
FLAVIA GHERARDI PARECE QUE CON MIS OJOS SE ABRASAN LOS HORIZONTES. LAS “EVIDENCIAS” LÍRICAS DE JUAN DE TASSIS, CONDE DE VILLAMEDIANA

Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumen

En el presente trabajo se intenta dar cuenta de una modalidad de construcción de la imagen poética de parte de Juan de Tassis, Conde de Villamediana, basada en los recursos retóricos que favorecen la *evidentia* metafórica. Se trata de un procedimiento versificatorio fundamentalmente contrario al que se suele reconocer como típico del autor y que, sin embargo, se revela en los textos como el medio a través del cual el sujeto lírico proyecta en la realidad exterior sus instancias más profundas.

palabras clave: Villamediana, poesía moral, desengaño, sujeto lírico, retórica de la *evidentia*

Abstract

*This paper focuses on a special modality of construction of poetical images in Juan de Tassis, Count of Villamediana's poetry, which is based on the rhetorical devices that aim at the metaphorical *evidentia*. It corresponds to a personal technique of composition quite opposite to other manners that critics usually recognize as typical of this author; nevertheless, this exclusive technique represents a useful tool by which the lyrical subject can project outside his inner and most profound instances.*

*keywords: Villamediana, moral poetry, disillusionment, Lyrical subject, rhetoric of the *evidentia**

Tú miras allá lejos, allá lejos,
 patricia, remotísima, cesárea
 -ultramar, ultrasol, ultrahorizonte-
 y en la mica tan glauca de tu espejo,
 tan soberbia en su luz, escondes trémula
 cristales piadosísimos de lágrimas.

Gerardo Diego, “Libra” (*Glosa a Villamediana*)

A lo largo del siglo pasado, la figura literaria de Juan de Tassis, Conde de Villamediana y Correo Mayor bajo los reinados de Felipe III y IV, ha sido consagrada al parnaso de la crítica literaria bien por su papel de codificador de una forma específica de la poesía satírica (la invectiva violenta dirigida contra los poderosos y enemigos personales del poeta¹), bien por su papel de corifeo en la larga estela del epigonismo gongorino (sobre todo en sus *Fábulas* y poemas posteriores a 1611²). Además, un mérito especial –en términos de originalidad– le ha sido atribuido en relación a la que se suele considerar la parcela más delicada, por íntima y más auténtica, de su poesía: la que las distintas lecturas críticas califican cada vez como “lírico-moral”, “grave” o “del desengaño”, según el marbete más conveniente a la ocasión, y en razón de los acentos especialmente personales que este segmento de la producción de Tassis adquiere. En efecto, se le suele reconocer a este enigmático autor una capacidad especial para darle voz a las instancias más profundas y genuinas del “yo”, aun a pesar de las inevitables coberturas, los disfraces y filtros que a ese yo le imponen las series de *tópoi* que tejen el tapiz exclusivo de cada poema. Es así como este alto cociente de subjetividad poco a poco se ha vuelto “constante” en la valoración crítica de este segmento de la poesía del Conde, en términos en los que sólo puede competir con él, entre sus contemporáneos, el otro gran poeta del “mar adentro”, Francisco de Quevedo. En efecto, la fina mirada de unos atentos lectores del Conde les ha llevado a reconocer en aquellos versos la “expresión auténtica de un tormento interior”, en palabras de Rosa Navarro (1987: 35), la “especial psicología y ética del maldiciente y excepcional poeta” en las de José Manuel Blecua (1945: 47), o, también, que “nelle altre composizioni liriche del gentiluomo poeta una voce di timbro nuovo si leva ad esprimere un contenuto soggettivo intenso”, según el juicio de Jole Scudieri Ruggieri (1959: 716).

El Villamediana del doblegamiento interior se presenta, pues, como eternamente concentrado en la valoración de su propio estado psíquico y emotivo; a

1 Para una reconstrucción de los rasgos privativos de esta parcela de su producción véanse Gherardi (2011a, 2011b, 2012a, 2012b, 2012c).

2 Véanse, sobre todo, Ponce Cárdenas (2001) y Blanco (2010).

través de su técnica autoescóptica llega a enfocar sus propios males, a escudriñar sus etiologías, a seguir los movimientos o las posturas asumidas en cada circunstancia por su propio yo. Esta actitud se mantiene constante a lo largo de su producción: se patentiza ya en la poesía de su primera etapa, centrada esencialmente en la experiencia amorosa³, en tanto causa de una temprana forma de desencanto, luego va progresivamente intensificándose, hasta la etapa vivencial más dura para el poeta, la del tercer destierro y de los avatares que desembocaron en su violenta e intempestiva muerte (1618-1622). Estas dinámicas introspectivas condicionan, inevitablemente, el atuendo formal de los textos villamedianinos. Empezando por el léxico que, puesto como es al servicio de una experiencia esencialmente intelectualística, no puede sino caracterizarse por los rasgos de abstracción y psicologismo, sirviéndole al poeta de cantera –no podía ser de otra manera– el molde cancioneril, con su fuerte marca conceptista e intrapsíquica. Lo explica bien Rosa Navarro a la hora de apuntar que “Villamediana toma el vocabulario abstracto de los cancioneros que en ellos desemboca en juego verbal y lo convierte en lenguaje de autoanálisis”⁴, aunque ya lo había apuntado Francisco Rico en una bella reseña a la antología de Rozas, haciendo especial hincapié en la relación entre esta cuestión y los poemas de la primera etapa:

Es poesía, la de esa época [1600-1611], fundamentalmente de tema erótico, pero vuelta antes al escudriño de la propia pasión que a la contemplación del objeto amado. Poesía poco dada a visiones de lo concreto, a descripciones y a nombres propios, casi ajena a imágenes y a colores, que Rozas bautiza muy apropiadamente como “Cancionero blanco” (Rico 1970: 13)⁵.

3 Por lo que atañe a la parcela amorosa, Ruestes sintetiza bien la cuestión: “Villamediana vive como una realidad tangible la presencia de su propio sentir, el cual se erige en censor y catalizador de su pasión amorosa. Este sentimiento sobre el propio sentimiento se traduce a nivel lingüístico en expresiones de concentrada subjetividad” (Ruestes 1992: XXXII).

4 En esta reseña, Navarro Durán (febrero de 1992) recupera conceptos expresados en el artículo publicado en *Syntaxis*.

5 Muy oportunamente, Ruestes enmarca esta cuestión en su contexto ideológico-doctrinal: “Abstracción y esencialidad son los rasgos que definen este tipo de poesía de alta espiritualidad que apunta a lo trascendental y que, en cierta manera, puede considerarse como una especie de metafísica amorosa de base neoplatónica y, según Rozas, como “metáfora de la limitación metafísica del hombre”. Nuestro “primer poeta de amor”, ajeno a toda sensibilidad externa, canta un amor sublimado, quintaesenciado, que sólo por fe puede “comprenderse”, expresándolo por medio de una terminología casi religiosa [...] Un amor irreal, etéreo, inasible que habita en la “región del aire y la del fuego”, en “los orbes de Amor”, en “la más sublime esfera” que Villamediana, en un arrebatado ascensional, pretende alcanzar” (Ruestes 1992: xxxiii).

Es el Villamediana, en efecto, de los debates interiores confiados a los juegos anifrásticos o a las variaciones del políptoton, de las obsesiones expresadas reiterando las figuras de la *repetitio* etc. Y ésto, tanto en los moldes cancioneriles:

Ya que Amor no me aconseja
y la ocasión no me ayuda,
dudosa será la queja
y no sin miedo la duda.

Porque el mal en que me hallo,
como incapaz de testigo
es mi muerte si le callo
y locura si le digo;

haciendo en rigor, sin miedo
ni sufrimiento, elección,
antes de mal sin remedio
que de culpa sin perdón... (Ruiz Casanova 1990: 691, n. 401, vv. 1-12)

como en los sonetísticos u otras formas y códigos más actuales (de raigambre petrarquista, garcilasista, camoensiana etc., por ella contaminados e hibridados):

Como supe de mí solo perderme,
ya no me busco en mí para hallarme,
en vos estoy, en vos podéis buscarme,
que en mí, fuera de mí, mal podéis verme.

Vos allá me tenéis, aunque el tenerme
es sólo por tener cómo dejarme;
si alguna vez me visteis sin mirarme,
muchas vi yo que podíades verme.

Sólo en huir de mí me soy amigo;
tomo el hallarme, y a buscarme vengo,
ganando más si más de mí me aparto.

En vos hallé lo que perdí conmigo,
que el no tenerme a mí, por vos lo tengo,

y en no saber de mí, de mí sé harto⁶.

Es un yo, como se ve, constantemente cobijado en los repliegues del alma, que no conoce otro espacio sino el de su propia vida psíquica, y que como la serpiente uróboros se alimenta de sí mismo. Esta cerrazón se combina, además, en otros predios de la poesía de Tassis –los versos sombríos de la madurez, cebados en el desaliento más radical–, con unas modulaciones (de ritmo, de tono, de argumentos, léxicas y sintácticas) que resultan ser cada vez menos el fruto de la adhesión a fórmulas y códigos convencionales, y más la respuesta a estímulos auténticamente personales:

[...] Tumba y muerte de olvido solicito,
aunque de avisos más que de años cano,
donde hoy más que a la razón me allano,
y al tiempo le daré cuanto me quito [...]⁷

O también:

Este dolor que me aflige
es tan sin fin y sin medio,
que pensar en el remedio
le es fuerza y no le corrige.

Culpa de enemigo hado,
rigurosa ingratitud
hallo en la solicitud
suceso desesperado.

6 Ruíz Casanova (1990: 201, n. 125). Así da cuenta de la fase intermedia de esta evolución Rosa Navarro (1987: 35): “Las paradojas, las derivaciones, los poliptotos han dejado de ser un juego huero que exhibe la habilidad versificatoria, para convertirse en expresión auténtica de un tormento interior. El endecasílabo le da la gravedad requerida. El octosílabo, la rima consonante marcada por la brevedad del verso, la “osamenta” de la estrofa, han quedado atrás. La maestría del Conde sabe aprovechar el nuevo molde estrófico, la armonía y belleza del endecasílabo para verter en él vocabulario abstracto, los juegos verbales, las paradojas, y darles la aparente autenticidad de la profunda introspección del yo poético, y éste se funde con el yo real en la imagen del laberinto interior en el que ambos se perdieron”.

7 Ruíz Casanova (1990: 317, n. 237, vv. 4-7). Ruíz Casanova lo considera vinculado al desengaño amoroso; Rozas, en cambio, siguiendo la ordenación de la *princeps* que lo incluye entre los *Líricos*, lo lee como relacionado con la experiencia del destierro.

El disfavor y los daños
son costosas experiencias,
sirviendo las diligencias
de averiguar desengaños.

Pisado estoy, ya lo veo;
ni huyo, ni me defiendo,
hasta idolatrar muriendo
milagros en que no creo.

Tanto semblante mudado,
tanta puerta que se cierra
por voluntad me destierra
con el susto y el cuidado [...]⁸

Tanta desazón y amargura acumuladas, si por un lado vuelven todavía más asfíctica la esfera de acción del yo, pues seguimos encontrándonos a un “Villamediana [che] ha “*ojos de ausencia*” per tutta la realtà esteriore, e, se ne afferra un motivo, la fantasia sembra immediatamente ritrarsene ferita per ripiegare sul suo chiuso mondo intellettualistico” (Scudieri Ruggieri 1959: 739), por otro consiguen recuperar al yo poético a la dimensión de la afectividad, a la esfera de las reacciones emotivas y de las respuestas a los estímulos sensoriales, con la consecuencia de que a las series de términos que hasta ahora han calificado de “intelectualista” la subjetividad villamedianina (psicologismo, abstracción, metafísica, sublimación, quintaesencialidad etc.) se colocan en paralelo las series léxicas que materializan en sede lírica la “conmoción” auténtica del yo. Al anclarse en esta modalidad alternativa, Villamediana vuelve a tener ojos para la realidad exterior; por medio de la *vue* llega a reconocer en el espacio de la realidad aquellos catalizadores que, en tanto propulsores de un mecanismo de proyección, sugieren al sujeto las imágenes plásticas que expresan con evidencia máxima su estado.

Sin querer referirnos con esto a una tendencia exclusiva de Tassis, puesto que estos *collages* obtenidos alternando o yuxtaponiendo registros, códigos y campos léxicos son propios del *ars combinatoria* áurea, sí estimamos conveniente, sin embargo, hacer hincapié en este tímido componente de su praxis compositiva que demasiado a menudo queda mimetizado, obscurecido y opacado por las

8 Ruíz Casanova 1990: 728, n. 424, vv. 1-20. Merecería la pena copiar el poema entero, puesto que en los casi doscientos octosílabos que lo componen (en la versión de la *princeps*) recurre el amplio catálogo de motivos que expresan el “escarmiento del reo”.

cristalizaciones críticas que hemos apuntado más arriba y que sin embargo contribuyen, no menos que el conceptismo a lo cancioneril, en dar voz a las pulsiones egoicas. Y con la conciencia, además, de que a la hora de admitir ciertos elementos materiales a su fragua poética, el autor los somete a los modelos discursivos cada vez facilitados por ilustres tradiciones, anteriores y coevas: así, está claro que si aparecen cadenas, clavos, cuerdas, grillos y paredes para representar el aprisionamiento y aflixión del yo, éstos proceden de la cantera de la poesía elegíaca latina o de las reelaboraciones renacentistas de aquellos materiales; si en cambio se convocan en los versos a voces de sirenas, mares procelosos, tempestades y naufragios para simbolizar el estado de alteración del yo, entonces no será difícil reconocer en ellos el legado épico inaugurado por Homero, luego variamente reelaborado en toda la literatura occidental. En fin, que los signos exteriores del psicologismo villamedianino adquieran estatuto de tópico no le quita intensidad a la veracidad del sentir, si, según lo que mantiene Felipe Pedraza, “de estos poemas un regusto fatalista y desesperanzado que mana de la interioridad de nuestro poeta [...] traspasa la capa casi impermeable del tópico” (Pedraza 1986: XXXI)⁹.

Se puede dar cuenta del cambio de espacio procedente de esta perspectiva “exterior” remitiendo a la imagen del “abismo” que se vuelve “horizonte”. La elección topotésica no es baladí, puesto que anticipa precisamente la apertura del yo, antes que a otras cosas, a lo paisajístico o, si no llega a eso, al espacio natural. Lo hace, además, en nuestro primer ejemplo, precisamente desde ese problemático acantilado que son los poemas en redondillas (en donde, como hemos visto, se perciben con fuerza las trazas del legado intelectualístico cancioneril), esas redondillas que “son tan bien sentidas, y los pensamientos con tal naturalidad y en tan bellos versos expresados, que deleitan el ánimo del lector” (Cotarelo i Mori 2003: 221):

[...] Toda es prolija cadena
cuanto pienso y cuanto miro,
y lo mismo que respiro,
o me ahoga o me condena.

Entre inaccesibles montes,
y por piélagos de enojos,
parece que con mis ojos

⁹ Y en otro lugar (xxix): “Villamediana se siente a disgusto en un mundo en recesión, cada vez más estrecho y, a sus ojos, cada día más injusto. Pocas veces se ha imprimido tanta energía al viejo tópico de la virtud escarnecida y el delito condecorado”.

se abrasan los horizontes [...] ¹⁰.

El arte menor cancioneril nos tiene poco acostumbrados a elaboraciones plásticas caracterizadas por tan fuerte intensidad. Si fijamos nuestra atención, por un momento, en el segundo de los cuartetos citados, nos percatamos de que la fuerza expresiva de la imagen construida por Tassis estriba en la siguiente hebra de elementos: la presencia de un paisaje evidentemente metafórico, quintaesenciado, que reúne sin embargo, en la distancia, tierra (montes), cielo (horizontes) y mar (piélagos) ¹¹. El componente espacial es fundamental para lograr el efecto ansiado por el poeta: *entre* los montes y *por* los piélagos actúa, se mueve, la mirada del “yo”, una mirada que ejerce un poder demiúrgico, puesto que el propio texto se preocupa por valorizar y exaltar el hecho de que si esa realidad exterior se materializa es en virtud de y merced a la función constructora de la *visio* del sujeto. *Con mis ojos* señala claramente el instrumento de la creación, pero, sobre todo, el posesivo reivindica con fuerza la titularidad de esa visión: es un yo conciente y complacido el que se percibe en el acto de proyectar fuera de sí los escombros síquicos y emotivos que marcan su estado, materiales cuya carga energética es tal que hasta puede “abrasar” los objetos alcanzados, con la consecuencia de generar un verdadero fenómeno climático. La imagen, de hecho, marcada como está por su dinamismo interior (la escena no condice con la experiencia de contemplación estática de un paisaje u objeto fijo) parece rozar la tipología del *tableau*, al menos en tanto representación de una acción dinámica, el incendio, logrando, de esa manera, la estética de lo sublime: el procedimiento será ladino, pero es acertado.

La conciencia de parte del yo de su fuerza demiúrgica se revela en la fórmula *parece que*, no dubitativa sino meramente atenuativa: la elección tiene como resultado el de establecer un doble nivel de imágenes y, por consiguiente, una doble articulación del razonamiento en la mente del lector. Hay que estar dispuestos a concederle estatuto de naturalidad (y veridicidad) a esos montes y a esos piélagos, para admitir –un instante después y en un segundo nivel de la agudeza– que la proyección de los ojos, como si generaran un rayo, le peguen fuego y hagan arder

¹⁰ Ruiz Casanova (1990: 811, n. 436, vv. 13-20). El propio Ruiz Casanova anota al pie del texto: “hay que hacer, realmente, un alto en estos dos versos de factura tan espléndida” (se refiere a los vv. 19-20).

¹¹ Tassis realiza aquí una típica variación retórica de un sintagma, “piélagos de...”, por otro verso bastante común en la poesía del tiempo (en su *Fronoso norte del viento*, por ejemplo, reaparece como “piélago de flores”, aunque es evidente en nuestro caso el eco del quiasmo gongorino “montes de agua y piélagos de montes”). Es una prueba más del hecho de que la dialéctica *imitatio-inventio* tardorrenacentista y barroca hace que estos poetas áureos se jueguen sus soluciones textuales más ingeniosas en espacios de innovación realmente muy reducidos.

ese horizonte. Imagen muy eficaz, en relación a la cual faltan por aclarar, todavía, dos cosas: establecer el fómite material de esta combustión, junto con el contenido síquico que funciona como propelente.

Se hace preciso recuperar el razonamiento el contenido del cuarteto anterior, pues guarda vínculos muy estrechos con nuestra imagen. La correspondencia entre el paisaje exterior y el estado íntimo del sujeto resulta claramente establecida en los versos 13-16, a la hora de enlazar éstos, incluso sintácticamente (con las dos construcciones paralelas distribuidas en los dos emistiquios del octosílabo, con sinalefa en la cesura) el contenido interior –*cuanto pienso*– con el que se ofrece a la vista del yo –*cuanto miro*–. Un *continuum* bien expresado por la imagen de la prolongada “cadena” (¡prolija, en tanto que gongorina!) que al tiempo que une la dimensión intelectual del pensamiento con la sensitiva de la visión (por acción de la *phantasia* aristotélica¹²) anticipa la otra continuidad, en la dimensión orográfica, entre montes y piélagos. Dicha continuidad, lo estamos viendo, es a la vez interna a la estrofa individual y común a las dos estrofas. En el primer caso, el cuarto verso –“o me ahoga o me condena”– replica el paralelismo interno del v. 2, además de establecer la correspondencia semántica, aunque en quiasmo, entre la dimensión psicológico-moral (“cuanto pienso [...] me condena”) y la fisiológico-sensorial (“cuanto miro [...] me ahoga”). En el segundo cuarteto, además, se mantiene esta correlación entre las dos dimensiones, puesto que la inaccesibilidad de los montes remite a obstáculos físicos (la espesura combinada con la altura, muy seguramente), mientras que lo que engrosa el mar, evidentemente, son las olas e inflexiones del espíritu: los “enajos”. En los versos que cierran la más lírica, o bien moral, composición villamedianina, *Silva que hizo el autor estando fuera de su corte*, encontramos un segmento paisajístico que guarda una continuidad temática muy fuerte con el ejemplo anterior:

Cuando mueren después [las estrellas], miro advertido
 estos opuestos montes, que nacen en sus mismos horizontes,
 donde, si no más claros, más seguros,
 hieren los rayos puros
 los verdes obeliscos
 que mura la aspereza de estos riscos [...]¹³

12 Huelga recordar que estamos en un horizonte cultural en el que todavía mantienen su eficacia las doctrinas médico-filosóficas de raigambre aristotélica, pues a la fantasía se la considera la virtud del alma sensitiva que media entre las percepciones sensibles y los productos de la imaginación destinados a volverse conceptos a la hora de ser acogidos por el alma racional.

13 Ruiz Casanova (1990: 527, n. 390, vv. 291-297).

Dejando de lado el complejo entramado de relaciones intertextuales que sostiene esta sección de la silva¹⁴ (nos limitamos a subrayar la extendida filigrana gongorina), y teniendo en cuenta que la ambientación silvestre del poema facilita, tornándola mucho más previsible, la tensión entre el yo y el espacio natural, lo que importa retener de este boceto campestre es la reiteración de unos cuantos elementos. En relación con los montes que se materializan en el horizonte (al amanecer, nacen precisamente ahí donde mueren las estrellas) el rasgo de la inaccesibilidad que marcaba la funcionalización anterior (“Entre inaccesibles montes”) sólo aparentemente resulta sustituida y debilitada por el adjetivo *opuestos*, ya que se recupera inmediatamente después con la referencia al muro que los riscos de la montaña representan para los árboles (los verdes obeliscos, que autorizan a la referencia arquitectónica anterior¹⁵) y que aquí también, si no sufren los efectos de una mirada ignífuga, reciben en todo caso la herida vicaria (“hieren los rayos puros...”) de los rayos del sol, no menos “térmicos” que aquella. El dato más relevante, en todo caso, estriba una vez más en la implicación síquico-emotiva de aquella acción de escudriñamiento: en la transfiguración utópica del espacio del destierro a la que corresponde la última parte del poema, la conciencia adquirida por el sujeto acerca de sí mismo y de su condición, consiente que ahora la función indagadora de su vista se ejerza a través de una mirada ya *advertida*.

No hace falta ir muy lejos para encontrar en otros cuartetos la prueba, *ex contrario*, de que en los poemas intimistas de Tassis el paisaje natural, cuando es proyección del yo y no corresponde a la *descriptio* de un espacio efectivo, falla en la potencial coincidencia con el lugar ameno (“Estos valles y estos ríos/para mí tan poco amenos...”) en el que el yo podría refugiarse para defenderse o curarse de los males del mundo/Corte:

Estoy tan en el profundo
que idolatrara el castigo
si se hundiera conmigo
cuanto me cansa en el mundo.

Pero en tan quejoso extremo
no sé de qué mal me guardo,
ni en qué ofensa me acobardo,
pues todos los males temo.

14 Sobre las cuestiones generales del poema véanse Costa (1993) y Candelas Colodrón (2004).

15 Para la función de los “verdes obeliscos” en tanto paradigma textual de las *Soledades*, véase el reciente y espléndido estudio de Blanco (2012).

Perseguido y condenado,
 los que mi daño pretenden,
 con lo mismo que me ofenden
 quieren dejarme obligado.

Pero podrá la malicia
 de tan costosa violencia
 desesperar la paciencia,
 si no engañar la noticia.

Obligado yo, ¿de qué?
 Quejoso de tantas cosas,
 que pierdo en las más dudosas
 lugar, el mundo y la fe.

Estos valles y estos ríos,
 para mí tan poco amenos,
 mirándolos como ajenos
 me lastiman como míos [...]¹⁶

Estamos, evidentemente, delante de la negación, imposibilidad o enrevesamiento, según los casos, del tópico del *beatus ille* horaciano, o también luisiano, si se quiere, por otra parte bastante presente en componimientos del Conde de otro tenor. En los versos citados se hace patente la falta de integración entre el mundo exterior, el espacio natural (“mirándolos como ajenos”) y el espacio interior del sujeto titular de la visión. Sólo si los mira como suyos (“como míos”), mejor dicho, en tanto que suyos, ellos vuelven a integrarse con su espíritu, a pesar de no poder recibir consuelo sino ser de ellos, sádicamente, lastimados.

Además, este poema nos permite desentrañar un fenómeno bastante común en la poesía de nuestro autor, que implica la relación entre la redondilla individual y su función en el entramado general del poema. Lo aclaramos enseguida. En la secuencia estrófica completa, si se fija la atención en aquellas estrofas que contienen imágenes plásticas, se notará que ellas aparecen siempre en correspondencia de un punto de flexión de la coordinación del discurso que articula el poema. El razonamiento, cuyo objeto (y objetivo) es la expresión del estado del sujeto

16 Ruíz Casanova (1990: 706, n. 702, vv. 109-32). “Este es uno de los poemas del desengaño más duros, sino el que más”: así lo califica Rozas en la nota a su versión del poema (Rozas 1969: 339, n.163).

(“quejoso, ofendido, dolido...”) sigue un desarrollo bastante lineal, en el que la auto-anamnesis del yo: “Estoy tan el profundo [...] Perseguido y condenado [...] Quejoso [...] Obligado” se realiza a través de la registración y ordenación de las distintas posturas espirituales, jalonadas por una serie de adversativas (“Pero en tan quejoso extremo”, v. 113; “Pero podrá la malicia”, v. 121) que rompen la linealidad, aunque con la ventaja de añadir detalles al retrato. Además, al lado de los puntos de inflexión del espíritu que en el plano horizontal generan, como se acaba de ver, la aparición de imágenes plásticas, traducciones metafóricas de verdaderos colapsos emotivos, en el plano vertical el mismo procedimiento favorece un efecto de *crescendo* que, tras la denuncia de los males del espíritu (cansancio, incertidumbre, desesperación, etc.), alcanza su punto de máxima intensidad bien con el expediente de los interrogantes retóricos, bien a través de las fórmulas recopilativas:

Obligado yo, ¿de qué?
 Quejoso de tantas cosas,
 que pierdo en las más dudosas
 lugar, el mundo y la fe.

Lo que se acaba de señalar se comprueba fácilmente también con otras series de versos en los que la denuncia del sufrimiento íntimo, que cuenta también con su sintomatología física (asfixia y ahogamiento) requiere, como momento apical, la traducción de esos accidentes en metáforas plásticas (el ahorcado y el ahogado tópicos, en el tercer cuarteto) muy chocantes con respecto a la llaneza literal del contexto poemático:

[...] La triste vida consume
 un mal que por horas crece,
 donde el daño se padece
 y el alivio se presume.

Remedio al que está muriendo
 es diligencia perdida,
 mas no he de perder la vida
 sin mostrar que la defiendo.

Esto solamente toca
 a un hombre a quien no le espanta
 ver la sog a la garganta

y darle el agua a la boca.

Ahoga con más aprieto
el tomar con mano aliento,
porque es caminar violento
entre el odio y el respeto [...]¹⁷

Es como si en el desarrollo general del poema, en momentos puntuales, en los que mengua de golpe la eficacia de la palabra poética y la imagen abstracta colapsa, se hiciera preciso el apoyo apodíctico de la concreción plástica o visual, por medio de la cual vuelve a recobrar intensidad expresiva el texto pero, sobre todo, se refuerza, en la vertiente del lector, la posibilidad de descodificar por vía dianoética el sentido del verso o del conjunto de versos. En otras palabras, recuperar la esfera emocional y espiritual a la dimensión psíquica del sujeto posibilita, en la vertiente formal del texto, el desencadenamiento de la retórica de los afectos.

Ésta la función –común a todos los autores barrocos, pero nunca señalada con la debida claridad con respecto a Tassis– de las imágenes plásticas y de las figuras dinámicas. Baste recordar el uso anancástico que hace el Conde de las metáforas (míticas) de la caída, de las carreras y derrumbamientos: aditivos visuales para lograr la intensidad expresiva.

Ahora bien, no sería difícil justificar todo lo apuntado hasta aquí de forma anodina, remitiendo al contexto histórico-cultural en el que se enmarca la producción poética de Tassis y que, incuestionablemente, en términos epocales, corresponde al “apogeo de lo visual”, en virtud de lo cual la imagen se consagra como instrumento de comunicación privilegiado –baste pensar en la primacía alcanzada por la emblemática en la cultura del XVII, o en la exaltación de lo dramático– junto con todo lo que favorece una semiótica de la “apariencia”, del signo exterior, sobre todo si implica al sentido visivo. Una cultura de la *figura* que, se sabe, viene a significar una cultura de lo artificial, de lo sucedáneo y espurio, y que en los cauces de la poesía se manifiesta en el imperativo de la “palabra pictórica”, en una versificación constantemente orientada a la estimulación de la esfera sensorial del lector y de su *phantasia*.

Si la vida del yo poético tiene que materializarse indefectiblemente *sub oculos*, y a la búsqueda, además, de su evidencia máxima, no extrañará, pues, que el autor acuda, en su fragua poética, a los medios retóricos que en el *ornatus* garanticen

17 Ruiz Casanova (1990: 728, n. 414, vv. 121-36). Para el mismo efecto valen también las muchas escenas dinámicas de caídas (míticas o menos) y tiroteos traicioneros del destino: “Conzoco que estoy caído,/pero los tiros del hado/hallaránme derribado,/mas no me hallarán rendido”.

la mayor eficacia (léase: credibilidad, verosimilitud y persuasión) a los productos de la *inventio*¹⁸. Es así como, en plena coyuntura tardorrenacentista y barroca, vuelve a cobrar fuerza el convencimiento de que para persuadir hay que utilizar armas fulgentes (“nec fortibus modo sed etiam fulgentibus armis proeliatur”, amonestaba Quintiliano); y es así cómo entre estas armas termina primando nada casualmente un metalogismo, el de la *evidentia* (ἐνάργεια), precisamente por su capacidad de hacer “credibilis rerum imago”. Ahora bien, sin entrar en el debate acerca de si la fortuna de la *evidentia* en las obras hispánicas modernas se deba o menos a una especial actitud, o natural vocación, de nuestras letras a la representación de tipo realista, a la que no sería ajeno, en todo caso, el influjo ejercido por el modelo de prosa erasmista, especialmente condescendiente con esta modalidad discursiva¹⁹, sin embargo es indudable que dicha propuesta –basada no tanto en un afán de imitación de la naturaleza sino en el de la énfasis retórica cuyo *télos* es mover los afectos– salió de los cauces de la oratoria epidíctica para invadir, con más fuerza que en otros tiempos, los de la creación poética e imponerse como solución estética. Lo demuestra el incremento progresivo de su presencia en los tratados del XVI (en la Edad Media, se nos aclara, raramente se solía mencionar la

18 Todo lector recordará la espléndida argumentación en defensa de la ornamentación en el libro VIII de la *Institutio oratoria*, partiendo de la famosa sentencia ciceroniana dirigida a Bruto: “nam eloquentiam quae admirationem non habet nulla iudico”. Tras pasar en reseña los “defectos” de una mala presentación del discurso, señala como primer rasgo de un discurso elegante justamente la ἐνάργεια: “Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi” (*Institutio oratoria* VIII, 3, 62) y más adelante “Illa vero, ut ait Cicero, sub oculos subiecto tum fieri solet cum res non gesta indicatur sed ut sit gesta ostenditur, nec universa sed per partis [...] Et Celsus hoc nomen isti figurae dedit: ab aliis ὑποτύπωσις dicitur, proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis ut cerni potius videantur quam audiri: “ipse inflammatus scelere et furore in forum venit, ardebant oculi, toto ex ore crudelitas eminebat” (IX, 2, 40-41).

19 Luisa López Grigera afronta la cuestión, con convincentes argumentaciones, en relación a la prosa áurea: “Hemos visto, aunque muy a vuelo de pájaro, cómo se produjo en la teoría y en la práctica de esta figura un cambio en la España de los siglos de oro. Debemos emprender muchas investigaciones para poder comprobar si el realismo hispánico tenía que ver con alguna mayor preferencia por esta figura en nuestro país. De todos modos eso es lo que parecería haber sucedido. Que la España tan fuertemente erasmista haya tenido preferencia por las figuras propias del afecto no nos puede extrañar, ya que el maestro de Rotterdam les daba una importancia capital. Una prueba más aún de que nuestro llamado realismo parece proceder del uso de estas figuras de sentencia, y no de la imitación directa de la naturaleza sería el hecho de que el momento que logra el mayor efecto realista, y aun naturalista, de nuestra literatura áurea es el siglo XVII, para el que la fórmula era, como sabemos: “*El Arte supera a la Naturaleza*” (López Grigera 1983: 209). Cfr. , además, Vega Ramos 1992 y Zanker 1981.

evidentia), pero sobre todo, por lo que nos interesa, lo demuestran las referencias que a ella hace Herrera en sus anotaciones a la poesía de Garcilaso²⁰. El concepto, además, se irá restringiendo hasta aparecer en los tratados del XVII con este único valor de “pintura verbal de las cosas”: “Esta presentación de la evidencia como pintura de cosas, personas, tiempos, lugares, va a ser ya la única en los tratadistas posteriores” (López Grigera 1983: 206). Sobre todo lo cual, evidentemente, y desde la vertiente de los hábitos culturales y prácticas sociales de las élites culturales de la época, aletea el influjo de la cada día más solidaria “hermandad” entre las artes visuales –la Pintura ante todo– y la Poesía, hasta el punto que la elaboración material y la valorización simbólica de los productos de una y otra pasa por procedimientos y mecanismos parejos²¹.

La inesperada tendencia villamedianina a la hipotiposis (en la parcela poética arriba señalada), por tanto, se inscribiría fácilmente en este dominio del principio retórico de la *evidentia* promovido a canon estético de toda una época. Sin embargo, la cuestión precisa un par de especificaciones.

En primer lugar, no hay que olvidar que la elaboración del concepto en los términos de la oratoria epidíctica (ese “sumergir al público en la situación del testigo ocular, [poniendo] por decirlo así, al rojo vivo su fantasía creadora”, en palabras de Lausberg 1966: 227), requiere naturalmente que se elabore una *narratio* bien articulada, basada en una serie de ingredientes (detallamiento del conjunto del objeto, uso del presente, estilo directo, distribución del conjunto en isocolos, uso de los adverbios, descripciones etc.²²) que, evidentemente, en tanto privativos del discurso en prosa, no pueden cuadrar plenamente con la organización del espacio poemático. La *diatyposis* poética, con su coacción a la alusión más que a la señalación directa, con su vinculación a la concisión y a la *brevitas*, logradas necesariamente a través de la elusión de detalles, se acerca peligrosamente a la figura opuesta a la evidencia, esto es, a la *percursio*²³, terminando por colocarse

20 Nos lo recuerda, junto con otros, Ponce Cárdenas (2010: 76), quien, además, en su valiosa Introducción al *Polifemo* gongorino, reconstruye la dependencia de la primacía adquirida por lo visual en el XVII de la difusión del *Libro de las Imágenes* de Filóstrato ya en el XVI, a partir de la edición aldina de 1503 y posteriores traducciones. Es que “los mejores artistas plásticos y los poetas bebieron de una misma fuente helenística” (80).

21 Acerca de esta cuestión, tan complementaria a la que nos interesa aquí, cfr. especialmente Blanco (1998, 2004), Béhar (2009), además de Ponce Cárdenas (2010).

22 Para el *modus* de elaboración de la *evidentia*, véanse las páginas 228-235 del ya citado *Manual* de Lausberg.

23 Quintiliano la define así (I.O., IX, 1, 28): “et huic contraria saepe percursio est et plus ad intellegendum quam dixeris significatio et distincte concitas brevitatis et extenuatio, et huic adiuncta

a una distancia intermedia entre las dos y confiando al cociente de agudeza del texto la capacidad de mediar entre ellas (como lo demuestra el boceto paisajístico de Tassis).

En segundo lugar, una breve reflexión —que vale como conclusión— se impone acerca de los efectos de las evidencias villamedianinas y de sus dispositivos internos. Sabemos que el blanco perseguido por los poetas áureos a la hora de afinar las armas de la *ἐνάργεια* es el de cumplir cuando no con la teoría y práctica de los afectos²⁴, cuanto menos con la expectativa de una representación estéticamente satisfactoria, lo cual orienta violentamente el quehacer poético a la vertiente del lector y de su recepción. También es así, evidentemente, en el caso de Villamediana, especialmente el gongorino de las *Fábulas*, a la hora de ofrecerle al lector visiones sumamente efectistas, como cuando, por ejemplo, su relato se detiene en describir el amanecer, semejante a cualquier otro, que precede el día fatídico de la carrera de Faetón:

Mueve nadante pez algo asiento,
sale Tritón del caracol marino,
próvido marinero esparce al viento
en cuadra forma al bien contexto lino,
azota el remo al líquido elemento,
gobierna ya el timón y gime el pino
y el confuso rumor de la cadena
es un teatro de la eterna pena [vv. 1057-1064]

y lo que hace es elaborar un sugerente *tableau* enfocado a suscitar “una impresión paisajística”²⁵. Ciertamente, estamos en una parcela poética (el patrón genérico, la fábula, condiciona enormemente la resultante estética en cuestión) y ante una extraordinaria sintonía teórica (los tratados sobre pintura de estos años codifican

inclusio...”

24 Véanse, sobre todo, el ya citado trabajo de Vega Ramos (1992) y el de Díaz Marroquín (2008).

25 Esta breve y rápida cala en el género “efectista” por excelencia, el gran poema en *Fábula*, precisamente por ser secundaria a los fines eurísticos de nuestro trabajo, nos consiente escoger —por oportuno y pertinente—, el fragmento comentado por Mercedes Blanco (2010: 63), aun a sabiendas de que casi cualquier otro fragmento de la *Fábula de Faetón* (especialmente los dedicados al palacio de Faetón) valdría para la comprobación de lo que venimos apuntando. “Este boceto [aclara Blanco] que podría titularse “estudio de un amanecer” suma notas visuales (“Mueve nadante pez algo asiento”, “en cuadra forma el bien contexto lino”) y auditivas (“gime el pino”, “el confuso rumor de la cadena”).”

ciertas técnicas efectistas precisamente según las écfrasis descriptivas literarias) en que el arte verbal manifiesta una especial vocación a constituir “aliment des yeux” o a ejercer su “fécondité visuelle” (Blanco 2004), pues no sorprende que Villamediana trate y consiga, como lo hace Góngora en su *Polifemo* y en *Soledades*²⁶, “inventar, a través de un lenguaje, y por tanto de una construcción lógica y lingüística, un mundo posible de experiencia perceptiva y hacer que este mundo sea proyectado sobre la experiencia efectiva de lo visible” (Blanco 1998: 274)²⁷.

Precisamente por eso, y aunque no sea fácil de columbrar a primera vista, cobra relieve el deslinde entre estas pruebas de la apoteosis de lo visual en pleno Barroco, en las que al fin y al cabo el autor sólo se manifiesta en el texto a través de su inteligencia constructora (puesta en todo caso al servicio de los “de fuera”, sin ningún afán de autorrepresentación o autoindagación), y las concrecciones plásticas que, en cambio, hemos ido espigando en las páginas anteriores como materialización – en el segmento auténticamente lírico de su poesía - de las pulsiones que increpan al sujeto poético, dando cuenta por tanto de una modalidad versificatoria perfectamente integrada y encastillada en la más patente y reconocida tendencia abstractista de Juan de Tassis. Este deslinde, en conclusión, es suficientemente perceptible para que quede definitivamente motivada la primacía que se le reconoce al Conde en tanto continuador, en la estela de Garcilaso y Camoens, de la trayectoria de la “intimidad” lírica moderna: “La intimidad es el hallazgo de Garcilaso. La intimidad anímica que, más adelante, en la obra de Camoens y en la del conde de Villamediana, alcanzará su más perfecto y delicado logro” (Rosales 1966: 21).

26 En Blanco (2004: 206) se nos recuerda que “l’œuvre de maturité de Góngora passa très tôt, comme celle de Lope de Vega, pour contenir des valeurs plastiques, pour donner l’équivalent verbal d’une peinture. Cette opinion est surtout fondée sur le *Poliphème* et les *Solitudes*, poèmes où la narration, au rythme lent, est organisée en tableaux, poèmes où le personnage humain est traité comme figure, comme corps, immergé dans un espace, dans ce qu’il ne paraît pas abusif d’appeler un paysage”.

27 Estas palabras de la profesora Blanco se insertan en la añeja cuestión de la relación (¿interdependencia, ancilaridad o exclusividad?) entre Pintura y Poesía. Presupuesto convincente para el desarrollo de su argumentación a lo largo de su ensayo es que “Es obvio que la poesía como la pintura no copian sino que reconstruyen lo visible”.

Bibliografía citada

- BÉHAR, ROLAND (2009), “Visualidad y Barroco: Góngora” en J. Lara Garrido *et al.*, ed., *Actas del Congreso Internacional “Andalucía barroca”*, Sevilla, Junta de Andalucía, vol. III (*Literatura, música y fiesta*): 17-30.
- BLANCO, MERCEDES (1998), “Lienzo de Flandes: Las Soledades y el paisaje pictórico”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)* (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), eds. M. Cruz García de Enterría; Alicia Cordon Mesa. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, , vol. I: 263-74.
- , (2004), “Góngora et la peinture”, *Locus amoenus*, 7: 197-208.
- , (2010), “La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y signo: revista de literatura*, 5, 1, 31-68.
- , (2012), *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1945), *Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL (2004), “La *Silva* que hizo su autor estando fuera de la corte del Conde de Villamediana: los límites de la referencialidad y la intertextualidad”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002), eds. María Luisa Lobato; Francisco Domínguez Matito. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, vol. I: 437-46.
- COSTA PALACIOS, ANGELINA (1993), “Un sol eclipsado: la poesía de destierro del Conde de Villamediana”, *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín et al., Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, vol. I: 245-54
- COTARELO Y MORI, EMILIO (2003), *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico crítico*, Madrid, Visor.
- DÍAZ MARROQUÍN, LUCÍA (2008), *La retórica de los afectos*, Kassel, Reichenberger.
- GHERARDI, FLAVIA (2011a), “‘No soy padre sino de desengaños’: la poesía satírico-moral del Conde de Villamediana”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Compostella Aurea, Santiago de Compostela, 7-11 luglio 2008)*, Universidade de Santiago de Compostela: 271-78.
- , (2011b), “La saña escrita”: istanze di realtà nella satira politica del Conde de Villamediana”, “*Però convien ch’io canti per disdegno*”. *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, ed. Antonio Gargano. Napoli, Liguori: 217-47.
- , (2012a), “Los “Diálogos” satíricos del Conde de Villamediana: una cala *ad inferos*”, *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture. Atti del XXV Convegno dell’Associazione degli Ispanisti italiani (Napoli, 18-21 febbraio 2009)*, eds. Alessandro Cassol et al. Roma, AISPI Edizioni: 205-13.

- , (2012b), “La poesía satírica del Conde de Villamediana: formas, modelos y praxis discursiva”, “*Difícil cosa el no escribir sátiras*”. *La sátira en verso en la España del Siglo de Oro* (Nápoles, 2-3 de diciembre de 2010), eds. Maria D'Agostino; Antonio Gargano; Flavia Gherardi. Vigo, Academia Editorial.
- , (2012c), “*Tiento mi pluma desarmada en la común reformación de petos*. Juicio, re- prehensión y *caídas* de poderosos en las sátiras de Juan de Tassis, Conde Villamedia- na”, *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas* (Roma, 19-24 de Julio de 2010), Roma, Bagatto Libri: 398-407.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, LIDIA, ed. (1999), Conde de Villamediana. *Las Fábulas mitológicas*, Kassel Reichenberger.
- LAUSBERG, HEINRICH (1966), *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Trad. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos.
- LÓPEZ GRIGERA, MARÍA LUISA (1986), “Sobre el realismo literario del Siglo de Oro”, *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas* (Providence, 22-27 de agosto de 1983), eds. A. David Kossoff et al. Madrid, Istmo, vol. II: 201-10.
- NAVARRO DURÁN, ROSA (otoño 1987), “El laberinto poético del Conde de Villamediana”, *Syntaxis*, 15: 30-36
- , (febrero 1992), “La poesía del Conde de Villamediana: Las velas al viento desplegando”, *Ínsula*, n. 542: 4-5.
- OROZCO, EMILIO (1947), *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada.
- PEDRAZA, FELIPE, ed. (1986), Conde de Villamediana, *Obras* (Facsímil de la edición *Príncipe, Zaragoza, 1629*), Aranjuez, Ara Jovis.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (2001), *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto.
- , (2010), “Bajo el signo de la pintura: la enárgeia gongorina”, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra: 71-94.
- RICO, FRANCISCO (1970), “Villamediana. Octava de gloria”, *Ínsula*, núm. 282: 13.
- ROSALES, LUIS (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- ROZAS, JUAN MANUEL (1964), “Los textos dispersos de Villamediana”, *Revista de Filología Española*, 47: 341-67.
- , ed. (1969), Villamediana. *Obras*, Madrid, Castalia.
- RUESTES, MARÍA TERESA, ed. (1992), *Conde de Villamediana. Poesía*, Barcelona, Planeta.
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO, ed. (1990), *Conde de Villamediana. Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra.
- SCUDIERI RUGGIERI, JOLE (1959), “Vita segreta e poesia del conte di Villamediana”, *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Modenese: vol. II 716-55.

- VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ (1992), *El secreto artificial. "Qualitas sonorum". Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, C.S.I.C y Universidad de Extremadura.
- WOODS, MICHAEL J. (1978), *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press.
- ZANKER, GRAHAM (1981), "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry", *Rheinisches Museum für Philologie*, 3-4: 297-311.