



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

**EL DISCURSO AMOROSO EN EL *CANCIONERO BLANCO* DE
JUAN DE TASSIS, CONDE DE VILLAMEDIANA:
LA TRANSGRESIÓN Y OSADÍA DE ÍCARO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES-LITERATURA

PRESENTA:

LIC. VIOLETA ITANDEHUITL CHÁVEZ MUÑOZ

ASESORA:

MTRA. ALMA LETICIA MEJÍA GONZÁLEZ

LECTORES:

**DRA. MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN
DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO**

MÉXICO, D. F., JULIO DE 2016

Alma Mejía G.

*A mi familia:
Rafael, Sandra, Ruth y Antonio*

A Jaime, por su apoyo y cariño

*A mis amigos:
Liz, César, Jenny y Berenice*

*Ya te vengas cruel, que ejecutaste
tus efectos en mí de tus furores.
Mira que estoy, si no rendido, muerto;*

*y aunque así de vencerme te gloriaste,
dirás que me mataron tus rigores,
que me rendiste, no lo dirás cierto.*

Conde de Villamediana, “¡Ay, loco Amor, verdugo de la vida...”

Agradecimientos

Agradezco al *Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)*, ya que debido a la beca que me otorgó me fue posible llevar a cabo esta investigación.

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a la Mtra. Alma Mejía por su apoyo e invaluable consejos para la realización de esta tesis. También a la Dra. María José Rodilla, porque sus valiosos comentarios contribuyeron a mejorar este trabajo. De igual forma, fueron indispensables las correcciones de la Dra. Leonor Fernández.

Asimismo, le agradezco a la Mtra. Sara García por su orientación y sugerencias para tratar lo concerniente a la mitocrítica.

Índice

Introducción	
Don Juan de Tassis, Conde de Villamediana: la leyenda eclipsa al poeta.....	5
1. La obra.....	10
1.1. Las fuentes de los sonetos amorosos.....	11
1.1.1 La hipótesis de trabajo de Juan Manuel Rozas.....	12
1.1.2 La hipótesis de trabajo de María Teresa Ruestes.....	16
1.1.3 La hipótesis de trabajo de José Francisco Ruiz Casanova.....	19
1.2 La crítica en torno a la obra del Conde de Villamediana.....	22
2. El mito de Ícaro: volar a la altura de los dioses.....	31
2.1 Ícaro y la caída humana.....	32
2.2 Ícaro en la literatura española de los Siglos de Oro.....	37
3. Cánones literarios de la época en el discurso amoroso del <i>Cancionero blanco</i> : petrarquismo, neoplatonismo y humanismo.....	53
3.1 Petrarquismo.....	53
3.1.1 La <i>imitatio</i> y el petrarquismo en España.....	54
3.2 Neoplatonismo.....	57
3.2.1 Definición y fin del amor neoplatónico.....	58
3.2.2 La más sublime esfera: la luz y el Sol.....	59
3.3 Humanismo.....	60
3.3.1 Características del humanismo.....	60
4. Ícaro: heroísmo y transgresión.....	63
4.1 Los riesgos del camino amoroso.....	66
4.2 El poder del vuelo.....	69
4.3 La mariposa inmolada.....	73
4.4 Una caída gloriosa.....	80
4.5 Volar hacia la más sublime esfera.....	83
4.6 Alas de cera en fuego de amor.....	86
Conclusiones.....	92
Fuentes citadas.....	97

Introducción

Don Juan de Tassis, Conde de Villamediana: la leyenda eclipsa al poeta

Se conoce poco de don Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), Conde de Villamediana, poeta que vivió la transición del Renacimiento al Barroco, pues los datos sobre su biografía son escasos y no se conserva siquiera su retrato. Sin embargo, se sabe que su vida fue vertiginosa y marcada por la fatalidad. A esto se aúna su misteriosa muerte, que contribuyó a forjar una leyenda. Por desgracia, en vez de propiciar un auge en el estudio de su obra, esto ha desviado casi toda la atención hacia las causas de su muerte. Como bien mencionan Martín de Riquer y José María Valverde:

La figura de don Juan de Tasis [*sic*] [...] debe parte de su escasa fama, más que a sus méritos de poeta, a ciertas leyendas dudosas de amores novelescos, de que es mejor prescindir por temor a que la puntualización histórica —como suele ocurrir— estropee y empeore lo tradicional. No necesita romanticismos biográficos el autor de tan recia obra lírica.¹

Es por ello que en la presente tesis hemos preferido ceñirnos a la información documentada y mantener una sana distancia entre la leyenda y el estudio de los sonetos contenidos en el *Cancionero blanco*. Empero, a continuación, se presenta un recorrido por la biografía del poeta, pues sin esta información no es posible comprender el ferviente interés de la crítica que se basa en este aspecto para analizar la obra del Conde, también es útil para tener un referente de la época en que vivió don Juan de Tassis. De los datos presentados, únicamente consideramos para la interpretación del texto aquellos que están relacionados con los asuntos políticos y con el contexto histórico del autor y prescindimos de los datos íntimos.

En cuanto a lo poco que se conoce acerca de la vida del poeta, resulta de singular importancia el estudio de Emilio Cotarelo,² así como lo aportado por Narciso Alonso Cortés³ y Juan Manuel Rozas,⁴ hasta la fecha, el crítico más importante de la obra del

¹ *Historia de la literatura universal. Desde los inicios hasta el Barroco*, t. I, Madrid: Gredos, 2010, p. 765.

² *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico crítico*, Madrid: Visor, 2003, pp. 11-206.

³ *La muerte del Conde de Villamediana*, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1928.

Conde, seguido de María Teresa Ruestes, quien realizó la edición crítica de la obra de Villamediana.⁵

Narciso Alonso Cortés fija el año de su nacimiento en 1582, de acuerdo a la partida de bautismo.⁶ Nació en Lisboa, pues su padre (quien ocupaba el cargo de Correo Mayor) había llevado a su esposa consigo cuando acompañó al rey Felipe II a tomar posesión del territorio lusitano.

Su preceptor fue el humanista Luis Tribaldos de Toledo y, en 1599, ambos publicaron poemas en los preliminares de *Milicia y descripción de las Indias*, de Vargas Machuca. Su maestro debió darle una formación humanista, tal como lo menciona Rozas: “Fue hombre de gran cultura y lector apasionado de clásicos y modernos. Sus fuentes latinas, italianas y españolas, sus contactos con hombres de letras, [...] y un poema latino dirigido a Góngora [...] así lo confirman sobradamente”.⁷ Ese mismo año don Juan de Tassis comenzó a formar parte de la vida cortesana: acompañó a Felipe III en el viaje a Valencia para recibir a su futura esposa, Margarita de Austria. El monarca lo nombró gentilhombre de su casa. Dos años después se casó con Ana Mendoza y de la Cerda, quien era hija de don Enrique de Mendoza y Aragón (quinto nieto del marqués de Santillana). María Teresa Ruestes señala que: “se negaron los Tassis a aceptar los bienes que la novia aportaba como dote al matrimonio”.⁸

En 1603 el rey Felipe III le concedió al padre de don Juan de Tassis el título de Conde de Villamediana por su gestión en el tratado de paz entre Inglaterra y España. Años después, el poeta se vio inmiscuido en el escándalo: se sabe que en 1605 tuvo una relación amorosa con la Marquesa del Valle,⁹ a quien maltrató en un ataque de celos. Se piensa que

⁴ “Introducción biográfica y crítica” a Conde de Villamediana, *Obras*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 7-15. V. también, “Introducción” a Juan de Tassis, *Obra completa*, Barcelona: Marte, 1967, pp. IX-XXVII.

⁵ Conde de Villamediana, *Poesía*, ed., introd. y notas de María Teresa Ruestes, Barcelona: Planeta, 1992.

⁶ *Op. cit.*, p. 43.

⁷ “Introducción biográfica y crítica”, p. 10.

⁸ “Prólogo”, p. XV. Asimismo, Ruestes sugiere que esto se debió a dos causas: la primera, la reputación que para entonces ya había ganado de hombre amoral; la segunda, que en ese momento no poseía un título nobiliario.

⁹ Para ahondar en el estudio de este personaje histórico, v. Michele Olivari y Josep Monter, “La Marquesa del Valle: un caso de protagonismo político femenino en la España de Felipe III”, *Historia Social*, 57 (2007), pp. 99-126.

a ella está dirigido el soneto: “No pierda más quien ha perdido tanto”.¹⁰ Debido a esto, tuvo que salir de España, recorrió Francia y Flandes, quizá Nápoles.¹¹

A la muerte de su padre (1607) heredó el título de Conde de Villamediana. Y al año siguiente su afición al juego le valió el destierro de la corte. En 1611 viajó a Italia donde “su nombre figura en la lista de poetas y humanistas que debían acompañar a Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos, en su viaje a Nápoles”.¹² Este viaje es fundamental, ya que gracias a él conoció a Giambattista Manso y a Giambattista Marino; además se dedicó a frecuentar tertulias, en particular la “Academia de los ociosos”, y también participó en certámenes literarios.¹³

En 1613, cuando aún se encontraba en Italia participó como maestre de campo en las guerras de Nápoles y Lombardía. Regresó a España en 1615, durante este tiempo tuvo graves problemas judiciales y económicos.¹⁴ Su situación se complicó más debido a que escribió sátiras contra los validos de Felipe III, por lo cual fue desterrado, en 1618, por segunda ocasión.

Desempeñó el cargo de Correo Mayor durante algunos años del reinado de Felipe III, cargo que se vio interrumpido en varias ocasiones por el destierro, como ya se ha mencionado. Luego de que Felipe IV subiera al trono (1621), éste le permitió regresar a la corte, le restituyó dicho puesto y lo nombró, además, gentilhombre de la casa de la reina Isabel de Borbón. Al año siguiente, la reina le pidió al Conde que creara una obra para celebrar el cumpleaños de su esposo. El poeta escribe la comedia titulada *La Gloria de Niquea*.¹⁵

¹⁰ Cf. Narciso Alonso Cortés, *op. cit.*, p. 56.

¹¹ María Teresa Ruestes, “Prólogo”, p. LXXXV.

¹² *Idem.*

¹³ Sobre su estancia en la corte del Conde de Lemos, v. Otis. H. Green, “The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616”, *Hispanic Review*, 1 (1933), pp. 290-308.

¹⁴ Dichos conflictos fueron una constante en su vida, como atestigua el documento publicado por Guillermo Díaz-Plaja, en el que se trata el pago que debió hacer don Juan de Tassis a sus acreedores por la cantidad de veintidós mil ducados. *El espíritu del Barroco*, Barcelona: Crítica, 1983, pp. 101-107.

¹⁵ Sobre la crítica a esta obra, v. Alfonso Reyes, “Góngora y *La Gloria de Niquea*”, *Revista de Filología Española*, 2 (1915), pp. 274-292. V. José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid: Espasa Calpe, 1935, pp. 163-181. V. María Teresa Chaves Montoya, “Estudio”, en Conde de Villamediana, *La Gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*, Madrid: Doce Calles, 1991, pp. 43-86. V. Lidia Gutiérrez Arranz, “La mitología en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana”, en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, España: Anthropos / Universidad de Navarra, 2004, pp. 97-103.

Muy conocida es la leyenda inspirada en el supuesto amor que don Juan de Tassis concibió por la esposa de Felipe IV;¹⁶ la cual narra cómo el Conde provocó un incendio cuando se representaba *El Vellocino de oro* de Lope de Vega, después de la puesta en escena de *La Gloria de Niquea* en Aranjuez. Esto con el fin de tener un pretexto para estrechar en sus brazos a la reina Isabel de Borbón, mientras la salvaba del peligro.¹⁷ Cotarelo, aunque la menciona, pone en tela de juicio esta historia: “¿Qué grado de certeza pueden tener tales aseveraciones? —Difícil es averiguarlo: sin una relación clara y completa del asunto”.¹⁸ A esto se suma el ya famoso episodio de los “amores reales”, que se piensa sucedió meses antes del incendio:

Dijo Sommerdyck y repitió, como se ha visto, Mad. d’Aulnoy, que el CONDE [*sic*], llevado de su amor por la Reina, se había presentado en unas fiestas llevando el vestido cubierto de reales de plata y esta divisa: *Mis amores son reales*. Este hecho ha sido negado por los Sres. Barrera y Hartzenbusch, aunque, en nuestro sentir, sin razones suficientes.¹⁹

Rozas menciona al respecto que el 21 de agosto de 1622, poco tiempo después de la celebración de Aranjuez, el confesor Zúñiga intentó advertirle al poeta que trataban de matarlo: “El Conde hace su última mueca contestándole «que sonaban las razones más de estafa que de advertimiento». Monta en su coche y acompañado de Don Luis de Haro, primogénito del Marqués del Carpio, regresa de Palacio a su casa”.²⁰ Muy cerca de llegar a su residencia, el vate es herido mortalmente.

Intentó defenderse y perseguir al sicario, mas cayó muerto en la calle; según los amigos, pidiendo confesión y recibiendo la absolución de un sacerdote que por allí pasaba; sin confesión ni contrición según los enemigos. Unas extrañas prisas hicieron que se le llevase rápidamente a enterrar a su capilla de Valladolid en un ataúd de ahorcado. La justicia no encontró al asesino, ni dio con la causa del asesinato. Una leyenda nacía, una explicación.²¹

¹⁶ En cuanto a la postura de la crítica en torno a la leyenda, v. *infra* pp. 23-25.

¹⁷ Cf. Emilio Cotarelo, *op. cit.*, pp. 127-130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ *Ibid.*, p. 186. El subrayado es del autor.

²⁰ “Introducción biográfica y crítica”, p. 15.

²¹ *Idem.*

Como ya lo hemos expuesto, nos interesa privilegiar un acercamiento a los sonetos amorosos de Villamediana que mantenga distancia con la leyenda, sin que por ello dejemos de lado su contexto histórico y cultural. Es así que nuestra hipótesis sostiene que en los sonetos amorosos el mito de Ícaro sirve para tratar dos temas fundamentales: la transgresión y la osadía. Dichos temas no se limitan al ámbito amoroso, sino que implican un anhelo de rebasar tanto los límites sociales —esto se relaciona con el momento histórico y la ambición política del Conde—, como los humanos —lo cual se manifiesta como inconformidad con una condición intrascendente, que derivará en la búsqueda de fama y gloria—. Esto se deduce a partir de lo enunciado en los sonetos que componen nuestro *corpus*, en los que se presenta un ascensión, seguida de una caída. Ante ello, la voz poética convierte su fracaso en heroísmo, pues se vale de su osadía y tenacidad para lograr una nueva ascensión.

Para llevar a cabo este estudio, en el primer capítulo se ofrece una valoración de las fuentes y de las hipótesis de trabajo de los distintos especialistas que han editado la obra de don Juan de Tassis. Esto con el fin de analizar la forma en que los editores (Rozas, Ruestes y Ruiz Casanova) resuelven los numerosos problemas de la obra de Villamediana: no se conoce ningún autógrafo suyo y la edición príncipe es póstuma, lo que ha ocasionado numerosas dudas en cuanto a las variantes. Además, con base en lo anterior, se exponen las razones por las que preferimos la edición de Rozas. En el último apartado de este capítulo se hace una revisión de las aportaciones de la crítica al estudio de la obra del Conde.

En el segundo capítulo se realiza un acercamiento al mito de Ícaro a partir de los postulados de la teoría mitocrítica planteada por Gilbert Durand. Esta teoría propone que el mito es una parte primordial de las esferas sociales y culturales, como ha indicado Durand: “Quisiera destacar aun como preámbulo la que considero mi opinión epistemológica: no hacer un corte entre lo cultural y lo social o —si se prefiere— entre los «textos» culturales, literarios en particular, y los «contextos» sociales”.²² También se señalan los diferentes períodos del mito durante los Siglos de Oro. Por ello, la mitocrítica fue una de las herramientas que empleamos para la interpretación del texto.

²² *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*, trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 135.

Mientras que en el tercer capítulo se ofrece un marco contextual en cuanto a los cánones literarios de los Siglos de Oro (petrarquismo, neoplatonismo y humanismo), lo cual sirve para comprender el tratamiento que se le dio al personaje mitológico que nos ocupa durante este período. En tanto que en el cuarto capítulo se presenta el análisis del *corpus*, con el objetivo de mostrar cómo Villamediana emplea el mito para expresar la transgresión no sólo amorosa, sino humana.

1. La obra

La obra poética de Villamediana “consta de 368 sonetos, 13 composiciones en octavas (más las 228 del *Faetón* y las 118 de *Apolo y Dafne*), 2 en liras, 7 en tercetos (una de ellas, diálogo), 1 silva (más la *Fénix*, también en silvas), a las que cabría añadir un poema en latín y algunas partes de *La Gloria de Niquea*”.²³

En lo que concierne a su poesía, se han encargado de editarla: Juan Manuel Rozas, María Teresa Ruestes y José Francisco Ruiz Casanova. También existe una edición de L. R. C. (cuyo nombre completo nunca es revelado) y en la que se hace notar lo siguiente: “La edición que ofrecemos ahora, de su obra lírica, a pesar de su carácter antológico, es más completa y depurada que todas las anteriormente publicadas”.²⁴ Joaquín de Estrambasaguas pone de manifiesto los incontables errores en que incurre dicha edición:

la ortografía se ha modernizado, sin respetos ningunos a interesantes características fónicas y morfológicas, muy útiles para determinados estudios que el Sr. L. R. C. ni sospecha; la puntuación, con una audacia temeraria y desconociendo lo más elemental de la sintaxis y estilo de la época y autor, se ha modificado a capricho; la lectura, sin que pueda fijarla nadie, mientras no se confronte lo impreso con el original utilizado, presenta anomalías que hacen sospechar burdos errores de interpretación paleográfica.²⁵

²³ José Francisco Ruiz Casanova, “Introducción” a Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 30.

²⁴ “Nota del editor” a Juan de Tasis [*sic*], Conde de Villamediana, *Poesías*, [s. l.], Editora Nacional, 1944, p. 1.

²⁵ “Noticias bibliográficas”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), p. 479.

Por las razones anteriores, además de que se trata de una antología con fines de divulgación, hemos dejado de lado esta última edición y sólo hemos considerado las otras ediciones en la comparación de sus respectivas hipótesis.

1.1 Las fuentes de los sonetos amorosos

La valoración de distintas ediciones con base en sus hipótesis de trabajo, así como la manera en que éstas se ven reflejadas en el aparato crítico y la reconstrucción del arquetipo, resulta de suma importancia puesto que nos permite entender las elecciones y decisiones del editor. Esto, a su vez, incide en la forma en que se realiza la crítica literaria. De modo que los criterios para evaluar las ediciones están determinados por las necesidades de nuestro estudio.

En este caso, nos interesa analizar los recursos retóricos y conceptuales empleados por el poeta para desarrollar el tópico del alto amor mediante el personaje mitológico de Ícaro; este tópico se refiere al amante que eleva el pensamiento amoroso hacia la amada — representada con la luz, el fuego o el Sol—. Sin embargo, dado que era imposible realizar ese amor, el amante termina por caer o morir abrasado. Por ende, responde a nuestras necesidades una edición que se apegue a un *codex optimus*, es decir, “el testimonio que presenta un mejor estado de conservación o se aproxima más a un estado ideal (el arquetipo o el original) dentro de un conjunto de testimonios”.²⁶ En lo que atañe a la poesía de Villamediana, es la *editio princeps* (Zaragoza, 1629) la que más se acerca al *codex optimus*; publicada siete años después de la muerte de don Juan de Tassis, es el testimonio más antiguo del que tenemos conocimiento y, por tanto, fue el que sirvió de base para la tradición textual. Hay que tener en cuenta que no se conservan textos autógrafos del Conde, ni éste publicó su obra en vida; aunado a esto las ediciones que le siguen: 1635, 1643 y 1648, son *codices descripti*.

Este apartado tiene como propósito valorar las fuentes de los sonetos amorosos del Conde de Villamediana, para lo cual se compararon las hipótesis de trabajo de los tres editores que se han ocupado de la obra de don Juan de Tassis. Asimismo, se cotejaron los

²⁶ Alejandro Higashi, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México: UNAM / UAM, 2013, p. 312.

distintos testimonios con el fin de poner en relación el resultado de la *recensio* con las hipótesis de los editores mencionados con antelación. Nuestro *corpus*²⁷ se restringe a aquellos sonetos que emplean a Ícaro para tratar el tópico del alto amor: “Tan peligroso y nuevo es el camino...”, “De cera de son las alas, cuyo vuelo...”, “Como la simple mariposa vuela...”, “Que no puede sufrir quien no confía...”, “Tal vez la más sublime esfera toco...” y “¡Oh volador dichoso que volaste...”.

Las ediciones que se compulsaron para realizar esta valoración son las que se mencionan a continuación (la descripción detallada se encuentra en la bibliografía), para la asignación de siglas se ha tratado de respetar las que previamente ya les habían asignado los editores que nos ocupan:

- O₁: *Obras (editio princeps)*, Zaragoza, 1629.
- O₂: *Obras*, Madrid, 1635.
- O₃: *Obras*, Madrid, 1643.
- O₄: *Obras*, Barcelona, 1648.
- O₅: *Obras*, Madrid, 1644?²⁸
- Br: Ms. II-A-12 de la Biblioteca Brancacciana de Nápoles. Para este caso, sigo la edición de Eugenio Mele y A. Bonilla San Martín.
- Mr: Ms.18.405 Procede de la Biblioteca Gayangos, núm. 756 del *Catálogo de la Roca*. Sigo la edición de J. G. Fucilla.
- *anotador*: Ejemplar XV/41 de la Biblioteca del Instituto Cervantes del CSIC, el cual contiene anotaciones a mano que, de acuerdo con Rozas, datan del siglo XVII. Este editor usó dichas anotaciones para realizar la *enmendatio*, a las que llamó del *anotador*. Por desgracia, no me fue posible consultarlo. Cabe mencionar que, en el *corpus* que nos ocupa, Rozas no realiza ninguna enmienda con base en este ejemplar.

1.1.1 La hipótesis de trabajo de Juan Manuel Rozas

Editar la obra de don Juan de Tassis ha representado dificultades debido a que: “sus autógrafos han desaparecido, y sus textos, sin limar, se editaron póstumos, porque eran un negocio editorial”.²⁹ Rozas se mostró muy cauteloso al respecto y se negó a calificar su

²⁷ Los sonetos “Tan peligroso y nuevo es el camino...”, “Como la simple mariposa vuela...” y “Tal vez la más sublime esfera toco...” no registran variantes sustanciales en los testimonios compulsados.

²⁸ V. *infra* p. 16.

²⁹ “Introducción biográfica y crítica”, p. 8.

edición como crítica: “Dado el carácter de la colección y las especiales circunstancias en que se encuentran los textos de Villamediana –todavía inéditos algunos y muchos con problemas de autoría, la mayoría con problemas de lectura– no podía ser ésta una antología crítica”.³⁰ Por lo que Rozas editó sólo aquellos que pueden ser considerados de Villamediana, ya sea por el *usus scribendi* o por estar incluidos en la *editio princeps*.

Esta edición, aunque no es crítica, pues carece de un aparato de variantes riguroso, se basa en una hipótesis de trabajo que privilegia la *editio princeps* como *codex optimus* después de estudiar cuidadosamente las fuentes; además contiene un estudio introductorio, que enriquece y ayuda a la lectura del texto; por otra parte, moderniza la ortografía por considerar que este aspecto forma parte de las microvariantes. El resultado final de la edición de Rozas es un texto muy acertado que efectivamente se apega a la *editio princeps* y que ha tratado de ser fiel al estilo del Conde, por lo que ha sido tomado como referencia por las ediciones de Ruestes y Ruiz Casanova.

En cuanto a la poesía amorosa, Rozas realizó una selección de 50 sonetos y dos redondillas y los agrupó en lo que llamó *Cancionero blanco* por considerar que: “La voz *cancionero* tiene aquí su sentido restringido, de libro poético unitario, monotemático, cerrado, circular en torno a algo. Su calificativo es la *blancura*”.³¹ Esto da unidad y sentido a los sonetos amorosos del Conde, al mismo tiempo que proporciona una antología temática que, de acuerdo con Rozas, corresponde a la perfección con lo que él ha nombrado “el mundo de Ícaro”.³²

La selección que conforma el *Cancionero blanco* tiene varias virtudes: la primera es que, aunque no pueda considerarse como la única clasificación posible, es muy útil para el estudio de la obra del Conde, pues recoge tanto los poemas contenidos en la *editio princeps* (1629) como los inéditos, que Rozas rescata del *Cancionero de Mendes Britto*: “Aquí donde fortuna me destierra” y “A la señora doña Jerónima de Jaén”.³³ La segunda es que recoge dentro del *Cancionero blanco* el soneto “¡Oh volador dichoso que volaste...” —que

³⁰ “Introducción biográfica y crítica”, p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 21. El subrayado es del autor.

³² *Ibid.*, p. 24.

³³ Juan Manuel Rozas presenta en otra edición las poesías inéditas, *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes, 1965.

en la *editio princeps* estaba agrupado en la serie de los *Líricos*—, lo que resulta más coherente dada su temática amorosa y que la figura de Ícaro está presente en él. Otra ventaja de la edición de Rozas es que reúne “todos los tipos de metros y todos los temas y mundos poéticos”,³⁴ además de presentarlos teniendo en cuenta la evolución poética del autor: “la ordenación quiere ser un ensayo cronológico por grupos de poemas y etapas creadoras”.³⁵

Para llevar a cabo la *selectio*,³⁶ Rozas realiza una elección mecánica ya que nos enfrentamos a una tradición en la que, como señala Pérez Priego, “los testimonios han derivado de sus descendientes por línea vertical, es decir, que cada testimonio se remonta a un único ascendiente —conservado o no— y no hay, por tanto, contaminaciones”.³⁷ Una de las razones por las que Rozas tomó como *codex optimus* a la *editio princeps*, fue que al compulsar con las ediciones de Madrid (publicadas en 1635 y 1643) podemos observar que hay una gran cantidad de variantes accidentales y muy pocas variantes sustanciales.

En el soneto “De cera de son las alas, cuyo vuelo...”, el cuarto verso de O₁ contiene un adjetivo que en O₂ y O₃, por omisión de la vocal central abierta, se convierte en un artículo indeterminado. Rozas, como en la mayoría de los casos, se apega a la *editio princeps* dado que ésta guarda más relación con el estilo de Villamediana (anteponer el adjetivo al sustantivo) y, además, corresponde con el sentido del cuarteto, puesto que reafirma la idea de que la arrogancia fue la causa de la caída de Ícaro. En tanto que en el décimo verso hay una transposición en O₂ que, evidentemente, es un error de ejecución del impresor. En el verso siguiente, los testimonios O₁, O₂ y O₃ carecen de la preposición “a” por lo que Rozas realiza la *emendatio ope ingenii*.

De cera son las alas, cuyo vuelo
gobierna incautamente el albedrío,
y llevadas del propio desvarío,
con vana presunción suben al cielo.

[Con vana presuncion suben al cielo. O₁
[Con vna presuncion suben al cielo. O₂ O₃

³⁴ “Introducción biográfica y crítica”, p. 70.

³⁵ *Idem*.

³⁶ El *stemma* se refiere únicamente a nuestro *corpus*. Para el *Cancionero blanco* en su totalidad, Rozas sigue la edición príncipe, aunque en el aparato crítico incluye las variantes de O₂, del manuscrito II-A-12 de la Biblioteca Brancacciana de Nápoles, del *Cancionero de Mendes Britto* y del *anotador*.

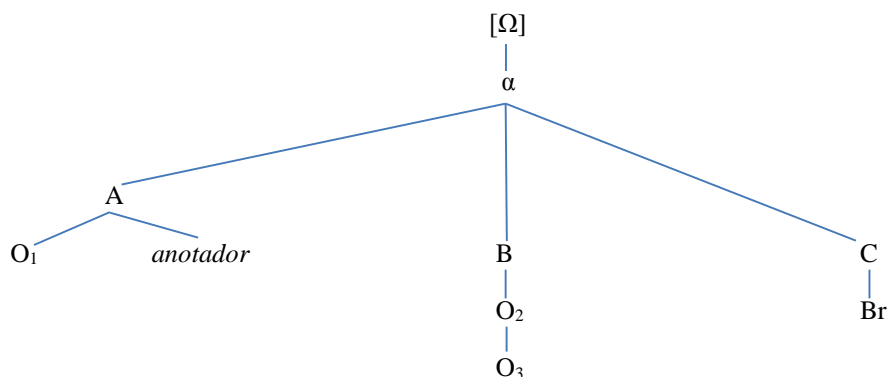
³⁷ *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997, p. 70.

5 No tiene ya el castigo, ni el recelo
 fuerza eficaz, ni sé de qué me fío,
 si prometido tiene el hado mío
 hombre a la mar, como escarmiento al suelo.

Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas
 10 con aquel nunca visto atrevimiento [atrevimienro O₂
 que basta a acreditar lo más perdido, [Que basta acreditar lo mas perdido. O₁ O₂ O₃

derrita el sol las atrevidas alas,
 que no podrá quitar al pensamiento
 la gloria, con caer, de haber subido.³⁸

Tal como lo menciona en su “Introducción”, Rozas se apegó al *codex optimus* y sólo indicó los cambios semánticos en las notas. En el *stemma* que se propone a partir de la edición de Rozas, el *codex optimus* proviene de la familia A conformada por la *editio princeps* (O₁), misma que Rozas enmienda a partir de las correcciones del *anotador*. Asimismo, realizó la compulsas con las ediciones de Madrid (O₂ y O₃), pero dado que contienen muy pocas variantes sustanciales respecto del texto base se colocan en un nivel inferior en relación con la familia A. El testimonio O₂ está enlazado con el O₃ por errores conjuntivos –que pueden observarse en los dos sonetos arriba citados– y, aunque no se trata de una reimpresión, sí podemos suponer que O₂ funcionó como ascendente para O₃; razón por la que los agrupamos en la familia B. El testimonio Br presenta lecciones innovadoras por lo que se agrupa en una familia diferente (C).



³⁸ Villamediana, *Obras*, ed., introd. y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 2001, p. 79.

1.1.2 La hipótesis de trabajo de María Teresa Ruestes

Ruestes, al igual que Rozas, señala que los diversos obstáculos que se enfrentan para editar la obra de Villamediana explican el reducido número de estudios y ediciones: “la causa principal de esta carencia de trabajos radica, sobre todo, en las serias dificultades que plantea su poesía, dada la deficientísima transmisión textual y los espinosos problemas de autoría y atribución con que debe enfrentarse el estudioso o editor de la obra del Conde al no disponer de manuscritos autógrafos”.³⁹

La edición de Ruestes está orientada a presentar al lector el texto íntegro de la *editio princeps* (excepto por la pieza teatral *La Gloria de Niquea*), aunque no siempre lo sigue como texto base. En lo que se refiere a nuestro *corpus*, recoge las variantes de O₂, O₃, O₄, Br y Mr. En este punto vale la pena mencionar que Ruestes agrupa en una familia a los testimonios O₂ y O₃; además de una edición cuyos datos no incluye en la bibliografía, y sólo es mencionada como “Madrid, 1644?” (O₅) en el apartado “Fuentes textuales y criterios de esta edición”.⁴⁰ No fue posible consultar dicha edición, aunque se ha podido confirmar su existencia gracias a la descripción detallada que Rozas hace de ella:

Contenido exacto, incluso en los preliminares, a la de 1643. La fecha está equivocada. Teniendo en cuenta que el Privilegio (mayo de 1634) era válido para diez años, no puede ser posterior a 1644. Por otra parte, la fe de erratas, la misma que la de la edición de 1643, es de 1642, diciembre. Ha de ser, pues de 1643 ó 1644, es decir: o han bailado los números finales o han puesto un 3 en vez del 4. Creo que es de 1644, aunque no se pueda asegurar. Primero, porque en 1643 ya hay una de ese mismo editor [Diego Díaz de la Carrera]. Segundo, porque ésta de fecha incierta es peor edición (papel, nitidez, falta de escudo, etc.), lo que se podría explicar por ser una tirada rápida para aprovechar el privilegio cuando ya estaba para terminar su plazo. Esto explicaría –al tirarse menos ejemplares– su mayor rareza.⁴¹

Ruestes clasifica los poemas tal como lo hace la *editio princeps*: *sonetos sacros*, *sonetos líricos*, *sonetos amorosos*, *sonetos fúnebres*, *sonetos satíricos*, *Fábulas*, etcétera. También realiza una elección mecánica, pues, en lo que atañe a los sonetos amorosos, casi siempre sigue a la *editio princeps* como *codex optimus*, y al final de cada apartado incluye las notas

³⁹ María Teresa Ruestes, “Prólogo”, pp. XI-XII.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. LXXX-LXXXI.

⁴¹ *El Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid: CSIC, 1964, pp. 36-37.

y variantes con un aparato crítico negativo. También moderniza la ortografía, para lo cual casi siempre se vale de la edición de Rozas aunque no lo menciona en el “Prólogo”.

En lo que concierne a las variantes sustanciales, en el soneto “¿Qué no puede sufrir quien no confía...”, Ruestes presenta el primer cuarteto como una pregunta retórica, mientras que para Rozas es una afirmación al igual que en los testimonios O₁ y O₄. La idea no cambia: quien no confía, no sufre. Sin embargo, los signos de interrogación le dan mayor énfasis a esta idea y facilitan la comprensión de este soneto. De tal suerte que la editora considera a O₂ y O₃ como una lección más adecuada para este cuarteto.

¿Qué no puede sufrir quien no confía	[Qve no puede sufrir quien no confía O ₁ O ₂ O ₃ O ₄
un castigado y no rendido intento,	[Vn castigado, y no rendido intento O ₁ O ₂ O ₃ O ₄
donde luz de mejor conocimiento	[Donde luz de mejor conocimiento O ₁ O ₂ O ₃ O ₄
mueve la voluntad, sus fines guía? ⁴²	[Mueve la voluntad, sus fines guía. O ₁ O ₄
	Mueve la voluntad, sus fines guía? O ₂ O ₃

En cuanto al soneto “De cera son las alas, cuyo vuelo...”, Ruestes recoge dos variantes del testimonio Mr: la primera es un cambio de modo, del subjuntivo al indicativo; y la segunda un cambio de tiempo, del presente al futuro; de forma que pasa de ser una posibilidad a un hecho. Rozas prefiere apearse nuevamente a O₁, porque concuerda mejor con la oración condicional de la que forma parte y que se inicia en el noveno verso —aunque no recoge esta variante en el aparato crítico—. Es probable que esto se deba a que Mr es el único testimonio que registra dicha variante, que a su vez no concuerda con el sentido de los dos tercetos. Los versos diez y once los resuelve de la misma manera que lo hizo Rozas.

	Mas si a la pena, Amor, el gusto igualas	
10	con aquel nunca visto atrevimiento	[atrevimienro O ₂
	que basta a acreditar lo más perdido,	[Que basta acreditar lo mas perdido. O ₁ O ₂ O ₃
	derrita el sol las atrevidas alas,	[derrite Mr
	que no podrá quitar al pensamiento	[puede Mr
	la gloria, con caer, de haber subido. ⁴³	

⁴² Conde de Villamediana, *Poesía*, p. 167.

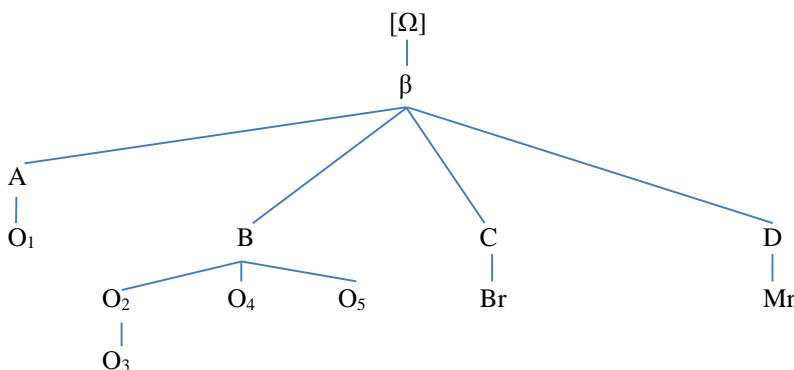
⁴³ *Ibid.*, p. 131.

Ruestes registra tres lecciones innovadoras del testimonio Br en el soneto “¡Oh volador dichoso que volaste...”. En el primer verso el verbo “volaste” que aparece en los testimonios O₁, O₂ y O₃, en Br se registra como “llegaste”. En el segundo verso, Br traza un recorrido; hay que considerar que en O₁, O₂ y O₃ sólo se menciona que voló por las regiones del aire y el fuego, mientras que en Br, al cambiar la conjunción “y” por la preposición “a”, se indica que el volador partió de la región del aire y llegó a la del fuego. En el décimo verso el verbo “matan” se encuentra en Br como “atan”, el cual, aunque tiene sentido, resulta un pleonasma: brazos que prenden y atan, sobre todo, cuando la intención de la voz poética es una *gradatio* ascendente que se forma al enlazar acciones y sus efectos. Esto para mostrar que el rechazo de la dama refuerza el deseo amoroso sin importar que la consecuencia sea fatal: los brazos al soltar prenden, y al prender matan. Finalmente, existe otra lección innovadora procedente de O₂ y O₃, se trata de una haplografía del pronombre relativo “que”. Una vez más, Ruestes se apega a O₁, porque el pronombre relativo permite una consecución lógica y una lectura más fluida. Vale la pena apuntar que este soneto lo agrupa con los *Líricos*, para respetar la división existente en O₁. La división en estrofas ya estaba presente en la *editio princeps*, por lo que Ruestes se limita a modernizar la ortografía.

- | | | |
|----|---|---|
| | ¡Oh volador dichoso que volaste
por la región del aire y la del fuego,
y en esfera de luz, quedando ciego,
alas, vida y volar sacrificaste! | [¡O bolador dichosso, que llegaste Br
[por la región del aire a la del fuego, Br |
| 5 | Y como en las de Amor te levantaste,
tu fin incauto fue el piadoso ruego
que te dio libertad, pero tú luego
más con el verte libre te enredaste. | |
| 10 | Efectos de razón, que aquellos brazos
soltando prenden, y si prenden, matan
con ciegos ñudos de eficaz misterio. | [soltando prenden, y, si prenden, atan Br |
| | ¡Oh muerte apetecida, oh dulces lazos,
donde los que atrevidos se desatan
vuelven con nueva sed al cautiverio! ⁴⁴ | [Donde los atrevidos se desatan O ₂ O ₃ |

⁴⁴ Conde de Villamediana, *Poesía*, p. 43.

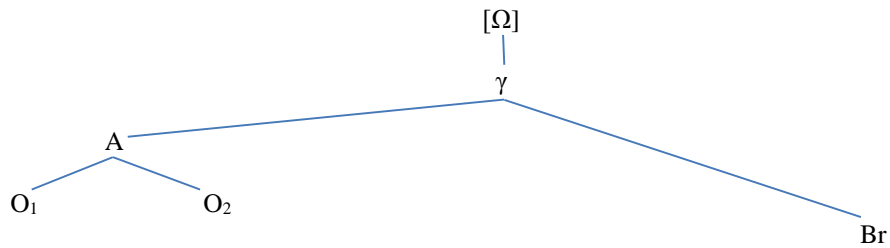
En el *stemma* se puede observar cómo Ruestes toma como *codex optimus* a O₁, aunque también recoge las variantes de O₂, O₃, O₄, O₅, Br y Mr. El resultado es un texto que guarda una estrecha relación con el *codex optimus*, con la ventaja de que registra las variantes sustanciales y nos permite conocer distintos momentos de la tradición textual. Esta edición ha recibido buenos comentarios por parte de Saúl Roll-Vélez, quien la considera: “no sólo una mina de información sobre la poesía de Villamediana, sino también un brillante ejemplo de cómo se debe hacer una edición crítica [...] Su contribución al estudio de la literatura del Siglo de Oro es pues digna de nuestro más profundo agradecimiento”.⁴⁵



1.1.3 La hipótesis de trabajo de José Francisco Ruiz Casanova

En el *stemma* de la edición de Ruiz Casanova que corresponde a nuestro *corpus*, se observa cómo el arquetipo se reconstruye a partir de la familia A y, ocasionalmente, se registran las variantes de Br. Este editor parte de una elección no mecánica tomando como criterio el *usus scribendi* del Conde. Sin embargo, esta edición presenta varios problemas que no han sido solucionados de la mejor manera por el editor: para la *recensio* sólo ha tomado en cuenta O₁ y O₂. En muy contados casos, también registra las variantes de Br aunque de una forma arbitraria. Por ejemplo, en el soneto “¡Oh volador dichoso que volaste...” sólo registra la variante “atan” del verso diez, y omite en el aparato de variantes las demás lecciones innovadoras de Br; esto sin explicación alguna.

⁴⁵ “Reseña de *Poesía*”, *Hispanic Review*, 63 (1995), p. 98.



Quizá el problema más grave sean las erratas del texto. Ejemplo de lo anterior es el verso siete del poema “Tan peligroso y nuevo es el camino...” en que se omite la letra “l”:

- 5 Efecto nunca visto y peregrino,
 enloquecer de puro entendimiento
 un sujeto incapaz de escarmiento, [Vn sujeto incapaz del escarmiento, O₁ O₂ O₃ O₄
 ciego por voluntad y por destino.⁴⁶

Lo mismo ocurre en el verso once del soneto “¡Oh volador dichoso que volaste...”, en el que el Ruiz Casanova omite la letra “s” que marca el plural del adjetivo ciego:

- 10 Efectos de razón, que aquellos brazos
 soltando prenden, y si prenden, matan [soltando prenden, y, si prenden, atan Br
 con ciegos ñudos de eficaz misterio.⁴⁷ [Con ciegos ñudos de eficaz misterio, O₁

Esta edición ha recibido un comentario nada favorecedor de Saúl Roll-Vélez, pues para este crítico: “la edición de Ruiz adolece de ciertos defectos que la hacen prácticamente inútil”⁴⁸

Puesto que:

Además de los problemas de puntuación y gráficas que he señalado hasta el momento (y de otros muchos para los cuales no hay espacio aquí), y sin tener en cuenta ni la Introducción ni las notas, he contado alrededor de 250 erratas en las primeras 460 páginas de los poemas, o sea de la página 77 a la 537, que es hasta donde mi paciencia me ha permitido cotejar. Para esta tarea me he servido de la edición citada al pie de cada poema (no tengo a mi disposición todas las ediciones utilizadas por Ruiz, por lo cual no he podido comparar algunos poemas). Las erratas son de diversos tipos, muchas de ellas bastante graves.⁴⁹

⁴⁶ Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, p. 78.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁸ “Reseña de *Poesía impresa completa*”, *Hispanic Review*, 60 (1992), p. 219.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

En conclusión, la hipótesis de Rozas se mantiene a lo largo del texto, pues se apega a O₁, aunque enmienda cuando es necesario. Rozas realiza la compulsa con las ediciones de Madrid O₂ y O₃, pero da preponderancia a O₁ ya que existen pocas variantes sustanciales. Lo anterior explica la razón por la que tanto Rozas como Ruestes las consideran *codices descripti*.

La decisión de modernizar la puntuación parece acertada ya que en las ediciones O₁, O₂, O₃ y O₄ la puntuación responde a la vocalización de los textos, como ya lo ha indicado Fidel Sebastián Mediavilla, en los siglos XVI y XVII, la función de la puntuación es: “para que descanse el que lee en voz alta, y para que entienda el que escucha”.⁵⁰ Y añade: “A las puertas del cambio de siglo, se publicaba la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija (1492), que iba a suponer un punto de referencia para todos aquellos —teóricos y practicones [*sic*] de la escritura— que a lo largo de los siglos XVI y XVII intentarían llevar a cabo una mayor adaptación de la lengua escrita a la oral”.⁵¹

El texto que propone Rozas así como la forma en que está estructurada su antología es muy útil para el estudio de la poesía de Villamediana, ya que aporta información sobre la evolución poética del autor, aunque no es una edición crítica (ni el editor así lo pretende). La edición crítica de Ruestes también contiene un texto muy adecuado, a lo que se suma el aparato de variantes que permite conocer distintos momentos de la transmisión de la obras del Conde. Por último, dadas las erratas e inconsistencias en el aparato de variantes, la edición de Ruiz Casanova no es de mucha utilidad para quien desea estudiar a profundidad la poesía de Villamediana.

Para nuestro estudio se ha preferido la edición que realizó Juan Manuel Rozas y, en especial su clasificación de los sonetos amorosos (*Cancionero blanco*), ya que, como hemos podido observar, el texto es muy acertado y, por tanto, resulta sumamente útil para el estudio de la obra del Conde.

⁵⁰ *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

1.2 La crítica en torno a la obra del Conde de Villamediana

Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego han señalado que don Juan de Tassis perteneció a la segunda generación de poetas barrocos —constituida por aquellos que nacieron después de 1580—, la cual se distingue porque: “produce todavía un genio creador individual con Quevedo, pero es sobre todo la generación de los discípulos y continuadores de la anterior, por cuyos mentores toman fervoroso partido [...] A Góngora le secundarán magníficos discípulos, como Villamediana o Soto”.⁵²

Como hemos podido apreciar, la vida del Conde estuvo marcada desfavorablemente por su rebeldía, por la inclinación de su pluma a satirizar a sus contemporáneos —incluido el rey Felipe III— y por llevar una forma de vida que en su época era considerada licenciosa; todo ello contribuyó a que su futuro, que pudo haber sido brillante en todos los aspectos, se frustrara. Más aún, la mayor parte de su obra se perdió y no se conserva ningún autógrafo suyo; como bien señala Rozas:

Su tragedia cotidiana se llama fracaso en todos los órdenes de la vida. Heredó un título y una familia que había venido subiendo, subiendo sin parar, desde la Edad Media y él estrelló su prestigio y su solidez social, falleciendo sin descendencia, muertos sus hijos prematuramente. Ocupó importantes cargos cortesanos y más de una vez tuvo que cambiarlos por el destierro. Ganó mucho dinero con las postas, tuvo altas rentas, y vivió colgado de infinitos pleitos, hasta acabar perdiendo la administración de sus bienes. Coleccionó pinturas, libros, diamantes y caballos, y todo se dispersó en almoneda, no dejándonos el tiempo ni su propio retrato. Tuvo enterramiento familiar en la Capilla de San Agustín en Valladolid y no sabemos con certeza la tumba exacta donde yace su cuerpo. Escribió toda su vida, y sus autógrafos han desaparecido, y sus textos, sin limar, se editaron póstumos, porque eran un negocio editorial. Concibió poemas de alta ambición y le faltó calidad e intensidad suficientes para mantener su vuelo poético. Empezó cantando a la monarquía española con sentido mesiánico, y acabó creando la sátira política más plebeya y comprometida. Fue un hombre con profundo sentido providencialista, y llegó, como Prometeo, a quejarse de Júpiter en sus versos. Buscó el placer por todos los medios y topó con un marasmo quietista y un cansancio de la vida. Su cadáver fue trasladado a Valladolid en un ataúd de ahorcado.⁵³

La cita explica claramente la tragedia que fue la paradójica vida de don Juan de Tassis, con el fracaso como única constante. Sin embargo, esto acaba sublimándose por medio de su

⁵² “Trayectoria de la poesía barroca”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. III, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica, 1983, p. 637.

⁵³ “Introducción biográfica y crítica”, p. 8.

pluma, sus alas de poeta lo encumbraron alto; aunque la crítica, hasta hace poco, no había fijado la atención en la obra del Conde por considerar que, al igual que Ícaro, su vuelo no soportó la proximidad del Sol.

Pese a ello, Luis Rosales ha destacado su valor expresivo: “No se puede ir más lejos en el acierto poético, en la fijeza y nitidez de la expresión, en la delicadeza del sentimiento. Son muchos los sonetos de Villamediana que tienen este logro”.⁵⁴ Asimismo, José Francisco Ruiz Casanova hace hincapié en la importancia de este vate dentro de la literatura española y la falta de estudios en torno a su obra: “Villamediana, autor celebrado en su tiempo y rescatado por la crítica decimonónica, ha sufrido en este siglo que acaba un último destierro: ciertas formas de olvido. Al igual que ocurrió con Góngora antes, la obra del Conde, amplia y compleja, no ha sido valorada en su justa medida”.⁵⁵

La falta de estudios sobre la obra poética del Conde quizá se deba no sólo a que ha sido considerado un poeta menor, sino también a que la leyenda forjada por su licenciosa vida, así como su enigmática muerte. Ello ha llevado a la crítica a tomar —casi en todos los casos— dos caminos: el primero consiste en tratar de develar el misterio de la muerte del poeta (ya sea con documentos de aquella época o mediante el análisis de sus poemas); el segundo se aboca a defender la idea de que era homosexual valiéndose de los medios mencionados anteriormente.

El primer camino se divide, a su vez, en las múltiples explicaciones y teorías sobre el asesinato de quien fuera Correo Mayor de Felipe IV, de tal manera que Rosales sostiene que la verdadera razón de la muerte del vate fue la rivalidad política con el Duque de Olivares;⁵⁶ en tanto que Cotarelo afirma que la muerte de don Juan de Tassis se debe al amor que sentía por la reina Isabel de Borbón.⁵⁷

En cuanto al segundo camino, la crítica fijó su atención en la homosexualidad del Conde a partir del estudio realizado por Narciso Alonso Cortés, quien encontró documentos en el Archivo de Simancas que prueban que había un proceso judicial en contra del poeta

⁵⁴ *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid: Gredos, 1969, p. 162.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁶ *Pasión y muerte*, pp. 175-247.

⁵⁷ *Op. cit.*, pp. 203-204.

por cometer “el pecado nefando”.⁵⁸ Asimismo, Luis Astrana,⁵⁹ Juan Chabás,⁶⁰ Horst Weich⁶¹ y Stephan Leopold⁶² son partidarios de la teoría que sostiene que esa fue la causa principal del asesinato. En palabras de Astrana: “Nos hallamos, pues, ante un Oscar Wilde del siglo XVII, sino que el irlandés entró en la cárcel de Reading y el lisbonense acabó frente al portal de Pellejeros, en la calle Mayor de Madrid”.⁶³

Marañón también se inclina por esta teoría, aunque no deja de señalar que considera cierto el amorío entre el Conde y Francisca de Távora: “Aquí está el secreto de la leyenda. Porque Villamediana era, en efecto, rival del rey, pero no a causa de la intachable soberana, sino de esta desenvuelta doña Francisca, joven portuguesa”.⁶⁴

En cuanto a esta postura de la crítica, es importante considerar la aseveración de José Deleito y Piñuela: “Queda, pues, en la misma penumbra que antes el tenebroso asesinato; y, de las hipótesis lanzadas para explicarle, sigue siendo la menos inverosímil la de que Villamediana *picase alto*, poniendo su amoroso pensamiento en las gradas del trono”.⁶⁵

Por último, cabe mencionar que Javier Pérez Escohotado hace una revisión de la biografía del Conde de Villamediana para finalmente poner en tela de juicio que este poeta fue asesinado por cometer “el pecado nefando”:

Don Juan de Tassis fue un brillante poeta amoroso y satírico que murió víctima de su propia y exagerada vida. Perdió por atreverse a criticar a los personajes más encumbrados, por dejar circular los rumores sobre sus amores «reales» con Isabel de Borbón, y todo lo demás, de momento, son especulaciones.⁶⁶

Lo antes expuesto muestra lo mucho que se ha debatido sobre la posible homosexualidad del Conde y ya que, tanto partidarios como detractores, ofrecen argumentos

⁵⁸ *Op. cit.*, pp. 79-86.

⁵⁹ *El cortejo de Minerva*, Madrid: Espasa Calpe, (s. a.). p. 200-206.

⁶⁰ “Juan de Tarsis”, *Revista de Occidente*, 21 (1928), pp. 112-18.

⁶¹ “El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 2, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 1841-1849.

⁶² “El mejor Narciso de nuestro bosque—homosexualidad como táctica en el petrarquismo del Conde de Villamediana”, en *ibid.*, pp. 1141-1154.

⁶³ *Op. cit.*, p. 201.

⁶⁴ *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, 7ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1955, p. 108.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 181. El subrayado es del autor.

⁶⁶ *Donjuanes, bígamos y libertinos: el filo de la historia*, pról. de Ricardo García Cárcel, Barcelona: De bolsillo, 2005, p. 123.

interesantísimos y bien fundamentados, dejaremos a juicio del lector elegir una postura al respecto. Nuestro estudio pretende apartarse de esta cuestión para centrarse en los textos, por parecernos sus sonetos amorosos no sólo bellos estéticamente, sino además representativos de los valores humanistas, aspecto que hasta el momento no ha sido estudiado a detalle.

La importancia de este tema proviene de la idea de que en los sonetos se devela algo más que una preferencia sexual, nos descubre la filosofía de vida de nuestro poeta: volar hasta elevarse por encima de su condición y, lo más significativo, tras la caída hacer del fracaso una hazaña, misma que llevó hasta sus últimas consecuencias.

Respecto a la obra villamedianina, Ruestes ha hecho notar que: “En el vasto panorama de nuestra historia literaria tal vez no se encuentre otro poeta de la talla de Villamediana que, como él, haya sido tan injustamente poco estudiado y, paradójicamente, tan conocido y citado”.⁶⁷ Muestra de ello son las fuentes que mencionan al Conde como discípulo e imitador de Góngora.⁶⁸

En lo que concierne a las correspondencias entre la obra de Góngora y la de don Juan de Tassis, resultan imprescindibles los estudios de Antonio Vilanova.⁶⁹ Aunque, como bien indica Ruestes: “Sus encendidos deseos de imitar y emular al gran poeta de Córdoba no ensombrecen, empero, su originalidad y mérito”.⁷⁰ A esto se suma que José Ricardo Morales, a diferencia de la mayoría de la crítica, hace notar la diferencia entre los sonetos de Góngora y los de Villamediana: “Si se excluyen las palmarias coincidencias con el poeta de las *Soledades* —semejantes a las señaladas en las fábulas—, hay en los sonetos del Conde tal diversidad de hallazgos y temas, que lo relacionan con distintos poetas de su tiempo, e incluso le llevan por derrotas no holladas hasta entonces”.⁷¹

⁶⁷ “Prólogo”, p. IX.

⁶⁸ Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2ª ed., Sevilla: Alfar, 2000, pp. 221-223. Jaime Fitzmaurice-Kelly, *Historia de la literatura española*, 3ª ed., Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1921, pp. 253-254. Soledad Pérez-Abadín Barro, “El natalicio de Góngora abra dorada llave: Rasgos de género e imitación”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), pp. 415-450.

⁶⁹ *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, t. I, 2ª ed., Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 46, 88, 168, 194-195, 284, 301, 500, 598, 613 y 620-621. V. *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, t. II, pp. 144-145, 292, 468-469 y 678.

⁷⁰ “Prólogo”, p. X.

⁷¹ “Prólogo”, a Conde de Villamediana, *Por la región del aire y la del fuego*, Chile: Cruz del Sur, 1944, pp. 10-11.

Resulta fundamental para el estudio de la poesía de don Juan de Tassis la obra *Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, pues en ella Rozas ofrece valiosa información: los manuscritos que contienen poemas de este vate; las ediciones y traducciones; fuentes, documentos y noticias de la época; estudios y referencias a este autor; elogios y homenajes; así como obras de creación basadas en su biografía.⁷²

Saúl Roll-Vélez realizó una tesis doctoral sobre los mitos de Ícaro y Faetón y su relación con las “metáforas marinas” en la poesía de Villamediana. Este estudio se concentra en estudiar la manera en que el Conde renueva los recursos empleados en su poesía de tema amoroso para adaptarlos a la poesía cuya temática es el destierro: “transforma los tópicos amorosos en tópicos del desengaño, adaptándolos a un lenguaje que no sólo representa una nueva época de su vida, sino una nueva forma de expresión poética que habrá de alterar la historia de la poesía española para siempre”.⁷³

En muchos casos, el Conde es mencionado por la crítica someramente, por ejemplo: Alexander Haggerty Krapp hace una breve alusión a la misteriosa muerte del poeta;⁷⁴ Ruth Lee Kenedy indica algunos datos sobre la vida del poeta, mismos que toma de Cotarelo;⁷⁵ José Ángel Cilleruelo señala que algunos poemas de Gabriel Henao fueron atribuidos al Conde.⁷⁶ En tanto que José-Manuel Martos habla del soneto que Góngora le dedicó a Villamediana y de cómo Rubén Darío realiza una reelaboración a partir de éste.⁷⁷ Karl Vossler apunta que la poesía de Juan de Tassis “coquetea a la vez con el mundo y con la soledad. [...] Al huir de sí mismo cree encontrarse”.⁷⁸

Por su parte, Rosa Navarro Durán ejemplifica con un verso de Villamediana la forma en que la mujer es vista como un ser contradictorio.⁷⁹ Antonio Ruiz apunta que La

⁷² *Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid: CSIC, 1964.

⁷³ *El naufragio de Ícaro. Villamediana entre siglos*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1994, p. 193.

⁷⁴ “A *Chrestomathy of Vulgar Latin* by Henri F. Muller”, *The Modern Language Journal*, 17 (1933), pp. 391-393.

⁷⁵ “The New Plaza Mayor of 1620 and Its Reflections in the Literature of the Time”, *Hispanic Review*, 12 (1944), pp. 49-57.

⁷⁶ “Clásicos. Rimas de Gabriel de Henao”, *El Ciervo*, 567 (1998), p. 45.

⁷⁷ “Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de ‘Trébol’ (Cantos de vida y esperanza, Otros poemas, VII)”, *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 171-180.

⁷⁸ *La poesía de la soledad en España*, trad. de Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires: Losada, 1946, p. 323.

⁷⁹ “Definición en soneto”, *El Ciervo*, 437 (1998), pp. 25-28.

Fontaine en *Le mari, la femme et le voleur* menciona indirectamente la muerte del Conde.⁸⁰ En tanto que Adolfo Salazar indica las condiciones en que fue creada *La Gloria de Niquea*, aunque no ahonda en el tema por no ser su objeto de estudio.⁸¹ Erasmo Buceta, en su estudio sobre el soneto con estrambote en la literatura española, atribuye 4 de estos sonetos al Conde de Villamediana.⁸² Alda Croc  sugiere que, contrario a lo que opina Cotarelo, el soneto del Conde “El que fuere dichoso será amado” no ha sido influido por el soneto anónimo “No me mueve...”.⁸³ Por  ltimo, Howard Mancing lo incluye dentro de su propuesta del canon literario de la poesía hispánica.⁸⁴

Entre sus contemporáneos, Baltasar Gracián no dudó en citar más de una vez al Conde para ejemplificar motivos como la fortuna o la sátira picante, entre otros.⁸⁵ Mientras que Manuel Ponce dirige una epístola —misma que reproducen, acompañada de un artículo, Juan Manuel Rozas y Antonio Quilis— al Conde de Villamediana, en la cual defiende su *Faetón* y el léxico culterano de quienes critican el uso de voces extranjeras y neologismos.⁸⁶

La crítica que se ha abocado a su obra ha preferido temas tan diversos como las referencias mitológicas, el estudio de sus poemas satíricos, el problema de la autoría del prólogo a *La Gloria de Niquea*, la tesis de que el Conde inspiró el personaje “Don Juan” de Tirso de Molina, las correspondencias entre la poesía del Conde y la de Camoens, y su influencia en la obra de Neruda.

En correspondencia al primer tema, Lidia Gutiérrez dedica varios artículos y un estudio con el fin de trazar una mitografía en la producción poética del Conde (*Fábula de Faetón*, *Fábula de Apolo y Dafne*, *Fábula de Europa*, *Fábula de la Fénix* y *La Gloria de Niquea*), misma que se presenta de dos formas como recurso metafórico y como objetivo

⁸⁰ “The ‘deverticalization’ process: Spain in the XVIIth century”, *Reflexión*, 3-4 (1974-1975), pp. 153-158.

⁸¹ “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 129 y 140.

⁸² “Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española”, *Revista de Filología Española*, 21 (1934), p. 364.

⁸³ “Due traduzioni italiane del sonetto «A Cristo crucificado»”, *Revista de Filología Española*, 26 (1942), p. 486, n. 3.

⁸⁴ “A Consensus Canon of Hispanic Poetry”, *Hispania*, 69 (1986), pp. 62 y 81.

⁸⁵ *Agudeza y arte de ingenio*, t. I, ed., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 2001, pp. 80, 125, 142, 178, 251-252. V. *Agudeza y arte de ingenio*, t. II, pp. 57 y 131.

⁸⁶ “Epístola de Manuel Ponce al Conde de Villamediana en defensa del léxico culterano”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 411-423.

estético.⁸⁷ De igual forma, el uso de alusiones mitológicas en la poesía del Conde ha sido mencionado someramente por Vicente Cristóbal: “autores concretos como Góngora o Villamediana que por tendencias literarias de su época utilizan todo un cúmulo de complicadas alusiones y perífrasis mitológicas como elemento de estilización barroca”.⁸⁸ En tanto que Juan Manuel Rozas dedica un estudio a analizar la estructura narrativa y semántica del *Faetón*,⁸⁹ y prueba en otro artículo que la *Fábula de Dafne y Apolo* es de Villamediana y no de Collado de Hierro como se había creído; para lo cual argumenta que existen seis ediciones en donde dicha fábula se atribuye al Conde, mientras que sólo existe una firmada por Collado de Hierro. Además proporciona un dato relevante: “Collado poseyó un ejemplar de la primera edición de Villamediana, en el cual estampó su firma”.⁹⁰

En lo que se refiere al segundo tema, Flavia Gherardi analiza en un interesante artículo las innovaciones de la sátira política de Villamediana.⁹¹ Mientras que Juan Matas Caballero se encarga de estudiar la poesía del exilio, por considerarla de lo mejor que produjo la pluma del Conde: “Lo cierto es que su *Cancionero del desengaño* representa, a mi juicio, el mejor logro literario de Villamediana porque refleja la expresión poética más personal y distintiva de su excepcionalidad literaria”.⁹² Con gran lucidez, Luis Rosales hace notar que la originalidad en la poesía satírica de Villamediana consistía en que:

⁸⁷ “La transmisión textual de las fábulas mitológicas”, en Conde de Villamediana, *Las fábulas mitológicas*, Kassel: Reichenberger, 1999, pp. 1-196. “La poesía de tema mitológico de Villamediana”, en Ignacio Arellano Ayuso *et al.* (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, España: GRISO, 1996, pp. 367-372. “Villamediana, «arquitecto canoro»: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamerica / Vervuet, 2001, pp. 691-699. “La mitología en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana”, en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, España: Anthropos / Universidad de Navarra, 2004, pp. 97-103.

⁸⁸ “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), p. 31.

⁸⁹ “El *Faetón* del Conde de Villamediana: estructura y significado”, en Francisco Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. III, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 716-721.

⁹⁰ “Localización, autoría y fecha de una fábula mitológica atribuida a Collado de Hierro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968), pp. 96-97.

⁹¹ “«Yo os diré lo que me han dicho»: Las ‘voces’ satíricas del Conde de Villamediana”, en María D’ Agostino (ed.), *«Difícil cosa el no escribir sátiras». La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, pp. 227- 253.

⁹² “Un comentario sobre la poesía del exilio del Conde de Villamediana. «Al retiro de las ambiciones de la corte»”, *Estudios humanísticos. Filología*, 26 (2004), p. 215.

De ser un género literario pasa a ser estrictamente un arma de combate, un instrumento de oposición política; deja de ser un fin en sí; pierde su centro de gravedad, y sigue la misma línea de conversión de todos los conceptos de la época. En esto estriba, creo, la invención original de la obra satírica del Conde de Villamediana.⁹³

Finalmente, si se quiere ahondar en el tema del destierro del Conde de Villamediana por causa de su mordaz poesía satírica, resulta sumamente útil el artículo de Miguel Muñoz de San Pedro en el que da a conocer documentos inéditos en los que Luis de Tapia y Paredes, quien fue consejero de Felipe III, narra los resultados de su investigación acerca de la autoría de unas coplas satíricas. De su pesquisa, Luis de Tapia, concluye que: “La voz publica [*sic*] y fama es que las hizo el dicho Conde de villamediana [*sic*]”.⁹⁴ Acerca de la proscripción no podemos dejar de mencionar el trabajo de Ruestes, que se ocupa de los temas y motivos que se relacionan con la soledad en la obra lírica de Villamediana. Para esta autora, la expresión de dicho sentimiento se debe a “dos experiencias personales intensa y dramáticamente vividas: el desengaño y el destierro”.⁹⁵

En lo que atañe al tercer tema, existe una divergencia de opiniones en cuanto a la autoría de las octavas que sirven de prólogo a *La Gloria de Niquea*; Dámaso Alonso sostiene que son del Conde, quien, a manera de homenaje, reprodujo versos íntegros de Góngora. Además, argumenta a favor de su postura el que dicho prólogo: “aparezca como de Villamediana en las impresiones de sus obras, que nadie, salvo el poco cauto Angulo, haya dudado de su autenticidad, que en él se aprovechen versos de Góngora, según la manera habitual del Conde”.⁹⁶ Por lo que Alonso concluye: “Para mí, el prólogo alegórico de *La Gloria de Niquea* es, casi seguramente, del Conde de Villamediana”.⁹⁷ En cambio, Alfonso Reyes afirma que:

Aunque quedan todavía lugares confusos, el prólogo alegórico es mucho más mesurado que aquellos grandes poemas; y sería ejemplo de cómo pudo Góngora haber

⁹³ “Algunas reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos Austrias”, *Revista de Estudios Políticos*, 8 (1944), p. 75.

⁹⁴ “Un extremeño en la corte de los Austrias”, *Revista de estudios extremeños*, 4 (1946), p. 387.

⁹⁵ “Los versos de soledad y destierro del Conde de Villamediana”, en Carlos Vaillo (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Primer suplemento, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1992, p. 380.

⁹⁶ *Estudios y ensayos gongorinos*, t. II, Madrid: Gredos, 1955, p. 437.

⁹⁷ *Idem*.

evolucionado poco a poco hacia una sencillez relativa, a contar con años y fuerzas. Sobraban razones para que el poeta se reportara en esta ocasión: la pieza había de ser recitada por damas de la corte y en una fiesta no académica.⁹⁸

En lo que respecta al cuarto tema, Marañón⁹⁹ asevera que es muy probable que el “Don Juan” de Tirso de Molina hubiera sido inspirado en el Conde: “Ni yo ni nadie podría afirmar que lo copiara directamente cuando escribió el Burlador. [...] En último término, si me apurasen a decir quién fué [*sic*] en vida el primer Don Juan, yo no dudaría en responder que Villamediana”. Gerald E. Wade también es de la misma opinión.¹⁰⁰

Luis Rosales señala la notable influencia de Camoens en la obra de Villamediana en varios poemas en que el Conde glosa al poeta portugués: “Hay, pues, entre Camoens y Villamediana, analogía de estilo, analogía de temas y analogía de actitudes vitales. Representan los casos más extremados de identificación entre vida y poesía”.¹⁰¹ En lo que atañe a la influencia del Conde en la literatura del siglo XX, resulta relevante que, aunque en menor medida que otros escritores, ejerció influencia sobre Neruda.¹⁰² En cuanto al tema que nos ocupa, la poesía amorosa del Conde, Lidia Gutiérrez Arranz dedica un artículo para señalar el amor como desafío.¹⁰³

Por último, cabe mencionar que por, su contexto histórico, Villamediana estructura sus sonetos conforme a las reglas y estilo imperantes en la época que vivió, ejemplo de ello es que, en varias ocasiones, ha sido señalada la evidente influencia de Petrarca y Garcilaso en sus sonetos amorosos.¹⁰⁴ Asimismo, uno de los aspectos más relevantes de la cuestión que nos concierne es Ícaro; sobre el tratamiento de este mito en los Siglos de Oro John H. Turner escribió un interesante estudio, en el que incluye al Conde. Al respecto menciona: “With Herrera and Góngora, Villamediana stands out as one of the poets whose work most

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 282.

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 112.

¹⁰⁰ “The Spanish woman and the Don Juan Figure”, *Reflexión*, 2 (1973), p. 99.

¹⁰¹ *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Cultura Hispánica, 1966, p. 195.

¹⁰² Darío Oses, “La sangre y la tinta”, *Revista Chilena de Literatura*, 79 (2011), p. 137.

¹⁰³ “El amor como desafío en la poesía de Villamediana”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 763-770.

¹⁰⁴ José Francisco Ruiz Casanova, “Introducción”, p. 27. Juan Manuel Rozas, “Introducción biográfica y crítica”, pp. 21-22. Carlos Mata, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana”, *Anuario Filosófico*, 2 (2000), p. 641. Horst Weich, “El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana”, pp. 1843-1845.

often expresses the ambitions and fears of the lover in the terms of Prometheus, Phaethon and particularly Icarus”.¹⁰⁵ Además, publicó un artículo sobre este mito en la poesía de Góngora, en el que resulta interesante la comparación entre el tratamiento que le dio el Conde y la que aportó su maestro: “En la obra de Herrera y Villamediana se pueden encontrar referencias bastante frecuentes al mito, pero no la gama de actitudes ni las ingeniosas complejidades de visión y de expresión que inspiró en el poeta de Córdoba”.¹⁰⁶

A pesar de que Roll-Vélez relaciona la audacia de Ícaro con el contraste entre ascensión y caída, no llega a considerar transgresora la propuesta de Villamediana, ni propone que los sonetos que nos atañen pretendan expresar algo más que la problemática amorosa, pues como este autor señala: “He insistido antes en la sinceridad de su poesía del desengaño en contraste con lo tópico de su poesía amorosa, salvedades hechas acerca de la posible sinceridad de su amor”.¹⁰⁷ Asimismo, la importancia de dicho personaje mitológico ya ha sido señalada por Rozas, pues da cohesión al conjunto de poemas amorosos y se relaciona estrechamente con la vida del Conde.¹⁰⁸ Mas, hasta el momento, no se ha estudiado la intención transgresora que guardan estos sonetos, tampoco han sido relacionados con el humanismo. Menos aún se ha analizado con detenimiento cómo la figura de Ícaro representa la transgresión y osadía no sólo amorosa, sino más allá, pues no se limita a oponerse a las normas sociales y cortesanas, además se niega a contentarse con la idea de que el ser humano no puede encumbrarse al nivel de lo divino. Es así que la rebeldía de la figura de Ícaro conlleva el heroísmo.

2. El mito de Ícaro: volar a la altura de los dioses

La voz poética del *Cancionero blanco*, en apariencia, se expresa solamente en los términos tradicionales de su época (petrarquismo, neoplatonismo y las formas clásicas de versificación) para cantar el amor a la dama. Es innegable que en la poesía de Villamediana

¹⁰⁵ *The myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry*, London: Tamesis Books Limited, 1977, p. 118.

¹⁰⁶ “Góngora y un mito clásico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1974), p. 89.

¹⁰⁷ *El naufragio*, p. 193.

¹⁰⁸ “Introducción biográfica y crítica”, pp. 21-25.

se sintetizan los conceptos del amor cortés, el neoplatonismo y el petrarquismo.¹⁰⁹ Sin embargo, esto puede considerarse sólo una parte del discurso, pues la otra parte corresponde a la transgresión y la osadía: es la voz poética que no se conforma con los límites impuestos al género humano; el hombre, que, al igual que Ícaro, desea estar a la altura de los dioses. Resulta evidente que en la época del Conde, pese al antropocentrismo que caracterizó al Renacimiento, una afirmación de esta clase no podía hacerse abiertamente y es aquí donde el ser amado, tal como lo concibe el neoplatonismo, se convierte en el vehículo perfecto para escalar hasta las altas esferas, al mismo tiempo que permite expresar tan osada idea. Al respecto, Gilbert Durand ha hecho hincapié en el valor sociológico del mito y la imposibilidad de separarlo de los contextos sociales y culturales.¹¹⁰

Por lo anterior, el poeta recurre a la figura de Ícaro y al tema amoroso para develar algo más que un amor imposible o una preferencia sexual, nos descubre las aspiraciones de la voz poética: volar hasta elevarse por encima de su condición. Este personaje mitológico se caracteriza por su arrojo y soberbia, aunque algunos poetas lo consideran imprudencia, como se verá en las menciones y/o alusiones que hacen de él en la poesía latina, italiana y española.¹¹¹ Debido a lo expuesto con antelación, resulta sumamente interesante el tratamiento que don Juan de Tassis le dio a este mito.

2.1 Ícaro y la caída humana

Ícaro es el mito¹¹² que representa el impulso humano de ascender a lo divino y la imposibilidad de lograrlo —esto último, simbolizado por la caída en el mar—. La transgresión es castigada con la muerte; de acuerdo con Durand, el caer se relaciona con el

¹⁰⁹ V. José Francisco Ruiz Casanova, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁰ *Mitos y sociedades*, p. 135.

¹¹¹ Debido a nuestro objeto de estudio, nos limitamos a mencionar cuál ha sido el tratamiento del personaje de Ícaro en el Siglo de Oro español. Sin embargo, también está presente en la poesía francesa, John H. Turner dedica un capítulo a este tema, v. *The myth*, pp. 69-75.

¹¹² “El mito, diseminación diacrónica de secuencias dramáticas y de símbolos, sistema último, asintótico, de integración de los antagonismos, constituye el último discurso, y este último discurso expresa en definitiva «la guerra de los dioses» [por ejemplo, el antagonismo entre Apolo y Dionisos]”. Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis, Figuras míticas y aspectos de la obra*, introd., trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona-México: Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 30-31.

temor al tiempo: “este esquema de la caída no es otra cosa que el tema del tiempo nefasto y mortal, moralizado en forma de castigo”.¹¹³

Este personaje mitológico está unido inseparablemente al símbolo¹¹⁴ de las alas, que en este contexto nos remite a la idea del hombre que se niega a conformarse con sus límites y siempre aspira a la trascendencia. Por esto, nos interesa estudiar los motivos que usó el poeta para cantarle al alto amor.

Desde el enfoque de la mitocrítica, Gilbert Durand hace notar que “volar” suele relacionarse con elementos positivos dentro de las estructuras antropológicas del imaginario, ya que “es natural que tales esquemas axiomáticos de la verticalización sensibilicen y valoricen positivamente todas las representaciones de la verticalidad, de la ascensión a la elevación”.¹¹⁵ Y añade: “es lo que explica la gran frecuencia mitológica y ritual de las prácticas ascensionales [...] Todos estos símbolos rituales son medios para alcanzar el cielo”.¹¹⁶ Asimismo, Durand relaciona a Ícaro con la idea del hombre pájaro y con el angelismo.¹¹⁷

Villamediana recurre a este mito, aunque la carga simbólica ha sido contaminada por el neoplatonismo. En los sonetos amorosos, el deseo de deleitarse en la belleza de la amada se equipara al deseo de Ícaro de volar a la altura de los dioses, es por ello que, frecuentemente, se compara a Ícaro con la mariposa que se siente atraída irresistiblemente hacia la luz que proviene del fuego, aunque satisfacer su anhelo tenga una consecuencia fatal. Esto, a su vez, explica la aparición constante de símbolos como el Sol y la luz, ambos estrechamente relacionados con el fuego.

Lo expuesto con antelación, además de la clara relación que se puede establecer con el neoplatonismo, nos conduce a la idea de que el acto de Ícaro es heroico pues en su intento de encumbrarse hacia el astro rey desafía el riesgo de caer al vacío:

¹¹³ *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de Víctor Goldstein, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 118.

¹¹⁴ Durand define el término, al mencionar que “[lo que] llamamos *símbolo* en modo alguno es el famoso «signo de reconocimiento» (*symbolon*) entre las dos mitades de un objeto fragmentado; pedimos al símbolo otra cosa muy distinta que el mecanismo unívoco de *symbolon*: le pedimos precisamente que «dé un sentido», es decir, más allá del campo de la expresión, que, dicho de algún modo, «nos haga una señal». *De la mitocrítica*, p. 18. El subrayado es del autor.

¹¹⁵ *Las estructuras*, p. 132.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 137 y 140.

Fauces, abismo, [...] tumba, cloaca y laberinto son las antítesis psicológicas y morales que ponen de manifiesto el heroísmo que conlleva la ascensión. La característica de todas estas escalas es ser celestes y a veces hasta celestes en el sentido propio, es decir, astronómicas, correspondiendo los siete o nueve escalones a los planetas, y el último, luminoso y dorado, consagrado al Sol.¹¹⁸

La elevación de Ícaro hacia “la región del aire y la del fuego” remite inmediatamente a las ideas neoplatónicas, muy comunes en la poesía del Barroco. En cuanto a la importancia del aire, éste necesariamente está ligado al ámbito de lo celestial: “La ensoñación del ala, del vuelo, es una experiencia imaginaria de la materia aérea, del aire —¡o del éter!—, sustancia celeste por excelencia”.¹¹⁹ En lo que atañe a la “esfera de luz o la más sublime esfera”, se trata de una alusión al Sol; de modo que Ícaro es cegado por la fascinación que le causa la inmensa luminosidad del astro y ello provoca su muerte.

La tenacidad es también una característica icariana pues el vuelo implica una sensación de poder, como ya lo ha planteado Durand: “En efecto, «elevación» y «poder» son sinónimos”.¹²⁰ En consecuencia, hay un juego de contrarios: el amante sirve a la dama y se siente atraído irremediabilmente hacia ella; sin embargo, se niega a dejar de amarla y a admitir que nunca podrá ser amado. En conclusión, el amante, al igual que Ícaro, ejerce el poder por medio del vuelo hacia el objeto de su deseo y, aunque falle en su intento de poseerlo, está convencido de que merece y puede alcanzarlo, ya que: “La sensación de la soberanía acompaña naturalmente los actos y las posturas ascensionales”.¹²¹

El tratamiento que Villamediana le da al mito de Ícaro se debe a que, como ha señalado Bentley, el poeta no crea a partir de la nada, sino de algo que resulte familiar para el receptor y para él mismo: “La finalidad del mito es suministrar un elemento conocido que pueda servir como punto de partida, preservándonos así del vacío de lo absolutamente novedoso. [...] El arte, también, [...] trata, no de conocimiento, sino de reconocimiento”.¹²² Por lo que depende del ingenio del poeta moldear el mito de modo que sorprenda al receptor. La manera en que Villamediana incorpora a Ícaro en sus sonetos amorosos se

¹¹⁸ *Las estructuras*, p. 133.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 141.

¹²¹ *Ibid.*, p. 142.

¹²² *La vida del drama*, trad. de Iabert Vanasco, México: Paidós, 2008, p. 60.

muestra cuando la voz lírica intenta elevarse por encima de su condición. Esto a causa de que la dama ha sido divinizada, en una síntesis del amor cortés y el neoplatonismo. Durand apunta que los símbolos que guardan relación con el vuelo corresponden a una voluptuosidad que se purifica:

Por este motivo, la paloma, y el pájaro en general, es puro símbolo del Eros sublimado, como lo manifiesta el famoso pasaje del *Fedro* o la miniatura *Hortus deliciarum*, donde se ve a la paloma del Espíritu Santo sobredeterminada por el angelismo del vuelo, sobrecargada de alas en la cabeza y las patas. Por estas razones atribuimos tantas cualidades morales al pájaro, ya sea celeste o de fuego, y desdeñamos la animalidad en provecho del poder de vuelo.¹²³

Evidentemente, en este personaje mitológico existe un impulso por ir más allá de lo animal, es decir, se relaciona más estrechamente con lo angélico: “el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el pájaro animal sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación, por ser esencialmente angélica”.¹²⁴

Más allá de la simple identificación de Ícaro en la poesía del Conde, nos interesa la maestría con que Villamediana lo emplea para representar la antítesis de la condición humana, muy propia del hombre del Barroco: el lado terrenal del hombre (con todo lo que conlleva: virtudes, pasiones y vicios), en constante oposición con el impulso de querer ascender y ser parte de lo divino.

Una de las primeras menciones a este mito se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio, en que se narra el escape por aire de Dédalo y su hijo del piélago a donde los había desterrado el rey Minos: “Pues plumas en orden dispone [...] / Allí, con lino en medio y en lo ínfimo con ceras las liga, / y así compuestas, con parva curvatura las dobla, / para que aves verdaderas imite”.¹²⁵ Luego, le da indicaciones a su hijo para prevenirlo sobre los peligros del vuelo: “«Que corras por medio camino, / Ícaro —habla— aconsejo; porque no, si vas más abajo, / la onda agrave las plumas; las abrase, si más alto, el fuego. / Entre

¹²³ *Las estructuras*, p. 138.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁵ *Metamorfosis. Libros VIII-XV*, 2ª ed., introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 2008, p. 6, vv. 189 y 193-195.

ambos, vuela. Y que no a Bootes tú mires, / o a Hélice, te mando, y de Orión a la espada empuñada; / yo guía, toma el camino»¹²⁶ Finalmente, se narra el trágico final de Ícaro:

cuando el niño empezó en el vuelo audaz a gozarse, / y abandonó al guía, y arrastrado del ansia de cielo, / condujo más alto el camino. La vecindad del sol rápido / ablandó, perfumadas, vínculos de las plumas, las ceras; / las ceras se habían fundido; él sacude desnudos los brazos, / y, carente de remo, no recoge auras algunas, / y sus bocas que claman el nombre paterno, tomadas / son del agua cerúlea, que de aquél atrajo su nombre.¹²⁷

Destaca que en las *Metamorfosis* el poder volar les confiere a Dédalo e Ícaro cierta semejanza con la divinidad: “A éstos, alguien, mientras coge peces con la trémula caña, / o un pastor en su báculo o un arador apoyado en su esteva, / vio y se pasmó, y los que tomar el éter podían, / creyó que eran dioses”.¹²⁸ La osadía del vuelo icariano como un intento de igualarse con lo divino, aparecerá también en los sonetos amorosos de Villamediana.

Otros autores también relatan la historia de Ícaro como Higino (fab. 40), Zenobio (IV, 92), Apolodoro de Atenas (Epitome I, 13-14) y Siciliano Diodoro (IV, 7-9). El texto que más difusión tuvo en el Renacimiento español fue el de Ovidio, en la traducción que se cree fue hecha por Jorge de Bustamante.¹²⁹ De acuerdo con Turner: “The original source for most of the details of the Icarus story is Ovid’s *Metamorphoses*”.¹³⁰

Otra referencia del mundo latino es el poeta Horacio, quien menciona a Ícaro en varias de sus *Odas*, algunas veces lo hace para emularlo: “Pronto, más conocido que Ícaro el de Dédalo, en ave canora convertido, visitaré las riberas del Bósforo gimiente y las Sirtes

¹²⁶ *Metamorfosis*, p. 7, vv. 203-208.

¹²⁷ *Idem.*, vv. 223-230.

¹²⁸ *Idem.*, vv. 217-220.

¹²⁹ “La edición de 1595 [...] cuando ve la luz por primera vez, [...] el nombre de Jorge de Bustamante se escondía en un acróstico tras unos versos, que en las ediciones posteriores se dejan de incluir sin una razón conocida. Por otra parte, su traducción es realmente una versión libre de la obra de Ovidio; no sólo porque se trata de una traducción en prosa, sino, sobre todo, porque, lejos de ajustarse al texto original, el mismo autor aporta de su propia cosecha gran parte del texto y transforma episodios y personajes a su conveniencia, por razones que desconocemos, pero que podemos intuir. Posiblemente su afán obedece al deseo de ofrecer la obra de Ovidio en toda su riqueza, sin tener que exponerse al riesgo de verla mutilada por una censura inflexible”. Fátima Díez y Juan Manuel Monterroso, “Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago”, *SEMATA: Ciencias Sociais e Humanidades*, 10 (1998), p. 462.

¹³⁰ *The myth*, p. 28.

de Getulia y las llanuras hiperbóreas” (II, 20);¹³¹ para crear una imagen: “Todo el que a Píndaro emular pretende, oh Julio, se apoya en unas alas como las que Dédalo soldó con cera, destinado a dar nombre a un mar reluciente como el vidrio” (IV, 2);¹³² o para hacer una metagoge valiéndose del nombre del lugar donde murió Ícaro: “En vano, pues más sordo que las peñas de Ícaros, oye sus palabras sin dejarse corromper hasta el presente” (III, 7).¹³³

En lo que atañe a las referencias mitológicas en la obra de Villamediana, como ya se ha mencionado con anterioridad, Lidia Gutiérrez ha propuesto una mitografía en su obra poética, aunque no ha centrado la atención en el mito icariano.¹³⁴ Salvo Rozas, Roll y Turner, la crítica no se ha ocupado de la poesía amorosa del Conde y su relación con la figura de Ícaro.

2.2 Ícaro en la literatura española de los Siglos de Oro¹³⁵

Fucilla señala que este mito no tenía mucha relevancia hasta que fue usado por Tansillo. En España cobró importancia cuando Garcilaso lo incluyó en sus versos, luego le siguieron Hurtado de Mendoza, Cetina, Herrera y, posteriormente, apareció en las composiciones de Cervantes, Lope de Vega, Tirso y Calderón.¹³⁶

Durand propone que el mito atraviesa por distintos períodos. Al principio se presenta la latencia, en la que: “el mito está latente porque su *ethos* es rechazado, ¡no osa decir su nombre!”.¹³⁷ Luego, cuando el mito se encuentra en su auge es llamado período de manifestación, aunque también es conocido como “nombre del río”; y se caracteriza porque puede ser sustantivado, ya que corresponde a: “lo manifestado, lo patente, en cuanto el mito

¹³¹ *Odas. Canto secular. Epodos*, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo, Madrid: Gredos, 2007, p. 364.

¹³² *Ibid.*, p. 440.

¹³³ *Ibid.*, p. 390.

¹³⁴ V. *supra* pp. 27-28.

¹³⁵ En cuanto al tratamiento que se le ha dado a este mito en el Siglo de Oro, sigo el estudio de John H. Turner y sus valiosos ejemplos, ya que aporta una visión de conjunto, *The myth*, pp. 47-122. Asimismo, cabe mencionar que este autor también trata el mito de Ícaro en la poesía italiana renacentista, *ibid*, pp. 50-58. También me apoyé en lo aportado por Juan Manuel Rozas, “Introducción biográfica y crítica”, pp. 21-25.

¹³⁶ “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 8 (1960), pp. 33-34.

¹³⁷ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*, p. 139.

se anima a decir su nombre”.¹³⁸ Por último, atraviesa por un período de deformación debido a una serie de motivaciones (herejía, cisma, enmascaramiento, distancia a lo real y fuerza problemática). Durand define este período como “la usura, el «fin» de un mito. Pongo la palabra «fin» entre comillas porque un mito no termina nunca, [...] no puede morir puesto que atañe a la anatomía mental más íntima del *Sapiens*”.¹³⁹

La figura de Ícaro se halla en la obra de un gran número de poetas de los Siglos de Oro españoles, por lo que se podría afirmar que constituyó el símbolo preferido de la lírica petrarquista para tratar el tópico del alto amor. Sin embargo, como puede verse a lo largo de la interpretación que proponemos, este mito pasó por diferentes fases de recepción (latencia, manifestación y deformación) y, por tanto, se presentaron diferentes mitemas:¹⁴⁰ durante el primer período, la mariposa abrasada en la mirada de la dama y la amada solar; en el segundo, el castigo a la soberbia humana, la osadía acompañada del anhelo de fama y gloria, la transgresión, la representación del artista, y la lección con un fin moral; en el tercero, el cisma se expresa por medio de lo burlesco y el enmascaramiento, ya sea en relación con Faetón, Prometeo, Narciso o con la mariposa abrasada en las llamas de amor.

El período de latencia corresponde a la obra lírica de Petrarca. Dada su importancia para la poesía de los Siglos de Oro, sorprende que en el *Cancionero* de este poeta no exista ninguna composición que se refiera a Ícaro. Solamente el poema CCVII puede guardar una relación metonímica con el mito, a pesar de que no se dice el nombre, ni siquiera hace referencia a la acción de volar o a las alas, únicamente se menciona la cera: “Pero el alma, que allí sólo es dichosa, / corre hacia esas miradas encendidas / y, siendo cera, al fuego he de volverme”.¹⁴¹ La reminiscencia del mito queda expresada en la cera que, además, se asocia con una estructura antitética en que elementos como la cera y el fuego, la polilla y la luz, la vida y la muerte simbolizan la contraposición entre el amante y la amada.

¹³⁸ Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*, p. 139.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 144.

¹⁴⁰ El mitema, según Durand es: “la unidad míticamente significativa más pequeña de discurso [...] y su contenido puede ser indiferentemente un «motivo», un «tema», «un decorado mítico» [...] Pero en el mitema, el dinamismo verbal domina a la sustantividad”. *De la mitocrítica*, p. 344.

¹⁴¹ *Cancionero*, trad., introd. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza, 2008, p. 438.

En la poesía del poeta aretino la mirada y el cabello rubio de la amada suelen compararse o, bien, identificarse con el fuego y el Sol, así ocurre en el soneto XC, especialmente, en el primer cuarteto y en el último terceto:

Al aura el pelo de oro vi esparcido,
que en mil sedosos bucles lo volvía;
la dulce luz sobremanera ardía
de aquellos ojos que hoy tanta han perdido;
[...]
A un celestial espíritu miraba,
a un sol vivo; y si ya no fuese igual,
porque distienda el arco no me sana.¹⁴²

El motivo de la amada solar que comenzó en este período de latencia cobrará fuerza durante los Siglos de Oro, aunque acompañado de la figura de Ícaro. Se debe considerar que, además del influjo de Petrarca, el mito tenía potencial para expresar el alto amor, puesto que poseía elementos que correspondían a la perfección con los temas e imágenes petrarquistas: la osadía del amante se equiparaba al atrevimiento del personaje mitológico; la amada inalcanzable, bella y pura se asemejaba al Sol; y la muerte simbólica del amante causada por el rechazo de la dama con la caída en el mar.

Es así que en el *Cancionero* encontramos al amante que padece la *aegritudo amoris*, puesto que no puede unirse con la *donna angelicata*.¹⁴³ Esta tensión puede deberse al tiempo difícil que vivió el poeta (decadencia del papado, guerras, epidemias y terremotos). Esto pudo incidir en su propuesta estética en que la voz poética se solaza en el dolor, como ha hecho notar Jauss: “El *Canzoniere* de Petrarca —que, como comienzo de una lírica moderna, proporciona, al sujeto lírico, la figura de poeticidad personal y, al tema lírico del «placer en el dolor», un idioma sublimado para la posteridad—”.¹⁴⁴ Los poetas de la lírica áurea también cantaron a la amada divinizada, pero se inclinaron a exaltar la osadía del amante, así como la fama y gloria que conlleva el atrevimiento.

¹⁴² *Op. cit.*, p. 284.

¹⁴³ Ángel Crespo ha planteado que es en la tensión entre la *aegritudo amoris* y el orden artístico y moral del *Cancionero* donde reside la oposición entre lo dionisiaco y lo apolíneo. “Introducción”, p. 117.

¹⁴⁴ *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1986, p. 135.

Durante los Siglos de Oro (período de manifestación), el mito icariano cobra especial importancia en la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio que apareció con el nombre de *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, y que se atribuyó a Bustamante gracias al acróstico que aparece después de los preliminares de la obra.¹⁴⁵ Su importancia radica en que ha sido considerada la fuente de la que abrevaron los vates de esa época para glosar los mitos clásicos, como menciona José María de Cossío:

La acogida de esta traducción fue favorabilísima. Sin agotar la lista puedo citar las siguientes ediciones, y recuérdense las fechas de las demás traducciones que estudiaré, para deducir la vitalidad de ésta, a prueba de competencias: 1545, 1546, 1550, 1551, 1557, 1565, 1574 (Evora), 1574 (Sevilla), 1577, 1595, 1662, 1645, 1664. Las generaciones de los siglos XVI y XVII puede decirse que aprendieron las fábulas míticas de la antigüedad en la traducción de Bustamante.¹⁴⁶

En esta obra se menciona su historia y la de su padre Dédalo, quien construyó unas alas ensamblando plumas con cera para poder escapar tanto de su destierro en Creta como de la ira del rey Minos. Durante la huida, el joven muere por no seguir los consejos que le había dado su padre: “Ycaro mira bien que te mando que vayas cerca de mi, y no te desuies a vna parte ni a otra: porque si volares mas alto, la calor del sol te regalara la cera con que estan ayuntadas las alas: y si volares mas baxo, la niebla de la mar te mojara las plumas: y si fueres cerca de mi yras bien seguro”.¹⁴⁷

Es posible ver en Ícaro al personaje mitológico que, cegado por la soberbia, se encumbra más alto de lo que corresponde a su condición humana: entre el cielo y el mar, es decir, ni en lo alto ni en lo bajo. Puede advertirse la influencia del cristianismo en esta versión del mito, debida a la transición entre la Edad Media y el Renacimiento que marcó a Bustamante:

Ningún episodio del libro deja de tener para él [Jorge de Bustamante] una significación virtuosa y conforme a la moral católica, [...] Para la Edad Media, las transformaciones del libro de Ovidio no pasan de apólogos: es precisa una visión renacentista de la

¹⁴⁵ Para ahondar en el tema de la atribución de esta obra, José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, t. I, Madrid: Istmo, 1998, pp. 55-58.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁷ Ovidio, *Las transformaciones en lengua española*, versión española de Jorge de Bustamante, Anvers: Casa de Pedro Bellerio, 1595, p. 122.

antigüedad para dar todo su valor poético sustantivo a las invenciones del más fértil y florido de los poetas romanos. Tentador es este tema que aquí no hago sino indicar para fijar la situación de Jorge de Bustamante entre la vieja y la nueva sensibilidad.¹⁴⁸

En la narración el símbolo del vuelo antecede a la caída; de tal manera que se presenta una antítesis entre ascensión y caída: “Por consiguiente, la pureza celeste es el carácter moral del vuelo, como la mancha moral era el carácter de la caída”.¹⁴⁹ De igual forma, en *Las transformaciones* “la presunción de las alas” es la falta de carácter moral que llevó a Ícaro a transgredir las normas y, en consecuencia, lo precipitó hacia su muerte:

Ycaro con la presuncion de las alas desampara a su padre, y comienza de volar mas alto, mas a poca de hora se arrepintio: porque el sol regalo la cera con que estauan las alas pegadas. Ycaro viendo las alas yrse cayendo, y que no podia volar, forçosamente y contra su voluntad se vuo de dexar caer y sumir en la mar, llamando a su padre que la valiesse. El padre quando lo vio caydo en el agua, entre otras lamentaciones muy dolorosas que hizo, dixo llorando. Hijo Ycaro, donde te buscare? o que sera ahora de mi affligida vejez, auiendo perdido, la lumbrre y contentamiento que contigo en ella pensaua tener? y quando el esto dezia, viendo las alas sobre el agua con el graue dolor que sintia començo a maldezir su sciencia y tomo luego el cuerpo, y enterrolo en aquella ysla, y puso a aquella tierra el nombre de su hijo, y assi despues se llamo alli el mar Icario.¹⁵⁰

De esta versión del **mito**, prevalecieron durante los Siglos de Oro la presunción (representada por el alto vuelo) y el castigo (la muerte a causa de la caída). Sin embargo, se establecieron nuevos mitemas muy importantes: la osadía, la fama y la gloria. En *Las transformaciones* Ícaro fue inmortalizado porque una isla lleva su nombre;¹⁵¹ a diferencia de las versiones de Cetina, Herrera y Villamediana, en que la fama es el resultado de una acción heroica: la voz poética que osó volar alto.

El tratamiento del mito icariano en la lírica áurea también recibió la influencia de poetas italianos como Jacopo Sannazaro, Ludovico Ariosto, Tommaso Castellani, Torquato Tasso, Luigi Tansillo y Giovanni Battista. Los poetas españoles recurrieron a una práctica común en esa época: la *imitatio*. Por ello tomaron como modelo las composiciones poéticas

¹⁴⁸ José María de Cossío, *op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁹ Gilbert Durand, *Las estructuras*, p. 139.

¹⁵⁰ Ovidio, *Las transformaciones*, pp. 122-123.

¹⁵¹ La isla griega Icaría está ubicada en el mar Egeo norte, frente a la costa de Turquía.

italianas, a las que no sólo pretendían imitar sino emular.¹⁵² Tal como destaca Fucilla: “Por el ahínco con que escribieron de él [Ícaro] y frecuencia con que fue utilizado, así como por la riqueza de matices que le dieron, los españoles, más que ofrecernos una mera serie de imitaciones, lo naturalizaron en una manifestación distintivamente suya”.¹⁵³

Juan de Mena es uno de los poetas que dentro de la tradición española, tempranamente, se refiere al mito: “e vimos las islas Heolias estar, / Icaria, a la qual el náufrago dio / de Ícaro nombre, que nunca perdió, / el mal gobernado de sabio bolar”.¹⁵⁴

Posteriormente, Ícaro aparece en un soneto amoroso de Garcilaso de la Vega, quien imitó este recurso de la tradición italiana, en particular de Sannazaro.¹⁵⁵

Si para refrenar este desseo
loco, imposible, vano, temeroso,
y guarecer de un mal tan peligroso
que es darme a entender yo lo que no creo,

no me aprovecha verme qual me veo,
o muy aventurado o muy medroso,
en tanta confusión que nunca oso
fiar el mal de mí que lo poseo,

¿qué me á de aprovechar ver la pintura
d'aquel que con las alas derretidas,
cayendo, fama y nombre al mar á dado,

y la del que su fuego y su locura
llora entre aquellas plantas conocidas,
apenas en ell agua resfriado?¹⁵⁶

En los dos tercetos se muestra la ineficacia de la advertencia que representan los mitos de Ícaro y Faetón para el amante; esto se reitera con la forma jocosa en que se refiere a la muerte de Faetón. La influencia de este poeta trazará una trayectoria en la poesía española

¹⁵² John H. Turner, *The myth*, pp. 50-57.

¹⁵³ “Etapas en el desarrollo”, p. 34.

¹⁵⁴ *Laberinto de Fortuna*, ed., estudio y notas de Louise Vasvari Fainberg, Madrid: Alhambra, 1982, p. 105, vv. 56-59.

¹⁵⁵ John H. Turner, *The myth*, pp. 69-75.

¹⁵⁶ *Obras completas*, 2ª ed., ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 1968, p. 14.

de los Siglos de Oro, como ya lo ha señalado Rafael Lapesa,¹⁵⁷ en consecuencia, la mención a Ícaro (de forma seria o burlesca) para abordar el tema del amor será un recurso usado frecuentemente por los poetas españoles posteriores a Garcilaso.

En Gutierre de Cetina se presenta este mito para hacer referencia al amante no correspondido y además se mencionan los pensamientos del enamorado y el honor, aspectos que, posteriormente, serán retomados por Villamediana:

Amor mueve mis alas y tan alto
las lleva el amoroso pensamiento,
que de hora en hora así subiendo siento
quedar mi padecer más corto y falto.

Temo tal vez mientras mi vuelo exalto;
mas llega luego á mí el conocimiento
y pruébase que es poco en tal tormento
por inmortal honor mi mortal salto.

Que si otro puso al mar perpétuo nombre
do el soberbio valor le dió la muerte,
presumiendo de sí más que podía,

de mí dirán: “Aquí fué muerto un hombre
que si al cielo llegar negó su suerte,
la vida le faltó, nó la osadía”.¹⁵⁸

Las alusiones a Ícaro son frecuentes en la poesía de Fernando de Herrera, como señala Turner: “The image of the lover soaring toward the source of the light of his life is central to Herrera’s personal mythology. Icarus and Phaethon are often evoked indirectly, by allusion to a detail from the tradition”.¹⁵⁹ Un ejemplo de esto:

Jamás alçó las alas alto al çielo,
de rosados colores adornado,
mi tierno y amoroso pensamiento,
que de vos, ¡o Luz mía!, no olvidado,
temiese nombre dar al ancho suelo,

¹⁵⁷ “La trayectoria poética de Garcilaso”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 127-131.

¹⁵⁸ *Obras*, t. I, introd. y notas de Joaquín Hazañas y de la Rúa, Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895, pp. 17-18.

¹⁵⁹ *The myth*, p. 79.

del serúleo Neptuno hondo assiento,
como aora que el blando y dulce aliento
del manso Amor, que fauorable espira,
temo para cantar la gloria vuestra,
si a la alma no me inspira
la lumbre que a subir al çielo adiestra;
porque, para estimar tanta belleza,
no ay espíritu igual a su grandeza.¹⁶⁰

En el siguiente soneto de Herrera se compara el atrevimiento del personaje mitológico con la osadía del amante y se vislumbra el afán de obtener fama y gloria:

¡O, cómo buela en alto mi desseo,
sin que de su osadía el mal fin tema!;
que ya las puntas de sus alas quema,
donde ningún remedio al triste veo.

Que mal podrá alabarse del trofeo
si, estando vfano en la región suprema
del fuego ardiente, en esta vanda estrema
cae por su siniestro devaneo.

Devía en mi fortuna ser exemplo
Dédalo, no aquel joven atrevido,
que dio al cerúleo piélagos su nombre.

Mas ya tarde mis lástimas contemplo.
Pero si muero, porque osé, perdido,
jamás a igual empresa osó algún ombre.¹⁶¹

El poeta cordobés también se valió del mito de Ícaro para tratar el amor frustrado:

¿Callaré la pena mía
o publicaré mi dolor?
Si la callo, no hay remedio;
si la digo, no hay perdón.
De cualquier suerte se pierden
alas de cera. ¿Es mejor
que la humedezca el mar
o que las abrase el Sol?¹⁶²

¹⁶⁰ *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero López, México: Castalia, 2001, p. 491.

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 668-669.

¹⁶² Luis de Góngora, *Romances*, 2ª ed., ed. de José María de Cossío, Madrid: Alianza, 1982, p. 204.

Quevedo aporta diversos tratamientos del personaje mitológico, tal es el caso siguiente en que se muestra avisado ante los riesgos que implica el amor:

Atrevido pensamiento,
no me pongas en peligro,
que, para ser venturoso,
no basta ser atrevido.
[...]

Encogé [*sic*] un poco las alas,
estad a cuentas conmigo,
que ya de experimentado,
soy en mi mal adivino.

Mirad que es mucho mejor,
en un caso como el mío,
ser de cobarde sagaz,
que de osado arrepentido.¹⁶³

Aunque el autor de los *Sueños* también trató el mitema de la gloria como consecuencia del sacrificio: “Leandro, en mar de fuego proceloso, / su amor ostenta, su vivir apura; / Ícaro, en senda de oro mal segura, / arde sus alas por morir glorioso”.¹⁶⁴

Lope también retoma a Ícaro para el tema amoroso y relaciona la caída con la pena impuesta: “así mis ojos libertad buscaban / de la nueva prisión en que se veían, / pues por librarse de mirar, miraban, / y pensando salir, se detenían, / cuando las alas de Ícaro abrasaban / rayos del sol, la cera derretían / y este regalo, cuyo ejemplo sigo, / pensaba que era amor, y era castigo”.¹⁶⁵

Se debe tener en cuenta que durante el siglo XVI: “Icarus represented for the poets one of the basic dilemmas of the human condition, the tensión between the desire for personal self-fulfillment and the often disastrous consequences of such efforts”.¹⁶⁶ Heredero de esta tradición, Villamediana compuso sus sonetos amorosos usando los mitemas de gloria, fama, osadía y transgresión representados por Ícaro; pues es un poeta que vivió la transición del Renacimiento al Barroco. Sin embargo, en el siglo XVII, las alusiones a Ícaro

¹⁶³ *Obra poética*, t. I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969, pp. 627-628.

¹⁶⁴ *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid: Cátedra, 1981, p. 242.

¹⁶⁵ *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 1984, p. 429.

¹⁶⁶ John H. Turner, *The myth*, p. 101.

son menos frecuentes, además de que éste comienza a asociarse, cada vez más, a la ironía o al castigo provocado por una actitud inmoral.

Otros de los mitemas que corresponden al período de transformación son la labor del artista y el aspecto moral. Respecto al primero, el mito representa la difícil escalada del poeta hacia la perfección y cómo el alcanzar la meta conlleva fama y gloria; lo que se puede apreciar en estas décimas de Góngora: “Por más daños que presumas, / vuela, Ícaro español, / que al templo ofreces, del Sol / en poca cera tus plumas. / Blanco túmulo de espumas / haga el Betis a tus huesos, / que tus gloriosos excesos, / si de mi Musa los fías, / los venerarán los días / en los álamos impresos”.¹⁶⁷

Asimismo, Lope de Vega incluyó una alusión icariana para expresar cómo el deseo de superar la finitud —inquietud que ya se encontraba en la poesía amorosa—, se relaciona con el anhelo del artista de alcanzar la gloria y el reconocimiento social:

Las plumas abrasó rayo febeo
del que miró su luz, águila humana,
lince infeliz, por sendas de oro y grana,
jamás tocadas de mortal deseo.

No menos alto el pensamiento veo
que me conduce a vos, oh soberana
deidad, oh sol, que mi esperanza vana
Dédalo mira, y teme Prometeo.

Si de mis alas el incendio culpa
vuestra sangre real y entendimiento
dulce ambición de gloria me disculpa;

que, cayendo del sol mi pensamiento,
vuestro mismo valor tendrá la culpa,
y el castigo tendrá mi atrevimiento.¹⁶⁸

En cuanto al mitema que tiene que ver con dar un mensaje moral, Hernando de Acuña glosa el mito de Ícaro para presentarlo como el símbolo del joven atrevido e inexperto que es castigado:

¹⁶⁷ *Obras completas*, t. I, ed. y pról. de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2000, p. 325.

¹⁶⁸ *Obras poéticas*, t. I, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1969, p. 575.

Con Ícaro de Creta se escapaba
Dédalo, y ya las alas extendía,
y al hijo que volando le seguía
con amor paternal amonestaba,

que si el vuelo más alto levantaba,
la cera con el sol se desharía,
y en el nuevo peligro le pondría
el agua, y su vapor si más bajaba.

Mas el soberbio mozo y poco experto,
enderezóse luego al alto cielo,
y ablandada la cera en la altura,

perdió las alas, y en el aire muerto
recibiéndole el mar del alto vuelo
por el nombre le dio la sepultura.¹⁶⁹

Bartolomé Argensola empleó, igualmente, la historia de Ícaro con un fin moral. En este caso, lo utiliza como una advertencia para frenar el “loco atrevimiento” de Babel: “Escarmienta en las plumas abrasadas / del sin consejo Ícaro atrevido, / por quien fundó su padre un templo en Cumas”.¹⁷⁰ Aunado a lo anterior, glosó el mito para aconsejar al receptor que evite los altos vuelos:

Dédalo al mozo Icaro [*sic*] le dijo:
“Por tierra estamos y por mar cercados.
A vuelo habemos de librarnos, hijo;
mas vuela entre dos aires, no te arrojes
sino por el camino que yo elijo:
que si la medianía por mí escoges,
del sol y el mar te librarán tus plumas,
digo, sin que te abrases ni te mojes”.
Pasó el viejo, y un templo fundo en Cumas;
cayó el rapaz, y con el nombre suyo
intituló sus trágicas espumas.
[...]
Mi pensamiento, ya no como preso,
sino como consorte y grato amigo,
reprueba los que vuelan en exceso.¹⁷¹

¹⁶⁹ *Poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, p. 361.

¹⁷⁰ *Rimas*, t. II, ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1974, p. 257.

¹⁷¹ *Rimas*, t. I, pp. 66-67.

El reinado de Felipe III (1598-1621) ha sido considerado como un período de crisis, por lo que se entiende que convivan expresiones en que se ensalzan la osadía y la transgresión como añoranza de un pasado glorioso y lo burlesco como muestra de la decadencia. De tal forma que Góngora y Quevedo escribieron poemas en los que aparecen los mitemas de la osadía y la gloria y, también, realizaron composiciones en las que Ícaro es tratado de forma jocosa.

Es así que al período de manifestación le sigue una decadencia (deformación) del mito, ya sea porque comienza la latencia de un nuevo mito o porque el estilo que se empleaba para transmitir el mito se ha desgastado y, por tanto, ha perdido fuerza expresiva. De tal manera que la última fase del mito es llamada deformación, y acorde a lo planteado por Durand ésta se debe a diversos procedimientos, de los cuales nos atañen dos: el cisma que consiste en “hacer caer el acento en la supresión”¹⁷² y el enmascaramiento que sucede cuando “un mito, incluso un simple mitema, se recubre de una apelación que no es la suya”.¹⁷³

En este caso, el cisma se suscita cuando del mito de Ícaro que se empleaba para hacer una apología del amor rebelde y osado, sólo queda la necesidad del intento de ascender y la ridiculización de su sacrificio. Mientras que el enmascaramiento se ocasiona cuando el mito de Ícaro se mezcla con otros, ya sea porque comparten el símbolo de la caída o porque se asemejan en el sacrificio causado por el fuego y la luz.

El primero constituye un cisma que comienza de forma temprana con Aldana, aunque cobra fuerza en el Barroco con las composiciones de Cervantes, Góngora y Quevedo. El cisma de este mito suprime el carácter moral, la osadía del vuelo y la rebeldía frente al escarmiento, de tal manera que el sacrificio del personaje es despojado también de otros de sus mitemas: la fama y la gloria. Lo antes expuesto puede explicarse con el tratamiento paródico que se le dio en el Barroco a muchas de las imágenes, así como los motivos del petrarquismo.

Recordemos que el siglo XVII fue un período de decadencia, los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665) tuvieron varios rasgos en común: el rey dejó el

¹⁷² Gilbert Durand, *Mitos y sociedades*, p. 145.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 146.

poder en manos de sus validos y se presentaron crisis financieras. A esto se suma que el reinado de Felipe III fue un período pacífico, alejado del glorioso y beligerante pasado de sus antecesores, por lo que no es de sorprender que imágenes petrarquistas como la amada solar y tópicos como el alto amor sean tratados de forma burlesca.

En este soneto de Francisco de Aldana el efecto esperado es despertar ironía en el receptor. Para ello, nos encontramos en los dos cuartetos con el “yo” que enuncia el poema fascinado por la belleza de la amada solar, sólo para ver cómo es interrumpido bruscamente por el dios Amor que le advierte del peligro de terminar como Ícaro o Faetón. Es así que en vez de un amante osado que emprende sin miedo el alto vuelo, nos encontramos ante el amante cuyo aterrizaje “seguro” resulta cómico.

¿Cuál nunca osó mortal tan alto el vuelo
subir, o quién venció más su destino,
mi clara y nueva luz, mi sol divino,
que das y aumentas nuevo rayo al cielo,

cuanto el que pudo en este bajo suelo,
(¡oh estrella amiga, oh hado peregrino!)
los ojos contemplar que de contino
engendran paz, quietud, guerra y recelo?

Bien lo sé yo, que Amor, viéndome puesto
do no sube a mirar con mucha parte
olmo, pino, ciprés, ni helado monte,

de sus ligeras alas diome presto
dos plumas y me dijo: “Amigo, ¡guarte
del mal suceso de Ícaro o Fetonte!”¹⁷⁴

En la obra de Cervantes también se menciona al hijo de Dédalo, en la voz de Cardenio en *La entretenida* con tintes festivos:

Vuela mi estrecha y débil esperanza
con flacas alas, y, aunque sube el vuelo
a la alta cumbre del hermoso cielo,
jamás el punto que pretende alcanza.
Yo vengo a ser perfecta semejanza

¹⁷⁴ *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985, pp. 146-147.

de aquel mancebo que de Creta el suelo
dejó, y, contrario de su padre al cielo,
a la región del cielo se abalanza.
Caerán mis atrevidos pensamientos,
del amoroso incendio derretidos,
en el mar del temor turbado y frío;
pero no llevarán cursos violentos,
del tiempo y de la muerte prevenidos,
al lugar del olvido el nombre mío.
¿Comes? Buena pro te haga;
la misma hambre te tome.¹⁷⁵

Sin embargo, como señala Turner: “But Cervantes cannot long maintain this level conventional idealism and immediately after reciting these lines, Cardenio turns to the *gracioso*, Torrente, and ask: «¿Comes? Buena pro te haga; / la misma hambre te tome»”.¹⁷⁶

Góngora tiene su versión burlesca, en la que parodia las imágenes y los motivos del mito: las alas de cera, los consejos del padre de Ícaro, la ambición que lo llevó a acercarse demasiado al Sol y el sacrificio.

Ícaro de bayeta, si de pino
cíclope no, tamaño como el rollo,
¿volar quieres con alas a lo pollo,
estando en cuatro pies a lo pollino?

¿Qué Dédalo te induce peregrino
a coronar de nubes el meollo,
si las ondas que el Betis de su escollo
desata ha de infamar tu desatino?

No des más cera al Sol, que es bobería,
funeral avestruz, máquina alada,
ni alimentos gacetas en Europa.

Aguarda a la ciudad, que a mediodía,
si mase Duelo no en capirota,
la servirá mase Bochorno en sopa.¹⁷⁷

¹⁷⁵ *Obras completas*, 11ª ed., recop., estudio, pról. y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1960, pp. 457-458.

¹⁷⁶ *The myth*, p. 83.

¹⁷⁷ *Obras completas*, pp. 322-323.

En los vv. 3-4 se invierte el rasgo angélico que acompaña al símbolo de las alas, pues al usar el sustantivo “pollo” se animaliza el vuelo; idea que se reitera con la parodia del sacrificio (“funeral avestruz”). Góngora no se limita a parodiar los símbolos más comunes y, de igual forma, le da un tratamiento jocoso a las recomendaciones del padre de Ícaro: “¿Qué Dédalo te induce peregrino / a coronar de nubes el meollo”. Finalmente, la muerte del personaje mitológico ha perdido su carácter glorioso y trascendente al ser comparada con “sopa”. Esto puede ser considerado como el cisma del mito, lo que trae como consecuencia la renovación del mitema gracias a la pluma del poeta cordobés. De acuerdo con Turner: “In his hands a convention like that of the lover who emulates the boldness of Icarus, takes on abundant new life. And even where don Luis seems to break most sharply with tradition, creating original, [...] new associations for the myth”.¹⁷⁸

Por su parte, Quevedo emplea de forma festiva el sacrificio del hijo de Dédalo con el objeto de satirizar a una dama: “Que así vayas convino, / canción, porque seas della recibida; / y si te ves subida / como el que al mar Icario de alto vino, / recoge el vuelo y haz que más no suba, / porque no pongas nombre a alguna cuba”.¹⁷⁹

En cuanto al enmascaramiento, esta deformación se da cuando el mito o algún mitema se visten con los ropajes de otro mito. En este caso no se llega tan lejos, pero sí se genera algo muy cercano al enmascaramiento, ya que el mito de Ícaro pierde protagonismo y aparece acompañado de otros mitos u otros motivos con los que comparte la mortal caída, como escarmiento a la soberbia (Faetón y Narciso), la transgresión de las normas divinas (Prometo) o la inmolación causada por la irresistible atracción hacia la luz (la mariposa abrasada).

En el soneto de Herrera “Dichoso fue'l ardor, dichoso el vuelo” se conjugan los mitos de Ícaro y Faetón para hacer una comparación con la ventura del amante. Esto con la finalidad de que la voz poética emule el sacrificio de los personajes mitológicos, ya que se considera más dichoso que ellos por haberse inmolado en la luz de los ojos de la amada (vv. 12-14).

¹⁷⁸ *The myth*, p. 99.

¹⁷⁹ *Obra poética*, t. II, pp. 102-103.

Dichoso fue'l ardor, dichoso el buelo
con que, desamparado de la vida,
dio nombre a su memoria esclarecida
Ícaro en el salado i hondo suelo.

I quien el rayo derribó del cielo,
culpa de la carrera mal regida,
que Lampecie, llorosa i afligida,
lamenta en el hojoso i duro velo.

Pues de uno i otro eterna es la osadía
i el generoso intento, qu'a la muerte
negaron el valor de sus despojos.

Yo más dichoso en la fortuna mía,
pues al cielo llegué con nueva suerte
i ardí vivo en la luz de vuestros ojos.¹⁸⁰

Por último, es necesario mencionar el poema “Túmulo de la mariposa” de Quevedo, en que se puede apreciar la asociación del mito de Ícaro con el de Narciso y Faetón.¹⁸¹ Este manejo de varios mitos en una sola composición ha sido señalado por Turner: “The tendency to build complex images out of references to several myths, which we have seen in Lope and which is characteristic of some of Gongora’s most elaborate poetry”.¹⁸² Dicha tendencia llega a su culminación con Quevedo.

El Conde de Villamediana se adhirió a la tradición italiana y española que empleaba la imagen del mito de Ícaro para tratar el tema amoroso o, bien, el tópico de la caída humana representada por este mismo personaje. No le interesó ironizar en sus sonetos sobre el hijo de Dédalo, puesto que buscaba emular el tratamiento amoroso del mito respecto a lo que otros poetas ya habían cantado.

¹⁸⁰ *Poesías*, p. 601.

¹⁸¹ *V. infra* pp. 79-80.

¹⁸² *The myth*, p. 115.

3. Cánones literarios de la época en el discurso amoroso del *Cancionero blanco*: petrarquismo, neoplatonismo y humanismo

3.1 Petrarquismo

Este término generalmente remite a la imitación de la obra de Petrarca, en particular el *Cancionero*. María Pilar Manero lo define de la siguiente forma: “El petrarquismo se nos presenta, pues, como la imitación directa o indirecta, consciente o inconsciente [...] de Petrarca, en los distintos niveles que puede presentar el lenguaje poético y literario”.¹⁸³ Y añade:

esta imitación, inserta en la dinámica del tiempo y de la práctica poética, se resuelve cualitativamente y cuantitativamente de forma distinta, de tal manera que bien podemos detectar el movimiento, [...] un abanico de posibilidades cuyos límites pueden establecerse entre la llana copia del modelo y su verdadera emulación.¹⁸⁴

Los autores de la lírica áurea imitaban tanto en la forma como en el contenido una obra en especial: el *Cancionero*. Tal como menciona Joseph G. Fucilla, en quien se basó Manero para su definición: “Petrarquismo significa esencialmente la imitación directa o indirecta del *Canzoniere* de Petrarca —sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas—”.¹⁸⁵ Su influencia en la poesía española proviene de preceptivas como *Los asolanos* de Bembo y *El cortesano* de Castiglione; y de viajes que los poetas españoles realizaron a Italia, tal es el caso de Villamediana, que en su viaje a Nápoles conoció a Giambattista Manso y a Giambattista Marino.¹⁸⁶ Los periplos tienen un papel determinante, ya que: “la inspiración, influjo y manifestaciones líricas petrarquistas de los poetas españoles renacentistas —y aun de los barrocos— se llevó a cabo por contacto directo a través de la lectura de sus obras y, en muchos casos, a través del conocimiento personal de los autores italianos”.¹⁸⁷

¹⁸³ *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987, p. 10.

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: R.F.E, Anejo, LXXII, 1960, p. XIII.

¹⁸⁶ Otis. H. Green, *op cit.*, pp. 290-308.

¹⁸⁷ *Introducción al estudio*, p. 111.

De acuerdo con Manero, se debe a Bembo la “conjunción de platonismo y petrarquismo”¹⁸⁸ y su influencia en la lírica amorosa es innegable puesto que: “incluso después de la publicación de las obras de Ficino, el *Canzonere* de Petrarca continuó siendo el manual de los escritores de amor, especialmente de los líricos”.¹⁸⁹

La renovación lírica del *Cancionero* no se restringió al manejo de ciertas imágenes, sino que reveló de forma intimista el mundo del poeta, como lo ha señalado Hans Robert Jauss: “Petrarca supera, por lo demás, el esquema agustiniano, [...] al tematizar su soledad como distancia espacial y temporal con respecto a la amada, y al abrir a la *memoria*, con los «paisajes interiores» del regreso a sí, a una nueva dimensión profana”.¹⁹⁰

3.1.1 La *imitatio* y el petrarquismo en España

La *imitatio* era una práctica común en el Renacimiento, como indica Lázaro Carreter: “Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad”.¹⁹¹ Esto fue practicado también por el autor de *Los triunfos*: “Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca”.¹⁹²

La *imitatio* no se limitaba a un solo modelo, sino que más bien era una síntesis de varias influencias literarias que el poeta usaba para construir su texto. Esta intertextualidad, como lo menciona Lázaro Carreter, se explica de la siguiente forma: “La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original”.¹⁹³

¹⁸⁸ *Introducción al estudio*, p. 117.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 135. El subrayado es del autor.

¹⁹¹ “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 91.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 91-92.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 95. El subrayado es del autor.

Por ende, no se trataba únicamente de copiar el modelo. En los Siglos de Oro los poetas buscan emularlo y conjugar diversos influjos para crear sus obras:

Aun en el intervalo, Petrarca deja de ser muchas veces «modelo único». [...] Incluso dentro de intrasistemas poéticos netamente reconocibles como petrarquistas, –que, irremediablemente, a fuerza de puro repetidos, pasarán muy pronto a integrar el acervo de la tópica petrarquesca–, las formas y los contenidos creados por el poeta aretino sufrirán variantes, se distorsionarán y disolverán a través de la aportación creativa genuina de poetas que subjetivicen los contenidos y las formas petrarquescos y creen formulaciones correspondientes para expresarlos.¹⁹⁴

En cuanto a la poesía española, la obra de Garcilaso que, a su vez, fue decisiva en los Siglos de Oro, tiene una marcada influencia del petrarquismo:

Petrarca trazó el camino seguido por la poesía más íntima de Garcilaso; guió a éste en la exploración de su alma; le proporcionó temas poéticos y hábitos formales; domó su vigorosa impetuosidad, haciéndola compatible con la dulzura y la armonía; le ayudó a sacar partido de la propia sensibilidad, impulsándole a describir la figura de la amada y a expresar el sentimiento de la naturaleza.¹⁹⁵

Asimismo, el petrarquismo incidió en Juan Boscán, cuya obra lírica fue de vital importancia en la literatura cortesana: “Boscán (una vez superada la concepción lúdica del arte que sigue predominando en los ambientes cortesanos de la época humanística) tiende a explotar el modelo petrarquesco en el ámbito de las posibilidades estilísticas ya experimentadas con éxito en otras zonas de la cultura hispánica”.¹⁹⁶ Herrera también fue uno de los vates que más brillantemente incorporó el petrarquismo a su lira, pues en su poesía “se descubre la senda neoplatónica, acentuada quizá por la *especial ideación petrarquista* de una amada que representa a la duquesa de Gelves”,¹⁹⁷ lo que se hace evidente en “la modelación de la desesperanza como estado de ánimo fluctuante, el fingimiento de un placer como quimera, o la búsqueda de una respuesta al problema de la

¹⁹⁴ *Introducción al estudio*, pp. 110-111.

¹⁹⁵ Rafael Lapesa, *op. cit.*, p. 130.

¹⁹⁶ Giovanni Caravaggi, “Boscán y las técnicas de transición”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 121.

¹⁹⁷ Asunción Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis, 2007, p. 76. El subrayado es mío.

pasión erótica en el acoso a su metáfora básica, el fuego, a su vez ligada a la de la dama, Luz”.¹⁹⁸

La influencia de Petrarca, en especial la de su *Cancionero*, se extendió notablemente en varias partes de Europa:

Con las peculiaridades cronológicas de cada país y de la varia fortuna del llamado petrarquismo clásico (legislado por Pietro Bembo en Italia y representado por Garcilaso en España o por Du Bellay en Francia, por ejemplo), el petrarquismo tardío o terminal es en cierto modo el más interesante [...] la asunción del modelo ilustre va acompañada de una voluntad de superación que además de fructificar en espléndidas parodias (piénsese en los romances juveniles de Lope o Góngora) dicta en España, a caballo de los siglos XVI y XVII, algunos de los mejores cancioneros petrarquistas del Siglo de Oro [...] mediación imprescindible para entender el carácter puramente ornamental de algunos textos de Francisco de Medrano, Luis Martín de la Plaza, *el Conde de Villamediana*, Francisco de Rioja, Pedro Soto de Rojas, Luis Carrillo y Sotomayor, Pedro Espinosa, Gabriel Bocángel, y aun de los mismos Lope, Góngora y Quevedo.¹⁹⁹

Fucilla clasifica a los vates españoles que recibieron la influencia del petrarquismo en tres generaciones. La primera corresponde al período que comienza en 1526 con el encuentro entre Boscán y Navagero, y finaliza en 1554 cuando se publica el *Cancionero General de 1554*. La segunda generación corresponde al lapso entre 1554 y 1585, aproximadamente, y se identifica porque se alcanzó un prodigioso dominio del estilo y motivos italianos. La tercera generación se extiende hasta el año 1625, año en que Fucilla considera que la influencia italiana cede frente a los modelos de Quevedo, Góngora y Lope de Vega.²⁰⁰

De tal forma que las imágenes y los motivos empleados por el poeta aretino se convirtieron en canon: “Bástenos llamar la atención acerca del petrarquismo como *norma*, como una *ley* impresa en la lengua literaria”.²⁰¹ Los poetas de los Siglos de Oro pasaron de la imitación a la emulación, ya que el petrarquismo lejos de ser un modelo que limitara la

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 76.

¹⁹⁹ José María Micó, “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso*, México: UNAM, 2006, p. 243. El subrayado es mío.

²⁰⁰ *Estudios*, pp. 307-308.

²⁰¹ Andrés Sánchez Robayna, “Petrarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 37. El subrayado es del autor.

creación literaria, “dió [*sic*] por primera vez a la generalidad de los poetas españoles una conciencia artística que, salvo excepciones, no habían gozado hasta entonces”.²⁰²

En cuanto a la obra del Conde, María del Pilar Palomo señala que: “Villamediana presenta su etapa pregongorina. [...] Sin poder fijar una exacta cronología, es indudable la existencia de un *corpus* poético de fortísima filiación petrarquista [...] en donde la *Luz* y el *Sol* herrerianos siguen siendo las metas del poeta y del amante”.²⁰³

Don Juan de Tassis retoma las imágenes petrarquistas,²⁰⁴ especialmente las del *Cancionero*: los lazos de amor, la mariposa, el sol, la luz, la amada solar, el fuego, la cera, la llama, los incendios de amor, el camino, el alto amor, etcétera.

3.2 Neoplatonismo

Ha sido considerado como la renovación del pensamiento platónico en distintos momentos históricos, pero también es una corriente filosófica que Plotino comenzó y luego fue continuada por Porfirio, Jámblico y Proclo, entre otros.²⁰⁵ En este caso, nos interesa lo propuesto por tratadistas como Marsilio Ficino y León Hebreo por ser los que más influencia ejercieron en la poesía de los Siglos de Oro.

De manera que, en la literatura áurea, podemos hablar de lo que Carlos Mata ha llamado *neoplatonismo literario*, el cual “constituye un *sistema literario* que, nutriéndose no tanto de la doctrina neoplatónica original, sino de sus comentadores y continuadores renacentistas, aporta un léxico procedente del campo de la filosofía, una serie de conceptos, una imaginería (metáforas, imágenes líricas...) y determinados recursos retóricos y expresivos”.²⁰⁶

²⁰² Joseph G. Fucilla, *Estudios*, p. 308.

²⁰³ *La poesía en la Edad de Oro. Barroco*, Madrid: Taurus, 1987, p. 87. El subrayado es de la autora.

²⁰⁴ “La imagen que se halla en la obra de Petrarca, y en ella, principalmente [...] aunque luego, en la configuración propia del movimiento, esta imagen matriz sufra las lógicas variantes y sea centro de las nuevas combinaciones, pero que, con todo, en la poesía culta del Renacimiento, su uso y abuso obedece a una imitación ubicable [...] en un núcleo inicial detectable en la obra vulgar del poeta aretino”, María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990, pp. 63-64.

²⁰⁵ José Alsina Clota, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 121-124.

²⁰⁶ *Op. cit.*, p. 643.

Provenientes de las ideas de León Hebreo y de Ficino, dichos conceptos son: el hombre como microcosmos; la definición y fin del amor; la correspondencia entre el amante y el amado; el *hierogamos*; la gran cadena del ser; la más sublime esfera; la luz y el Sol, así como la importancia de los ojos; la diferencia entre la belleza del intelecto divino y la belleza corpórea y el furor divino.

3.2.1 Definición y fin del amor neoplatónico

La tradición neoplatónica plantea una homología entre el universo y el hombre: “el hombre es imagen de todo el universo, por lo cual los griegos lo llaman *microcosmos*, que significa «mundo pequeño»”.²⁰⁷ Asimismo, resulta indispensable considerar las bases platónicas de esta doctrina filosófica en cuanto al amor:

Platón basa su filosofía en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de la bondad; luego, a la belleza de las ideas; y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón; para ellos, el hombre progresa en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual.²⁰⁸

De manera que: “El amor a la mujer es una etapa hacia el amor a Dios, y forma parte del amor a Dios; es una etapa que no queda atrás, sino que se integra. Se trata de una filosofía que, en efecto, idealiza y glorifica el valor humano hasta el grado sumo dentro de una concepción religiosa y teística de la vida”.²⁰⁹

Existe otro concepto importante a considerar: en los *Diálogos de amor* es notoria la importancia de la dualidad, ya que la creación del cosmos se explica mediante el *hierogamos*:

²⁰⁷ León Hebreo, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introd., trad. y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Tecnos / Alianza, 2002, p. 104. El subrayado es del autor.

²⁰⁸ Alexander A. Parker, “Dimensiones del Renacimiento español”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 67-68.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 69.

Filón.- La mayor parte de las cosas engendradas tienen dos principios de su generación: uno formal y otro material [...] Para que estos dos principios concurrieran en la generación de toda cosa engendrada fue preciso que se amaran entre sí y que unieran con amor para producir lo engendrado [...] Cuando esta unión de los dos progenitores es normal en la naturaleza, se denomina –entre los poetas– matrimonial, llamándose al uno marido y al otro esposa.²¹⁰

Es así que en la concepción de León Hebreo, el amor es la causa del nacimiento del mundo, es decir, el amor de Dios a sí mismo: “como la Divinidad amaba a su propia belleza, deseó producir un hijo a semejanza suya, y este deseo fue el primer amor extrínseco, o sea, de Dios hacia el mundo producido, el cual, al nacer, fue causa de la primera producción de los primeros padres del mundo, así como del mundo mismo”.²¹¹

En los *Diálogos de amor* se desarrolla la idea de la gran cadena del ser, la cual consiste en que el amor es dinámico y se mueve de forma cíclica: el amor productivo desciende de la Divinidad a la materia y, posteriormente, retorna en forma ascendente en el llamado amor privativo.²¹²

En la filosofía neoplatónica es importante diferenciar entre la belleza del intelecto, el intelecto divino, y la belleza corpórea: “las verdaderas bellezas son las ideas intelectuales, o sea, los conceptos ejemplares del orden del universo y de sus partes, conceptos preexistentes en la mente del sumo Hacedor de aquél, es decir, en el primer entendimiento divino”.²¹³

3.2.2 La más sublime esfera: la luz y el Sol

No podemos pasar por alto la importancia de la luz, un elemento constante en los sonetos amorosos, puesto que: “la verdadera luz es la intelectual, que ilumina esencialmente el mundo corpóreo y el incorpóreo, que en el hombre da luz al alma o vista intelectual, luz de la cual deriva la luz del Sol que, formal y actualmente, ilumina el mundo corpóreo”.²¹⁴ Por lo que desarrolla una función muy importante, porque se relaciona directamente con los ojos: “en el hombre *da luz a la vista ocular* para poder captar todos los cuerpos, no sólo los

²¹⁰ León Hebreo, *op. cit.*, pp. 121-122.

²¹¹ *Ibid.*, p. 237.

²¹² *Ibid.*, pp. 327-330.

²¹³ *Ibid.*, p. 299.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 178.

del mundo inferior de la generación [...] sino también los cuerpos divinos y eternos del mundo celeste, captación que es en el hombre causa principal del conocimiento intelectual de las cosas incorpóreas”.²¹⁵ Ficino también menciona que la mirada es la causa del amor.²¹⁶

3.3 Humanismo

El significado del vocablo *humanista* derivó de *studia humanitatis* ya que: “Aparece en los escritos de autores romanos antiguos como Cicerón y Gelio, y eruditos del siglo XIV como Coluccio Salutati lo tomaron de ellos. En este uso antiguo, las humanidades significaban un especie de educación liberal, es decir, una educación digna de un caballero”.²¹⁷

Posteriormente, “en el siglo XIV y en la Italia humanista vino a designar a los que estudiaban (y enseñaban) la lengua latina y la disciplinas de la cultura clásica”.²¹⁸ Aunque, con el paso del tiempo, la acepción comúnmente se asocia a la filosofía de la época renacentista: “El humanismo ha sido tradicionalmente considerado como el apoyo intelectual del Renacimiento y reconocido por su actividad de recuperación de la Antigüedad clásica, rescatando sus autores y textos mediante una preparada revisión filológica”.²¹⁹ Se considera que: “El primer humanista en el sentido en el que hoy lo entendemos fue Petrarca”,²²⁰ poeta cuyo influjo en los Siglos de Oro fue sumamente relevante.

3.3.1 Características del humanismo

De acuerdo con Sciacca, fue un movimiento cultural que estuvo presente durante varios siglos: “El humanismo y el Renacimiento son un vasto y profundo movimiento cultural, riquísimo de motivos y corrientes, que ahonda sus raíces en los siglos XIII y XIV, florece de nuevo muy gloriosamente en el XV y el XVI, no está apagado aún en XVII y el

²¹⁵ León Hebreo, *op. cit.*, p. 178. El subrayado es mío.

²¹⁶ *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio de Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1989, p. 215.

²¹⁷ Paul Oskar Kristeller, “El territorio del humanista”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 36.

²¹⁸ Asunción Rallo Gruss, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²²⁰ *Ibid.*, p. 43. Se trata por extenso el tema del petrarquismo, v. *supra* pp. 52-56.

XVIII”.²²¹ Si tomamos en consideración que la vida del Conde de Villamediana transcurrió entre finales del siglo XVI y principios del XVII, además de ciertas características de su obra, entonces es posible considerar que aún estaba bajo el influjo humanista.

Resulta conveniente definir el término humanismo y las condiciones económicas y sociales en las que surgió:

Durante el siglo XV las nuevas relaciones económicas, políticas y sociales, la ampliación del horizonte humano, el hecho de que las cortes fueran mantenidas por la burguesía comerciante, y que en ellas comenzarán a aparecer como funcionarios hombres ajenos a la aristocracia y al clero, causaron el surgimiento de un mundo donde se le daba mayor importancia al individuo y a sus hechos que a Dios, quien quedó más alejado de la atención humana, desde el punto de vista artístico, a este período se le ha denominado Renacimiento, y a la filosofía de la época: Humanismo.²²²

Por su parte, Rallo Gruss propone una definición que nos permite entender lo que era ser un humanista: “el término humanista se refiere, pues, al hombre de letras, que desplazaba la función asumida por el clérigo, pero se tiñe de más amplio significado al vincularse al profesor de latinidad, con las vertientes que atañen tanto a un aspecto de formación, a un modo de ejercer la intelectualidad, como a una proyección pedagógica”.²²³

La primera característica del humanismo es el enfoque individualista; sin embargo, éste tiene como objetivo lograr un vínculo fraternal y sin discordancias esenciales entre los hombres. La segunda característica es la libertad, puesto que en el humanismo se considera al hombre como un ser libre que no debe someterse; la tercera es el rechazo a la jerarquía, es decir, se comienza a cuestionar la idea del derecho al trono por mandato divino por lo que se intenta delimitar las funciones del rey. La cuarta es el cambio en la lengua pues se deja de escribir en latín para comenzar a hacerlo en romance, aunque se conserva el gusto por retomar algunos rasgos de los clásicos. La quinta es el inicio del método científico porque los humanistas consideran que es necesario investigar, razonar y criticar en vez de realizar especulaciones escolásticas, con lo anterior se concibe a la sabiduría como una

²²¹ *Qué es el Humanismo*, Buenos Aires: Columba, 1960, p. 9.

²²² Lilián Camacho, *Las Armas de Don Quijote*, México: Taller Abierto, 2002, p. 27.

²²³ *Op. cit.*, p. 50.

forma de liberación. La sexta es el neoplatonismo y el retorno a los clásicos, ya que bajo una nueva perspectiva se vuelve a estudiar a Platón y Aristóteles.²²⁴

Entre las características que señala Asunción Rallo están el interés por recuperar la literatura antigua (en especial la griega y la latina) mediante el empleo de recursos filológicos, el dominio de diferentes lenguas, la interpretación de la Biblia y el interés por conocer diferentes disciplinas.²²⁵

De entre los rasgos señalados por Sciacca²²⁶ destaca el orgullo de ser humano inspirado por el antropocentrismo, la afirmación del valor y la dignidad humana; la proclamación de la libre investigación en la naturaleza, que, a su vez, se basa en el neoplatonismo, pues afirma que en tanto creación de Dios es buena y bella. Lo anterior también se relaciona con la idea neoplatónica de armonía y equilibrio cósmico, de lo que se deriva, a su vez, el pensamiento de que cada hombre como elemento de la sociedad debe realizar un trabajo para servir a la comunidad. Otro aspecto del humanismo es considerar al hombre como hijo de sus actos y por último queda la cuestión de la relación entre el humanismo y el Cristianismo: “el humanismo europeo tiende a acentuar el elemento religioso y trascendente sin negar aún el hombre en Dios”.²²⁷

Uno de los rasgos humanistas más importantes es la dignidad humana ya que, como expone Rallo Gruss, “se contraponen entonces las dos caras del hombre, la de su miseria y la de la dignidad. Si la primera se identifica con la mentalidad medieval, del hombre sumiso a la voluntad divina, [...] la segunda parece bandera del humanismo, pretendiendo no sólo la obligación de formarse para alcanzarla sino la necesidad de poseerla para ser libre”.²²⁸

Francisco Rico propone que el lenguaje es el medio por el que se conquistaba la libertad en el Renacimiento:

El hombre es superior a los animales por obra de la razón, cuyo instrumento esencial es la palabra. Con la palabra se adquieren las letras y las *bonae artes*, que

²²⁴ Michele Federico Sciacca, *op. cit.*, pp. 27-29. Otro rasgo humanista es el erasmismo que, en síntesis, es el elogio del culto de espíritu, desvalorización de las ceremonias y de las devociones rutinarias, v. Marcel Bataillon, *Erasmus y el erasmismo*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1977, p. 155.

²²⁵ *Op. cit.*, pp. 44-46.

²²⁶ *Op. cit.*, pp. 7-16.

²²⁷ *Ibid.*, p. 8.

²²⁸ *Op. cit.*, p. 54.

no constituyen un factor adjetivo, sino la sustancia misma de la *humanitas*. La *humanitas*, por tanto, mejor que cualidad recibida pasivamente, es una *doctrina* que ha de conquistarse. No sólo eso: la auténtica libertad humana se ejerce a través del lenguaje, a través de las disciplinas, ya en la vida civil, ya en la contemplación. Porque con esas herramientas puede el hombre dominar la tierra, edificar la sociedad, obtener todo conocimiento y ser así todas las cosas (un *microcosmos*), realizar verdaderamente las posibilidades divinas que le promete el haber sido creado a semejanza de Dios.²²⁹

De acuerdo con el prototipo de Rico, la libertad está ligada a la dignidad. La libertad, según Rico, se ejerce por medio del lenguaje; por lo que no es de extrañar que Villamediana empleara este recurso tanto para liberarse, como para dignificar su condición.

En la poesía del Conde confluyen tres cánones literarios y filosóficos –petrarquismo, neoplatonismo y humanismo–, los cuales articulan la forma y el fondo de la obra. De tal modo que los sonetos del *Cancionero blanco* plasman mediante la *imitatio* del petrarquismo, una concepción neoplatónica del amor y, como trasfondo, tienen rasgos humanistas.

4. Ícaro: heroísmo y transgresión

Rozas considera que los sonetos amorosos del Conde pertenecen a lo que él llama “Segundo período cortesano”, que va de 1615 a 1618, pues como este filólogo señala: “se debieron de empezar a escribir en los últimos años del período juvenil, como una evolución natural del petrarquismo garcilasista e inseguro de estos años hacia una personalidad y madurez, y pudieron alternar [...] con los italianos y gongorinos en momentos de intimidad y enamoramiento”.²³⁰ Concordamos con Rozas, pues en el *Cancionero blanco* encontramos esta combinación: los motivos neoplatónicos y las imágenes que ya habían sido usados por Petrarca y, luego, por Garcilaso; así como la influencia del gongorismo en el aspecto formal.

²²⁹ “Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, p. 88. El subrayado es del autor.

²³⁰ “Introducción”, pp. XVII-XVIII.

El *Cancionero blanco* de Villamediana, fuertemente influido por el neoplatonismo, muestra el amor por la dama como una parte del proceso que permite alcanzar la perfección y, con ello, la esfera de lo divino. Esto se representa mediante el personaje mitológico de Ícaro: las alas de cera simbolizan las ambiciones del yo lírico, mientras que la “sublime esfera” se asocia con el Sol y, por ende, con la amada. Pese a ello, al igual que le ocurre al personaje mitológico, sus pretensiones se malogran. Ante ese resultado adverso, el yo poético contrapone su heroicidad, la cual en cierto modo es transgresora. Resulta singular que en nuestro *corpus* la figura femenina pierde protagonismo, nos hallamos frente a sonetos amorosos en que se omite a la dama; lo que nos lleva a pensar que la voz lírica sugiere que sus altos vuelos apuntan a un objetivo que está más allá del amoroso.

Nuestra hipótesis consiste en que la voz poética se niega a aceptar su condición finita, a pesar de la imposibilidad de remontarse a la misma altura que el Sol, por lo que se opone al fracaso. Para ello hará de su frustrada hazaña la razón de su gloria, debido a que el solo hecho de haber tenido el valor y la osadía de emprender una acción tan grande y memorable y, más aún, el no cesar en su intento, ni siquiera cuando era inminente la derrota, hace que sus malogrados actos se conviertan en heroicos.²³¹

Esta hipótesis se fundamenta en la *argumentatio* de los sonetos 2, 3, 22, 27, 28 y 29 (pues en ellos aparece o se alude a Ícaro). Dicho argumento lo constituye, casi siempre, un silogismo hipotético contenido en los dos tercetos: luego de ascender a lo más alto, la voz poética cae; pero hace de su fracaso una acción heroica²³² con la finalidad de volver a encumbrarse.

Lo expuesto con antelación nos habla de dos ascensiones: la primera, cuando la voz poética trata de elevar sus pensamientos a “la más sublime esfera” por medio del amor; y la segunda cuando, después de caer, hace de su fracaso una hazaña, al llevar su osadía hasta las últimas consecuencias para alcanzar la gloria por medio de su valor y temple: “derrita el

²³¹ El héroe, según Campbell, es: “el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personas locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales”. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, trad. de Luisa Josefina Hernández, México: Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 26.

²³² Campbell señala que: “Grande o pequeña, sin que tenga importancia el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre el misterio de la transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte y un renacimiento”. *Ibid.*, p. 55.

sol las atrevidas alas, / que no podrá quitar al pensamiento / la gloria, con caer, de haber subido”.²³³

En nuestro *corpus* la osadía y la transgresión son los mitemas que caracterizan al mito icariano en los poemas del Conde. Esto se explica, en parte, debido a su contexto histórico: el reinado de Felipe II (1556-1598) se caracterizó por haber logrado la unidad ibérica en 1581, al ser coronado rey de Portugal. Asimismo, obtuvo una importante victoria sobre los franceses en la Batalla de San Quintín (1557). Mientras que el reinado de Felipe III (1598-1621) fue un período de inestabilidad económica; por ello Villamediana, entre muchos otros poetas, encomia el pasado glorioso del reinado anterior. La idealización de la monarquía de Felipe II, así como el rechazo que don Juan de Tassis sentía por los validos de Felipe III puede corroborarse tanto en su poesía satírica,²³⁴ como en *La gloria de Niquea*, de acuerdo a lo planteado por Julio Vélez-Sáinz.²³⁵

Del *Cancionero* del poeta aretino, Villamediana retoma varias imágenes en los poemas que nos atañen. Aunque con variantes, pues, como hace notar Colombí, “para Petrarca la imitación ha de ser transformadora”.²³⁶ De tal manera que nuestro propósito es analizar cómo opera el recurso de la *imitatio*, la influencia del neoplatonismo y el humanismo, así como el tratamiento del mito de Ícaro en el *corpus* que nos concierne.

En el aspecto estilístico, las composiciones que nos atañen pueden clasificarse como sonetos clásicos y, en estos casos, las combinaciones empleadas por el Conde de Villamediana para los tercetos son: con dos rimas CDC DCD; y con tres rimas CDE CDE. Los seis sonetos son polirrítmicos. La rima en *-ento* está presente en todos los sonetos de nuestro *corpus* (salvo en el 29), la cual como ha indicado Rozas: “esta terminación es la rima del petrarquismo español, pues conlleva una serie de ecuaciones semánticas fundamentales, especialmente dos: *pensamiento es tormento*, y *pensamiento (o tormento)*

²³³ Villamediana, *Obras*, p. 79.

²³⁴ V. los poemas “Cuando Felipe III desterró al Duque de Lerma” y “Procesión”, en *ibid.*, pp. 283-284 y 292-295.

²³⁵ “Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana”, [en línea], en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, 2008, pp. 525-534.

²³⁶ Alicia de Colombí-Monguió, “Poética renacentista y poesía hispánica”, en José Pascual Buxó (ed.), *Teorías poéticas en la literatura colonial*, México: UNAM, 2012, p. 25.

no significa *escarmiento*”.²³⁷ De manera que en el soneto 2 y 22 encontramos la relación *pensamiento* no significa *escarmiento*; mientras que en los sonetos 3 y 28 se asocia *pensamiento* con *atrevimiento*. En tanto que, en la composición 27, el *intento* aparece como causa del *tormento*.

4.1 Los riesgos del camino amoroso

El soneto que analizaremos ahora (junto con el 3 y 4 del *Cancionero blanco*) tiene como tema el peligro del alto amor, lo cual ya ha hecho notar Rozas.²³⁸ Por ello, el entimema del primer cuarteto parte del tópico de la locura de amor para mostrar el riesgo del amante que aspira a un imposible, a la vez que expone la contradicción entre el pensamiento racional y la locura.

Emilio Orozco ha mencionado que esta antítesis entre lo concreto y lo espiritual es una inclinación del Barroco por “profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual”.²³⁹ Es decir, la parte racional de la voz lírica ha sido perturbada por la demencia amorosa y, aunque se percató de ello, no desiste; de tal suerte que experimenta una locura de la cual es consciente, por lo que siente “enloquecer de puro entendimiento”. Sin embargo, en esa grave situación, la voz poética consigue distanciarse (un proceso racional) y mencionar la locura de forma impersonal en el segundo cuarteto.

El pensamiento amoroso es un tópico que se encuentra en la poesía de Petrarca: “Yo vuelo en pensamiento tanto al cielo / que muchas veces creo ser del coro / de los que allí contemplan su tesoro”;²⁴⁰ y, luego, se renueva en Hurtado de Mendoza al agregar la idea de la caída: “Decid alto, pensamiento, / ¿cuál fue el infelice hado / que de tan dichoso estado / os derribó en un momento?”;²⁴¹ después, en Herrera, aparece el mito icariano: “Jamás alcó las alas alto al cielo, / de rosados colores adornado, / mi tierno y amoroso pensamiento, / que de vos, ¡o Luz mía!, no olvidado, / temiese nombre dar al ancho suelo”.²⁴²

²³⁷ “Introducción biográfica y crítica”, pp. 22-23. El subrayado es del autor.

²³⁸ *Ibid.*, p. 78, n.

²³⁹ *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975, p. 51.

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 645.

²⁴¹ *Poesía*, ed., introd. y notas de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990, p. 291.

²⁴² *Poesías*, p. 491.

La relación entre este tópico y la osadía suele asociarse a la acción de volar demasiado alto, lo cual encuentra su óptima representación en los hijos de Dédalo y Helios: “como paradigma de este atrevimiento y de esta obstinación amorosa se toman los personajes mitológicos de Ícaro y Faetón y, muchas veces, ese fracaso final de estos dos personajes sirve a los poetas para entonar la palinodia de sus deseos y entusiasmos juveniles”.²⁴³ Aunque en el verso 14 se expresa la oposición entre el atrevimiento del amante y el “recato”, no podemos considerar a este soneto una palinodia, pues en los versos 7 y 8 se reitera el deseo de no cejar en sus intenciones amorosas.

Soneto 2

Tan peligroso y nuevo es el camino
por donde lleva Amor mi pensamiento
que en sólo los discursos de mi intento
aprueba la razón su desatino.

Efecto nunca visto y peregrino, 5
enloquecer de puro entendimiento
un sujeto incapaz del escarmiento,
ciego por voluntad y por destino.

Amor no guarda ley, que la hermosura 10
es lícita violencia y tiranía
que obliga con lo mismo que maltrata.

Su fin es fuerza, y esperar locura,
pues es tal por su causa el ansia mía
que de mí que la tengo se recata.²⁴⁴

Asimismo, nos encontramos con la imagen del camino amoroso (v. 1), misma que aparece en la composición XIV del *Cancionero* de Petrarca: “Muerte sólo cerrar puede a mi mente / el camino amoroso que le muestra / de su salud el puerto deleitoso”.²⁴⁵ Luego, aunque con otro matiz, vuelve a aparecer en Garcilaso: “Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por dó me han traído, / hallo, según por dó anduve perdido, / que a mayor mal

²⁴³ Rafael González Cañal, “Los *Ocios*”, en Conde de Rebolledo, *Edición crítica de los Ocios*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 63.

²⁴⁴ Villamediana, *Obras*, p. 78.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 162. El subrayado es mío.

pudiera haber llegado; // mas cuando del *camino* 'stó olvidado, / a tanto mal no sé por dó he venido; / sé que me acabo, y más he yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado”.²⁴⁶ De tal forma que el camino amoroso pasa de ser un medio para alcanzar a la amada en la poesía de Petrarca, a un razonamiento que aparta al amante de los peligros de perderse por amor en el soneto de Garcilaso. En Villamediana se continúa la *imitatio* de la imagen petrarquista del camino, aunque con una variante, se trata de un proceso mental; es decir, las reflexiones que la razón hace sobre el peligro de las aspiraciones amorosas de la voz poética.

Dichas reflexiones conducen a la voz lírica hacia una estructura laberíntica construida por el uso del oxímoron: “enloquecer de puro entendimiento”. Esto se reitera en el último terceto, en la oposición entre el recato que sugiere la razón y los pensamientos amorosos que se elevan tanto como para ser calificados de locos.

Tal como se aprecia en el primer terceto, la motivación de este amor es neoplatónica, pues el fin del amante es el disfrute de la belleza.²⁴⁷ La hermosura es definida como “lícita violencia y tiranía”, lo cual también tiene su origen en una imagen petrarquista en la que “nos presenta al Amor tras la imagen de un *tirano*, vencedor en las armas heroicas”.²⁴⁸ Así, en los vv. 51-60 de la composición CCCLX del *Cancionero* se presenta al amante que lucha contra el amor tirano y la amada enemiga:

Mis lazos por doquiera había armado,
y en tiempo desusado
trajo el invierno riesgos y fatiga:
ni éste que ves, ni aquella mi enemiga,
de la que huía, nunca me dejaron,
y si no me entregaron
antes de tiempo a muerte acerba y dura,
es que el cielo procura
conservar mi salud; no este tirano
al que nutre mi duelo cotidiano.²⁴⁹

²⁴⁶ *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 2001, p. 43. El subrayado es mío.

²⁴⁷ V. *infra* p. 87.

²⁴⁸ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, p. 125. El subrayado es de la autora.

²⁴⁹ Petrarca, *op. cit.*, p. 639.

Villamediana recurre frecuentemente a la *imitatio* de imágenes petrarquistas, aunque gusta de presentarlas con variantes; en este caso, la característica tiránica del Amor se trasladó hacia aquello que busca el amante (belleza) y no al amor en sí mismo (vv. 9-11).

A pesar de que no encontramos una alusión a Ícaro en este soneto, se incluyó dentro del análisis porque contiene dos elementos que aparecen reiteradamente en nuestro *corpus*: la elevación y la desobediencia. El primer elemento es relevante —la elevación del entendimiento— ya que será representado en otros sonetos con el empleo de la figura mitológica de Ícaro. La desobediencia de la voz poética comienza a vislumbrarse en el verso siete: “un sujeto incapaz del escarmiento”.

Lo anterior es una característica que acompaña a la figura de Ícaro en los sonetos del *Cancionero blanco*: la caída, que a su vez implica sufrimiento o muerte, como escarmiento.²⁵⁰ Esta caída suele asociarse con una transgresión o falta cometida contra la divinidad, como indica Augusto Maya: “El pecado original es una herencia que el cristianismo comparte tanto con el platonismo como con el judaísmo. Ambos habían imaginado esa caída humana, que se convirtió en un accidente cósmico”.²⁵¹

Esto también se relaciona con el soneto “Ando tan altamente que no alcanza...” del Conde de Villamediana pues, además de compartir el uso del tópico del alto amor, la voz lírica manifiesta la osadía frente al escarmiento con el fin de acometer una gran empresa: “antes, si en la pureza de la llama / es la gloria lo acerbo de la pena, / no ha de poder faltarme en pena gloria”.²⁵² Asimismo, la antítesis entre pena y gloria aparece reiteradamente en los sonetos del Conde, como lo ha hecho notar Saúl Roll.²⁵³

4.2 El poder del vuelo

En el soneto “De cera son las alas, cuyo vuelo...” la voz poética se identifica claramente con Ícaro. Después de Ovidio, varios poetas como Garcilaso de la Vega,²⁵⁴ Fernando de

²⁵⁰ Durand ha estudiado cómo la caída es vista como castigo en distintas culturas, cf. *Las estructuras*, p. 118.

²⁵¹ Augusto Ángel Maya, *El retorno de Ícaro. La razón de la vida: Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2002, pp. 169-170.

²⁵² Villamediana, *Obras*, p. 80.

²⁵³ *El naufragio*, p. 68.

²⁵⁴ *Obras completas*, p. 14.

caída tiene mérito por ser prueba de la subida, por lo tanto la caída es la prueba final de la audacia. El manejo de esa dualidad subida/caída permite a Villamediana expresar con elegante acierto el éxito de su aventura amorosa, si bien el éxito depende del fracaso de la misma”.²⁶⁰ Sin embargo, Roll se limita a ver en la oposición entre fracaso y gloria la expresión del tema amoroso. Nuestro planteamiento es que la ausencia de la dama, la ambición desmedida de la voz poética, el contexto histórico del autor y la intención a todas luces transgresora sugieren una lectura en la que el tema amoroso es el pretexto perfecto para desafiar al poder —las aspiraciones políticas de don Juan de Tassis, su mordaz poesía satírica y su enemistad con el Duque de Olivares así parecen indicarlo—. Como señala Luis Rosales: “Para realizar su ambición política, [Villamediana] tenía que enfrentarse necesariamente con Olivares. [...] Ambos habían luchado por la privanza, cada cual a su modo, y no podían ceder un solo paso, ni siquiera tácticamente”.²⁶¹

De lo mencionado con anterioridad podemos deducir que existen dos ascensiones: la primera ascensión sucede cuando el pensamiento se dirige al alto amor, luego se suscita la caída. Por lo que la segunda ascensión sólo es posible mediante el heroísmo: “derrita el sol las atrevidas alas, / que no podrá quitar al pensamiento / la gloria, con caer, de haber subido”.

A lo largo de este poema se presentan varias antítesis: el libre albedrío se opone al hado, el cielo al suelo y la gloria a la caída. Dichas antítesis tienen su origen en lo que Orozco ha llamado el doble impulso del alma barroca:

El hombre del Barroco se encuentra así entre dos fuerzas o impulsos que le mueven, no en esa sola línea ascensional [...] Su ansia de lo infinito se la ha avivado la espiritualidad contrarreformista, las próximas y abundantes experiencias de los místicos, los vivientes ejemplos de santidad. Pero al mismo tiempo se siente animado de otro impulso que le mueve en sentido horizontal hacia lo terreno, hacia la concreta realidad que le rodea: hacia lo humano y hacia la naturaleza.²⁶²

En este punto es importante considerar que, en este caso, cuando menciona el término “gloria” se refiere a que: “El humanista busca la gloria en la fama, pero no en la vida

²⁶⁰ *El naufragio*, p. 70.

²⁶¹ *Pasión y muerte*, p. 182.

²⁶² *Op. cit.*, p. 50.

después de la muerte en el sentido cristiano; es una gloria conseguida desde la cultura, no desde la fe”.²⁶³ Es así que la voz poética que aspira a lo eterno, al ver la imposibilidad de alcanzarlo, decide construir algo que se asemeje a ello y, por eso, busca la inmortalidad en la memoria de los hombres mediante su hazaña.

A eso se suma la relación que el honor guarda con la fama (buena reputación) y con la gloria (superioridad que se obtiene como resultado de haber acometido grandes empresas o de tener cualidades sobresalientes). De tal manera que el honor es acrecentado por medio de la fama y la gloria, pero para ello, como señala Aubrun, se debe vencer al oponente: “El honor es, pues, como una masa fluida y constante. Toda persona noble, que ciñe espada [...] tiene su parte en él como usufructo; no puede aumentarlo más que en detrimento del vecino, y si lo pierde, es en provecho de su ofensor”.²⁶⁴ La actitud desafiante del yo lírico, aunada a la competencia velada que sostiene con el dios Amor, nos lleva a entender la osadía del amante como una cualidad necesaria para enaltecer su honor.

Esto se debió no sólo a que don Juan de Tassis expresaba, como muchos otros poetas, la nostalgia por la recién pasada gloria de España: los reinados de Carlos V y Felipe II, tiempos de victorias militares y de acrecentamiento del imperio al anexar nuevos territorios (las colonias americanas y Portugal). Podemos intuir que la osadía y el carácter desafiante no eran extraños a la época del Conde, dado que participó en las guerras de Nápoles y Lombardía. También contribuyó a ese sentimiento el humanismo y los mitos grecolatinos, como hace notar Asunción Rallo Gruss: “Los humanistas brindaron una confianza al hombre en sí mismo, rehabilitando un modelo de humanidad cuyos rasgos esenciales muestran deudas al pensamiento pagano: ser superior a los animales, artífice e inventor”.²⁶⁵

En Petrarca se encuentra la imagen de la cera y el fuego para expresar el poder de la amada sobre el amante, así como la identificación de la dama con el fuego.²⁶⁶ En el soneto

²⁶³ Alejandro García Peña, *Las generaciones de la poesía del Renacimiento español y novohispano: una propuesta*, México: UNAM, 2015, p. 54.

²⁶⁴ *La comedia española (1600-1680)*, 2a ed., Madrid: Taurus, 1981, pp. 240-241.

²⁶⁵ *Op. cit.*, p. 54.

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 438. V. *supra* p. 39.

de Villamediana la cera representa la fragilidad humana y al ser derretida por el Sol, se muestra la imposibilidad de alcanzar lo divino.

Se puede ver claramente en este soneto la importancia del vuelo como símbolo de oposición, tal como ya hemos apuntado la voz poética se opone a resignarse a su condición finita, al olvido y al fracaso. Es por ello que el vuelo y, por ende, el personaje mitológico de Ícaro nos descubre: “la preocupación fundamental de esta simbolización verticalizante, ante todo, escala levantada contra el tiempo y la muerte”.²⁶⁷

La voz poética ya ha comenzado la ascensión y es por esto que, en casi todos los sonetos, se omiten las referencias directas a la dama, pareciera que la voz lírica se ha ido alejando gradualmente del plano terrenal y, por ende, de la amada con el fin de elevarse hacia la luz. Es por ello que la mayoría de los poemas describen esa experiencia, se habla de su travesía por los aires hacia el Sol y de su terrible caída. Esta es la razón por la que nos encontramos continuamente con deliberaciones en torno al amor, encomios a la heroicidad que se requiere para emprender una hazaña imposible de realizar y las muestras de su carácter voluntarioso y atrevido se hacen patentes en la forma de afrontar el fracaso.

En el *corpus* destaca la omisión reiterada de la amada, lo que da paso a las reflexiones sobre el Amor. En este sentido, cuando en los sonetos se menciona el vocablo “Amor” no se trata únicamente de un vocativo para invocar a Cupido, sino que también es considerado como una idea, por lo que la voz lírica hace constantes referencias al entendimiento. En el caso de los sonetos que nos atañen, no se menciona a la dama; con excepción del 29 en el que se hace referencia a sus brazos: “Efectos de razón, que aquellos brazos / soltando prenden, y, si prenden, matan / con ciegos ñudos de eficaz misterio”.²⁶⁸

4.3 La mariposa inmolada

La mariposa que se siente irremediabilmente atraída a morir en la llama comparte su trágico destino con Ícaro. Es en ese punto donde convergen el mito y este motivo, pues tanto la mariposa como el personaje mitológico sienten una atracción irresistible hacia la belleza de la luz que despide la llama de la candela en el primer caso, y del Sol en el

²⁶⁷ Gilbert Durand, *Las estructuras*, p. 133.

²⁶⁸ Villamediana, *Obras*, p. 105.

segundo. De ahí que sean usados para representar la locura de amor, basta recordar que tanto para León Hebreo como para Ficino el amor es definido como deseo o disfrute de la belleza.²⁶⁹

José Manuel Pedrosa ha hecho notar que se trata de un motivo literario que proviene de una larga tradición y que aparece recurrentemente en la lírica hispánica (e incluso es recreado por Dostoievski): “No es exagerado afirmar, para empezar, que decenas, o quizá centenares de poemas españoles de los siglos XVI y XVII desarrollaron el motivo de la mariposa abrasada en las llamas de amor”.²⁷⁰

Ruestes apunta que se remonta a la tradición helenística²⁷¹ y puede encontrarse en la composición de Meleagro: “Eros, si al alma que nada sobre fuego prendes con insistencia, / terminará escapando; que ella también, amigo, tiene alas”.²⁷² Al respecto, en su edición bilingüe, José Luis Calvo Martínez menciona en una nota a este poema que: “Ψυχή significa «alma» y «mariposa»; νήχομαι significa «nadar» y, metafóricamente, «volar»”.²⁷³ La correlación entre el sema “alma” y el motivo de la mariposa continuará en los Siglos de Oro (e incluso pervivirá hasta nuestros días).

El motivo de la mariposa que se inmola en la llama ha sido empleado con maestría por Petrarca en el soneto CXLI: “Lo mismo que en verano volar suele / la polilla a la luz acostumbrada / hacia unos ojos cuya luz le agrada, / por lo que, cuando muere, otro se duele; // así mi sol fatal me hace que vuele / hacia la dulce luz de su mirada”.²⁷⁴ De modo que la mariposa representa: “el poeta o el alma del poeta enamorado”,²⁷⁵ con ese misma carga simbólica había aparecido en los versos de Meleagro y siguió vigente en la obra de Bembo, Tansillo y Tasso, como ya ha estudiado Manero Sorolla y Turner.²⁷⁶ Al mismo tiempo, es necesario resaltar que en los versos de Petrarca, aquel que contempla la muerte

²⁶⁹ V. *infra* p. 87.

²⁷⁰ “La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol”, *Criticón*, 87-88-89 (2003), p. 650.

²⁷¹ “Notas a los sonetos amorosos” a Conde de Villamediana, *Poesía*, Barcelona: Planeta, 1992, p. 200, n. LIII.

²⁷² *Antología de la poesía erótica griega. Poemas de amor y sexo en Grecia*, trad. y ed. bilingüe de José Luis Calvo Martínez, Madrid: Cátedra, 2009, p. 287.

²⁷³ *Ibid.*, p. 287, n. 305.

²⁷⁴ *Op. cit.*, p. 365.

²⁷⁵ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, p. 313.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 414-416. *The myth*, pp. 50-58.

de la mariposa se duele, como se dolerá el escucha/lector cuando la voz poética se inmole en los ojos de la amada. Es así que el *movere* aparecerá unido al tópico de la mariposa, con el fin de provocar conmiseración en el receptor.

En la poesía de los Siglos de Oro encontramos notables ejemplos de este motivo, como en la elegía “Si el grave mal qu’el corazón me parte” de Herrera: “Mas veo mi serena Luz hermosa / cubrirse, porqu’ en ella aver espero / sepulcro, como *simple* mariposa”.²⁷⁷ El adjetivo “simple” no sólo descubre lo común que resultaba el tópico de la mariposa, sino que remite a la mansedad del amante. El mismo caso se repite en el soneto de Gutierre de Cetina: “Como la *simplecilla* mariposa, / á torno de la luz de una candela, / de puro enamorada se desvela, / ni se sabe partir, ni llegar osa; // [...] Así ¡mísero yo! de enamorado, / á torno de la luz de vuestros ojos, / vengo, voy, torno, y vuelvo, no me alejo”.²⁷⁸ De suerte que, a imitación de los versos de Petrarca, se hace una comparación entre el amante fascinado por la luz de los ojos (belleza) de la dama y la mariposa atraída por la luminosidad de la llama. Luego, a imitación de Petrarca y, también, de Cetina, el Conde de Villamediana comienza el soneto 22 con una comparación e incluye el adjetivo “simple” para calificar a la mariposa.

En el soneto del Conde de Rebolledo se muestra, al igual que en el de don Juan de Tassis, la relación entre este tópico y el alto pensamiento: “Mariposa a la lumbre de unos ojos, / siempre abrasado, nunca consumido, / mi pensamiento dulcemente ha sido / ciego por elección, no por antojos”.²⁷⁹ También es notorio que se resalte la elección del amante, rasgo que en el soneto de Villamediana se refleja en el desafío al escarmiento. La ceguera también se asocia a la mariposa en el soneto “De la ambición humana”; sin embargo, Góngora emplea el tópico con un fin distinto al amoroso: “Mariposa, no solo no cobarde, / mas temeraria, fatalmente ciega, / lo que la llama al Fénix aun le niega / quiere obstinada que a sus alas guarde”.²⁸⁰

²⁷⁷ *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, México: REI, 1987, p. 360. El subrayado es mío.

²⁷⁸ *Op. cit.*, p. 43. El subrayado es mío.

²⁷⁹ Conde de Rebolledo, *Edición crítica de los Ocios*, ed., introd. y notas de Rafael González Cañal, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, p. 278.

²⁸⁰ *Obras completas*, p. 583.

Especial atención merece el poema “Túmulo de la mariposa” de Quevedo, del que incluimos un fragmento:

Yace pintado amante,
de amores de la luz, muerta de amores,
mariposa elegante,
que vistió rosas y voló con flores,
y codicioso el fuego de sus galas
ardió dos primaveras en sus alas.

El aliño del prado
y la curiosidad de primavera
aquí se han acabado,
y el galán breve de la cuarta esfera,
que, con dudoso y divertido vuelo,
las lumbres quiso amartelar del cielo.

Clementes hospedaron
a duras salamandras llamas vivas;
su vida perdonaron,
y fueron rigurosas, como esquivas,
con el galán idólatra que quiso
morir como Faetón, siendo Narciso.²⁸¹

En él se asocian los mitos de Ícaro, Narciso y Faetón con el tópico; como ya lo ha estudiado Alan S. Trueblood : “No se trata de ninguna «mariposita de las noches» [...] es Ícaro, «el galán breve de la cuarta esfera», es Narciso, quisiera ser Faetón, figuras cuya calidad mítica les asegura paradójicamente, a pesar de su sino fatal, juventud y belleza perennes”.²⁸² La soberbia es el común denominador de los personajes mitológicos arriba mencionados, rasgo que será retomado por el Conde de Villamediana con una variante: la soberbia se transforma en osadía y, a su vez, ésta en valentía y, por tanto, en heroicidad.

Asimismo, destaca su uso en un fragmento del *Libro de la vida* de Santa Teresa: “Si estaba pensando en un paso, ansí se pierde de la memoria como si nunca la hubiera havido de él; si lee, en lo que leía no hay acuerdo ni parar; si rezar, tampoco. Ansí que a esta

²⁸¹ *Obra poética*, t. I, p. 391.

²⁸² Alan S. Trueblood, “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en François López, Joseph Pérez, *et al.* (coords.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Bordeaux III Francia, 1977, pp. 833-834.

mariposilla importuna de la memoria aquí se le queman las alas: ya no puede más bullir”.²⁸³ Respecto a este fragmento, Pedrosa lo apunta como un ejemplo del tópico que es empleado para representar el amor divino.²⁸⁴ A esto, cabe añadir que el martirio de la mariposa puede ser fácilmente relacionado con la unión con Dios, ya que, como describen los místicos, conlleva placer y dolor al mismo tiempo. Por lo cual, funciona a la perfección para expresar el amor neoplatónico en el que la amada es elevada al ámbito de lo divino. En el soneto 22 de Villamediana, se hace patente lo antes expuesto, pues se insiste en el valor del sacrificio, por encima del bien propio. Aunque, como en todos los sonetos que componen el *corpus* estudiado, la rebeldía está presente por lo que el atrevimiento de poner en lo alto el pensamiento es innegablemente asociado con Ícaro.

La voz poética del soneto de Villamediana utiliza la comparación entre la mariposa y el pensamiento que osó elevarse demasiado:

22

Como la simple mariposa vuela,
que tornos y peligros multiplica
hasta que alas y vida sacrifica
en lo piramidal de la candela,

así del tiempo advierte la cautela
una pasión de desengaños rica,
y su inadvertimiento califica
las injurias que busca y no recela.

5

De semejante impulso que el alado,
cándido, aunque lascivo pensamiento,
a morir me conduce mi cuidado,

10

y me voy por mis pasos al tormento
sin que se deba al mal solicitado
los umbrales pisar del escarmiento.²⁸⁵

²⁸³ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, ed., introd. y notas de Otger Steggink, Madrid: Castalia, 2001, pp. 258-259.

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 651.

²⁸⁵ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 98.

Entre los dos primeros cuartetos hay una comparación entre la mariposa y el desengaño que ha traído consigo la pasión amorosa. Esta comparación a su vez servirá como analogía con los últimos dos tercetos para comparar la situación en que se encuentra el amante (a causa del alto pensamiento) con la de la mariposa que se describe en el primer cuarteto.

La alusión a Ícaro en este soneto está presente en el epíteto “alado, cándido, aunque lascivo pensamiento”. El tópico del alado pensamiento (alto amor) es frecuente en la lírica áurea, como podemos observar en la canción de Góngora “Qué invidiosos montes”: “el noble pensamiento / por verte viste plumas, pisa el viento!”.²⁸⁶ Gutierre de Cetina, quien comparte con Villamediana el gusto por la osadía, recurre igualmente a dicho tópico, aunque lo relaciona con Faetón: “El cielo de sus altos pensamientos / con las alas de amor ledos subía / Vandalio, y ni el peligro lo desvía, / ni le ponen temor mil escarmientos. // [...] sabiendo de Faetón el caso fiero, // consentidme una vez que sin recelo / mire vuestra beldad: después, si el salto / viniese á [*sic*] ser mortal, mortal le quiero”.²⁸⁷ Otro ejemplo lo encontramos en las endechas de Hurtado de Mendoza: “Pensamiento mío, / no me deis tal guerra, / pues sois en la tierra / de quien solo fío. // Que, si en tal altura / no vais poco a poco, / quedaré por loco / y vos por locura. // Con alas deshechas / vais dando ocasiones / que vuestras canciones / se vuelvan endechas”.²⁸⁸ En el soneto del Conde el pensamiento alado es antitético: cándido, aunque lascivo. Esto conduce al fracaso, como se menciona en el onceavo verso. La contraposición de estos elementos hace referencia a la lucha interna de la voz poética, la cual se expresa en otro soneto de Villamediana: “Esta guerra trabada que conmigo / trae mi sentido en accidentes varios, / supone en un sujeto dos contrarios, / pues siempre estoy temiendo lo que digo”.²⁸⁹

De forma que en el epíteto “alado, cándido, aunque lascivo pensamiento” ha quedado la reminiscencia del mito de Ícaro, es decir, la asociación del personaje mitológico con el alto pensamiento sirve como punto de comparación con la mariposa abrasada en la llama. Al respecto, Turner ha indicado que: “Icarus is less the center of the picture and more a part of the background. The figures of mythology, as they become more familiar,

²⁸⁶ *Obras completas*, p. 182.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 77.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 296.

²⁸⁹ *Obras*, p. 85.

leave the foreground and become part of the stock of images, fragments from which more complex images are built”.²⁹⁰

En la lírica áurea suele asociarse el mito de Ícaro con el de Faetón, o con el motivo de la mariposa atraída al fuego. Esto debido a que comparten la osadía (en algunos casos interpretada como soberbia) de querer elevarse más allá de lo que es propio de su condición, como resultado hay una caída mortal. Por ello, muchos poetas han hallado en Ícaro, Faetón y la mariposa la manera perfecta de representar los elementos que constituyen un amor malogrado: la locura de amor, la insensatez del amante, la amada inaccesible, el ansia de belleza y la imposibilidad de disfrutarla, así como el sufrimiento del amante semejante a la muerte. La estrecha relación entre Ícaro, la mariposa y Faetón ya ha sido indicada por Turner:

The image of the butterfly, attracted to the very flame that must kill it, appears also as an expression of the lover’s situation. Here the tradition of the butterfly as a metaphor of the frailty of human life –for the Greeks the butterfly was a symbol for the human soul– joins the developing tradition of Icarus as the ill-fated lover. Both Phaethon and the butterfly will be associated with Icarus frequently in Spanish poems.²⁹¹

Los sonetos de Villamediana pertenecen al grupo de poemas, junto con los de Herrera, en que la voz poética hace de la inmolación un medio para conseguir su fin (el amor de la dama, pero sobre todo la gloria de la hazaña). En algunos casos, se trata de una ofrenda a la amada: “The lover wishes to be burned alive so that his ashes can be offered as a sacrifice on the altar of his beloved’s beauty”.²⁹² Aunque no es el caso del poema que nos atañe, pues se da preponderancia a la transgresión (“sin que se deba al mal solicitado los umbrales pisar del escarmiento”).

La estructura del soneto se basa en una comparación —que se evidencia en el verso nueve: “De semejante impulso que el alado”— entre la mariposa quemada en la candela (dos cuartetos) y el “alado pensamiento” (dos tercetos). Por lo que hay una analogía entre el

²⁹⁰ *The myth*, pp. 106-107.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 55.

²⁹² *Ibid.*, p. 77.

trágico fin de la mariposa y la muerte de la voz poética a causa de haber elevado el pensamiento.

Turner ha señalado que la asociación entre Ícaro, la mariposa y Faetón en un principio era usada para expresar heroísmo, pero posteriormente fue empleada como advertencia del riesgo fatal que conlleva la osadía:

Both the poets and their critics and detractors perceived Icarus to be particularly appropriate as a symbol of the Petrarchan lover/poet and the young flyer is at the very center of a whole complex of images central to the Petrarchan tradition, most of them also mythological –Prometheus, Phaethon, the Phoenix, the butterfly and even Cupid himself. But although the image of young Icarus remains a constant of the tradition, particularly in Spain, the context in which it is evoked and the connotations of the references undergo major changes. Stated very broadly, the earliest versions of the story, including all the Italian poems, portray Icarus as a symbol of heroic ambition, seeing his fall as conferring immortality, while later writers tend to present the young flyer as a source of *escarmiento*, an example to be avoided”.²⁹³

La característica fundamental de los sonetos amorosos que nos ocupan es la rebeldía, la cual se opone a las advertencias sobre el peligro y, sobre todo, al escarmiento. Pareciera que el impulso que proporciona el vuelo permite olvidar el riesgo y perpetuar la sensación de poder. Es por eso que el vuelo (tanto en Ícaro como en la mariposa) está dirigido hacia la luz y el fuego, lo que se relaciona con lo planteado por Durand:

La frecuentación de los altos lugares, el proceso de agigantamiento o de divinización que inspiran toda altitud y toda ascensión dan cuenta de lo que Bachelard llama atinadamente una actitud de «contemplación monárquica» ligada al arquetipo luminoso-visual, por un lado, y, por el otro, al arquetipo psicosociológico de la dominación soberana.²⁹⁴

4.4 Una caída gloriosa

En apartados anteriores, se ha hecho hincapié en la rebeldía como rasgo característico de este *corpus*. Resulta relevante que esta característica transgresora siempre aparece como oposición al castigo. De ella se vale la voz poética para alcanzar fama y honor, es decir, usa la caída para resaltar su heroísmo y así glorificar sus actos. Por ende, frente al fracaso que

²⁹³ *The myth*, p. 149. El subrayado es del autor.

²⁹⁴ *Las estructuras*, p. 142.

deviene de la imposibilidad de alcanzar el Sol, la voz lírica opone su carácter osado con el fin de lograr la hazaña.

De nueva cuenta el libre albedrío se muestra como la contraparte del hado, lo que inevitablemente se asocia con el tema de la libertad de actuar: “La corriente lírica, por su parte, se entrega a la exaltación de la libertad [...] Para Pico de la Mirandola el puesto del hombre en el cosmos no es estático [...] Su ser consiste en obrar y es en este obrar en donde se define el valor humano”.²⁹⁵ En palabras de Pico, el hombre fue creado para ser libre y definirse por sus actos, lo cual no se opone al designio divino sino que fue un don otorgado por el Artífice: “¡Oh sin par generosidad de Dios Padre, altísima y admirable dicha del hombre! Al que le fue dado tener lo que desea, ser lo que quisiere”.²⁹⁶ Es así que nos encontramos con dos ideas en pugna, o el doble impulso del alma barroca,²⁹⁷ en que se contraponen al hombre de factura predeterminada, con el que se forja a sí mismo.

27

Que no puede sufrir quien no confía
un castigado y no rendido intento,
donde luz de mejor conocimiento
mueve la voluntad, sus fines guía.

Es de la fe lisonja la osadía,
y la esperanza de la fe un aliento,
cuando constante en el mayor tormento
tiene Amor por enmienda la porfía.

5

Vuelve, pues, de sus ansias no vencido,
el afecto de un lícito deseo
que sufre osado, si cobarde espera.

10

Gloriosamente admiración caído
a piélagos de amor, en que me veo
volar, inaccesible, alas de cera.²⁹⁸

²⁹⁵ Augusto Maya, *op. cit.*, p. 177.

²⁹⁶ *De la dignidad del hombre*, introd., trad. y notas de Luis Martínez Gómez, Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 105.

²⁹⁷ V. *supra* p. 71.

²⁹⁸ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 103.

El primer cuarteto comienza con una interrogación retórica, donde la voz poética hace notar la relación causal entre confiar y sufrir. Una constante en el *corpus* es la idea de escarmiento que en el verso dos se presenta con un oxímoron, en el que los adjetivos “castigado” y “no rendido” califican al sustantivo “intento”. Lo anterior muestra cómo el “yo” poético desafía a la sanción y, con ello, la tenacidad del amante resiste el sufrimiento. Esta persistencia es impulsada por la “luz de mejor conocimiento”. En los versos tres y cuatro la luz repercute directamente en la voluntad, lo cual es una clara referencia al neoplatonismo; la luz se relaciona con el intelecto, que es el medio para apreciar la belleza incorpórea: “la luz intelectual está en nuestro entendimiento, por unión y por naturaleza propia, como en sí misma; pero no es como las cosas sensibles, ya que siéndoles preciso el entendimiento para poder comprender, se reciben en él del mismo modo que se recibe una cosa en otra”.²⁹⁹

Aunque no todos pueden contemplar la luz, tal como ocurre en la caverna platónica, el solo hecho de llegar a tener cierto conocimiento de ello eleva al poeta: la ascensión corresponde a los pensamientos más que a la realización del amor a un nivel concreto. Por consiguiente, la persistencia del amante no es vana: busca algo más allá del deleite físico, pues aspira a disfrutar de la belleza en el plano intelectual. Esta idea se reitera en el primer terceto, en especial, en los versos nueve y diez: “Vuelve, pues, de sus ansias no vencido / el afecto de un lícito deseo”. El paralelismo entre “no rendido” (v. 2) y “no vencido” (v. 9) exalta la voluntad en contraposición con el hado (“castigado” y “ansias”). En tanto que el adjetivo “lícito” indica que se trata de un deseo justo y que debe ser permitido.

Se emplea una *gradatio* ascendente, en el segundo cuarteto, para mostrar dos elementos que acrecientan la fe: la osadía y la esperanza. Lo anterior se refuerza en el octavo verso con el sustantivo “porfía”. En este soneto se reitera la idea del amante atrevido que persiste en su empeño; tal como lo demuestra el quiasmo del onceavo verso: “que sufre osado, si cobarde espera”.

En el último terceto se encuentra una alusión a Ícaro mediante dos elementos que se hallan presentes en el mito: la caída en el mar y las alas de cera. La imagen del piélago ya había sido empleada por Cetina: “El amoroso piélago corría / la nave del curioso

²⁹⁹ León Hebreo, *op. cit.*, p. 67.

entendimiento / y no sin ocasión miraba atento / las islas más hermosas que en el vía”.³⁰⁰ Sólo que en el soneto del Conde de Villamediana el entendimiento vuela, no navega. La voz poética menciona mediante una paradoja que ha caído “gloriosamente” en piélagos de amor; sin embargo, su vuelo continúa dentro de dichos piélagos. Por lo que la voz lírica insiste en que su caída —en vez de tener un significado negativo— es memorable y heroica.

Lo antes expuesto es acorde a la concepción neoplatónica de gloria y honor: “La fantasía humana no se contenta con lograr honor y gloria para toda la vida, sino que los desea y busca para después de la muerte, lo que se denomina propiamente fama”.³⁰¹ La voz poética que quiere obtener renombre constantemente recurre al mito de Ícaro, pero también se opone al fracaso, por lo que se sirve asiduamente de recursos antitéticos. Turner ha puesto de relieve que, durante los Siglos de Oro, este mito expresó el interés por pervivir ya sea por medio de la fama o de la gloria: “Icarus who symbolizes the noble aspirations of a man who, as lover or artista, sets out the transcend his humanity and gain immortality in an act of supreme daring”.³⁰²

En este soneto tampoco se menciona a la dama, como si la voz poética ya hubiera pasado del amor físico al espiritual, pues, como se vio en un comienzo, el *Cancionero blanco*, acorde a la filosofía neoplatónica, concibe el amor por la dama como un peldaño para acercarse hacia la meta definitiva que es la ascensión a lo divino. Para ello, toma como motivo la figura de Ícaro, por lo que el amor sirve como vehículo, es decir, funciona como las alas de cera del personaje mitológico. Sin embargo, tal como le sucede al hijo de Dédalo, la ambición de la voz poética se ve frustrada por lo débil de sus alas, mismas que no están diseñadas para soportar el calor del astro rey.

4.5 Volar hacia la más sublime esfera

Esta composición forma parte de nuestro *corpus*, porque al igual que el número dos, trata el tópico del alto pensamiento usando la figura de Ícaro. Asimismo, es característico del Barroco español, puesto que en él podemos encontrar lo que Orozco ha llamado impulso

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 76.

³⁰¹ León Hebreo, *op. cit.*, p. 60.

³⁰² *The myth*, p. 84.

ascensional, que lleva al artista a descubrir: “la diferencia entre *lo temporal* y *lo eterno*. Se origina así otro movimiento de huida; *el impulso hacia el mundo y la fuga de él*”.³⁰³ En el soneto 28 esto se ejemplifica en el primer cuarteto, donde el “yo” que enuncia el poema se encuentra entre dos situaciones límite: está a punto de tocar “la más sublime esfera” y el “cobarde encogimiento” le impide alcanzarla.

28

Tal vez la más sublime esfera toco
de los orbes de Amor, do pruebo y siento
un infeliz, cobarde encogimiento
con que a imperfecta lástima provoco.

A mucho se dispone y vuela poco
mi osado y rendido pensamiento,
muy temeroso para atrevimiento,
y para no atrevido ya muy loco. 5

¡Oh laberinto, oh confusión, oh engaño,
en que estoy, la que sufro y el que sigo,
sin fe el remedio y sin aviso el daño! 10

Donde el hado, infelizmente enemigo,
es oráculo ya de un desengaño
que quiso ser remedio y fue castigo.³⁰⁴

La mención del primer verso a “la más sublime esfera” tiene correspondencia con la primera esfera que nombra León Hebreo: “Dios como motor de la primera esfera diurna, a la que mueve por amor hacia una cosa más excelente [...] es preciso decir que Dios mueve aquella suprema esfera por amor hacia sí mismo”.³⁰⁵ De tal manera que la voz poética pretende alcanzar el nivel de la divinidad más que el disfrute de la amada; hay que hacer hincapié en que en este soneto tampoco se menciona a la dama. Esta tendencia de elidir a la dama sugiere una interpretación fuera del ámbito amoroso, tal como ha señalado Rozas:

³⁰³ *Op. cit.*, pp. 50-51. El subrayado es del autor.

³⁰⁴ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 104.

³⁰⁵ *Op. cit.*, p. 215.

Ahora en esta visión, ya barroca, abstracta, en la que más que una historia petrarquista se nos da su estructura y significado, ya no hay nada. Una espiral hacia una luz alta, un deseo de algo que a veces dudamos si es una dama, o el amor del poeta por sí mismo, o el Amor con mayúscula, o una metáfora de la limitación metafísica del hombre”.³⁰⁶

En el primer cuarteto, como es común en la poesía del Conde, hay una relación antitética: el momento de gloria en el que la voz poética cree haber obtenido el objeto de su deseo contrasta con la “imperfecta lástima” que causa su fracaso. La frustración se extiende al vuelo del pensamiento que no logra encumbrarse lo suficiente: el deseo de tocar la esfera y la imposibilidad de lograrlo expresan el ferviente anhelo del hombre de elevarse a lo divino y, a su vez, lo inalcanzable de ese deseo.

La ascensión que busca el “yo” poético corresponde a lo que Ficino llamó *furor divino*, el cual: “eleva al hombre por encima de su naturaleza, y lo convierte en dios. El furor divino es una cierta iluminación del alma racional por la que dios hace volver de las regiones inferiores a las superiores al alma”.³⁰⁷ En Villamediana esto se expresa en el segundo cuarteto mediante la antítesis y el quiasmo. Ello con el fin de mostrar que el pensamiento oscila entre la locura provocada por la osadía y la rendición causada por el temor; es decir, se experimenta el ansia de lo divino, al mismo tiempo que se siente apego hacia lo mundano: la contradicción manifestada siempre en un juego de opuestos será otro de los rasgos característicos del *corpus* estudiado. Esto se debe tanto a las inquietudes de la voz poética, como al doble impulso del alma barroca³⁰⁸ que persiste en el *Cancionero blanco*.

En el primer terceto la correlación expone el ofuscamiento de la voz poética con un motivo muy frecuentado en el Barroco: el laberinto. La *geminatio* de la interjección “oh”, del pronombre relativo “que” y de la preposición “sin” contribuye a enfatizar la fatalidad de la voz lírica, que no encuentra salida al embrollo. Es interesante que el motivo del laberinto aparezca dos veces en el *corpus*, puesto que se relaciona con la figura de Ícaro: basta con recordar que fue Dédalo, su padre, quien construyó el laberinto en Creta para encerrar al minotauro.

³⁰⁶ “Introducción biográfica y crítica”, p. 24.

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 219.

³⁰⁸ V. *supra* p. 71.

El último terceto, donde se opone el hado al albedrío, se muestra cómo tratar de impedirlo tiene el efecto contrario (tal como ocurre en *Edipo rey*). Para ello, se vale nuevamente de las antítesis: hado y oráculo, engaño y desengaño, remedio y castigo. Como anticipándose al hado trágico, el onceavo verso está en estrecha relación con el decimocuarto: “sin fe el remedio y sin aviso el daño” frente a “que quiso ser remedio y fue castigo”. De modo que la voz poética, aunque conoce el mito de Ícaro (que en muchos casos fue narrado para prevenir a los amantes del peligro del vuelo del pensamiento), decide elevarse. Es decir, el mito, más que una advertencia, resulta una motivación para la voz lírica deseosa de fama. Una vez más, la transgresión se hace patente.

Turner menciona que el mito fue empleado en un principio para encomiar el atrevimiento, pero luego se usó con fines morales.³⁰⁹ En el *Cancionero blanco* destaca la ambición y la osadía, sus fines no son morales pues la voz lírica considera que sus acciones son notables y heroicas, como se menciona en el soneto que sirve de exordio a dicha obra: “Que no pretendo ejemplo ni escarmiento / que rescate a los otros de mi estado, / sino mostrar creído, y no aliviado, / de un firme amor el justo sentimiento”.³¹⁰ En este sentido se nos revela un “yo” poético que heredó del humanismo la exaltación de la libertad y la dignidad humana.

4.6 Alas de cera en fuego de amor

29

¡Oh volador dichoso que volaste
por la región del aire y la del fuego,
y en esfera de luz, quedando ciego,
alas, vida y volar sacrificaste!

Y como en las de Amor te levantaste
tu fin incauto fue el piadoso ruego
que te dio libertad, pero tú luego
más con el verte libre te enredaste.

5

Efectos de razón, que aquellos brazos

³⁰⁹ *The myth*, p. 149.

³¹⁰ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 77.

soltando prenden, y, si prenden, matan
con ciegos ñudos de eficaz misterio.

10

¡Oh muerte apetecida, oh dulces lazos,
donde los que atrevidos se desatan
vuelven con nueva sed al cautiverio!³¹¹

La primera estrofa de este soneto comienza con una *invocatio* a Ícaro, seguida de una *laudatio* por su sacrificio.³¹² Es notorio que el segundo y tercer versos refieren a una topografía que hace alusión a un lugar en lo alto, es decir, al cielo y al Sol. Lo anterior, además de la clara relación que se puede establecer con el neoplatonismo, nos conduce a la idea de que el acto de Ícaro es heroico, pues en su intento de elevación afronta el inminente peligro de la caída.

Para comprender el influjo del neoplatonismo en este soneto, es necesario considerar lo planteado por León Hebreo: “este deleite del amante en la perfección y belleza del amado es el fin del amor de dicho amante”.³¹³ Dicha perfección y belleza ha sido representada en la poesía de Villamediana con los siguientes elementos: la esfera de luz, el fuego y el Sol. Posteriormente, se refiere a la caída de Ícaro como sacrificio, es decir, en este caso su muerte no es interpretada como un exceso de soberbia expresado en el intento de igualarse con los dioses.

La elevación de Ícaro hacia “la región del aire y la del fuego” remite inmediatamente a las ideas neoplatónicas. En cuanto a la importancia del aire, éste necesariamente está ligado al ámbito de lo celestial.³¹⁴ En lo que atañe a la “esfera de luz” es una alusión al Sol y, por ende, al fuego; de modo que Ícaro es cegado por la fascinación que le causa la inmensa luminosidad y ello provoca su sacrificio. Esto nos remite a un tratamiento hiperbólico del deseo de belleza y perfección por parte del amante, quien emula al hijo de Dédalo, pues no se trata de Ícaro, el personaje mitológico que cayó por soberbia, sino de Ícaro amante, quien se acerca demasiado al Sol fascinado irresistiblemente por su belleza.

³¹¹ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 105.

³¹² Cf. Saúl Roll-Vélez, *El naufragio*, p. 59.

³¹³ *Op. cit.*, p. 322.

³¹⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras*, p. 138.

La manera en que el poeta incorpora el mito de Ícaro a este soneto se muestra cuando la voz lírica intenta elevarse por encima de su condición para alcanzar a la dama. Esto a causa de que la amada ha sido divinizada como resultado de la influencia neoplatónica, lo que ya ha sido estudiado por Parker:

El neoplatonismo renacentista [...] confería a las mujeres un lugar mucho más importante en el amor humano ideal. En este sentido se revelaba heredero de la tradición del amor cortés de la que se nutrió en lo que respecta a la idealización de la mujer. La belleza que en la ascensión platónica impulsa a la mente hacia arriba, se ha convertido ahora de forma específica en la belleza física de la mujer, y será dentro y a través del amor humano como el hombre progresa desde el plano físico pasando por el intelectual hasta llegar al espiritual.³¹⁵

Lo mencionado con antelación se corrobora en el segundo cuarteto que, cabe señalar, no está escrito en primera persona del singular, sino en segunda. Esto genera una distancia (segunda persona) que nos habla de un disfrute de la belleza por medio del **entendimiento**; puesto que, pese a que la pasión es intensa, se reflexiona sobre el amor y se dignifica el sacrificio del amante, lo cual es una influencia clara del neoplatonismo, pues el amante se perfecciona como resultado de un amor elevado. De ahí que entre más grande sea el sacrificio, mayor es la perfección.

Sin embargo, este sacrificio conlleva sufrimiento pues la más alta esfera es inalcanzable porque el hombre no puede igualar el entendimiento de Dios. Tal como lo confirma Ficino: “el amor se refiere a algo incorporeal, y la belleza misma es más bien un simulacro espiritual de la cosa que una belleza corporal”.³¹⁶ Villamediana lleva esto al límite, evadiendo la descripción física de la dama, e incluso su mención, únicamente se alude a sus brazos en los dos tercetos, pero nunca se llegan a tocar, puesto que son brazos que sueltan, es decir, que rechazan al amante. Debido a ello, este amor se mueve en el plano del entendimiento y no en el corporal. Tal como reitera Ficino, el fin del amor neoplatónico es espiritual, más que sensual: “Pues el verdadero amor no es otra cosa que un

³¹⁵ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, trad. de Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986, p. 62.

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 92.

esfuerzo por *volar* a la belleza divina, provocado en nosotros por la visión de la belleza corporal”.³¹⁷

En el quinto verso se hace mención nuevamente del acto de volar, sólo que se presenta por medio de una elipsis: se omite el sustantivo “alas”. De modo que nos refiere al amante que se levanta en las alas del Amor, ya que dicho acto es más digno que elevarse sólo por soberbia. Recordemos que Durand apunta que los símbolos que guardan relación con el vuelo corresponden a una voluptuosidad que se purifica.³¹⁸

En los versos seis y siete puede verse cómo se alcanza la libertad en la muerte: “tu fin incauto fue el piadoso ruego / que te dio libertad [...]”. Pese a esto, el amante no busca ser libre, sino ser correspondido, tal como se expresa en los versos siete y ocho. Evidentemente, se trata de la muerte simbólica del amante a causa del rechazo de la amada. En consecuencia, el amante se enreda con la libertad (debido a los lazos de amor, como se verá más adelante) pues no basta morir de amor una y otra vez, ya que siempre vuelve atraído irresistiblemente hacia el objeto de su amor. Esta idea se corrobora en los dos tercetos.

En el primer terceto se hace referencia a la imagen petrarquista de los lazos, que se presenta como sinonimia: brazos y ñudos. En Petrarca los lazos de amor aparecen: “con significado muy semejante al de las *redes*, *cadena*s o *nudos*, los *lazos* de amor alternan con éstos para expresar, en forma figurada, el estado, proceso, intensidad o causa de la dependencia amorosa”.³¹⁹ En el *Cancionero* de Petrarca la imagen de los lazos se registra en el soneto VI:

Mi loco afán está tan extraviado
de seguir a la que huye tan resuelta,
y de lazos de Amor ligera y suelta
vuela ante mi correr desalentado.³²⁰

En el caso del soneto de Villamediana, los brazos, por medio de un *contrarium* (“soltando prenden”), expresan el desdén de la amada, que al rechazar al amante enciende aún más su

³¹⁷ *Op. cit.*, p. 225. El subrayado es mío.

³¹⁸ *Las estructuras*, p. 138.

³¹⁹ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas*, p. 166. El subrayado es de la autora.

³²⁰ *Op. cit.*, p. 153.

deseo —en este juego de rechazo y atracción reside el “eficaz misterio” que se menciona en el onceavo verso—. Luego, dichos brazos se transforman en “ñudos” que, en una *gradatio* ascendente, se muestran como el instrumento que atrapa al amante para después causarle la muerte. Lo antes expuesto nos remite al proceso amoroso y a la dependencia del amante; a diferencia del soneto de Petrarca —en que la amada es quien se muestra libre de los lazos de amor—, en el poema de Villamediana se nos descubre la otra cara de la moneda: el amante atrapado en dichos lazos.

Este amor, que resulta imposible, dada la falta de correspondencia por parte de la amada, estimula al amante a persistir en su consecución; como ya lo ha señalado Lidia Gutiérrez Arranz: el amor en la poesía amorosa del Conde se manifiesta como desafío:

Villamediana utiliza el desafío como subtema recurrente en el tratamiento del tema amoroso. No le basta el uso de una plástica de origen petrarquista, con la que expresar un juego de opósitos [*sic*], aunque se sirva de ella para la selección léxica, sino que muestra a través de esa estética una concepción del amor basada en la tensión dialéctica amante – amor, en la que este último es el objetivo.³²¹

En este sentido, los dos tercetos muestran el padecimiento del amante, pues como indica Ficino: “cualquiera que ama muere”.³²² Dado que el rechazo de la amada causa la muerte del amante, por tanto “quien no ama al amante ha de ser acusado de homicidio”.³²³ La conciencia de esta inminente muerte es explícita en los versos diez, doce, trece y catorce.

En el verso doce se pone énfasis en el anhelo de morir en los lazos de amor mediante el empleo de una *geminatio* de la interjección “oh” y el uso del oxímoron, para mostrar cómo la muerte ocasionada por la dependencia amorosa es placentera para el amante: “¡Oh muerte apetecida, oh dulces lazos”. En el último terceto, el amante se encuentra ante un dilema que se representa, una vez más, en la imagen de los lazos: la muerte del amante es inevitable ya sea que se someta a los lazos o que se atreva a huir (“donde los que, atrevidos, se desatan / vuelven con nueva sed al cautiverio”), dado que

³²¹ “El amor como desafío”, p. 770.

³²² *Op. cit.*, p. 41.

³²³ *Ibid.*, p. 44.

volverá voluntariamente a su prisión de amor por la fascinación que le provoca la belleza de la amada —como la que Ícaro siente por la luz del Sol—.

Conclusiones

Para llevar a cabo el estudio de los sonetos amorosos del Conde de Villamediana nos hemos distanciado de la crítica que analiza la obra de este poeta basándose por entero en lo que se sabe de su biografía. Existen dos razones para ello: la primera es que la información realmente documentada sobre la vida de don Juan de Tassis es escasa por lo que, en algunos casos, se confunden los datos históricos con la leyenda. La segunda es que, debido a lo fascinante que resulta esa parte de la vida del Conde que, por ahora, sólo podemos suponer, se ha estudiado poco su obra. De tal suerte que abundan menciones a su biografía, referencias a él como el discípulo más célebre de Góngora, artículos en los que se relaciona su supuesta homosexualidad con sus poemas, estudios dedicados a descifrar si los sonetos amorosos fueron dirigidos a la reina Isabel de Borbón o a doña Francisca de Tavera, así como novelas sobre su vida.

No se pretende demeritar estos trabajos, pues, como sucede con los estudios de Cotarelo, Rosales y Rozas la información contribuye no sólo al conocimiento de nuevos datos históricos, sino que proporciona valiosas interpretaciones sobre la obra poética. Más bien, lo que se busca es hacer una modesta aportación a un ámbito que ha sido poco atendido. Por ello, en vez de ensayar una teoría sobre el posible destinatario de los sonetos amorosos, se ha preferido analizar el tratamiento del mito de Ícaro en estos sonetos a la luz del contexto histórico y cultural del autor. De manera que consideramos para la interpretación de los textos, además del marco estético y cultural de la obra, la información histórica basada en fuentes confiables. Sobre todo, tratamos de centrarnos en el aspecto político en que el Conde estuvo involucrado, pues formó parte de la corte y dejar de lado la vida íntima de nuestro escritor, dada la dificultad que implica ahondar en ella.

La figura de Ícaro fue muy socorrida por los poetas de los Siglos de Oro para expresar los asuntos amorosos, en especial, los que no lograron realizarse, aunque no es exclusiva de ellos. Dado que este período corresponde a lo que Durand ha llamado “manifestación del mito”, existen menciones a Ícaro y múltiples alusiones que se valen de la metonimia para referirse al personaje mitológico como las alas de cera, la caída, la isla o el mar al que dio nombre, la ascensión al Sol, su parecido con la mariposa abrasada en la

llama, el atrevimiento, el desafío al peligro, la soberbia, la ambición y el alto vuelo del pensamiento.

La lírica áurea retoma el motivo de la amada solar del *Cancionero* de Petrarca, pero la contribución de los mitemas siguientes son propios de los vates de los Siglos de Oro: la osadía, la transgresión y el acrecentamiento del honor (por medio de la obtención de gloria y fama). La actitud beligerante y atrevida mostrada en sus obras se relaciona con los triunfos militares de Carlos V y Felipe II, así como con la expansión del imperio español al anexas, primero, las colonias americanas y, después, Portugal.

En los poemas de Villamediana, la voz poética lleva a su máxima expresión los mitemas que surgieron durante el período de manifestación. En los sonetos que analizamos, la voz lírica cae, luego de elevar el pensamiento, debido a la enorme altura a la que se encumbró. Al igual que Ícaro al tratar de ascender hacia el Sol: en los sonetos 2 y 22 se compara con este personaje y con la mariposa, en tanto que en 3, 27, 28 y 29 lo encarna. Esta parte del discurso corresponde, en dichos sonetos analizados, a los dos cuartetos.

Mientras que en los dos tercetos de las composiciones de nuestro *corpus*, la voz lírica fundamenta que la caída no mengua la gloria de haber emprendido una hazaña que supone valor y osadía; como resultado de su heroísmo nos encontramos ante una segunda ascensión.

El énfasis en la gloria conseguida provoca que el receptor experimente la empatía con la sensación de triunfo de la voz poética, que se consigue con la antítesis de alcanzar la gloria, al mismo tiempo que se suscita la caída, es decir, ante el fracaso de no poder encumbrarse a la altura del sol, el poeta se eleva por la dignidad y la osadía de sus actos: “Gloriosamente admiración caído / a piélagos de amor, en que me veo / volar, inaccesible, alas de cera”.³²⁴

La ascensión de la voz poética va encaminada claramente hacia el antropocentrismo y a la dignidad del hombre, tal como lo concibió Pico de la Mirandola —filósofo que por su cercanía histórica pudo tener influencia en el Conde—: “No te dimos ningún puesto fijo, ni una faz propia, ni un oficio peculiar, ¡oh Adán!, para que el puesto, la imagen y los empleos

³²⁴ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 103.

que desees para ti, esos los tengas y poseas por tu propia decisión y elección”.³²⁵ A esto se agrega, tal como en la cita anterior, en boca del supremo Artesano la idea del hombre como hijo de sus obras: “Te coloqué en el centro del mundo [...] Ni celeste, ni terrestre te hicimos, ni mortal, ni inmortal, para que tú mismo, como modelador y escultor de ti mismo, más a tu gusto y honra, te forjes la forma que prefieras para ti”.³²⁶ Vemos así como la férrea oposición al fracaso de la voz poética tiene su comienzo en otra transgresión: la rotunda negativa a conformarse con su condición humana, en tanto que se le presente como restringida al ámbito de lo terrestre, finita y carente de trascendencia.

Otro rasgo relevante de la poesía del Conde es que omite mencionar a la dama (con excepción del soneto 29), lo que nos ha llevado a pensar en dos posibles interpretaciones: el amante ha alcanzado el amor espiritual que postula el neoplatonismo o el “yo” que enuncia el poema emplea los recursos petrarquistas y el mito icariano para dar voz a los ideales humanistas: antropocentrismo, libertad y dignidad.

Una parte de nuestra aportación es hacer notar que en los sonetos amorosos de Villamediana relacionados con Ícaro se muestra la ascensión de la voz poética hacia la esfera de lo divino. La poesía del Conde fuertemente influida por el neoplatonismo, privilegia el perfeccionamiento del “yo” lírico por medio del sufrimiento del amante: haber elevado demasiado el pensamiento conlleva el fracaso de la empresa amorosa. Sin embargo, prevalece el desafío al escarmiento, puesto que la osadía incita a la voz poética a acometer la hazaña e ir en pos de fama y gloria. La confrontación y, por ende, la transgresión es una postura que prevalece en el *Cancionero blanco*, como puede corroborarse en el reiterado uso de la antítesis: pena y gloria, locura y razón, osadía y escarmiento, vuelo y caída, divino y humano, hado y libre albedrío, etcétera.

Los poemas contenidos en nuestro *corpus*, como hemos podido observar en el análisis, pertenecen a una larga tradición petrarquista. Don Juan de Tassis, a la usanza de su época, hace alarde de ingenio e imita, aunque con variantes, al poeta aretino y a los grandes maestros (Garcilaso, Cetina, Herrera, Góngora, entre otros). De tal manera que su mayor logro fue el empleo del mito de Ícaro para expresar su inconformidad ante su entorno

³²⁵ *De la dignidad*, p. 105.

³²⁶ *Idem*.

político, histórico e, incluso, ante las limitaciones humanas. La rebeldía proviene del impulso del vuelo que transmite una sensación de poder, por lo que se desdeña el riesgo; al respecto, Durand ha mencionado la estrecha relación entre las posturas ascensionales y la potestad.

Otro aspecto relevante es la constante tensión entre dos fuerzas que pugnan entre sí en los poemas amorosos del Conde: el anhelo de lo divino en contraposición con la ambición de fama y gloria terrenas. Sin embargo, la voz poética concilia ambas posturas de forma que el furor divino que menciona Ficino y la dignidad humana planteada por Pico, no se excluyen, sino que se complementan. Esto, a su vez, se relaciona con lo que Orozco ha nombrado “doble impulso del alma barroca”, que en el *Cancionero blanco* se manifiesta por medio de una contradicción: la caída es la causa de la gloria, porque el hombre crece a medida que reconoce sus límites y, en lugar de negarlos, se enorgullece de ellos.

Si consideramos el momento histórico en que vivió don Juan de Tassis, y que se relaciona con los datos biográficos que han sido comprobados, podemos sugerir que todos los elementos apuntan a una actitud rebelde frente al poder: su poesía satírica, los destierros que sufrió y la enemistad que tuvo con los validos de Felipe III, a lo que se suman los mitemas de la osadía y la transgresión en sus sonetos amorosos. Es así que al discurso de poder —en este caso, por el contexto histórico y social del Conde, nos referimos al discurso teocentrista, al discurso del rey o al de la moral de la época— se opone el discurso icariano que emplea los mitemas de la osadía, la rebeldía, el libre albedrío y el rechazo al fracaso. Incluso, si hablamos de un discurso ontológico, la voz poética transgrede la idea de conformarse con su condición humana. Por ende, en la interpretación de los sonetos amorosos del *Cancionero blanco* no se puede dejar de observar la osadía y la transgresión como parte fundamental de su discurso. Sin que por ello se desprenda del neoplatonismo, como indicó León Hebreo: “El honor y la gloria pueden ser de dos clases: una, falsa y bastarda; otra, verdadera y legítima. La bastarda es una halagadora del poder; la legítima, el premio de la virtud”.³²⁷

La razón de que el discurso transgresor se encuentre en el tema amoroso no sólo es a causa de la censura o el riesgo que implicaba expresar estas ideas; esto también se explica

³²⁷ *Op. cit.*, pp. 59-60.

porque la libertad es afín a la postura neoplatónica, puesto que “el amor es el anillo que une inteligencia y sensibilidad. Hace descender el espíritu y eleva lo sensible, y en último término es la mejor expresión de la libertad”.³²⁸

La originalidad de los sonetos de Villamediana consiste en poner en juego valores previamente establecidos para darles un nuevo significado por medio de la figura de Ícaro y es, precisamente, una alegoría de este personaje mitológico la que encontramos en cada uno de los sonetos que analizamos (2, 3, 22, 27, 28 y 29). Pues en este personaje encontró el Conde su “marca de originalidad individual”, ya que expresa la cumbre del antropocentrismo: desafía a dioses y reyes, para demostrar que un hombre común puede elevarse por encima de la condición que le han señalado por siglos la Iglesia y la nobleza.³²⁹

La voz poética del *Cancionero blanco* canta la tragedia del hombre que, al igual que Ícaro, no es un dios pero aspira a serlo. La empresa resulta fatal, como en los casos del hijo de Dédalo y del mismo Villamediana. Sin embargo, es en este punto donde reside el heroísmo y, por consiguiente, la gloria: un simple mortal armado sólo de su valor y la convicción de que merece igualarse con los dioses se opone a la omnipotencia y el desdén de quien lo puede todo. Aventurarse en tal empresa es suicida. La voz lírica está consciente de ello, pero también sabe que allí reside el mérito: en que un hombre cometa la osadía de realizar acciones que sólo pueden emprender los dioses. Por eso mismo, en su poesía es un tema recurrente la osadía y el jamás arrepentirse de sus acciones: “y me voy por mis pasos al tormento / sin que se deba al mal solicitado / los umbrales pisar del escarmiento”.³³⁰

³²⁸ Augusto Maya, *op. cit.*, p. 180.

³²⁹ El Conde que antaño fue desterrado y afrontó graves problemas económicos, en 1621 llegó a convertirse en gentilhomme de la casa de la reina Isabel del Borbón, lo que alimentó sus aspiraciones: don Juan de Tassis anhelaba la gloria del poeta, los lujos de la aristocracia y el poder del rey, que conseguiría convirtiéndose en amigo cercano (¿o privado?) de Felipe IV. Todo ello puede corroborarse en la cuidadosa investigación de Luis Rosales, v. *Pasión y muerte*, pp. 145-247.

³³⁰ Conde de Villamediana, *Obras*, p. 98.

Fuentes citadas

- ACUÑA, Hernando de, *Poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid: Cátedra, 1985.
- ALSINA CLOTA, José, *El neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- ALONSO CORTÉS, Narciso, *La muerte del Conde de Villamediana*, Valladolid: Imprenta del Colegio de Santiago, 1928.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, t. II, Madrid: Gredos, 1955.
- ARGENSOLA, Bartolomé, *Rimas*, I y II ts., ed., introd. y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *El cortejo de Minerva*, Madrid: Espasa Calpe, (s. a.).
- AUBRUN, Charles-Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, 2a ed., Madrid: Taurus, 1981.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y el erasmismo*, trad. de Carlos Pujol, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1977.
- BENTLEY, Eric, *La vida del drama*, trad. de Iabert Vanasco, México: Paidós, 2008.
- BUCETA, Erasmo, “Ulteriores apuntaciones sobre el soneto con estrambote en la literatura española”, *Revista de Filología Española*, 21 (1934), pp. 361-376.
- CALVO MARTÍNEZ, José Luis (trad. y ed.), *Antología de la poesía erótica griega. Poemas de amor y sexo en Grecia*, Madrid: Cátedra, 2009.
- CAMACHO MORFÍN, Lilián, *Las Armas de Don Quijote*, México: Taller Abierto, 2002.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, trad. de Luisa Josefina Hernández, México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CARAVAGGI, Giovanni, “Boscán y las técnicas de transición”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, trad. de Carlos Pujol, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 117-121.
- CETINA, Gutierre de, *Obras*, t. I, introd. y notas de Joaquín Hazañas y de la Rúa, Sevilla: Imprenta de Francisco de P. Díaz, 1895.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Obras completas*, 11ª ed., recopil., estudio, pról. y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid: Aguilar, 1960.
- CILLERUELO, José Ángel, “Clásicos. Rimas de Gabriel de Henao”, *El Ciervo*, 567 (1998), p. 45.
- COLOMBÍ-MONGUIÓ, Alicia de, “Poética renacentista y poesía hispánica”, en José Pascual Buxó (ed.), *Teorías poéticas en la literatura colonial*, México: UNAM, 2012, pp. 23-33.

- CONDE DE REBOLLEDO, *Edición crítica de los Ocios*, ed., introd. y notas de Rafael González Cañal, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- CORETH, Emerich, *¿Qué es el hombre? Esquema de una antropología filosófica*, 2ª ed., presentación por Andrés Ortiz-Osés, versión española de Claudio Gancho, Barcelona: Herder, 1991.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, t. I, Madrid: Istmo, 1998.
- COTARELO, Emilio, *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico crítico*, Madrid: Visor, 2003.
- CRESPO, Ángel, “Introducción” a Petrarca, *Cancionero*, Madrid: Alianza, 2008, pp. 7-133.
- CRISTÓBAL, Vicente, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18 (2000), pp. 29-76.
- CROCÉ, Alda, “Due traduzioni italiane del sonetto «A Cristo crucificado»”, *Revista de Filología Española*, 26 (1942), pp. 486-489.
- CHABÁS, Juan, “Juan de Tarsis”, *Revista de Occidente*, 21 (1928), pp. 112-18.
- CHÁVES MONTOYA, María Teresa, “Estudio”, en Conde de Villamediana, *La Gloria de Niquea: una invención en la corte de Felipe IV*, Madrid: Doce Calles, 1991, pp. 43-86.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid: Espasa Calpe, 1935.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *El espíritu del Barroco*, Barcelona: Crítica, 1983.
- DÍEZ PLATAS, Fátima y Juan Manuel Monterroso Montero, “Mitología para poderosos: las *Metamorfosis* de Ovidio. Tres ediciones ilustradas del siglo XVI en la Biblioteca Xeral de Santiago”, *SEMATA: Ciencias Sociais e Humanidades*, 10 (1998), pp. 451-472.
- DURAND, Gilbert, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introd., trad. y notas de Alain Verjat, Barcelona-México: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.
- _____, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de Víctor Goldstein, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____, *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, trad. de Sylvie Nante, Buenos Aires: Biblos, 2003.
- ESTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Noticias bibliográficas”, *Revista de Filología Española*, 27 (1943), pp. 476-496.
- FICINO, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, trad. y estudio de Rocío de la Villa Ardura, Madrid: Tecnos, 1989.

- FITZMAURICE-KELLY, Jaime, *Historia de la literatura española*, 3ª ed., Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1921.
- FUCILLA, JOSEPH G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: R.F.E, Anejo, LXXII, 1960.
- _____, “Etapas en el desarrollo del mito de Ícaro, en el Renacimiento y en el Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 8 (1960), pp. 1-34.
- GARCÍA PEÑA, Alejandro, *Las generaciones de la poesía del Renacimiento español y novohispano: una propuesta*, México: UNAM, 2015.
- GHERARDI, Flavia, “«Yo os diré lo que me han dicho»: Las ‘voces’ satíricas del Conde de Villamediana”, en Antonio Gargano (dir.), María D’ Agostino (ed.), «*Difícil cosa el no escribir sátiras*». *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Vigo: Academia del Hispanismo, 2012, pp. 227- 253.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras completas*, t. I, ed. y pról. de Antonio Carreira, Madrid: Biblioteca Castro, 2000.
- _____, *Romances*, 2ª ed., ed. de José María de Cossío, Madrid: Alianza, 1982.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Los Ocios”, en Conde de Rebolledo, *Edición crítica de los Ocios*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp.13-172.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, 2 tt., ed., introd. y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia, 2001.
- GREEN, Otis. H., “The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616”, *Hispanic Review*, 1 (1933), pp. 290-308.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia, “El amor como desafío en la poesía de Villamediana”, en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, 1998, pp. 763-770.
- _____, “La mitología en *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana”, en Ignacio Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos en la comedia del Siglo de Oro*, España: Anthropos/Universidad de Navarra, 2004, pp. 97-103.
- _____, “La poesía de tema mitológico de Villamediana”, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos Salvador, Marc Vitse, Frédéric Serralta (coords.), vol. 1, *Studia aurea: actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, España: GRISO, 1996, pp. 367-372.
- _____, “La transmisión textual de las fábulas mitológicas”, en Conde de Villamediana, *Las fábulas mitológicas*, Kassel: Reichenberger, 1999, pp. 1-196.
- _____, “Villamediana, «arquitecto canoro»: la construcción del Palacio del Sol en la Fábula de Faetón”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid: Iberoamerica/Vervuet, 2001, pp. 691-699.

- HAGGERTY KRAPP, Alexander, "A Chrestomathy of Vulgar Latin by Henri F. Muller", *The Modern Language Journal*, 17 (1933), pp. 391-393.
- HERRERA, Fernando, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, México: REI, 1987.
- _____, *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero López, México: Castalia, 2001.
- HIGASHI, Alejandro, *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas de los siglos XIX y XX*, México: UNAM/UAM, 2013.
- HORACIO, *Odas. Canto secular. Epodos*, introd., trad. y notas de José Luis Moralejo, Madrid: Gredos, 2007.
- JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, trad. de Jaime Siles y Ela Ma. Fernández-Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
- KRISTELLER, Paul Oskar, "El territorio del humanista", en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 34-44.
- LAPESA, Rafael, "La trayectoria poética de Garcilaso", en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 127-131.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, "Imitación y originalidad en la poética renacentista", en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 91-97.
- LEE KENEDY, Ruth, "The New Plaza Mayor of 1620 and Its Reflections in the Literature of the Time", *Hispanic Review*, 12 (1944), pp. 49-57.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, trad. de David Romano, introd., trad. y notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, 2ª ed., Sevilla: Alfar, 2000.
- L. R. C. "Nota del editor" a Juan de Tasis [sic], Conde de Villamediana, *Poesías*, [s. l.], Editora Nacional, 1944, p. 1.
- MANCING, Howard, "A Consensus Canon of Hispanic Poetry", *Hispania*, 69 (1986), pp. 53-81.
- MANERO SOROLLA, María Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- _____, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.
- MARAÑÓN, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, 7ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1955.

- MARTOS, José-Manuel, “Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de Trébol”, *Hispanic Review*, 66 (1998), pp. 171-180.
- MATA, Carlos, “Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del Conde de Villamediana”, *Anuario Filosófico*, 2 (2000), pp. 641-653.
- MATAS CABALLERO, Juan, “Un comentario sobre la poesía del exilio del Conde de Villamediana. «Al retiro de las ambiciones de la corte»”, *Estudios humanísticos. Filología*, 26 (2004), pp. 203-217.
- MAYA, Augusto Ángel, *El retorno de Ícaro. La razón de la vida: Muerte y vida de la filosofía. Una propuesta ambiental*, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- MEDIAVILLA, Fidel Sebastián, *La puntuación en los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- MELEAGRO, *Antología de la poesía erótica griega. Poemas de amor y sexo en Grecia*, trad. y ed. bilingüe de José Luis Calvo Martínez, Madrid: Cátedra, 2009.
- MENA, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed., estudio y notas de Louise Vasvari Fainberg, Madrid: Alhambra, 1982.
- MENDOZA, Diego Hurtado de, *Poesía*, ed., introd. y notas de Luis F. Díaz Larios y Olga Gete Carpio, Madrid: Cátedra, 1990.
- MICÓ, José María, “El *Canzoniere* como libro en la poesía española”, en Mariapia Lamberti (ed.), *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso*, México: UNAM, 2006, pp. 239-255.
- MORALES, José Ricardo, “Prólogo” a Conde de Villamediana, *Por la región del aire y la del fuego*, Chile: Cruz del Sur, 1944, pp. 7-11.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, Miguel, “Un extremeño en la corte de los Austrias”, *Revista de estudios extremeños*, 4 (1946), pp. 379-396.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, “Definición en soneto”, *El Ciervo*, 437 (1998), pp. 25-28.
- OLIVARI, Michele y Josep Monter, “La Marquesa del Valle: un caso de protagonismo político femenino en la España de Felipe III”, *Historia Social*, 57 (2007), pp. 99-126.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Manierismo y Barroco*, Madrid: Cátedra, 1975.
- OSÉS, Darío, “La sangre y la tinta”, *Revista Chilena de Literatura*, 79 (2011), pp. 127-143.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Las transformaciones en lengua española*, versión española de Jorge de Bustamante, Anvers: Casa de Pedro Bellerio, 1595.
- _____, *Metamorfosis. Libros VIII-XV*, 2ª ed., introd., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 2008.
- PALOMO, María del Pilar, *La poesía en la Edad de Oro. Barroco*, Madrid: Taurus, 1987.
- PARKER, Alexander A., “Dimensiones del Renacimiento español”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 54-70.

- _____, *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*, trad. de Javier Franco, Madrid: Cátedra, 1986.
- PEDROSA, José Manuel, “La mariposa, el amor y el fuego: de Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol”, *Criticón*, 87-88-89 (2003), pp. 649-660.
- PICO DE LA MIRANDOLA, Giovanni, *De la dignidad del hombre*, introd., trad. y notas de Luis Martínez Gómez, Madrid: Editora Nacional, 1984.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, “El natalicio de Góngora abra dorada llave: Rasgos de género e imitación”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 44 (1996), pp. 415-450.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Javier, *Donjuanes, bígamos y libertinos: el filo de la historia*, pról. de Ricardo García Cárcel, Barcelona: De bolsillo, 2005.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997.
- PETRARCA, *Cancionero*, trad., introd. y notas de Ángel Crespo, Madrid: Alianza, 2008.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, I y II ts., ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1969.
- _____, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, Madrid: Cátedra, 1981.
- RALLO GRUSS, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis, 2007.
- REYES, Alfonso, “Góngora y «La Gloria de Niquea»”, *Revista de Filología Española*, 2 (1915), pp. 274-282.
- RICO, Francisco, “Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento”, en Modesta Lozano (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. II, Siglos de Oro: Renacimiento, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1980, pp. 85-90.
- RIQUER, Martín de y José María Valverde, *Historia de la literatura universal. Desde los inicios hasta el Barroco*, t. I, Madrid: Gredos, 2010.
- ROLL-VÉLEZ, Saúl Eduardo, *El naufragio de Ícaro. Villamediana entre siglos*, Pennsylvania: University of Pennsylvania, 1994.
- _____, “Reseña de *Poesía*”, *Hispanic Review*, 63 (1995), pp. 96-98.
- _____, “Reseña de *Poesía impresa completa*”, *Hispanic Review*, 60 (1992), pp. 219-222.
- ROSALES, Luis, “Algunas reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos Austrias”, *Revista de Estudios Políticos*, 8 (1944), pp. 41-81.
- _____, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid: Cultura Hispánica, 1966.
- _____, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid: Gredos, 1969.
- ROZAS, Juan Manuel, *Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/Instituto Miguel de Cervantes, 1965.
- _____, *El Conde de Villamediana: bibliografía y contribución al estudio de sus textos*, Madrid: CSIC, 1964.

- _____, “El *Faetón* del Conde de Villamediana: estructura y significado”, en Francisco Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. III, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 716-721.
- _____, y Antonio Quilis, “Epístola de Manuel Ponce al Conde de Villamediana en defensa del léxico culterano”, *Revista de Filología Española*, 44 (1961), pp. 411-423.
- _____, “Introducción” a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Obra completa*, Barcelona: Marte, 1967, pp. X-XXII.
- _____, “Introducción biográfica y crítica” a Conde de Villamediana, *Obras*, Madrid: Castalia, 2001, pp. 7-72.
- _____, “Localización, autoría y fecha de una fábula mitológica atribuida a Collado de Hierro”, *Boletín de la Real Academia Española*, 48 (1968), pp. 87-99.
- _____, y Miguel Ángel Pérez Priego, “Trayectoria de la poesía barroca”, en Francisco Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, t. III, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1983, pp. 631-668.
- RUESTES, María Teresa, “Los versos de soledad y destierro del Conde de Villamediana”, en Carlos Vaíllo (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, Primer suplemento, Siglos de Oro: Barroco, Barcelona: Crítica/Grijalbo, 1992, pp. 378-382.
- _____, “Notas a los sonetos amorosos”, a Conde de Villamediana, *Poesía*, Barcelona: Planeta, 1992, pp. 169-214.
- _____, “Prólogo” a Conde de Villamediana, *Poesía*, Barcelona: Planeta, 1992, pp. IX-XCV.
- RUIZ, Antonio, “The ‘deverticalization’ process: Spain in the XVIIth century”, *Reflexión*, 3-4 (1974-1975), pp. 153-158.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, “Introducción” a Juan de Tassis, Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 11-74.
- SALAZAR, Adolfo, “Música, instrumentos y danzas en las obras de Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2 (1948), pp. 118-173.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Petarquismo y parodia (Góngora y Lope)”, en *Silva gongorina*, Madrid: Cátedra, 1993, pp. 35-45.
- SCIACCA, Michele Federico, *Qué es el Humanismo*, trad. de Alberto J. Vaccaro, Buenos Aires: Columba, 1960.
- STEPHAN, Leopold, “El mejor Narciso de nuestro bosque—homosexualidad como táctica en el petarquismo del Conde de Villamediana”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, vol. 2, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 1141-1154.
- TASSIS, Juan de, Conde de Villamediana, *Obras*, ed., introd. y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid: Castalia, 2001.
- _____, *Poesía*, ed., introd. y notas de María Teresa Ruestes, Barcelona: Planeta, 1992.

- _____, *Poesía impresa completa*, ed., introd. y notas de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.
- TERESA DE JESÚS, Santa, *Libro de la vida*, ed., introd. y notas de Otger Steggink, Madrid: Castalia, 2001.
- TRUEBLOOD, Alan S., “La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro”, en François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier (coords.), *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. 2, Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Bordeaux III Francia, 1977, pp. 829-837.
- TURNER, John H., “Góngora y un mito clásico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1 (1974), pp. 88-100.
- _____, *The myth of Icarus in Spanish Renaissance poetry*, London: Tamesis Books Limited, 1977.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obras completas*, 2ª ed., ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 1968.
- _____, *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia, 2001.
- VEGA, Félix Lope de, *Obras poéticas*, t. I, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1969.
- _____, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra, 1984.
- VÉLEZ-SÁINZ, Julio, “Mitología, caballería y espejo de príncipes en *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana”, [en línea], en Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera (coord.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, 2008, pp. 525-534. <https://dspace.usc.es/bitstream/10347/10747/1/pg_526-535_cc197c.pdf>. [Consulta: 16 de febrero de 2016.]
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del “Polifemo” de Góngora*, 2 tt., 2ª ed., Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- VOSSLER, Karl, *La poesía de la soledad en España*, trad. de Ramón de la Serna y Espina, Buenos Aires: Losada, 1946.
- WADE, Gerald E., “The Spanish woman and the Don Juan Figure”, *Reflexión*, 2 (1973), pp. 97-100.
- WEICH, Horst, “El silencio en la poesía amorosa del Conde de Villamediana”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 2, Madrid: Iberoamericana, 2004, pp. 1841-1849.

Ediciones antiguas y manuscritos

- O₁: OBRAS / DE DON IVAN DE / TARSIS, CONDE DE VILLAMEDIANA, / Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / RECOGIDAS POR EL LICENCIADO, / *Dionisio Hipólito de los Valles. / Al excelentísimo Señor / Conde de Lemos, &c. (Poëtae nobis / duces sapientiae) / CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO / En Çaragoça, por Iuan de Lanaja y Quarnet Impresor del Reino / de Aragón, y de la Vniversidad, año 1629. / - / Acosta de Iuan Bonilla Mercader de Libros.*
- O₂: OBRAS / DE DON IVAN / DE TARSIS CONDE / *DE VILLAMEDIANA, Y CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / Recogidas por el Licenciado Dionisio / Hipólito de los Valles. / A D. Henrique de Zvñiga / y Avila Conde de Brantevilla. Majordomo de su / Magestad de la Orden y Caualleria de Calatrava, / hijo primogenito del Excelentissimo Señor / Marques de Mirabel / añadido en esta Secunda Inpresión. / Con privilegio, / En Madrid, Por María Quiñones. / Año 1635. / - / A costa de Pedro Coello mercader de Libros.*
- O₃: OBRAS / DE DON IVAN DE TARSIS, / CONDE DE VILLAMEDIANA, Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / *Recogidas por el Licenciado Dionisio Hipólito de los Valles. / A Don Francisco de Villanueva / Texeda, Cavallero de la Orden de Santiago / (Escudo) / CON PRIVIEGIO. / En Madrid. Por Diego Diaz de la Carrera. Año 1643. / - / A costa de Diego Martinez Hartacho.*
- O₄: OBRAS / DE DON IVAN / DE TARSIS CONDE DE, / VILLAMEDIANA, / Y / CORREO MAYOR DE SV / MAGESTAD. / RECOGIDAS POR EL LICENCIADO / *Dionisio Hipolito de los Valles. / Al excellentissimo Señor / Conde de Lemos, &c. / (Escudo) / Año 1648. / CON LICENCIA, / En Barcelona, Por Antonio Lacaualleria / Vendese en la misma Imprenta.*
- O₅: OBRAS / DE D. IVÁN / DE TARSIS; CONDE DE / VILLAMEDIANA, Y CORREO MAYOR / DE SU MAGESTAD. / RECOGIDAS / POR EL LICENCIADO DIONISIO HIPÓLITO / DE LOS VALLES. / DEDICADAS / A DON FRANCISCO DE VILLA / *Nueua Texeda, Cauallero de la Orden / de Santiago. / 58. / (Adorno) / Con privilegio, en Madrid: Por Diego Díaz de la Carrera. Año 1634 [sic, pero 1643 ó 1644]. / A costa de Diego Martínez de Hartacho.*
- Br: *Ms. II-A-12* de la Biblioteca Brancacciana de Nápoles. (En Mele Eugenio y A. Bonilla San Martín, “Un Cancionero del siglo XVII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 29 (1925), pp. 180-216 y 241-261).
- Mr: *Ms.18.405* Procede de la Biblioteca Gayangos, núm. 756 del *Catálogo de la Roca*. (En Fucilla, Joseph G., “Poesia Espanhola (Manuscript 756 of the Biblioteca Nacional Matritense)”, *Modern Language Association*, 57 (1942), pp. 370-403.)
- anotador*: Ejemplar XV/41 de la Biblioteca del Instituto Cervantes del CSIC, contiene anotaciones a mano que, de acuerdo con Rozas datan del siglo XVII.