / espiritualización

30. Q. 63. No es artífice, no, la simetría / 5.1 d 5
31. Q. 208. Quien bien supo una vez, Lisi, miraras / 5.1 a 8
32. Q. 209. Que vos me permitais sólo pretendo / 5.2 a 7
33. Q. 227. Lisis por duplicado ardiente sirio / 5.1 a 8 / 5.1 a 6
34. Q. 231. Puede estar apartada mas no ausente / 5 a 1 (b)

5.2 a 3. Presentación/retrato/partes físicas

35. H. 44. En essas trenças do oro Amor ordena / (enumeración) / 5.1 b 3
36. H. 46. Los ojos bellos y las varias flores / (enumeración) / 5.2 b 10
37. H. 142. Ardiente hebras, do s'ilustra el oro / (enumeración —pelo, ojos—) / 5.a 1 (a) / 5.2 b 1
38. H. 199. Luz en cuyo esplendor el alto coro / (enumeración —ojos, pelo—) / 5.2 b 1
39. H. 205. Que bello nudo i fuerte m'encadena / (pelo-cadena) / 5.2 a 12

40. H. 296. Bello cerco i ondoso, qu'enlazado / (pelo-cadena) / 5.1 c 3 / 5.2 a 10
 41. H. 297. Trenças, qu'en la serená i limpia frente / (pelo-cadena) / 5.1 c 3
 42. H. 369. Cual dexando el Olimpo soberano / (pelo-cadena) / 5.2 a 12
 43. Q. 239. Rizos en ondas ricas del rey Midas / (enumeración —pelo—) / 5.2 a 7 (flores)

5.2 a 4. Presentación / retrato / modalidades pinturas

44. H. 258. Provó atento el artifice dichoso / (imposibilidad)
 45. H. 312. Temerario pintor, porque dí, en vano / (posibilidad)
 46. H. 383. S'intentas imitar mi Luz hermosa / (posib.) / 5.1 d 3
 47. Q. 53. Si quien ha de pintaros ha de veros / (impos.) / 5.2 a 7
 48. Q. 91. Tan vivo está el retrato y la belleza / 5.1 b 1 / 5.2 a 8

5.2 a 5. Presentación / peripecia / accidente

49. H. 45. ¡Ay de mí! ¡Ay que lágrimas derrama! / (llanto)
 50. H. 158. ¿Quién osa desnudar la bella frente? / (perdida pelo)
 51. H. 212. La púrpura, en la nieve desteñida / (mejoría enfermedad)
 52. H. 302. Luzes, en quien su luz el sol renueva / (llanto) / 5.2 a 7
 53. Q. 50. Bastábale al clavel verse vencido / (mordisco en labio)
 54. Q. 57. Enriquecerse quiso, no vergarse / (rizo quemado)
 55. G. 58. Cual parece al romper de la mañana / (llanto) / 5.1 d 1
 56. G. 81. Herido el blanco pie del hierro breve / (sangría) / 5.1 b 6 / (Orfeo)
 57. G. 95. Prisión del nácar era articulado / (pinchazo)
 58. G. 96. Al tronco Filis de un laurel sagrado / (picotazo) / 5.1 b 6 / (sátiro)

5.2 a 6. Presentación / peripecia / adorno

59. H. 284. Aora, que cubrió de blanco ielo / (velo blanco)
 60. Q. 62. Amarilis, en tu boca soberana / (come barro)
 61. Q. 75. Al oro de tu frente unos claveles / (adorno claveles)

5.2 a 7. Presentación / galanteo / discursivo

- a) Requeibros con promesa de amor. / Además del rasgo central 5.2 a 7, todos los del grupo tienen presente el rasgo 5 a 1 (b)
 62. H. 209. Bellas Flechas de l'alma; ardiente llama / 5.2 a 3 / 5.2 a 1
 63. H. 268. Si puedo yo vivir de vos ausente / 5.1 c 5 / 5.2 b 5
 64. H. 285. Si algo puedo cuidar que vos ofenda / 5.1 c 5 / 5.2 b 1
 65. H. 356. Mi Luz, aquí en la vuestra bella frente / 5.2 b 1
 66. Q. 232. Hoy cumple amor en mis ardientes venas / 5.1 b 11
 67. H. 399. Mi bello Sol, si voi de vos ausente / (tipo)
 b) Requeibros con reproche insinuado. / Además del rasgo central 5.2 a 7, presentan de común el rasgo 5.2 b 1
 68. H. 73. Rosas de nieve y púrpura vestidas / (tipo)

69. H. 141. O cara perdición, o dulce engaño / 5.2 a 3 / 5.1 b 6 / (Cipro)
70. H. 393. Inmenso ardor d'eterna hermosura / 5.1 b 7 / (luz) / 5.1 c 6
71. Q. 233. Ya que huyes de mí, Lísida hermosa / 5.1 b 16 / (fuente)
72. Q. 241. Las rosas que no cortas te dan quejas / (tipo)
73. Q. 241. Lisi, en la sombra no hallarás frescura / 5.1 a 6 / (ojos)
- 5.2 a 8. Presentación / requiebro / piropo
74. Ga. 18. Si a vuestra voluntad yo soy de cera / 5.1 a 12 /
75. H. 176. Hazer no puede ausencia, que presente / 5.1 b 8 (firmamento) / 5.2 b 1
76. H. 242. El süave color, que dulcemente / 5.2 a 3 / 5.1 b 8 / (firmamento)
77. H. 277. Bolved, süaves ojos, la luz pura / 5.2 b 1 / 5.1 c 7
78. H. 316. Quien la luz de belleza amando adora / 5.1 a 6
79. Q. 52. Aminta, si a tu pecho y a tu cuello / 5.2 a 6 (a)
80. Q. 56. Ver relucir, en llamas encendido / 5.1 a 13
81. Q. 71. Esa benigna llama y elegante / 5.1 a 11
82. Q. 98. Saliste, Doris bella y florecieron / 5.1 b 8
83. G. 92. Los blancos lilios que de ciento en ciento / 5.1 b 8 / 5.1 b 7
- 4 a 2. Simil
- 5 a 3. Canto
84. H. 148. Serena Luz, en quien presente espira / 5.1 a 6 / 5.2 a 2
85. H. 149. Pura, bella, suave Estrella mia / 5.1 b 6
86. H. 175. Cual d'oro era el cabello ensortijado / 5.1 a 6
87. H. 188. Del fresco seno ya la blanca Aurora / (salir) / 5.1 b 8 / 5.1 d 5
88. H. 219. Ardía, en varios cercos recogido / 5.2 a 3
89. H. 379. El suave esplendor de la belleza / 5.1 a 8
90. H. 170. Cual rociada Aurora en blanco velo / 5.1 b 3 / 5.1 b 8 / (salir)
91. Q. 235. Pues ya tiene la encina en los tizones / 5.1 b 6 / (astronomía) / 5.1 b 7 / (fuego-yelo)
92. G. 54. Tras la bermeja aurora el sol dorado / (salir) / 5.1 a 6 / 5.1 b 8
93. G. 55. Al tramontar del sol, la ninfa mia / (salir) / 5.1 a 6 / 5.1 a 7
- 5.1 a 5. Presentación / modalidades / espiritualización
94. Q. 53. De pura honestidad templo sagrado / 5.1 a 6
95. Q. 71. Las luces sacras al agosto día / 5 a 1 (a)
96. Q. 203. Si mis párpados, Lisi, labios fueran / 5.1 a 8 / 5.2 c 2
- 5.1 a 6. Presentación / retrato
97. H. 221. En tu cristal movable la belleza / (ojos-pelo) / 5.1 d 5
98. H. 382. En sortijas i flores d'oro ardiente / 5.2 a 6 / 5.1 b 17

99. H. 398. Si trasformar pudiesse mi figura / 5.1 b 6
100. Q. 199. Crespas hebras, sin ley, desenlazadas / (enumerar-astron) / 5 a 3
101. Q. 203. En crespa tempestad del oro undoso / (pelo) / 5.1 b 6
102. Q. 214. En breve cárcel traigo aprisionado / (enumerar-astronom.) / 5.2 a 4
103. Q. 222. Bien puede alargar la vida el día / 5.1 a 8 / 5.1 c 15
104. Q. 226. También tiene el Amor su astrología / 5.1 a 6 / (astro-lógico)
105. G. 67. ¿Cual del Ganges marfil, o cuál de Paro? / 5.2 a 4
- 5.1 a 7. Presentación / peripecia
106. H. 191. Tu, que con la robusta y ancha frente / (sustentar) / 5.2 a 4
107. Q. 52. Lo que me quita en fuego me da en nieve / (gesto) / 5.1 b 7 / 5.1 a 8 (fuego-nieve).
108. Q. 54. La lumbre, que murió de convencida / (soplar vela) / 5.2 a 8
109. Q. 65. Si en Francia, tan preciada de sus Pares / (hablar francés) / 5.2 a 7
110. Q. 83. ¿Castigas en el aguila el delito? / (cazar) / 5.2 a 7 / 5.1 b 6
111. Q. 201. Esta, por ser, ¡Oh Lisi!, la primera / (ofrenda floral) / 5.2 a 7
112. Q. 222. Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pecho! / (niña en regazo) / 5.1 d 1
113. G. 89. Al sol peinaba Clori sus cabellos / (gesto-tipo)
- 5.1 a 8. Presentación / requiebro
114. H. 90. Dichoso fue l'ardor, dichoso el buelo / 5.1 b 6
115. H. 321. Yo voi, ô bello Sol de l'alma mía / 5.2 b 10
116. Q. 58. Si a una parte miraran solamente / 5.1 a 6 / (vista) / 5.2 b 1
117. Q. 59. Para agotar sus luces la hermosura / 5.1 a 6
118. Q. 60. Invidia, Antandra, fue del sol el día / 5.1 a 6 / 5.1 b 7 / (frio-calor)
119. Q. 99. Aunque cualquier lugar donde estuvieras / 5.1 a 8 (templo)
120. Q. 206. Tienes, ¡oh Lisi! a Jupiter tonante / 5.1 a 7 / 5.1 b 6
121. Q. 237. Ya viste que acusaban los sembrados / 5 a 1 (a)
- 3 a 2. Canto al amor
- 4 a 3. Directo
- 5.2 a 9. Glorificación / causa / por índole del amor
122. H. 210. Yazía sin memoria entorpecido / (tipo)
123. H. 289. Aquí, do lloro en ti, fiel Desierto / 5.1 b 16
124. H. 311. Aquel sagrado ardor que respandece / 5.1 a 11 / 5.1 b 14 / (Icaro)
125. H. 335. Amor, si el fuego, en quien inunda el pecho / 5.1 c 3

126. G. 73. No enfrene tu gallardo pensamiento / 5.1 d 4 / 5.1 b 14 / (Icaro)
- 5.2 a 10. Glorificación / causa / por la índole de la dama
127. H. 79. Dulce y vello despojo de la boca / 5.2 a 5 / 5.2 c 2
128. H. 122. En vano error de dulce engaño espero / 5.1 c 3
129. H. 343. Si tiene a do reinais mi pura Estrella / 5.1 c 6
130. H. 357. Cuando cantar desseo la belleza / (tipo)
131. H. 364. Cuando miro el fino oro al manso viento / 5.2 a 3 / (pelos-
ojos)
132. H. 367. Buelvo al ufano coraçon el día / 5 a 3 / 5.1 b 8
133. Q. 101. Ojos, guardad al corazón secreto / 5.1 d 4
134. Q. 226. Si hermoso el lazo fue, si dulce el cebo / 5.1 c 3
135. G. 97. Oro no rayó así flamante grana / 5.2 a 11 / 5.1 a 6 / 5.2 a 8
- 5.2 a 11. Glorificación / consecuencia / por poesia
136. H. 41. Esta belleza que del largo cielo / 5.2 a 10 / 5.1 c 3
137. H. 146. Llenar me puede bien la suerte mia / 5.1 b 15
138. H. 250. El trabajo de Fidia ingenioso / 5.2 a 4
139. H. 324. Si Amor el generoso i dulce aliento / 5.1 d 7
140. H. 325. El bello nombre, quiere Amor, que cante / 5.1 d 5
- 5.2 a 12. Glorificación / consecuencia / superación de la queja
141. H. 43. Aquí, en el gran Océano, apartado / 5.1 b 8
142. H. 106. Osé y temí; mas pudo la osadía / 5.2 b 10
143. H. 283. Cuando el dolor desmaya'l sufrimiento / 5.2 a 3 / (pelos-
ojos)
144. Q. 75. No lo entendeis, mis ojos, que ese cebo / 5.1 d 4
- 5.1 a 11. Presentación / anatomía amorosa (retrato)
145. Ga. 8. De aquella vista pura y excelente / 5.2 b 1
146. H. 39. De los rayos del sol por quien me fio / (tipo)
147. Q. 69. Mandome, ¡ay Fabiol, que la amase Flora / 5.2 a 4 / 5.2 c 2
148. Q. 72. Quien no teme alcanzar lo que desea / 5.2 a 4 / 5.2 a 7
- 5.1 a 12. Presentación / galanteo
149. Q. 216. Quédate a Dios, Amor, pues no lo eres / 5.2 b 6
150. Q. 237. Amor, preven el arco y la saeta / 5.1 b 14
151. Q. 242. Si dios eres, Amor, ¿Cuál es tu cielo? / (tipo)
- 4 a 4. Simil
- 5.1 a 13. Glorificación / causa
152. H. 55. Ardiente llama en abrasado pecho / (tipo)
153. H. 154. O como buela en alto mi deseo / 5.1 b 14 / (Icaro)
- 5.1 a 14. Glorificación / consecuencias
154. G. 85. Yacen aquí los huesos sepultados / (tipo)
155. H. 389. De mi blanca sirena la luz pura / 5.1 b 7

5.1 a 15. Presentación

156. H. 394. Mi pura luz, si olvida el fértil suelo / 5.1 a 5
 157. Q. 70. Alma es del mundo i Amor es mente / (tipo)
 158. Q. 209. Por ser mayor el cerco d'oro ardiente / 5.1 b 13 / 5.1 a 5

5.1 a 16. Presentación / anatomía amorosa (retrato)

159. H. 189. Amor en mi se muestra todo fuego / 5.1 b 15 / (contrastes)
 160. Q. 204. Hago verdad la fenix en la ardiente / 5.1 b 15 / 5.1 b 13

3 d. Confidente

4 d 1. Confidente directo (Humano)

5.1 d 1. No enamorado / oyente simple

161. Ga. 11. Hermosas ninfas que en el rio metidas / ninfas / 5.1 b 16 / (llanto-rio)
 162. Ga. 33. Boscán, las armas y el furor de Marte / vocat. / 5.1 b 16 / 5.2 b 5
 163. Ga. 35. Mario, el ingrato amor, como testigo / (amigo) / 5.2 b 5 / 5.2 a 11
 164. H. 230. Yo ví, a mi dulce lumbre qu'esparzia / vocat. / 5 a 1 (a) / 5.2 a 6 / 5.2 b 1
 165. H. 282. La luz serena mia; el aro ardiente / vocat. / 5.2 a 3 / 5.2 b 5 / 5.1 b 11 / (Atlas)
 166. H. 309. Ardí, Fernando, en fuego claro y lento / vocat. / 5.1 b 15 / 5.2 b 10
 167. H. 355. Tu, qu'alegras al Tebro esclarecido / Amigo / 5.d 1 / (constante) / 5.2 b 5 / 5.1 d 7
 168. H. 386. Ya que nublesa sombra cubre i frio / Voc. / 5.1 b 16 / 5.1 b 15 / 5.1 d 4
 169. H. 396. Cuando mi pecho ardió en su dulce fuego / voc. / 5.2 b 12 / 5.2 a 11
 170. Q. 201. Tú, que la paz del mar, ¡Oh navegante! / Navegante / 5.1 a 6

5.2 d 1. No enamorado / oyente activo / actividad más productiva

a) Excusas para no salir del tema amoroso

171. H. 42. Çumeta, vuestra noble y dulce lira / Poeta / 5 a 1 (a)
 172. H. 50. Mientras, Mallara, a Alcides valeroso / Poet. / 5.1 a 15 / 5.1 b 17
 173. H. 127. Si puede celebrar mi rudo canto / Prócer / 5.2 b 5
 174. H. 161. Esperé un tiempo, i fue esperança vana / Prócer / 5.2 b 5 / 5.1 b 16
 175. H. 359. Señor, si este dolor d'el mal, que siento / Prócer / 5.1 a 6 / 5.2 b 5

b) Confidente, en actividad más gloriosa

176. H. 58. Buestro süave y tierno y noble canto / Boeta / 5.2 b 5

177. H. 75. Aora que siguiendo el fiero Marte / soldado / 5.1 b 16 (desierto) / 5.1 c 2 / 5.1 b 16
178. H. 172. Vos, celebrando al son de noble lira / poeta / 5 d 2 (condición común) / 5.2 a 11
179. H. 414. En tanto que en el fiero, orrido seno / soldado / 5 a 1 (a)
- 5.2 d 2. No enamorado / oyente activo / confidente auxiliar
180. H. 74. En tanto qu'en el rico esperio suelo / poeta / (5.2 b 1) / 5.1 b 7
181. H. 136. Súave Filomela, que tu canto / Filomena / 5.2 b 1 / 5.2 b 11
182. H. 137. Huyo a priessa medroso el orror frio / amigo / 5.1 b 15
183. H. 172. Alfonso vuestro noble y grave canto / poeta / 5.2 b 5 / 5.2 a 11
184. H. 289. Eustacio, yo seguí al Amor tirano / poeta / 5.2 b 5 / 5.1 b 14
185. H. 304. Sola, i en elto mar, sin luz alguna / amigo / 5.1 b 13 (naufragio)
186. H. 317. Tieneme ya el dolor en tanto estrecho / poeta / 5.2 b 10
187. H. 340. Dura por mi fue al Tajo su partida / amigo / 5.2 b 1
188. H. 400. Aquí, do me persiguen mis cuidados / amigo / 5.2 b 10
189. G. 64. Ya que con más regalo el campo mira / poeta / 5 a 1 (a) / 5.1 b 8
190. G. 65. Verdes hermanas del audaz mozuelo / hermanas de Faetón / 5.1 b 14
191. G. 68. Culto, Jurado, si mi bella dama / poeta / 5 a 1 (a) / 5.2 a 10
- 5.1 d 3. Confidente enamorado / implicado
192. Ga. 19. Julio, después que me partí llorando / amigo / 5.1 c 6
193. Ga. 28. Boscán, vengando estais, con mengua mia / amigo / 5.1 a 15
194. H. 265. Mientras Amor vos entrega los despojos / amigo / 5.2 b 5
- 5.1 d 4. Confidente enamorado / adoctrinado
195. H. 85. Si de la bella y dulce lumbre mia / poeta / 5.2 a 2 / 5.2 b 8
196. H. 150. Viví gran tiempo en confusión perdido / Voc. / 5.1 b 18 5.1 c 2
197. H. 160. Rompió la prosa en dura roca abierta / Voc. / 5.1 b 18 / 5.1 b 13 / (naufragio) / 5.1 c 2
198. G. 90. Oh, marinero, tú que cortesano / marinero / 5.1 b 5 / (naufragio) / 5.1 b 6 / (sirenas)
- 4 d 2. Confidente símil (no humano)
- 5.1 d 5. Vario / simple (no activo)
199. Ga. 37. A la entrada de un valle, en un desierto / perro / 5.1 c 1 / 5.1 b 24

200. H. 116. Rayo Sol, que con hacha luminosa / sol / aire / luna / 5.2 a 3 / 5.2 b 1
201. H. 171. Alegre, fértil, vario, fresco prado / elementos paisaje / 5.1 b 8 / 5 a 1 (a)
202. H. 219. Orrido invierno que la luz serena / Sol / 5.1 b 16 / 5 a 1 (a)
203. H. 380. Cuán bien, oscura Noche, al dolor frio / Noche-cielo / 5.1 b 24 / 5.2 b 12
204. Q. 47. Músico llanto, en lágrimas sonoras / pájaro / 5.2 b 5 / 5.1 b 16
205. Q. 50. Salamandra frondosa y bien poblada / Vesubio / 5.2 b 5 / 5.1 b 16 / 5.1 b 14
206. Q. 94. Artificiosa flor, rica y hermosa / flor / 5.1 a 7

5.1 d 6. Vario/activo

207. H. 404. Sol, que con alas d'oro vas luziente / sol / 5 a 1 (b) / 5.1 b 8
208. Q. 81. Tú, princesa bellísima del día / 5.1 b 6 / 5.1 a 13
209. G. 57. Raya, dorado Sol, orna y colora / Sol / 5.1 b 8 / (salir) / 5.1 b 6
210. G. 61. Oh piadosa pared merecedora / pared / 5.1 b 6 / 5.2 b 1
211. G. 74. Gallardas plantas, que con voz dolientes / Plantas / Hnas. Faetón / 5.1 b 14 / 5.1 b 12
212. G. 77. Sacra planta de Alcides, cuya rama / álamo / 5.2 a 5 / 5.1 b 13 (pastor)
213. G. 79. Si ya la vista, de llorar cansada / casa dama / 5.2 b 1

5.1 d 7. Río / simple (no activo)

214. H. 168. Ierto i doblado monte, i tu luziente / 5 a 1 b / 5.1 b 8
215. H. 194. El triste afan del coraçon doliente / rio Guadalquivir / 5.1 b 16 / (llanto / río)
216. H. 229. Acabe ya el lamento grande mio / Betis / 5.1 b 16 (11 / r) / 5.2 b 10 / 5.1 b 15
217. H. 387. Cante quexas y afan d'injusta pena / Tartesos / 5.2 b 5 / 5.2 d 1 (a)
218. Q. 80. O ya descansas, Guadiana, ociosas / Guadiana / 5.1 b 16 (llanto-río)
219. Q. 235. Fuente risueña y pura, que a ser rio / fuente / 5.1 b 16 (r-11)
220. Q. 238. Dichoso tú, que naces sin testigos / Nilo / 5.1 b 14 / 5.1 b 10 (r-11)

5.1 d 8. Río / activo

221. H. 89. Betis, qu'en este tiempo solo y frio / Betis / 5.2 c 2
222. H. 132. Oye tu solo, eterno y sacro rio / río / 5.1 b 16 (desierto) / 5.1 b 16 (r-11)

223. H. 353. Corre sobervio al mar d'el llanto mio / Betis / 5.1 b 13 (geográfico) / 5.1 c 6.
224. H. 362. Profundo i luengo, eterno i sacro río / río / 5.1 b 16 (r-11) / 5.2 b 5
225. Q. 61. Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido! / Tajo / 5.1 b 16 (r-11) / 5.2 b 5
226. Q. 69. Tu rey de los rios, Tajo generoso / Tajo / 5.2 b 1 / 5.2 a 3
227. Q. 90. Deten tu curso ¡Henares!, tan crecido / Henares / 5.1 b 16 (r-11) / 5.2 b 5
228. Q. 202. Aquel, en las altas sierras del Segura / Guadal. / 5.1 b 16 (r-11)
229. G. 56. ¡Oh claro honor del líquido elemento! / arroyo / 5.2 a 3 / 5.1 b 7
230. G. 62. Rey de los otros, río caudaloso / Guadal. / 5 a 1 (a)

3 b 1. Quejas de la dama

4 b 1. Directo

5.2 b 1. Simple / resignado / simple

231. H. 60. ¡Que muera yo en el mal de mi tormento! / 5.2 a 12 / 5.2 a 10
232. H. 62. Amor, para remedio de mi vida / 5.1 c 6 / 5.1 b 5
233. H. 113. No puedo sufrir más el dolor fiero / 5 a 1 (a) / 5.1 a 6
234. H. 164. Aquí, do estoi ausente i ascondido / 5.2 b 10 / 5.1 b 24 (itinerario)
235. Q. 216. Alimenté tu saña con la vida (tipo)
236. G. 76. Tres veces Aquilón el soplo airado / 5.1 b 6

5.2 b 2. Simple / resignado / peripecia

237. G. 10. ¡Oh dulces prendas por mi mal halladas / 5.1 b 3 / 5.1 c 5
238. H. 215. Las hebras, que cogía en lazos d'oro / 5.2 a 3 / 5.2 a 2 / 5.1 c 5
239. H. 306. En los luzientes nudos enlazados / 5.1 a 6
240. Q. 234. Este cordero, Lisis, que tus hierros / 5.1 b 5 (pastoril)

5.2 b 3. Simple / vehemente / intenso

241. H. 121. Do vas? do vas cruel? do vas? refrena / 5.1 c 16 (sin muerte) / 5.1 b 8 / (desierto)
242. H. 245. De vos ausente ocupo en llanto el día / tipo
243. H. 257. La vida llama dais i luz ardiente / 5.2 b 7
244. H. 292. Si la fuerza que ponen i cuidado / 5.1 b 5
245. H. 294. Si desseais que muera a vuestra mano / 5.1 c 6
246. Q. 93. ¿Qué imagen de la muerte rigurosa / 5.1 b 8 (desierto)
247. Q. 207. ¿De cual feral? de cual furiosa Enio / 5.1 b 6
248. G. 91. En el cristal de tu divina mano / 5.1 b 5

5.2 b 4. Simple / vehemente / *carpe diem*

249. Ga. 23. En tanto que de rosa y d'azucena / 5.2 a 3 / 5.1 b 5
 250. H. 92. O sobervia i cruel en tu belleza / (tipo)
 251. H. 183. O breve don dún agradable engaño / 5.2 b 12
 252. G. 45. La mocedad del año, la ambiciosa / 5.1 b 5
 253. Q. 51. Ya, Laura, que descansa tu ventana / 5.2 a 5 / 5.1 a 6
 254. Q. 74. Cuando tuvo, Floralba, tu hermosura / 5.2 a 5
 255. Q. 89. Cifra de cuanta gloria y bien espera / 5.1 c 6
 256. Q. 217. En una vida de tan larga pena / 5.1 b 5 (naufragio) / 5.2 b 5

5.1 b 3. Engaño / resignado

257. H. 40. Presa soy de vos sólo, y por vos muero (tipo)
 258. H. 51. Si el tierno canto y blando movimiento / 5.2 a 12
 259. H. 120. Dulces halagos, tiernos sentimientos / 5 a 1 (a) (flechazo)
 260. H. 126. Yo vi unos bellos ojos, que hirieron / 5 a 1 (a) (flechazo)
 / 5.1 c 5

5.1 b 4. Engaño / vehemente

261. H. 131. En la oscura tiniebla del olvido / 5.2 b 10 / 5.1 c 2
 262. H. 140. El tiempo que s'alarga al mal estraño / 5.2 b 10 / 5.1 a 6
 263. H. 213. Corta Alegría, inutil, vana Gloria / 5 a 1 (a) (flechazo)
 264. H. 406. Ya que la grande fê de'l amor mio (tipo)
 265. Q. 199. ¿Qué importa blasonar de albedrío? / 5.2 b 9 / 5.2 a 3

4 b 2. Simil

5.1 b 5. Vario / actual

266. H. 187. Sólo i medroso, del peligro cierto (bélico) / 5 a 1 (a) (flechazo)
 267. H. 233. El duro hierro agudo, que la mano / 5 a 1 (a) (flechazo)
 268. H. 328. Cual planta, que pidiendo el alto cielo (planta) / 5.1 b 4
 269. Q. 54. Aminta, para mi cualquier día / 5.1 a 7 / 5.1 c 15
 270. Q. 87. A fugitivas sombras doy abrazos / 5.1 c 16 (sin muerte) /
 5.1 b 8 (11/r)
 271. Q. 213. Esta vivora ardiente que enlazara (vívora / antídoto)
 272. Q. 239. Esta yedra anudada que camina (yedra = cárcel / abrazo)
 / 5.2 b 9
 273. G. 133. Del color noble que a la piel vellosa (vestido leonado) /
 5.2 a 6 / 5.1 b 5

5.1 b 6. Vario / mitológico

274. Ga. 15. Si quejas y lamentos pueden tanto (Orfeo) / 5.1 b 8
 275. H. 374. No espero mas de Faëton luziente / 5.1 b 7
 276. H. 402. Huyo la blanda voz i el tierno canto (Ulises-sirenas) / 5.2
 b 12
 277. Q. 85. Hay en Sicilia una famosa fuente (Anasarte-fuente sícula)
 278. Q. 85. El amor conyugal de su marido (Penélope)

5.1 b 7. Tópico / contrastes, luz-calor

279. H. 59. Yo ardo, Lumbre mía, en la belleza / 5.2 a 3 / 5.2 b 5
 280. H. 123. Qu'espíritu encendido Amor envía / 5.1 b 5 (meteorología-astron.)
 281. H. 153. Aura mansa i templada d'Occidente / 5.1 b 5 (meteorología-
vientos)
 282. H. 156. Clara, suäve luz, alegre i bella / 5.1 a 6 (vista)
 283. H. 179. Error fue vano disponer el pecho / 5 a 1 (a) (flechazo)
 284. H. 204. Buela i cerca la lumbre, i no reposa (mariposa/luz) / 5.1
b 11
 285. H. 207. Pues de mi bello Sol el rayo ardiente / 5.1 b 6
 286. H. 341. Ardo, Amor, i no enciende'l fuego al ielo / 5.2 c 1 / 5.2 b 7
 287. H. 346. Amor con todo el fuego, qué'l humoso / 5.1 b 5 (montañas)
 288. H. 390. A vuestro grave i muerto ielo frio / 5.2 b 5
 289. Q. 67. Hermosísimo invierno de mi vida / 5.1 b 5
 290. Q. 77. Pues eres sol, aprende a ser ausente / 5.1 b 8
 291. Q. 82. En este sitio donde Mayo cierra / 5.1 b 8
 292. Q. 94. Del sol huyendo, el mesmo sol buscaba / 5.1 b 3
 293. Q. 240. Miro este monte que envejece Enero / 5.1 b 5 (monte)

5.1 b 8. Tópico / paisaje

294. G. 38. Estoy contino en lágrimas bañado / 5.1 b 6
 295. H. 254. Muro es este peñasco levantado / 5.1 b 7
 296. Q. 49. ¡No sino fuera yo quien solamente (llanto/rio) / 5.1 b 7
 297. Q. 60. Esforzaron mis ojos la corriente (llanto/rio) / 5.1 b 7

3 b 2. Quejas del amor

4 b 3. Directo

5.2 b 5. Simple / resignado / simple

298. H. 326. Al puro ardor, que vibran mis entrañas / 5 a 1 (a) (fle-
chazo) / 5.2 b 10
 299. Q. 76. Mucho del valeroso y esforzado / 5.1 a 12 / 5.1 c 6
 300. Q. 96. Lloro mientras el Sol alumbra y cuando / tipo /

5.2 b 6. Simple / resignado / genealogía

301. Q. 55. Si tu país y patria son los cielos / 5.1 b 14 / 5.1 a 11
 302. Q. 67. ¿Tú, dios, tirano y ciego Amor? Primero / 5.1 b 13

5.2 b 7. Simple / vehemente / antítesis

303. Q. 84. Si en el loco jamás hubo esperanza (tipo)
 304. Q. 93. Osar, temer, amar y aborrecerse / 5.1 b 11 / 5.1 b 16 / 5.1 a 12
 305. Q. 97. Es hielo abrasador, es fuego helado / 5.1 d 1
 306. Q. 100. Piedra soy en sufrir pena y cuidado / 5.2 a 7

5.2 b 8. Simple / vehemente / celos

307. Ga. 30. Sospechas que, en mi triste fantasía / 5.1 b 13
 308. Ga. 31. Dentro de mi alma fue de mi ingendrado / 5.1 b 13 / 5.1 a 16
 309. Q. 65. No admiten, no, Floralba, compañía / 5.1 b 13 (monarquía)
 310. Q. 78. ¿Ves gemir sus afrentas al vencido? / 5.1 b 13 (pastoril)
 311. Q. 236. ¿Ves el polvo de la lid sangrienta? / 5.1 b 13 (pastoril)
 312. G. 63. ¡Oh niebla del estado más sereno! / 5.1 b 13 / 5.1 a 16

5.1 b 11. Engaño / resignado (tiranía)

313. Ga. 7. No pierda más quien ha tanto perdido (naufragio)
 314. H. 202. Amor que me vió libre i n'ofendido / 5.1 a 6
 315. H. 241. Dessea descansar de tanta pena (tipo)
 316. H. 327. Puede oponers'osando mi cuidado (tipo)
 317. H. 329. Cuidé yo de tus lazos i tu fuego / 5.2 b 5
 318. Q. 73. Antes alegre andaba; agora apenas / 5.1 b 13 / 5.1 b 14
 319. Q. 229. Ya que pasó mi verde primavera / 5.2 a 8

5.1 b 12. Engaño / vehemente (desengaño)

320. H. 80. Cesse, que tiempo es ya, el lamento mío / 5.1 b 16 (r/11)
 / 5.1 b 15
 321. H. 196. Amor, en un incendio no apagado / 5.1 b 13 / 5.1 b 15
 322. H. 331. Si en mano d'el Amor yo puse'l freno / 5.2 b 9 / 5.1 b 16
 / 5.1 a 13
 323. H. 363. Viví, cuando Amor quiso, en mi cuidado / 5.1 b 16 (itinerario)
 324. H. 384. En esta elada parte, do no envia / 5.1 b 16 (desierto)

4 b 4. Simil

5.1 b 13. Vario / actual

325. Ga. 27. Amor, amar un hábito vestí / 5.2 b 9
 326. H. 114. Porque renuevas este encendimiento (bélico) / 5.2 b 10
 327. H. 238. Este Lauro, que tiene'n su corteza / 5.1 b 11
 328. H. 239. Del mar las ondas quebrantarse, via (tempestad) / 5.2 b 10
 329. H. 345. Alço ligeras alas al desseo (firmamento)
 330. Q. 79. ¿No ves, piramidal y sin sosiego? / 5.1 a 7
 331. Q. 207. Molesta el ponto Bóreas con tumulto (tempestad) / 5.2 b 1

5.1 b 14. Vario / mitológico

332. G. 12. Si para refrenar este desseo (Factón-Icaro) / 5.2 b 9
 333. H. 195. Cesse tu fuego, Amor, cesse ya en tanto (Titanes-Etna) /
 5.1 b 16 (11/r)
 334. H. 388. L'Idra d'amoroso pensamiento (Hércules) / 5.2 b 10
 335. G. 78. Aunque a rocas de fe ligadas vea (Sirenas) / 5.1 b 11 (naufragio)

- 5.1 b 15. Tópico / contrastes luz-calor
336. H. 56. Amor con tal engaño me a traydo / 5.1 b 11
337. H. 108. Pense mas fue engañoso pensamiento / 5.1 c 5
338. H. 352. Al sereno esplendor de luz ardiente / 5.1 b 13 (mariposa)
- 5.1 b 16. Tópico / paisaje
339. H. 78. Por altos bosques voy con paso inçierto / 5.2 b 10 / 5 a 1 (a)
340. H. 107. Voi siguiendo la fuerça de mi hado (tipo)
341. H. 118. Yo voi por esta solitaria tierra / 5.2 b 9
342. H. 145. Por un camino solo, al Sol abierto
343. H. 301. En esta selva órrida i desierta / 5.2 b 5
- 3 b 3. Quejas de si mismo
- 4 b 5. Directo
- 5.1 b 17. Simple / resignado
344. Ga. 32. Mi lengua va por do el dolor la guía (tipo)
345. H. 54. ¿Qué espero donde tengo el sufrimiento? / 5.2 b 9 / 5.2 b 1
346. H. 307. Sombra i vano terror d'el pensamiento / 5.2 b 9
347. H. 323. La red; la hacha; la cadena; el dardo / 5.1 b 21 (caza)
348. Q. 95. Tras arder siempre nunca consumirse / 5.2 b 7
- 5.1 b 18. Simple / vehemente
349. G. 6. Por ásperos caminos he llegado / 5.1 b 24 (itinerario) / 5.2 c 1
350. H. 166. Llore i cante d'Amor la saña ardiente / 5.2 b 3
351. H. 303. Quexoso ya dél tiempo mal perdido / 5.2 b 5
352. H. 310. ¿Es este el fruto, Amor, qu'al fin recojo? / 5.2 b 9
353. H. 151. Estoy pensando en mi dolor presente (tipo)
- 5.2 b 9. Engaño / resignado / imaginación v. s. voluntad
354. H. 208. Lento i pesado Olvido, que del daño / 5.1 b 22
355. H. 338. Regando enciendo todo, ardiendo baño / 5.1 b 21
356. H. 373. A do inclino los ojos, allí veo / 5.2 b 1
357. H. 407. Bien puede 'l vano error i la porfía / 5.1 b 23
358. Q. 48. Ya que no puedo l'alma, los dos ojos / 5.1 b 21 (exvoto)
359. Q. 212. En este incendio hermoso que, partido / 5.1 a 6
360. G. 72. Vana imaginación que, en mil intentos / 5.1 c 16 (sin muerte)
- 5.2 b 10. Engaño / resignado / reincidencia
361. H. 138. Cansada vida en esparar un día / 5.1 b 24 (itinerario)
362. H. 163. No espero en mi dolor lo que deseo / 5.1 c 6
363. H. 320. Llegado al fin d'el cierto desengaño (tipo)
364. H. 350. Cuando pienso, cansado del tormento / 5.2 b 9 / 5.1 b 24 (laberinto)
365. H. 366. Cuando de mi Luz bella el desdén siento / 5.2 b 7 / 5.2 a 7
366. H. 405. Tiempo fue de dolor, el que yo tuve (tipo)

367. H. 415. Penoso vuelvo a l'alma d'el passado / 5.2 b 5 / 5.1 b 21 (yugo)

5.2 b 11. Engaño / vehemente / esperanza

368. H. 133. Salen mil pensamientos al encuentro (tipo)
 369. H. 235. Si a mi triste memoria en hondo olvido / 5.1 c 5
 370. H. 264. Aquí, donde florece la belleza / 5.1 b 24 (aquí)
 371. H. 410. Ya siento el dulce espíritu de l'aura / 5.1 b 21 (tormenta)

5.2 b 12. Engaño / vehemente / desesperanza

372. H. 77. Con largo passo el áspero camino / 5.1 b 12 / 5.1 b 24
 373. H. 214. Veo el ajeno bien, veo el contento / 5.1 b 22 (Salmoneo)
 374. H. 251. Triste esperanza, incierta, en blando pecho (tipo)
 375. H. 253. Fueron d'un corto bien, que huye luego / 5.2 b 6 / 5.1 b 21
 376. H. 315. Adonde me dexais el bien perdido / 5.1 b 21 (horas)
 377. H. 395. Nunca mi mal terrible sentiría / 5.1 c 6
 378. H. 408. Ya comienza a mudar su faz el cielo / 5.1 b 21 (meteorológico) / 5.1 b 23
 379. H. 411. Hurtadas glorias d'esperanza incierta / 5.1 c 6 / 5.2 b 5
 380. Q. 213. Aquí, donde su curso, retorciendo / 5.1 b 24 (aquí/desierto)

4. b 6. Simil

5.1 b 21. Vario / actual

381. Ga. 14. Como la tierra madre - qu'el doliente / 5.1 c 5
 382. H. 124. Despoja la hermosura i verde frente (paisaje/climatolog.)
 383. H. 182. Esta rota i cansada pesadumbre (edificio-ruinas)
 384. H. 203. Con el puro sereno en campo abierto (tempestad-naufragio)
 385. Q. 218. Esta, que duramente enamorada (imán-navegación)

5.1 b 22. Vario / mitológico

386. Ga. 13. A Dafne ya los brazos le crecían (Apolo-Dafne) / 5.1 a 6 / 5.1 b 21 (llanto/lluvia)
 387. H. 109. El Sático, qu'el fuego vió primero (sático) / 5.1 c 15
 388. H. 111. Al mar desierto en el profundo estrecho (sirenas) / 5.1 b 21 (naufrag.)
 389. H. 223. Tan alto esfuerzo el buelo mi esperanza (Faetón)
 390. H. 333. Grande fue, aunqu'infelice tu ossadía (Faetón) / 5 a 1 (a) / 5.2 c 1
 391. H. 378. Tu gozas la luz bella en claro día (Endimión) / 5.1 a 6

5.1 b 23. Tópico / contrastes luz-calor

392. H. 52. La incáuta y descuydada mariposa / 5.1 b 21 (mariposa)
 393. H. 130. Zéfiro renovo en mi tierno pecho (tipo)
 394. H. 185. Yo bien pensaba, cuando el desden justo / 5.1 b 21 (asedio militar)

395. H. 322. La falda i el tendido, ierto lado / 5.1 b 21 (Etna) / 5.1 b 22 (Titanes)
- 5.1 b 24. Tópico / paisaje
396. H. 134. Subo con tan grave peso quebrantado (itinerario) 5.2 b 10
397. H. 243. Alço el cansado passo, i a la cumbre
398. H. 351. ¿Sino es llorar, qué pueden ya mis ojos? (llanto/r.) / 5.1 b 23
399. Q. 46. Torcido, desigual, blando y sonoro (arroyo)
- 2 C. El poeta sufre
- 4 c 1. Directo
- 4.1 c 1. Limitada (enfermedad)
- 5.1 c 1. Negativo (dolor) / desesperación
400. H. 155. En esta soledad, qu'el Sol ardiente / 5.1 c 12
401. H. 192. Dond' el dolor me lleva, buelvo el passo / 5.2 b 5
402. H. 198. Sufro llorando, en vano errar perdido / 5.2 a 11
403. H. 247. Pues la flor, do crecia mi esperança / 5.1 c 9
404. H. 266. Yo vi en sazon alegre un tierno pecho (tipo)
405. Q. 46. A todas partes que me vuelvo leo / 5.1 c 9 / 5.1 c 10
406. Q. 88. Dejad que a voces diga el bien que pierdo / 5.1 d 1 / 5.1 c 6
407. Q. 225. Colora abril el campo que mancilla / 5.1 c 12
- 408 G. 59. Suspiros tristes, lágrimas cansadas / 5.1 c 9 (clima)
- 5.1 c 2. Negativo (dolor) / escarmiento para otros
409. Ga. 34. Gracias al cielo doy que ya del cuello / 5.1 c 9 (yugo) (tempestad)
410. H. 200. Pues d'este luengo mal penando muero (tipo)
411. H. 252. Razón es ya, que la cansada vida/ 5.2 b 5
412. Q. 211. Si fuere que, despues, al postrer dia / 5.2 b 10
413. Q. 223. Cargado voy de mi: veo adelante / 5.1 c 12 (itinerario)
414. G. 70. La dulce boca que a gustar convida / 5.1 a 6 / 5.1 c 10
415. G. 71. No destrozada nave en roca dura / 5.1 c 9 (navíos) / 5.2 a 3
- 5.1 c 3. Positivo (alegría) / compatible con dolor
416. H. 125. Flaca esperanza en todas mis porfias / 5.2 a 12
417. H. 222. Del fiero Marte'l canto numeroso / 5.2 b 1
418. H. 244. El fuego qu'en mi alma s'alimenta / 5.1 a 14
- 419 H. 262. Despues quén mi tentaron su crudeza / 5.2 b 10 / 5 a 3 (a) (flechazo) / 5.1 c 15
420. H. 278. El roto lazo avia ya d' el muerto / 5 a 3 (a) (flechazo)
421. H. 293. Duro el pecho, i fue grande'l sufrimiento / 5.2 d 1 (no confid.) silencio / metateoría
422. H. 337. La llama crece i arde; y crece luego / 5.1 c 11 / 5.1 c 10
423. H. 348. Ningún remedio espero en mi tormento / 5.2 b 7

424. H. 372. Ya pues que no resiste mi esperanza / 5.2 c 1
 425. Q. 86. Aguarda, riguroso pensamiento / 5.2 b 1
 426. Q. 229. Amor me ocupa el seso y los sentidos / 5.1 c 9 (guerras/
 ruinas)

5.1 c 4. Postivo / demanda de dolor

427. Ga. 36. Siento el dolor menguarme poco a poco (tipo)
 428. H. 67. Traspazó de esa Luz el tierno pecho / 5.2 a 3
 429. H. 147. Mi bien, que tardo fue a llegar, en buelo / 5.1 c 9
 430. H. 232. Largos sutiles lazos desparzidos / 5.1 a 6 (yugo/flechazo)
 431. H. 276. De aquella ardiente Luz i ardor luziente / 5 a 3 (a) (fle-
 chazo)
 432. H. 376. De la Luz, en quespira Amor herido / 5.2 a 3

4.1 c 1. Intensa (muerte)

5.1 c 5. Negativo (dolor) / fracaso amor

433. Ga. 1. Cuando me paro a contemplar mi estado / 5.1 c 12 (itine-
 rario)
 434. Ga. 2. En fin a vuestras manos he venido (tipo)
 435. H. 117. Suspiro, i pruevo con la voz doliente / 5.1 c 12 (desierto)
 / 5.1 c 13 (cisne)
 436. H. 246. Lloro solo mi mal, i el hondo rio / 5.2 b 5 / 5.1 c 12 (11/r)
 437. H. 259. La muerte pido, un coraçon amante / 5.1 c 14
 438. H. 279. Amor, para que vale'l sufrimiento / 5.2 b 5
 439. H. 342. Estos ojos, no hartos de su llanto / 5.1 c 13 (cisne)

5.1 c 6. Negativo (dolor) / límite enfermedad

440. H. 95. Naci yo por ventura destinado / 5.1 c 13 (espada/exvoto)
 441. H. 143. Vencio las fuerças el Amor tirano / 5.2 b 5 / 5.1 c 13
 (espada)
 442. H. 162. Pierdo, tu culpa Amor, pierdo engañado / 5.2 b 5 / 5.1 c 13
 (esclavo)
 443. H. 227. Las luzes, do el Amor su fuerça apura / 5.2 a 3
 444. Q. 228. En los claustros del'alma la herida / 5.1 c 15
 445. Q. 230. Mejor vida es morir que vivir muerto (tipo)

5.1 c 7. Positivo (alegría) / deleitosa

446. H. 263. Quien debe, sino yo, acabar el llanto / 5.1 c 13
 447. Q. 97. Solo sin vos, y mi dolor presente (tipo)
 448. Q. 220. Estas son y serán ya las postreras / 5.1 c 12 (11/r)

5.2 c 1. Positivo (alegría) / deseada / liberadora

449. Ga. 20. Con tal fuerza y vigor son concertados / 5.1 c 13 (viento)
 450. H. 308. Podrá ser qu'este afan indino acabe / 5.2 b 5
 451. H. 334. El coraçon huído busco i llamo / 5.1 c 13 (corazón)
 452. H. 344. Dulces contentos míos, ya passados (tipo)

453. H. 358. Llegué'l dolor si puede crecer tanto / 5.1 c 13 (tinieblas)
454. Q. 96. De tantas bien nacidas esperanzas / 5.1 c 9 (religión) / 5.2 b 1
455. Q. 210. Diome el cielo dolor y diome vida / 5.2 b 5
456. Q. 220. ¿Qué busca, porfiado pensamiento? / 5.2 b 9
457. Q. 224. No me aflige morir; no he rehusado / 5.2 a 6 / 5.1 c 15
458. Q. 231. Pierdes el tiempo, Muerte, en mi herida / 5.2 a 6 / 5.1 c 15
459. Q. 233. ¿Cuándo aquel fin a mi vendrá forzoso? / 5.2 c 2
- 5.2 c 2. Positivo (alegría) / deseada / unitiva
- 460 Ga. 3. La mar enmedio y tierras he dejado / 5.2 a 7
461. Ga. 4. Un rato se levanta mi esperanza / 5.2 b 11 / 5.1 c 14 (Titanes)
462. Ga. 9. Señora mia, sigo de vos ausente / 5.2 c 1
463. Ga. 25. ¡Oh ado secutivo a mis dolores / 5.1 c 15
464. Ga. 26. Echado está por tierra el fundamento / 5.1 c 15 / 5.1 c 14 (Titanes)
465. Q. 211. Si hija de mi amor mi muerte fuese / 5.1 c 15 / 5.2 a 9
466. Q. 218. Diez años de mi vida se ha llevado / 5.1 c 15 / 5.2 a 2
467. Q. 219. Cerrar podrá mis ojos la postrera / 5.1 c 15 / 5.2 a 9 / 5.2 a 2
468. Q. 221. ¡Que perezosos pies, que entretenidos! / 5.1 c 12 (itinerario)
- 4 c 2. Símil
- 4.1 c 3. Limitada (enfermedad)
- 5.1 c 9. Vario / actual
469. H. 347. Un tiempo ave Caistra viví en fuego / (Vesubio/cima) 5.1 c 11
470. Q. 58. Ya la insana canícula, ladrando / (canícula)
471. Q. 83. Esta fuente me habla, mas no entiendo / (11-r) / 5.1 c 15
472. G. 82. Cosas, Celalba, he visto extrañas / (inundaciones)
- 5.1 c 10. Vario / mitológico
473. H. 129. Como en la cumbre ecelsa de Mimante / (Prometeo) / 5.1 c 9 (nube-tempestad)
474. H. 157. Cubre en oscuro cerco i sombra fria / Prometeo / 5.1 c 9 (noche)
475. Q. 44. Dichoso puedes, Tántalo, llamarte / Tántalo / 5.1 d 1
476. Q. 48. Si el abismo en diluvio desatado / Faetón / Ulises / Orfeo
477. Q. 205. Si el cuerpo reluciente que en Oeta / Hércules / 5.1 c 15 / 5.1 a 6
478. G. 83. Cuantas al Duero le he negado ausente / Faetón / 5.1 c 9 (volcán) / 5.1 c 12 (r-11)
- 5.1 c 11. Tópico / contraste luz-calor
479. Q. 44. Ostentas, de prodigios coronado / 5.1 c 9 (Etna) / 5.1 c 10 (Encélado)

480. Q. 200. Los que ciego me ven de haber llorado / 5.1 c 12 (11-r)
 481. Q. 215. Ya tituló al verano ronca seña / 5.1 c 9 (verano) / 5.1 c 10
- 5.1 c 12. Tópico / paisaje
482. H. 193. Sigo por un desierto no tratado (desierto) / 5.1 c 6
 483. H. 217. En este, que prosigo, espacio incierto (desierto / itinerario)
 484. H. 218. Crece i alienta fiero en el Nemeo (11-r) / 5.1 c 10 (Hercules) / 5.2 b 5
 485. H. 220. De bosque'n bosque, d'uno en otro lado (itinerario / desierto) / 5.2 d 2
 486. Q. 90. Por la cumbre de un monte levantado (itinerario / desierto)
 487. Q. 224. Por yerta frente de alto escollo, osado (itinerario / desierto)
 488. G. 66. Ni en este monte, este aire, ni este rio / 5.1 c 10
- 4.1 c 4. Intensa (muerte)
- 5.1 c 13. Vario / actual
489. G. 80. Descaminado, enfermo, peregrino / 5.1 c 2 / 5.2 c 5
- 5.1 c 14. Vario / mitológico
490. H. 370. Ardíó en las llamas d'Eta Alcides fiero (Hércules)
 491. Q. 79. Estábase la efesia cazadora / (Diana / Acteón) / 5.2 a 5
- 5.1 c 15. Tópico / llama - ceniza
492. H. 225. Dulce el juego d'Amor, dulce la pena / 5.1 b 12
 493. H. 337. Si fuera esta la masma de belleza / 5.2 a 7
 494. Q. 43. Fuego a quien tanto amor ha respetado / 5.1 c 12 (11-r) (itinerario)
 495. Q. 63. Arder sin voz de estrepito idoliente / 5.2 a 7
 496. Q. 100. Ostentas, ¡Oh infelice! en tus cenizas / 5.1 c.6 / 5.1 d 1
- 5.1 c 16. Tópico / sueño
497. Ga. 17. Pensando qu'el camino iba derecho / 5.1 c 12 (itinerario)
 498. Q. 86. Cuando a mas sueño el alma me convida / 5.1 c 9 (bélico) / 5.1 c 10 (Palinuro)
 499. Q. 88. Más solitario pájaro ¿en cuál techo? / 5.2 c 2 / 5.1 a 8
 500. Q. 92. Soñé que con el brazo de rigor armado / (tipo)

ANTONIO GARCÍA BERRIO

