

LA PSICOLOGÍA DEL AMOR EN LOS SONETOS A FILIS DE BOCÁNGEL

TREVOR J. DADSON
The Queen's University of Belfast

El poeta madrileño de origen genovés de la primera mitad del siglo XVII, Gabriel Bocángel y Unzueta, empezó a escribir su treintena de sonetos amorosos cuando la tradición del amor cortés estaba llegando a sus postrimerías. Durante un siglo los poetas italianizantes de la península habían recogido la herencia de Petrarca y de los trovadores provenzales, imitando, copiando y reelaborando el código. Cada nuevo poeta, al momento de decidirse a escribir poesía amorosa, se enfrentaba con una larga tradición de temas, imágenes, incluso rimas ya establecidas. Salir del código era una imposibilidad: el poeta podía seguirlo, subvertirlo (como haría Quevedo con algunos de sus *Poemas a Lisi*), parodiarlo (como hizo Lope de Vega con su cancionero antipetrarquista dedicado a Juana), pero nunca ignorarlo. Estaba allí, siempre, como un reto.

A principios del s. XVII ser poeta equivalía a escribir sonetos amorosos. El problema radicaba en qué hacer con el tema que no fuera seguir ciegamente un camino ya andado y bien trillado por otros. Para ser distinto se podían buscar imágenes y metáforas jamás utilizadas, saqueando sin piedad las obras de los autores clásicos menos conocidos o las obras menos conocidas de autores célebres. O se podía intentar ofrecer un análisis distinto, una nueva visión del tema, si tal existía.

Gabriel Bocángel siguió en parte ambos caminos en su mini-cancionero dedicado a Filis y publicado en *La lira de las Musas* (Madrid, 1637). Se trata de unos catorce sonetos amorosos.¹ En comparación con la obra de otros poetas de la época, son pocos poemas, muy pocos poemas, pero, como espero demostrar

1. Sobre el conjunto de los sonetos amorosos de Bocángel, véase la Introducción de mi edición crítica de *La lira de las Musas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 54-62.

hoy, no desdeñables desde el punto de vista del desarrollo del tema del amor cortés. Pues en estos sonetos, especialmente los primeros, Bocángel recorre un camino propio, al fijar su mirada en un aspecto del tema poco trabajando. Si nos detenemos en la poesía amorosa de, por ejemplo, Garcilaso, Cambes, los condes de Salinas y Villamediana, encontramos al poeta-amante siempre en un estado de enamoramiento; es decir, sea feliz, sea triste, él está o ha estado enamorado de alguna dama. Se da por sentado que la historia narrativa de este amor empieza cuando el poeta ve a la dama y se enamora inmediatamente, por supuesto, de ella. De lo que pasó antes de este momento, o más interesante aún, de lo que pasó entre la primera vista y el enamorarse por completo, no suelen decir nada, como si estos momentos no existieran. Lo que desde luego para muchos seguidores del código era totalmente verdad.

Este es el campo fértil que trabaja Bocángel en sus cinco primeros sonetos a Filis.² En ellos analiza con la atención microscópica propia de un científico los momentos justo antes de rendirse y entregar su libertad, su libre albedrío a la dama. Pero el primer soneto empieza, como suele pasar con los sonetos-prólogo al estilo de Petrarca, al final de la historia, hablándonos de lo que «pasó» mediante el futuro de lo que «pasará».³ Como todo ha pasado ya, está el poeta bien situado y sin miedo de equivocarse para decirnos cómo va a pasar. Así empieza el primer soneto:

Yo cantaré de amor tan dulcemente

y empieza justamente con el fin de engañarnos momentáneamente. El canto del poeta será dulce, nos quiere hacer creer. El futuro de «Yo cantaré» parece una pura afirmación de alegría y optimismo. Pero en seguida viene el desencanto:

el rato que me hurtare a sus dolores

Todo el peso del verso cae sobre *rato*, *hurtare* y *dolores*. El canto (es decir, poesía) dulce como poeta-amante no va a durar para siempre, como sugiere el primer verso, sino que será un momento, un rato solamente, el tiempo que él mismo o «amor» (pues ambas interpretaciones, creo, son posibles) le robe o le hurte a sus dolores, que sí van a ser eternos. La alegría que siente entonces es algo «hurtado». Lo verdadero para él es sufrir, y este sufrimiento servirá para advertir a otros. Sin embargo, la fuerza de «Yo cantaré» es suficiente para do-

2. Los sonetos en cuestión son los poemas núms. 2-6 de la edición ya citada. Para mayor comodidad de referencia, los he numerado aquí sonetos núms. 1 a 5.

3. Este soneto más otros cuatro (no analizados aquí) han sido objeto ya de un estudio mío: «El amor en la poesía de Bocángel: análisis de algunos de los sonetos a Filis», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 51-65. En ese trabajo analicé las fuentes literarias del soneto «Yo cantaré de amor tan dulcemente».

minar el primer cuarteto, pues el efecto de su canto, su poesía será hacer que otros, hasta entonces no tocados por esta emoción, empiecen a sentir amores:

«ue el pecho que jamás sintió de amores
empiece a confesar que amores siente.

Nos encontramos, por tanto, con otro Orfeo que tañe su lira (de ahí seguramente el título de la colección, *La lira de las Musas*) —Filis será su Eurídice, y como Orfeo, Bocángel sufrirá a causa de su amor por ella.

Las penas del amor movieron a Orfeo a cantar a orillas del río Estrimón; le dominó totalmente su sufrimiento. Igual, le va a pasar a nuestro poeta. Amor, y su natural consecuencia dolor, le dominan completamente. Así este cuarteto nos va dando las bases para su poesía amorosa: el canto dulce a estilo de Orfeo; la equivalencia *amor/dolor*: y el sitio de su amor —el pecho. Si en la poesía de Quevedo amor reside en la sangre, la médula, las mismas entrañas del poeta, en Bocángel amor vive en el pecho. En el segundo soneto es «mi pecho endurecido» (v. 4), en el tercero «el pecho mío» (v. 1), en el cuarto «Sale el fuego del pecho y vuelve al pécho» (v. 9).

Otra constante en estos sonetos que aparece por primera vez en el soneto-prólogo es la imagen de la amada como «un mármol con belleza». ⁴ En primer lugar nos hace pensar en la figura mitológica de Anaxareta, que aparece varias veces en la poesía de Bocángel; también recuerda en algo la figura de Dafne, convertida en laurel para escaparse de la lascivia de Apolo. ⁵ En todo caso, Bocángel quiere representar a Filis de este mini-cancionero como una mujer fría y llena de desdén (como Anaxareta) que no sólo no hace caso del amante sino que se queda allí como un ídolo, un recuerdo constante de lo que podía haber sido para atormentarlo (como Dafne).

El segundo terceto del soneto recurre a una imagen predilecta de Bocángel: la esperanza que es vínculo del viento. Como ha demostrado M. Molho en un brillante análisis de «Ocios son de un afán que yo escribía», primer soneto de *Rimas y prosas* (Madrid, 1627) de Bocángel, «en el aire, en el viento seguirá volando la esperanza del poeta que por ser aire (toda esperanza es aire) se identifica con el soplo, aire o *pneuma* vital que es el poema. Lo cual viene a decir que en el viento es donde se informan e identifican indiscriminadamente la esperanza del poeta y el *pneuma* del poema, pues uno y otro no son sino ese vien-

4. Esta imagen la recogió Bocángel del soneto CXXXI del *Canzoniere* de Petrarca, soneto que le sirvió de modelo; véase «El amor en la poesía de Bocángel», pp. 52-53.

5. El mito de Apolo y Dafne es tema del soneto núm. 13 de *La lira de las Musas*; véase también «El amor en la poesía de Bocángel», pp. 62-64.

6. M. MOLHO, «El soplo y la letra: Gabriel Bocángel ante sus escritos», *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 189-199 [p. 198].

to en quien se cifra la escritura/soplo constitutiva de los versos».⁶ La esperanza del poeta consiste entonces en convencer a la amante mediante sus versos o canto (recuerden el primer verso) de la fuerza y verdad de su amor. Por lo tanto, «el pecho que jamás sintió de amores» del tercer verso viene a ser el pecho endurecido de Filis; de ahí que un poema que al principio parecía destinado al público resulta ser un poema escrito sobre y para su dama solamente. Esta actitud intimista persistirá en todo este cancionero.

El primer soneto de la secuencia narrativa propiamente dicho es el que empieza «Vivo de amor tan libre y he vivido». Estamos en los momentos antes del enamoramiento, cuando el joven se precia aún de su cuerda libertad (como reza el epígrafe). Sin embargo, esta libertad no es todo lo que parece. Para empezar, notamos que el poeta «vive *de* amor», sugiriendo un estado de dependencia. En seguida recordamos el primer verso del soneto anterior «Yo cantaré *de* amor». Aunque el verso sigue «vivo *de* amor tan libre» y nos damos cuenta de que la preposición *de* depende de «tan libre» y no del verbo «vivo», no podemos ni debemos olvidar que lo mismo sucedió con el poema anterior: «Yo cantaré *de* amor tan dulce» acabó siendo un engaño, una pista falsa. (Notemos de paso la intencionada semejanza entre estos dos versos, con la repetición de «de amor tan»). La repetición de «vivir» al final del verso en cuestión —«Vivo de amor tan libre y he vivido»— con su nota enfática e insistente da la razón, creo yo, a nuestra desconfianza. Parfraseando a Shakespeare, podríamos decir con él, «methinks the poet doth protest too much» (me parece que el poeta protesta demasiado).

Bocángel subraya su libertad, su albedrío en el segundo verso, cuando dice:

que *voluntario* pruebo su dolencia

Sin embargo, el mero hecho de ver en amor sólo «dolencia» indica que no vive de amor tan libre como nos quiere hacer creer. Sólo el que lo haya probado de verdad puede saber de sus dolores. Es interesante también observar cómo en el cuarto verso el pecho endurecido es el suyo (y no el de Filis, como en el primer soneto). Lo que más tarde será acusación lanzada contra ella, el tener el pecho endurecido contra su amor, es ahora percibido como virtud en él.

El tema de la libertad personal continúa en el segundo cuarteto, donde Bocángel utiliza el mito de Ulises y las sirenas para subrayar su capacidad para quedarse fuera de los tentáculos del amor:

Miro la llama a la distancia asido,
siendo costumbre *libre* y no prudencia

Lo que fue prudencia en Ulises —atarse al mástil de su barco para poder escuchar el canto de las sirenas sin dejarse seducir por él— en Bocángel es «costum-

bre libre». De nuevo se vanagloria de su fuerza de voluntad a la vez que reconoce que enamorarse uno es muy fácil:

que a beldad donde es alma la apariencia,
harto le sirve el riesgo de un sentido.

Aun con todo, como ocurrió en el primer cuarteto, parece contradecir sus propios argumentos. El verso «Miro la llama a la distancia asido», además de referirse al mito de Ulises, también recuerda la metáfora petrarquista de la mariposa que inevitablemente va hacia la luz, la llama. El participio *asido* también introduce todo menos «costumbre libre» o «libre voluntad». ¿Hasta qué punto disfruta este no-amante de la libertad?, podríamos preguntarnos.

En los tercetos pasamos del «yo» de los cuartetos (*vivo, he vivido, miro*) a un interlocutor más impersonal (*huya, para quien, para aquel*). El poeta se ha convertido en consejero, advirtiendo al público, a nosotros, de los riesgos de aventurarse sobre el mar «en fe de luz divina»; es decir, en busca de la dama. Otra imagen que sugiere este verso es el de San Pedro caminando sobre el mar hacia Jesucristo y sin ahogarse a causa de su «fe divina». Ahora bien, como la amada no es ningún Jesucristo, mejor es estar salvo en «seguro suelo» (v. 9) viendo anegarse a otro que intentar seguir su ejemplo, por fuerte que sea la luz divina, parece decirnos el poeta. Los cielos sólo tienen piedad del que no puede remediar su situación (por estar ya enamorado) y no de aquel que busca su propia ruina (queriendo enamorarse cuando todavía no lo está). Al parecer, consejos poco ambiguos a favor de mantener la libertad personal (cosa imposible, por supuesto, para el amante del código del amor cortés). Sin embargo, los argumentos no son tan impersonales ni tan lógicos como pueden parecer a primera vista. Por debajo de la superficie de lo que dice el interlocutor impersonal hay otro personaje, el de los cuartetos, que no puede distanciarse de sus propios consejos. Esta interpretación se transluce de la organización del poema.

Aunque muchos aún quieren ignorar a Bocángel o considerarlo poeta de segunda fila, sus dotes técnicas de poeta se evidencian claramente en su habilidad para pasar de los cuartetos a los tercetos de un soneto. Como es bien sabido, el soneto se divide en dos partes netamente diferenciables: un octavo (con sus rimas ABBA ABBA) y un sexteto (también con sus propias rimas, que en Bocángel suelen ser CDE CDE). El salto verbal y formal del uno al otro puede, y de hecho suele, constituir el eje semántico del poema. En el primer soneto que he analizado («Yo cantaré de amor») Bocángel unifica las dos partes mediante la repetición de «Verá» (vv. 5 y 9). En este segundo soneto («Vivo de amor») el enlace es más complejo. Como en el otro hay un enlace verbal mediante la repetición de varias palabras o ideas: *la llama* (v. 5) *luz divina* (v. 11); *el riesgo* (v. 8) *los claros riesgos* (v. 10); *asido* (v. 5) *atado* (v. 13). Pero también hay un enlace más escondido y menos perceptible: el mito de Ulises empleado en el se-

gundo cuarteto introduce la noción de mar, imagen que domina los tercetos. Tales paralelos entre los cuartetos y los tercetos del poema nos obligan a considerar a los dos personajes dramáticos (el poeta no-amante de los cuartetos viviendo libre de amor y el hombre indeterminado de los tercetos que se aventura sobre el mar poco seguro del amor) como una misma persona. Otra vez entonces el poeta parece sabotear sus propios argumentos, al darnos a entender que no está tan lejos de labrar su propia ruina. El que está «a la distancia *asido*» (v. 5) también será el que «gime a su ruina *atado*» (v. 13). En fin, este poema nos presenta a un poeta en diálogo consigo mismo, capaz de dar consejos razonables pero, como veremos, incapaz de recibirlos.

Las dudas que podemos tener sobre la verdadera libertad de que disfruta el individuo del segundo soneto se confirman por completo cuando leemos las primeras palabras del tercero: «Venciste, Filis». Por primera vez aparece la dama con su nombre. Pero más importante aún es el hecho de que ha usurpado el papel del poeta como fuerza motivadora de este cancionero. Si él dominó verbalmente los otros dos sonetos —«Yo cantaré», «Vivo de amor»— ahora es ella: «Venciste, Filis». Tal comienzo tan dramático no deja lugar a duda posible sobre su situación, su rendición; no ha podido resistir más tiempo:

Venciste, Filis. Ya en el pecho mío
hoy la primer ternera se introduce

Observamos el énfasis sobre el momento temporal: *ya, hoy, la primer*, como si quisiera establecer definitivamente el preciso momento de su vencimiento. El pecho endurecido del soneto anterior se ha portado como hielo expuesto a la luz del «sol infante» (es decir, los primeros rayos del sol matutino) y ha comenzado a ablandarse, lo que da lugar a las lágrimas. Pero, de nuevo notamos cómo el poeta quiere retroceder: «lloro, mas con valor rebelde y frío» (v. 4). El «venciste» del primer verso ya no parece tan decisivo si él retiene aun «valor rebelde», ni el sol tan fuerte cuando su pecho sigue siendo «frío». Lo que sí es significativo es la introducción de «lloro», palabra-idea que va a dominar los siguientes sonetos de la serie, como vemos en el primer verso del soneto 4: «Lloro, Filis». De *cantar* hemos pasado a *llorar*, de aire-sonido a agua-sonido, paso inevitable cuando amor es dolor.

El primer cuarteto del tercer soneto empieza entonces con la frase dramática «Venciste, Filis» para terminar subrayando el valor rebelde del amante. Esta contradicción (¿quién es el vencedor?) informa todo el soneto, lo mismo que un vocabulario relacionado con la gobernación del estado: *ley* (v. 7), *señorío* (v. 8), *impera* (v. 9), *vasallos* (v. 10), *monarquía* (v. 11), *leyes de sujetos* (v. 12), *rebelar* (v. 13), *imperio*, *tiranía* (v. 14), vocabulario que deriva todo de «*venciste/rebelde*» del primer cuarteto y que ayuda por supuesto a unir los cuartetos con los tercetos.

Utilizando el lenguaje de la poesía cancioneril del amor cortés, Bocángel analiza las relaciones entre dama y amante, entre señora y vasallo, como establece el código, pero de una manera original. También, como en el soneto anterior, sigue un proceso de autoengaño. Primero quiere que quede claro que lo que mengua es su obstinación («el pecho endurecido» del segundo soneto) y no su albedrío (también procedente del segundo soneto). Por tanto, al retener su albedrío puede dictar las condiciones de su rendición amorosa: «si le doy lugar, no señorío». Dará un lugar al amor en su pecho, pero no dejará que se enseñoree de él. Idea que encuentra su momento más original en el v. 9 con la frase «impere la razón». Como todo estudioso del amor cortés sabe, lo primero que se pierde al enamorarse es la razón. Ahora bien, en este soneto Bocángel el amante cortés quiere reescribir toda la tradición, quiere que impere la razón, que sólo al fuero (como dice) sean considerados sus afectos como vasallos. En su interior reinará una «amante monarquía», en que el amor será rey y él un obediente súbdito, eso sí, pero con la ventaja de que las monarquías se organizan mediante ciertas leyes que establecen los derechos y los deberes de cada uno. En tal sistema los súbditos también tienen sus derechos y pueden defenderse contra un rey injusto y déspota que quiere usurpar las leyes que protegen a sus súbditos. Este fue argumento sostenido y defendido en la época:

Que si contra las leyes de sujetos
se conjurare amor a rebelallos

Si tal fuera a pasar en la amante monarquía que Bocángel pretende establecer:

trocaré yo el imperio en tiranía.

De nuevo Bocángel invierte las nociones tradicionales del amor cortés: en vez de la tiranía habitual del Amor (Cupido), el tirano será ahora el amante. Dispuesto a compartir el imperio con Cupido si se porta bien, lo convertirá en tiranía para protegerse. En cierto modo el poema ha vuelto a sus principios —*vencisteltiranía*—, pero la tiranía en este caso no es de Filis, como sería de esperar, sino del poeta-amante que desesperadamente quiere retener su libre albedrío y engañarse creyendo que puede determinar el curso de este amor. Igual que el poema anterior, éste también es contradictorio: la última frase o palabra en ambos poemas, en vez de respaldar la primera, la contradice: «Vivo de amor tan libre/labra su ruina», «*Vencisteltiranía*».

Con la intensidad de un observador científico Bocángel va analizando sus emociones, buscando la justificación de cada una de ellas e intentando razonarlas. Estamos ante uno de los grandes psicólogos del amor del Siglo de Oro español.

La ambivalencia de sus emociones que hemos detectado hasta ahora en los sonetos segundo y tercero continúa en el cuarto:

«Lloro, Filis, mas es sin apariencia»

Notamos inmediatamente la semejanza (¿intencional?) con el primer verso del poema anterior «Venciste, Filis», y también con el quinto verso «lloro, mas con valor rebelde y frío». En ambos casos afirma algo para solamente contradecirlo acto seguido. Pero mientras que el «lloro» del tercer soneto no juega allí ningún papel importante, en el cuarto soneto «lloro» es palabra dominante. Abre el poema, actúa como marco al tercer verso («lloro...lloro»), es sustituido por *dolerme* (v. 2) y *dolor* (v. 4), reaparece en el séptimo verso (*llorara*), y termina el poema mediante el sinónimo de *penas*. Ahora no hay canto, sólo llanto («Lloro...las penas»); pero lo mismo que en otros sonetos establece un diálogo consigo mismo, también aquí el llanto es interior, introspectivo: «lloro hacia el corazón», idea reforzada en el primer terceto con la imagen del reloj de arena:

Sale el fuego del pecho y vuelve al pecho
cual reloj que, en hilando las arenas,
las mismas otra vez en sí recibe.

Su dolor, sus penas son eternas, como la arena que nunca puede escapar del reloj: «y así apercibe / que en mí, como en reloj, vivan las penas».⁷ Interesante también es notar cómo quiere dejar bien claro que su llanto es del dolor que siente y que no está relacionado con posibles quejas (v. 2). ¡Cuán rápidamente ha desaparecido la idea de un amante tirano capaz de destronar a Cupido! Ni siquiera se queja; solamente llora dentro de sí, para sí. Paso a paso vamos adentrándonos en este amor tan personal e introspectivo.

El último eslabón de la cadena que estamos estudiando hoy se da en el quinto soneto: «Yo aquel que un tiempo con semblante ledo». Los dos primeros versos nos llevan otra vez al segundo soneto: el «aquel que un tiempo... hice sagrado, amor, de la huida» es el hombre aparentemente capaz de ver los riesgos corridos por otros y no imitarlos. Los versos tercero y cuarto vuelven al tema

7. El verso núm. 13 de este soneto, creo, se puede interpretar de dos maneras: «*así* apercibe» (como lo puse en la edición de *La lira de las Musas*) o «*a sí* apercibe». Apoya esta segunda interpretación el hecho de que tendríamos así cierta repetición léxica muy del gusto de Bocángel: «en sí recibe» (v. 11), «a sí apercibe» (v. 13), «en mí» (v. 14).

del tercer soneto: la defensa de su libertad aunque la haya rendido al imperio de Filis. Todavía persiste en su autoengaño cuando dice «aunque negarle puedo».

El segundo cuarteto introduce un tema nuevo: ¿qué es peor, amor o temer amar? ¿Cuál es el peor cautiverio? Y en una inversión total de los consejos del segundo soneto, Bocángel aprueba la acción en voz de la inactividad. Como dice en el último terceto, lo peor no es morir sino morir sin enemigo. ¡El amor, pues, le ha dado el perfecto enemigo en la persona de Filis! Por esta razón tan retorcida está contento de seguir las armas vencedoras de Cupido, aunque sigue refiriéndose a su *valor*. De ahí que no sólo destruye los argumentos del tercer soneto sino los de los versos tercero y cuarto de este mismo quinto soneto.

La naturaleza contradictoria del amor es la nota dominante de este grupo de cinco sonetos. La encontramos en el primero donde el canto dulce del poeta se distingue por ser momentáneo y donde amor da lugar a dolor, y en los demás donde el poeta-amante se embarca en un discurso dialéctico consigo mismo, queriendo retener su libre albedrío mientras que todo el tiempo es consciente de que lo está perdiendo. Esta lucha desigual entre su «yo» personal, privado y su «yo» de poeta-amante público continúa en el resto del grupo de sonetos dedicados a Filis. Pero el tiempo y el espacio apremian, y hoy sólo he podido analizar cinco de ellos. Ahora bien, estos cinco sonetos forman entre sí un grupo muy interesante, como espero haber demostrado, a medida que el poeta con la habilidad y el escalpelo de un anatomista pone al descubierto las distintas fases de la relación entre el amante y su dama, desde los momentos previos del proceso hasta la progresiva e inevitable rendición de su voluntad y razón. El curso de esta relación se hace patente en las primeras palabras de los cinco sonetos:

Yo - vivo / venciste / lloro - Yo

En estas cinco palabras tenemos toda la historia de una relación amorosa según las tradiciones del amor cortés como las enuncia y entiende Gabriel Bocángel. ¿Hace falta decir algo más?

1

Propone el autor discurrir
en los afectos de amor

Soneto

Yo cantaré de amor tan dulcemente
el rato que me hurtare a sus dolores
que el pecho que jamás sintió de amores
empiece a confesar que amores siente.

Verá como no hay dicha permanente 5
debajo de los cielos superiores,
y que las dichas altas o menores
imitan en el suelo su corriente.

Verá que, ni en amar, alguno alcanza 10
firmeza (aunque la tenga en el tormento
de idolatrar un mármol con belleza).

Porque, si todo amor es esperanza
y la esperanza es vínculo del viento,
¿quién puede amar seguro en su firmeza?

2

Juventud preciada de cuerda libertad,
contra el amor

Soneto

Vivo de amor tan libre, y he vivido,
que voluntario pruebo su dolencia,
dando ejercicio a tanta resistencia
como huelga en mi pecho endurecido.

Miro la llama a la distancia asido, 5
siendo costumbre libre y no prudencia,

que a beldad, donde es alma la apariencia,
harto le sirve el riesgo de un sentido.

Huya del mar el que en seguro vuelo
los claros riesgos vio del anegado; 10
no tiene el mar en fe de luz divina.

Que las piedades las reserva el cielo
para quien gime a su ruina atado,
no para aquel que labra su ruina.

3

Amante que siente
los primeros efectos de amor

Soneto

Venciste, Filis. Ya en el pecho mío
hoy la primer ternera se introduce,
y cual hielo en que el sol infante luce
lloro, mas con valor rebelde y frío.

Mengua mi obstinación, no mi albedrío, 5
que este afecto a que el hado me reduce,
no como ley, cual gusto se produce,
y, si le doy lugar, no señorío.

Impere la razón, y mis afetos
sólo al fuero se extiendan de vasallos, 10
en mi interior, ya amante monarquía.

Que si contra las leyes de sujetos
se conjurare amor al rebelallos,
trocaré yo el imperio en tiranía.

Amante que desmiente la pretensión
que se juzga por su llanto

Soneto

Lloro, Filis, mas es sin apariencia,
que sé dolerme, mas quejarme ignoro;
lloro hacia el corazón: sepa que lloro
el dolor, pero no la diligencia.

Aunque es agua no opone resistencia 5
el fuego que encerré como tesoro;
que no llorara yo si mi decoro
aumento no le diera sin violencia.

Sale el fuego del pecho y vuelve al pecho
cual reloj que, en hilando las arenas, 10
las mismas otra vez en sí recibe.

Porque faltaran al amor sospecho
ya penas contra mí, y así apercibe
que en mí, como en reloj, vivan las penas.

Rindiendo al amor su libertad

Soneto

Yo aquel que un tiempo con semblante ledo
hice sagrado, amor, de la huida,
mi libertad, que aún vive defendida,
rindo a tu imperio, aunque negarle puedo.

Que si temiendo amar cautivo quedo 5
en la pena mayor, que es la temida,
ni pierde libertad ni arriesga vida
quien pide al golpe no morir del miedo.

Y aunque no falta en mi valor lo fuerte,
amor, contra venganzas de tu aljaba
desde hoy tus armas vencedoras sigo.

10

Amando excusaré —no ya la muerte,
que el miedo de morir también la obraba—
la afrenta de morir sin enemigo.