

Instante lírico y devenir temporal en la Oda I de Francisco de La Torre

di *María Elena Ojea Fernández* ✉

(Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

The poetic word is the vehicle that Francisco de la Torre uses to convey both the glory of the lyrical instant and the incessant temporal evolution. The lyrical self walks the rugged path of existence and *feels* the final pause in each moment he lived. Our purpose has been to analyze how the broken sound of that abrupt journey symbolizes the inevitable flow of time. The author manages to go beyond the traditional topic of *carpe diem* thanks to the sober balance of some verses in whose fluctuations the melancholic pilgrimage of being towards the inscrutable darkness is revealed.

Keywords: lyrical moment, temporal evolution, melancholy, language, tone

1. Introducción

Francisco de la Torre (¿1534-1594?), el poeta de la noche, fue un autor del que se desconoce su trayectoria vital y su auténtica personalidad. Un aura de misterio lo acompaña desde el preciso momento en que se dieron a conocer sus trabajos. Se le incluye en la llamada Escuela literaria salmantina junto con otros autores, entre los que cabe destacar a Francisco de Figueroa y a Francisco de Aldana, a Francisco de Medrana y al mismo fray Luis de León (Garrote Bernal, 1990, 10). Se trataba de una selecta minoría que escribía sin intención de publicar y cuyo emblema era el «orgullo del saber reservado» (Garrote Bernal, 1990, 11). Eran autores que se beneficiaron del privilegiado ambiente de la ciudad universitaria, intelectuales que imitaban a los clásicos (Horacio, en particular) y que se afanaban por hallar una forma métrica a la altura de su concepción poética. Menéndez Peláez subraya que la gran mayoría de los poetas de la Escuela de Salamanca recibieron «un magisterio indirecto del gran agustino» siendo La Torre el «más importante después de fray Luis» (1999, 195-196). La obra literaria de este misterioso escritor gira

en torno a la imitación de los grandes poetas grecolatinos y contemporáneos. No solo imita a Horacio o a Virgilio, sino también a Garcilaso, que admiraba e imitaba a los clásicos, lo que constituye «un elemento más de su arte» (Alcina, 2011, 48). Los poemas de La Torre los edita Quevedo (con el nombre del autor tachado) en 1631 como ejemplo de sobriedad frente a los excesos estilísticos de los culteranos. No ha sido nuestro propósito desentrañar la insondable biografía del vate ignoto ni las peripecias y vicisitudes del manuscrito que contiene sus trabajos.¹ Sobre el intento editorial de publicar su *Obra* antes de la fecha citada se han pronunciado críticos ilustres; entre ellos, Zamora Vicente en su edición a las *Poesías* de La Torre (1956), M^a Luisa Cerrón Puga en «Nuevos datos sobre el manuscrito de las *Obras* de Francisco de la Torre», (1986) o Soledad Pérez-Abadín en «La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado» (2004). La cuestión no es baladí porque cuando Quevedo confunde a La Torre con un poeta del *Cancionero* provoca que se dude de su existencia. Sus versos llegaron a ser atribuidos a don João de Almeida, a su criado Miguel Termón, a Francisco de Figueroa (Pérez-Abadín, 2004, 6) y al mismo Francisco de Quevedo (Cerrón Puga, 1986, 392). Para Adrián J. Sáez, un poeta de «fino criterio» como Quevedo tenía que saber que «ese modo de hacer versos responde a la segunda mitad del siglo XVI»,²

¹ La rocambolesca historia del hallazgo del manuscrito de La Torre ha dado pie a muchas teorías, entre ellas, las que A. J. Sáez recoge de grandes estudiosos turrianos como M^a Luisa Cerrón Puga y Soledad Pérez-Abadín. La primera pensaba que tanto la tachadura del nombre como la historia del librero que vende el manuscrito a Quevedo no son más que «estrategias destinadas a ocultar ‘la gravísima responsabilidad de Sarmiento [el librero Manuel Sarmiento de Mendoza]’ para evitar el acoso de la Inquisición, por entonces ocupada en otro proceso contra el Brocense, en cuyo círculo rondaba La Torre» (2012: 42-43). Pérez-Abadín cree que el hecho de ocultar el nombre puede deberse tanto al asedio de la Inquisición como a razones personales que poco o nada tienen que ver con el contenido del manuscrito (2012: 43). Sáez defiende también que Quevedo buscaba dejar a la vista el agravio cometido por Fernando de Herrera, a quien culpa de oscurecer con sus «borrones» los poemas de nuestro lírico para servirse de ellos, mostrando con su proceder ser «ladrón y no poeta», 2012, p. 43.

² Sáez, 2012, p. 43. De la misma opinión era Jorge de Sena, que sostenía que «a simples aparição da ode, por certo também resultado da imitação de Horácio, são uma e outra peculiares aos meados da segunda metade do século XVI. O facto de La Torre ter odes, e na proporção de 11 para seis canções situa-o não antes dessa época. Mas não poderia situá-lo muito depois, ou muito adiante nela, a extrema aproximação de esquemas formais com Horácio, encontráveis em La Torre, o quel, sem dúvida, estava a experimetá-los como iniciador na língua vulgar», 1974, pp. 112- 113.

por lo que su noble intención sería tan solo un pretexto para desautorizar a los seguidores de Luis de Góngora y para imponer un estilo poético determinado que tuviera «un doble modelo digno de emulación» (2012, 39). Azaustre Galiana opina lo mismo al defender que Quevedo utiliza a La Torre como «arma arrojadiza» contra las alabanzas que merecieron los versos de Fernando de Herrera, de quien Quevedo criticaba cuestiones referentes al estilo y a la «falta de armonía fónica del verso» (2018, 127). Sea como fuere, desconocemos la razón última que impidió a La Torre publicar sus poemas con su nombre. Pérez-Abadín advierte que el autor tenía en mente la publicación de sus trabajos e indica como prueba un Libro de Relaciones conservado en el Archivo de Simancas, el cual «deja constancia de que en 1588 el Consejo de Castilla libró una licencia de impresión a favor del poeta, que la solicitó personalmente» (2009, 85).

La crítica ha venido considerando a Francisco de la Torre uno de los poetas «más interesantes entre los petrarquistas menores» porque «una vez más sus temas derivan del petrarquismo italiano (indirectamente del ‘Hor che’ l ciel e la terra e’ l vento tace’ de Petrarca)», (Jones, 1998, 146-147). El conjunto de su obra lo componen tres libros: *Libro I*, *Libro II*, *Libro III* (versos adónicos con endechas) y la *Bucólica del Tajo*, que está formada por ocho églogas. La Oda I está incluida en el Libro I. El asunto³ no es original sino que se inspira en el *carpe diem* horaciano recreado anteriormente en el soneto XXIII por Garcilaso.⁴ Pero nuestro autor no solo revisa este tópico, sino que la sencillez y el lirismo de su estilo encierran una singular expresividad que lo diferencia

³ Alonso Zamora Vicente subraya que «la poesía de La Torre es tímidamente pagana y en ella no podía faltar el tributo al epigrama de Ausonio», p. XXII del Prólogo a las *Poesías* de Fernando de la Torre (1956). Pérez-Abadín cree que la materia de las odas tiene que ver con la preocupación existencial: «son reflexiones morales que, en forma de sentencias o consejos, se dirigen al destinatario de un discurso fundamentalmente persuasivo». Es evidente que imitan el modelo del *Carmina* horaciano, donde temas como «la naturaleza, la mitología y el amor se supeditan a la argumentación ética, centrada casi siempre en el carácter inestable de la fortuna». Por otra parte, el hecho de que en los dos primeros libros coincidan sonetos, odas y canciones «permite calibrar las relaciones de afinidad a la vez que de oposición que contraen los tres géneros». En «Las canciones de Francisco de la Torre», 1996, 445.

⁴ Juan Francisco Alcina indica que algunos de los versos garcilasianos, así como su estructura, se inspiran en un poema de Bernardo Tasso «Mentre che l’aureo crin v’ondeggia intorno» y también en la oda de Horacio a Ligurino (IX, X), 2011, p. 396.

del resto de imitadores de los clásicos latinos. Como subrayaba Rivas Yanes, nuestro poeta va transformando la idea original hasta alcanzar un planteamiento distinto, con el que logra «transmitir una lúcida visión de la existencia humana, muy cercana a la sensibilidad moderna» (1997, 338).

La finalidad del artículo es la reflexión acerca del tono que envuelve la arquitectura de un poema en la que el yo poético, guiado por el implacable acontecer temporal, se precipita gradualmente hacia lo desconocido. Decía César Vallejo que la poesía era «tono, oración verbal de la vida. Es una obra construida de palabras» (Usandizaga, 2003, 651). La Oda I combina el pasado («Vino del Austro frío/ invierno yerto y abrasó la hermosa...»), el presente («goza, Filis, del aura/ que la concha de Venus hiere...») y el futuro («Vendrá la temerosa/ noche de tinieblas y de vientos llena...»), de manera que, parafraseando a Vallejo, todo parece girar en torno al «tono con que se dice una cosa, y secundariamente lo que se dice» (Usandizaga, 2003, 651).

La esencia última de esta composición se mueve alrededor de una presencia femenina imprecisa a la que se apremia para que no desperdicie el tiempo, pues «apenas se restaura/ el contento pasado, como el día de ayer y el no gozado», (1981, 152). El artista revisa el tópico horaciano mostrando una pesadumbre que ya anuncia un espíritu desengañado y hasta tenebroso. El paso del tiempo en el soneto de Garcilaso constituía un acicate, pero ahora se ha convertido en un elemento inquietante cuyo tono sombrío anticipa la desconfianza hacia la hora definitiva.

Decía Schopenhauer que el tiempo consta «sobre todo de futuro y de pasado» (1999, 121). En la Oda I, el poeta aconseja, con un punto de melancolía e incluso de resignación, no desperdiciar el placer de ese anhelado «eterno presente» en el que «la voluntad de vivir se manifiesta» (Schopenhauer, 1999, 121). A nuestro juicio, las tinieblas finales no aluden tanto a la pérdida de la juventud como a las esperanzas malogradas del yo lírico. La aventura de la vida requiere de una correcta disposición de ánimo si uno no quiere verse atenazado por los azares del recorrido. El matiz simbólico de la noche, que siempre aportó seguridad a la experiencia poética

de nuestro vate, se desvanece aquí y ya no sirve de consuelo ante el desamparo de la devastación. La voz poética no entrará en lo desconocido con una sonrisa tranquilizadora. No hay ternura compasiva en lo oculto, sino la negra visión de la fragilidad humana.

2. La cuestión de la *imitatio* en Francisco de la Torre

Si bien la importancia de la originalidad literaria cobra sentido durante el siglo XVIII y se consolida definitivamente en el Romanticismo, no podemos obviar que ya en el periodo renacentista «asistimos a una auténtica exaltación del fenómeno de la *imitatio* como técnica compositiva» (Cuesta Torre, 1998, 297). Y todo ello porque la acción de imitar estaba tan en consonancia con la cultura del poeta, que un intelectual como «el Brocense consideraba incluso deseable la apropiación literal de versos ajenos» (Cuesta Torre, 1998, 297). No obstante, el verdadero creador tenía no solo que imitar a los autores clásicos, sino saber imponer en sus escritos su propia personalidad. Por ello, la erudición poética debe ir a la par de la *aemulatio*, lo que implica «más independencia y mayor confianza del autor en sí mismo y en sus cualidades artísticas respecto a su modelo» (Sánchez Manzano, 2004, 338). Y es que la tensión entre el lugar de la imitación y el de la invención marcará toda la reflexión renacentista. Si Garcilaso se inspira en el soneto *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno* de Bernardo Tasso y en la Oda de Horacio a Ligurino (IV, X), La Torre «se sirve del lenguaje de los demás hasta el momento en que encuentra el propio» (Hauser, 1975, 63). Porque el arte, como el idioma hablado, constituye «una complicada red de relaciones en la que se hallan envueltos muchos participantes» (Hauser, 1975, 63).

El tema de la Oda I de La Torre y del mencionado soneto XXIII de Garcilaso de la Vega retoma el pensamiento de Horacio y Ausonio en torno al desenlace metafísico de la belleza efímera. Sin embargo, el tono en ambos no es el mismo. Los versos de La Torre provocan en el espectador una sensación de extrañeza y de desazón que los aparta de la serena advertencia del poema garcilasiano. En este sentido, F. de la Torre estaría más cercano a Tasso que

al poeta soldado: «Tasso describes the destruction of time, Garcilaso only suggest it» (Stanton, 1972, 203). La inquietud inunda los versos de la Oda I cuando el yo lírico vislumbra en la naturaleza marchita el vacío de una belleza de la que no quedarán vestigios.⁵ La Torre somete el equilibrio renacentista a una interpretación personal y dramática. Aunque los elementos sean los mismos, el poeta quiebra su distribución tradicional y permanece atento al efecto sorpresa y a la tensión que provoca la desaparición física del ser humano. Porque la naturaleza «cambia, pero renace». Pero el hombre camina «inexorable, al Hades» (Ramajo Caño, 2022, 298).

3. Lenguaje, tono y voluntad de decir

El tono lúgubre de la Oda I incide en la idea del tiempo como tensión y en la idea del tiempo como impacto. La imagen del «rayo transparente/ de la rosada Aurora» (1981, 152) es ejemplo de cómo lo fugaz «da al mismo tiempo una idea de lo eterno en la fulguración del instante» (Aínsa, 2003, 29). La fuerza de la palabra de La Torre se descubre en el momento culminante en que las fronteras entre lo interno y lo externo se derrumban. Todas estas percepciones resuenan al final cuando el juego rítmico se hace más tenso y cuando la naturaleza se convierte en un espacio lúgubre y laberíntico: esa «temerosa/ noche de nieblas y de vientos llena» que nos obliga a reflexionar sobre la existencia humana. Y es entonces cuando la palabra de nuestro lírico se «abre hacia el manierismo a veces esbozado, a veces declarado» (Gracia, 1989, 96).

⁵ El asunto de la belleza marchita «viene de lejos», recuerda Ramajo Caño (2022, 417). Es tema muy horaciano, como lo es también el de los cabellos rubios que se tornan canos en una especie de «metamorfosis del oro en plata» (2022, 418). La influencia de Horacio es notoria en los versos de Garcilaso, que el ignoto poeta imita casi a la letra: «antes que la dorada/ cumbre de relucientes llamas de oro/ húmeda y argentada quede», Oda I, 21-22, frente a «antes que el tiempo airado/ cubra de nieve la hermosa cumbre», soneto XXIII, 10-11. Los efectos del *tempus fugit* recomiendan el goce del tiempo de la juventud, una admonición que está presente de forma explícita en Garcilaso y en La Torre, pero tan solo implícita en Horacio, IV, 10: «En ningún momento bota un imperativo o un verbo exhortativo para que el efebo goce; sin embargo, implícitamente, tal admonición cubre todo el poema», 2022, p. 283.

Oda 1

Mira, Filis, furiosa
onda, que sigue y huye la ribera
y torna presurosa,
echando al punto fuera
del agua el peso de la nao ligera.
Aquellas despojadas
plantas, que son estériles abrojos,
solían, adornadas
de cárdenos y rojos
ramos, lucir ante sus bellos ojos.
Vino del Austro frío
invierno yerto y abrasó la hermosa
gloria del valle umbrío
y derribó la hojosa
corona de los árboles umbrosa.
Agora que el Oriente
de tu belleza reverbera, agora
que el rayo transparente
de la rosada Aurora
abre tus ojos y tu frente dora,
antes que la dorada
cumbre de relucientes ramas de oro
húmeda y argentada
quede, inútil tesoro
consagrado al errante y fijo coro,
goza, Filis, del aura
que la concha de Venus hierde: dado
que apenas se restaura
el contento pasado,
como el día de ayer y el no gozado.
Vendrá la temerosa
noche de nieblas y de vientos llena,
marchitará la rosa
purpúrea y la azucena
nevada mustia tornará de amena

(1981, 152)

La invitación al goce nos revela el asombro que provoca ese instante único. Porque solo es real el presente, que, por otra parte, «no representa sino la frontera entre el pasado y el futuro» (Schopenhauer, 1999, 28). El mensaje que se percibe en la sexta lira puede ser positivo solo si va acompañado de prudencia y no se olvida la advertencia que acecha implacable en la estrofa final (Pérez-Abadín, 1993, 254).⁶ El lenguaje, relajado en cuanto describe la

⁶ En el mensaje de la invitación al goce basada «en el concepto de *phronesis* epicúrea prevalece el enfoque pesimista, condensado en la máxima que sigue al consejo («apenas se restaura/ el

belleza y el placer, se torna tenso cuando la «luz de las relucientes ramas de oro» se desvanece en la opaca confusión que todo lo destruye. La sonoridad escueta y severa de estos versos descubre una emotividad adusta. Presentimos una sensación de amenaza e inseguridad en la «noche de nieblas» que anticipa el pesar por la ruina de la gloria, de la belleza y de los placeres mundanos. La mezcla de oscuridad («invierno yerto») y luminosidad («rayo transparente») acentúa el desconcierto ante lo desconocido. La metafórica concisión de las siete liras modela un poema donde reina la armonía de opuestos. Destaca el ritmo de la vibrante múltiple que acompaña a la vibrante simple; a veces complementando su significado («torna presurosa», «dorada cumbre», «rayo transparente», «hermosa gloria», «oriente reverbera», «frente dora», «rosada Aurora», «tesoro consagrado») y otras veces, cercenándolo («rosa purpúrea», «errante coro»). La música ronca de la vibrante múltiple está presente en toda la composición tanto en los vocablos que tienen significado positivo («hermosa», «reluciente»...) como en los que son negativos («abrojos», «abrasó», «frío», «derribó»...). La última estrofa resume con trabajada sencillez el tono melancólico que caracteriza a la poesía de La Torre.⁷ Unas breves pinceladas nos dirigen a un entorno sombrío e invernal. Si la estética renacentista premiaba la proporción, la armonía de las cosas, la gracia y la dignidad, los versos de nuestro lírico se alejan de ese orden de belleza clásica y se ven invadidos por una sensación de desapego hacia los valores del mundo renacentista. Pese a que la Oda I resulta un claro homenaje a Garcilaso⁸, también es cierto que el poeta muda ya la perspectiva. La extrañeza del lector se refuerza en el verso 32, cuando en la «noche de nieblas

contento pasado/ como el día de ayer y el no gozado», vv. 28-30) y en el vaticinio de la estrofa final». Pérez-Abadín en «La oda en Francisco de la Torre, fray Luis de León y Francisco de Medrano», 1993, p. 254.

⁷ Christine Orobitg defiende que la poesía de Francisco de la Torre contiene un mundo poético personal que «puede leerse bajo el signo de Saturno y de la melancolía»; en concreto de la temática del *locus horridus*; de ahí la preferencia por la representación de «paisajes nocturnos, invernales, desiertos». En «La astrología, una clave para leer la literatura del Siglo de Oro: la temática de Saturno y sus hijos», 2022, p. 521.

⁸ Antonio Alatorre cree que Francisco de la Torre, Aldana, fray Luis de León y Pedro Laínez, entre otros, crearon un «lenguaje manierista a caballo entre el lenguaje clásico de Garcilaso y sus epígonos y el lenguaje de Góngora y sus secuaces», 1999, p. 48.

y de vientos llena» se vislumbra el desgarrado estado de ánimo del yo lírico. El movimiento lento y reposado del endecasílabo, apoyado en el verso corto, transmite una musicalidad entrecortada que acentúa el tono de evidente inestabilidad. La música del poema resuena hermética mientras la voz poética se adentra en los insondables recovecos del tiempo. Los versos de F. de la Torre no carecen de imaginación porque imiten a los clásicos o a Garcilaso. La excelencia no necesita necesariamente ser demostrada, porque tal vez «señalar demasiado particularmente los méritos de una obra de arte es admitir que *no* son méritos en absoluto» (Poe, 2009, 33). La crítica no ha sido del todo unánime a la hora de valorar el trabajo de este autor. Se le ha tildado de mero imitador de los antiguos, con poemas «conmovedores y evocativos», pero poco originales, ya que sus temas se identifican demasiado bien en las fuentes del petrarquismo italiano (Jones, 1998, 146). Otros no lo han valorado en absoluto calificando sus poemas de mediocres (Jammes, 1994, 684). Sin embargo, la supuesta sencillez de sus versos no debe confundirse con simpleza. Amelia Fernández Rodríguez recuerda que Dámaso Alonso desmintió siempre la *sencillez* de los versos de La Torre, interpretación que hizo fortuna durante los siglos xviii y xix y que muy probablemente partió de Quevedo al confrontar la obra del desconocido poeta con la fatuidad del estilo de los culteranos. Fernández Rodríguez corrobora las palabras de Alonso para quien «el encanto frío, arqueológico y fuertemente estetizante de su manierismo» ofrecía un material poético de gran profundidad (1989, 58). Gethin Hughe, por su parte, rechaza que La Torre fuese un mero imitador de Garcilaso y alaba la altura poética de su estilo: «it is evident that the question of Francisco de la Torre's simple style is relative» (...) simplicity can be misleading when discussing his verse» (1975, 392). En realidad, su simplicidad resulta una paradoja, pues esconde muchos matices. El estilo literario de nuestro vate es todo un acierto porque logra la «síntesis conciliadora» (Pérez-Abadín, 1995, 118) de Horacio, Bernardo Tasso y Garcilaso de la Vega. Además, su peculiar sensibilidad «nos enseña a enriquecer, a complicar desde un punto de vista heurístico, los límites de una

habitación común, todavía sin explorar» (Steiner, 2001, 189).⁹ La capacidad evocativa de su lenguaje nos adentra en una atmósfera distante en la que la fuerza del «Austro frío» dispersa la suave melodía de la «rosada Aurora». Filis estará sola cuando la fiereza del viento extinga las «llamas de oro» y su espíritu penetre en la niebla imprecisa que ahoga la luz.

Es probable que esta composición no posea el refinado esplendor que caracteriza a los poemas de Garcilaso. Sin embargo, observamos una atinada premeditación artística, muy en consonancia con el discurso moral que pretende transmitir. Los versos sugieren un estado de ánimo melancólico, inmerso en una densa ensoñación entre el pasado y el futuro. La naturaleza en movimiento refleja la provisionalidad de las cosas y la fragilidad de la vida. La advertencia a Filis resalta la importancia de la memoria, pues en ella reside el espíritu. La dama ha de ser consciente de la realidad de la ausencia. En este sentido, el paisaje yerto es una huella de esa realidad. La tiniebla sugiere la desaparición del ser y la presencia irrevocable de la muerte. La palabra poética se percibe a lo largo de siete liras como una construcción en vertical: desde el apasionamiento de los «rojos ramos» y la luminosidad de la «dorada cumbre», el descenso es lento, pero implacable y culmina finalmente en la oscura orfandad de la «azucena nevada». Esa caída proyecta un *tempo* profundo y riguroso que conforma el tono último del poema. Más que el ritmo sonoro, nos interesa el ritmo que va ligado al tono y «en última instancia al significado» (Usandizaga, 2003, 651). Es ahí donde pensamos que reside la voluntad de decir del yo poético.

⁹ Sobre la relación entre la creación y la invención reflexiona George Steiner cuando señala que la creación está por encima de la invención (2001, 119). Claro que en su forma más elevada, ya hemos visto que la invención literaria resulta esencialmente enriquecedora: «Instala ventanas a través de las cuales nos invita a contemplar un terreno nuevo, nuevas fuentes de luz», 2001, 189. Quizás La Torre, consciente de que los dos conceptos «se superponen», se haya limitado a rememorar el origen remoto de las palabras observando, reflexionando y siendo a la vez «él mismo y universal», 2001, p. 131.

4. El paisaje vivido

Si la palabra es el vehículo gracias al cual se nos transmite una imagen o una descripción (Carbajosa, 2003, 591), en la Oda I bien podemos destacar algunas que de manera contundente se dirigen a la conciencia del lector. El poeta dice pocas cosas, pero muy certeras: hay que saber disfrutar del presente y aprender a sosegar la propia interioridad si queremos conservar el equilibrio moral que nos permita entrar en lo desconocido sin temor.

El tono sombrío de la Oda I tiene que ver con una de los rasgos definitorios de la poesía de La Torre: «la sustitución del *locus amoenus* tradicional por unos paisajes yertos, áridos, nocturnos, helados» (Orobitg, 2001, 946). Esta atmósfera lúgubre se manifiesta en la elección de vegetales marchitos como los «estériles abrojos» o la yedra mustia, que si bien no aparece en esta composición sí lo hace en muchas otras. Lo mismo podría decirse de la «rosa purpúrea» o de la «azucena nevada». La poesía de F. de la Torre opone al paisaje transparente que simboliza la belleza de la dama, la luz triste de la noche helada, entorno nocturno e invernal asociado constantemente a su voz poética (Orobitg, 2001, 946). Las siete liras de la composición se estructuran entre el movimiento y la pausa. La primera se caracteriza por la osada agitación de «la furiosa onda», cuyo andar presuroso se frena ante la imagen irrespetuosa de la naturaleza muerta. En la tercera, el encabalgamiento estrófico acompaña al viento airado que arruina raudo y sin piedad la «hermosa/ gloria del valle umbrío». La cuarta y la quinta son estrofas en las que la presencia de los adverbios (*agora* y *antes*) recalca la fatídica advertencia sobre lo que vendrá después. En ambas, sobre todo en la quinta, la ausencia de pausa versal subraya el recorrido inclemente del tiempo. La sexta es una recomendación a gozar la hora pasajera antes que la fuerza del viento helado todo lo aniquile. La última constituye un pesar punzante: la vida es una transformación continua; de ahí la conveniencia de aprovechar el momento feliz que nos ha sido concedido. Pero la clave del poema no reside solo en la quinta lira. La segunda estrofa es también muy significativa. Filis

debe *saber ver* antes que nadie la lección que transmite la imagen del paisaje marchito. El yo lírico enmudece ante la severidad del ritmo quebrado que se desliza entre los versos. La alternancia de versos cortos y largos rompe la unidad sintáctica de los epítetos, bien sean estos simples o coordinados: «furiosa /onda», «dorada/cumbre», «azucena/ nevada», «cárdenos y rojos/ramos»; sin embargo, su efecto estilístico transmite con acierto la agitación por la vivencia íntima del tiempo. Ese tono desigual adquiere relieve en los tortuosos versos 26, 27, 28 y 29, en los que el poeta explica lo inútil que supone fiarse de lo perecedero y de la felicidad pasada que fue y ya no es («goza Filis, del aura/ que la concha de Venus hiere: dado/ que apenas se restaura/ el contento pasado»). Y es que en todas las estrofas descubrimos la imposibilidad de revivir el «contento pasado», lo que junto con la angustia de sabernos materia temporal, enlazaría este poema con la obra cumbre de Jorge Manrique (*Coplas a la muerte de su padre*) más que con las de sus contemporáneos renacentistas. El timbre metálico de la vibrante múltiple y la tenacidad de las consonantes nasales subrayan en la última lira el epílogo de una vida que se desvanece. Y cuando la «noche de tinieblas» invite a entrar en contacto con lo definitivo, la voz poética ya solo prestará atención a la solemnidad del silencio y buscará acercarse con dignidad a la «muda irrevocabilidad» de la muerte, que decía George Steiner (2001, 327).

Hemos hablado de cómo la poética de la imitación renacentista no significa falta de originalidad ni plagio descarado de obras ajenas. La influencia del contexto es inevitable y esto vale tanto para F. de la Torre como para Garcilaso u otros autores. Ya lo decía Steiner al sugerir que hasta el más original de los artistas era siempre polifónico (2001, 95), pues como enseñaba John Oldham la labor de los poetas consistía en partir de un tema conocido e inventar bien (2001, 115). Se hacía eco Oldham del «desplazamiento hacia la re-creación, la variedad novedosa de un tema o materia preexistente (normalmente de la mitología o de los géneros clásicos)». Y aquí entramos en terreno conocido, pues La Torre sobresale por poseer una capacidad especial para, llegado el momento oportuno, desviarse del sendero común.

Probablemente en eso consista la creación individual: en la capacidad de interiorizar las fuentes y de transformarlas y en la capacidad de construir, lo que es propiamente «un acto de *poiesis*», (2001, 115).

El tema resulta entonces un ingrediente más, pero no semeja necesariamente lo más importante, pues «antes que una idea, un poema es una voz» ligada al ritmo y al tono.¹⁰ El gran poeta será el que sepa resucitar una imagen poética, la coloque cuidadosamente en la línea del verso y la arrastre provocando su vaivén.¹¹ La idea del *carpe diem* no es nueva, pero debemos agradecer a La Torre el interés por renovarla bajo «el signo de la *simplicidad*», como recomendaba Bachelard (1975, 132).¹² La enigmática danza del tiempo en la Oda I revela diferencias de tono con líricos que también utilizaron este tópico heredado de la tradición literaria. El valor del instante se deja sentir en Garcilaso no como desengaño absoluto o destrucción definitiva, como Góngora se encargará luego de expresar, sino como aliciente para valorar y gozar del presente inmediato. En F. de la Torre se unen los tres momentos del tiempo: el pasado, el presente y el futuro, siendo este el más importante. La advertencia a Filis hace hincapié en ese devenir certero hacia el que se encamina.¹³ Y es que «el porvenir no es lo que viene hacia nosotros,

¹⁰ Recuerda Usandizaga que el poema, además de voz, es ritmo y es también una respiración. Y en cuanto al tono, «espiración patémica» se confunde y se mezcla con el ritmo, de tal manera que ambos se supeditan y «no es posible interrogarse sobre el uno sin pensar en el otro», 2003, p. 657.

¹¹ El verso tiene siempre movimiento y «constituye ese único devenir de expresión», que señalaba Bachelard, 1975, p. 19.

¹² Bachelard siente gratitud hacia los poetas que son capaces de expresar, «en un toque raro», la sencillez que emana del tránsito de una imagen a otra, 1975, p. 133. Del mismo modo, la recreación que realiza La Torre del tópico *carpe diem* destaca por la singularidad que desprende su tono austero y simple.

¹³ El valor que F. de la Torre concede al tiempo lo acerca, a nuestro entender, a algunos poemas de Shakespeare. En el soneto XII y en el soneto LX, entre otros, el bardo inglés pinta la huella destructora que el paso del tiempo provoca en la naturaleza y en el ser humano («When I behold the violet past prime,/And sable curls all silver'd o'er with white;[...] Then of thy beauty do I question make, / That thou among the wastes of time must go»-Sonnet XII; «Like as the waves make towards the pebbled shore/ So do our minutes hasten do their end/ [...] Time doth transfix the flourish set on youth/ And delves the parallels in beauty's brow/-Sonnet LX»), Shakespeare, *Sonetos*, 2011, p. 48 y p. 144. Pero, el fluir temporal no ennegrece su estado de ánimo, pues entiende que la hoz del Tiempo (Time's scythe) supone la necesaria renovación de la existencia humana. No apreciamos esta aptitud en nuestro enigmático vate, que contempla el devenir con inescrutable melancolía.

sino aquello hacia lo cual vamos» (Bachelard, 2002, 48). A pesar de la inmediata y espléndida inmovilidad del momento, al que quisiéramos darle una dimensión como si «el ideal de la vida fuera la vida ardiente de lo efímero» (Bachelard, 2002, 24), la existencia humana no es contemplativa ni pasiva, sino que se nos muestra en un continuo transcurrir hacia la incierta hora final.

5. Conclusión

El lírico que se esconde bajo el nombre de Francisco de la Torre vivió con toda probabilidad a mediados del siglo xvi y estuvo asociado a los círculos literarios de la Universidad de Salamanca. Su obra parece finalizada en 1572. Con autores como Gutierre de Cetina y Hurtado de Mendoza formaría parte de la etapa de transición que se extiende desde el Renacimiento al Barroco. Sus versos beben en las fuentes de Horacio y de Petrarca, pero no constituyen una tosca imitación de aquellos. En el poema de referencia observamos una peculiar originalidad y una manera singular de percibir lo que le rodea. En medio de una estructura estrófica dominada por la falta de luminosidad y por el desamparo que evocan los vestigios marchitos subyace una mirada reveladora. La oda nos transmite una perpetua tristeza, que solo la elegancia de la gramática del poeta enmascara. Resulta sugerente el uso del encabalgamiento, que transporta sin obstáculos las palabras clave (furiosa, despojadas, abrojos, *agora*, Austro frío, temerosa, umbrío, rosa, azucena, vientos llena...) a lo largo del poema. La atmósfera se vuelve turbia con el ritmo rígido de la vibrante múltiple, de la consonante nasal y de las vocales cerradas, que anticipan las tenebrosas profundidades de la niebla. Ese tono firme y seco descubre un lenguaje que permite entrever el espíritu de un autor que habita en la melancolía, porque como enseñaba Hegel: «Language is the visible invisibility of the spirit» (Steiner, 2011, 89).

Un rasgo interesante en esta oda es la verticalidad descendente. El esplendor de la belleza física se relaciona con la luminosidad del sol, que

simboliza el ascenso de la vida en plenitud. Pero ese brillo va disminuyendo a medida que pasa el tiempo. El descenso se representa de forma entrecortada: los versos (largos y cortos) son como un camino quebrado cuya desigualdad no impide el avance. El tiempo parece que se detiene; sin embargo no deja de fluir. La voz poética dialoga con el paisaje no tanto para revivirlo como para contemplar su presente y meditar sobre su futuro. Nada es superficial en la palabra de La Torre. Su retórica gira en torno a la sencillez lírica y al dominio del tono. La visión de las flores marchitas recuerda a la doncella el destino que le aguarda.¹⁴ Hay que prestar atención a lo que quiere decir el poema: la muerte es inevitable cual sea la senda que tomemos, de ahí la conveniencia de aprehender el instante. Nada es eterno, solo el cambio lo es y esa metamorfosis exige que lo viejo desaparezca. Sin embargo, el acento quebrado de la composición sugiere tal desajuste que semeja que el ritmo del hombre y el del universo viajaran en líneas paralelas. Un temblor seco serpentea entre los versos de principio a fin provocando zozobra en la naturaleza de quien anhela huir de toda limitación.¹⁵ El viento atroz ahoga el sonido de la vida del mismo modo que la nieve asfixia la belleza y la vitalidad de la azucena. Filis está sola cuando toma conciencia de que el pasado es solo recuerdo y el porvenir una ilusión. Todo desaparece salvo la incertidumbre que acompaña al yo poético hasta el final. Porque no observamos una lección de luz en ese mundo oscuro que se aproxima (Bachelard, 2002, 7), lo que en esencia resulta atributo definitorio de la arquitectura de esta composición. Leyendo a La Torre percibimos el instante lírico como una pausa obligada en esa senda vertical que desciende inexorablemente hacia un espacio de

¹⁴ La reflexión que acompaña al viejo tópico acerca de la caducidad de la vida sugiere un «espíritu enormemente materialista, que no puede soportar la idea de la caducidad de la belleza, sin dudar de la belleza misma». Huizinga, 1985, 199. Se trata de un pensamiento medieval y también barroco que contempla el desenlace supremo bajo el punto de vista de la descomposición y del exterminio.

¹⁵ Arnold Hauser subraya que «como también acontece en las artes plásticas, se apodera de las figuras manieristas o del espacio manierista un desasosiego indomable, un ansia de vagar por las lejanías, un impulso a escapar a toda limitación», en *Literatura y manierismo*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 25. Característica del tono y de la atmósfera final de la Oda I es la melancólica soledad que embarga al yo lírico, atrapado definitivamente en las tenebras profundidades de la niebla.

oscuridad y borrasca. La quietud del instante en el que la dama contempla los despojos no proporciona la nostalgia que en ocasiones se desprende de lo marchito, pero sí contiene una agitación especial, pues «en el tiempo vertical de un instante inmovilizado encuentra la poesía su dinamismo específico» (Bachelard, 2002, 101).

La palabra poética es el vehículo del que se vale Francisco de la Torre para transmitir tanto la gloria del instante lírico como el incesante devenir temporal. El yo lírico transita por el accidentado sendero de la existencia sintiendo en cada instante vivido la pausa final. Nuestro propósito ha sido analizar cómo el ritmo quebrado de ese abrupto recorrido simboliza el inevitable fluir del tiempo. El poeta trasciende la imagen tradicional del *carpe diem* gracias al sobrio equilibrio de unos versos en cuyos vaivenes rítmicos se revela la melancólica peregrinación del ser hacia la inescrutable oscuridad

En fin, la tirantez del devenir se percibe en la Oda I mediante una serie de expresiones generalizadas por el repertorio literario que imita. Más que miedo por la violenta certeza que revela el instante fugaz, más que horror ante la presencia amenazadora de la muerte, lo que se vislumbra es incertidumbre por la ambigua atmósfera que se aproxima. Si de F. de la Torre se ha dicho que casi copia obras ajenas, podemos añadir que lo hace de forma singular, con oblicua corrección y frío refinamiento respecto del canon clásico. En la sencillez estilística y en el juego rítmico que envuelve estos versos advertimos la sonoridad áspera de una puerta que se cierra para no abrirse jamás.

Notas bibliográficas

ÁINSA, Fernando. “Del espacio vivido al espacio del texto”. *Cuyo, Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, nº 20, 2003, pp. 19-36. Dirección WEB en www.dialnet.unirioja.es. Consulta el 12 de julio de 2023.

- ALATORRE, Antonio (1999). “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”. *Nrfh*, XLVII, nº I, 1999, pp. 33-72. Dirección WEB en <https://www.nrfh.colmex.mx>. Consulta el 17 de julio de /2023.
- ALCINA, Juan Francisco (ed.). *Poesía completa de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Espasa Libros-Barcelona: planetadelibros.com, 2011.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio. “Quevedo, el ritmo poético y las figuras de oposición: observaciones en los textos preliminares a sus ediciones de fray Luis y Francisco de la Torre”. *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, nº 5, 2018, pp. 115-137. Dirección WEB en <https://www.artenuevorevista.com>. Consulta el 7 de diciembre de 2023.
- BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975 [1957], 2ª edición en español.
- , *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002 [1932], 2ª reimpresión. Dirección WEB en <https://www.segnalo.it>. Consulta el 17 de agosto de 2023.
- CARBAJOSA PALMERO, Natalia. “*Ut pictura poesis*: reflexiones sobre el teatro de Shakespeare”. *Signa*, 12, 2003, pp. 587-601.
- CERRÓN PUGA, Mª Luisa. “Nuevos datos sobre el manuscrito de las *Obras* de Francisco de la Torre”. *Actas del VIII Congreso de AIH*. David Kossoff et al (coords.), 1986, pp. 391-396. Dirección WEB en www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=870939>. Consulta el 24 de julio de 2023.
- CUESTA TORRE, María Luzdivina (1998). “La teoría renacentista de la imitación y los Libros de Caballerías”. *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*: Vol. II, Universidad de León, 1998, pp. 297-304. Dirección WEB en <https://buleria.unileon.es>. Consulta el 9 de diciembre de 2023.

- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Amelia (1989). «Sobre la construcción temática en los sonetos amorosos de Francisco de la Torre», *Castilla. Estudios de literatura*, nº 14, 1989, pp. 57-74. Dirección WEB en <https://dialnet.unirioja.es>articulo>. Consulta el 12 de agosto de 2023.
- GARROTE BERNAL, Gaspar. *Claves de la obra poética de fray Luis de León*. Madrid, Ciclo Editorial, 1990.
- GRACIA GARCÍA, Jordi (1989). “La retórica del destino en Francisco de la Torre”. *BBMP*, LXV, 1989, pp. 71-96. Dirección WEB en <https://www.cervantesvirtual.com>descarga>. Consulta el 7 de enero de 2024.
- HAUSER, Arnold. *Literatura y manierismo*. Madrid, Guadarrama, 1969.
- , *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- HUIZINGA, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, 6ª reimpresión.
- HUGHES, Gethin. “Versos bimembres and parallelism in the poetry of Francisco de la Torre”. *Hispanic Review*, 43, 4, 1975, pp. 381-392. DOI <https://doi.org/102307/472436>. Consulta el 10 de agosto de 2023.
- JAMMES, Robert (ed.) *Soledades*. Madrid, Castalia, 1994.
- JONES R.O. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía*, vol. 2, Barcelona, Ariel, 1998, 13ª edición.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. “La poesía en el siglo XVI”. En J. Menéndez Peláez (coord.), *Historia de la Literatura española. Renacimiento y Barroco*, vol. II. León, Everest, 1999, pp. 152-260.

OROBITG, Christine. “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre”. Actas del V Congreso de la *AISO*, 1999/ coord. C. Strosetzki, 2001, pp. 941-953. Dirección WEB en <www.cervantes.es/aiso/pdf/aiso_5>. Consulta el 15 de agosto de 2023.

—, “La astrología, una clave para leer la literatura del Siglo de Oro: la temática de Saturno y sus hijos”. *Janus*, 11, 2022, pp. 507-526. DOI: <https://doi.org/1051472>. Consulta el 2 de agosto de 2023.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad. “La oda en Francisco de la Torre, fray Luis de León y Francisco de Medrano”, en II Encuentro Internacional sobre poesía española del Siglo de Oro. Begoña López Bueno (ed.). Universidad de Sevilla, 1993, pp. 249-276. Dirección WEB en <www.dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=7157>. Consulta el 30 de julio de 2023.

—, *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

—. “Las canciones de Francisco de la Torre”. *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO*, I, (Toulouse, 1993), Ignacio Arellano et alii (coords.), Vol. 1, 1996, pp. 437-448, Dirección WEB en <https://cvc.cervantes.es/pdf>. Consulta el 19 de julio de 2023.

—, “La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado”. *Criticón*, 90, 2004, pp. 5-33. Dirección WEB en https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/090/090_006.pdf. Consulta el 4 de agosto de 2023.

—, “La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto”. *Criticón*, 105, 2009, pp. 85-116. Dirección WEB en <https://cvc.cervantes.es/PDF>. Consulta el 19 de diciembre de 2023.

POE, Edgar Allan. *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid, Hiperión, 2009.

Poesía Lírica del Siglo de Oro. Elias L. Rivers (ed.). Madrid, Cátedra, 1981, 3ª edición.

RAMAJO CAÑO, Antonio. *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2022, 1ª edición.

RIVAS YANES, Alberto. “La traducción poética en el Renacimiento: Francisco de la Torre traductor de los petrarquistas italianos”. *Ibero-romania*, nº 45, 1997, pp. 333-339. Dirección WEB en <https://www.cvc.cervantes.es/iulmy.pdf>. Consulta el 9 de diciembre de 2023.

SÁEZ, Adrián J. “Quevedo, editor de las *Obras* de Francisco de la Torre: una empresa poética con un toque de pintura”. *Voz y letra*, 23/2, 2012, pp. 37-59. Dirección WEB en <https://www.iris.unive.it/bistream/10278/370483/1/SAEZ:Editor.Torre.pdf>. Consulta el 6 de diciembre de 2023.

SÁNCHEZ MANZANO, María Asunción. “Algunos preceptos de la teoría de la imitación y la renovación del léxico en el estilo renacentista”. *SILVA*, 3, 2004, pp. 333-349. Dirección WEB en <https://buleria.unileon.es/bistream/handle/10612/3351>. Consulta el 29 de diciembre de 2023.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Escritos inéditos de juventud*. Valencia, Pre-Textos, 1999.

SENA, Jorge. *Francisco de la Torre e don João de Almeida*. Fundação Calouste Gulbenkian. Centro Cultural Português, París, 1974. Dirección WEB en <https://www.cervantesvirtual.com>. Consulta el 9 de diciembre de 2023.

SHAKESPEARE, William. *Sonetos*. Madrid, Alianza Editorial, 2011, 2ª edición.

STANTON, Edward F. "Garcilaso's sonnet XXIII". *Hispanic Review*, 40, 2, 1972, pp. 198-205. Dirección WEB en <https://www.jstor.org/stable>. Consulta el 2 de enero de 2024.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, 2001, 2ª edición.

—, *The poetic of thought: From Hellenism to Celan*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2011. Dirección WEB en <https://www.ia802703.us.archive.org>. Consulta el 18 de agosto de 2023.

TORRE, Francisco de la. *Poesías*. Alonso Zamora Vicente (ed.). Madrid, Espasa Calpe, 1956.

USANDIZAGA, Helena. "Poesía no dice nada: una aproximación al ritmo semántico". *Signa*, 12, 2003, pp. 649-669.

Questo lavoro è fornito con la licenza
[Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

