

Análisis estructurales de la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana y una propuesta desde la retórica

Structural Analysis of the Count of Villamediana's *Fable of the Phaeton* and a Proposal from Rhetoric

FERNANDO ESCUREDO CASCÓN

Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Paseo Senda del Rey, 7, 28040 Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: fernandoescuredo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7496-7156>

Recibido: 15-1-2020. Aceptado:5-3-2020.

Cómo citar: Escuredo Cascón, Fernando, “Análisis estructural de la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana desde la retórica”, *Castilla. Estudios de Literatura* 11 (2020): 121-150.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.121-150>

Resumen: En este artículo se analiza la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana desde la retórica. Su propósito es establecer una estructura acorde con los postulados compositivos en los Siglos de Oro, entre los que se debe contar una disposición del texto en función de la retórica. Este trabajo difiere notablemente de los análisis estructurales anteriores, cuya base es una cierta idea arquitectónica.

Palabras clave: Siglos de Oro; Villamediana; *Fábula de Faetón*; estructura; retórica.

Abstract: This paper analyses the *Fábula de Faetón* by Conde de Villamediana from the rhetoric. Its purpose is to establish a structure consistent with the compositional postulates in the Spanish Golden Age, which must include an arrangement of the text depending on the rhetoric. This paper differs from previous structural analyzes, whose base is a certain architectural idea.

Keywords: Spanish Golden Age; Villamediana; *Fábula de Faetón*; structure; rhetoric.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se centra en un análisis estructural de la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana. El punto de partida será lo que se entiende por retórica clásica y su proyección en los Siglos de Oro españoles, período de la historia de la literatura española donde nuestro autor desarrolla su

actividad creadora y, concretamente, compone el poema objeto de nuestro estudio.

Abordamos el análisis desde la idea de que la retórica es un fructífero instrumento de composición de discursos persuasivos, pero, simultáneamente, posee un evidente rendimiento como herramienta de estudio de los textos. Hemos analizado la fábula desde la retórica, un conocimiento que, muy probablemente, constituyó parte de la formación recibida por el autor, que se atestigua mediante la configuración educativa de la España de los siglos XVI y XVII. Tenemos presente que la retórica establece un código de doble vertiente, pues la formación escolar incide tanto sobre la escritura del poema como sobre su lectura, lo que se traduce en que resulta ser un código compartido entre el autor y los destinatarios naturales de la obra.

La decisiva influencia de la retórica en la literatura es un hecho innegable. Nos interesa mostrar que el poema tiene una estructura determinada por las *partes orationis*, con algunas particularidades, porque se trata de un discurso epidíctico, que no está orientado a influir en un tribunal ni a mover las voluntades de una asamblea hacia una posición, sino a ofrecer una *narratio* que culmina en un planto que ocupa el lugar de una *argumentatio*.

Frente a una idea de estructura arquitectónica, que se mantiene principalmente en introducciones o prólogos a la obra del Conde de Villamediana, se propone una estructura en función de las *partes orationis*, perceptibles en la distribución del texto.

1. LA OBRA DE VILLAMEDIANA. LAS FÁBULAS. LA FÁBULA DE FAETÓN

El Conde de Villamediana (Lisboa 1582 - Madrid 1622), don Juan de Tassis y Peralta, se encuadra en la órbita de una poesía que tiene como máximo exponente a Luis de Góngora, con el que, además de una más que evidente proximidad estética, mantenía una declarada amistad.¹

Se debe tener en cuenta que la obra del Conde de Villamediana apenas conoció las prensas en vida del autor, salvo algunas anecdóticas excepciones (Rozas, 1964: 29 - 42). Sería siete años tras su muerte cuando Hipólito de los Valles publica el volumen titulado *Obras de Don Juan de*

¹ Hacemos constar el testimonio de los dos poemas que le dedica Góngora al *Faetón* de Villamediana, la décima “Cristales el Po desata” y el soneto “En vez de las Helíades ahora”.

Tarsis [sic] *Conde de Villamediana y Correo Mayor de su Magestad*, con aprobación del 10 de octubre de 1628 y licencia del 25 de octubre de 1628 (Villamediana, 1986). No existen autógrafos del Conde de Villamediana. Estas dos circunstancias, la ausencia de autógrafos y de una edición de la *Fábula* revisada por el autor, plantean interesantes problemas ecdóticos, que no serán objeto de este trabajo.

La historia editorial de la poesía del Conde de Villamediana, como se refleja en la bibliografía que elaboró Juan Manuel Rozas (1964), conoció varias ediciones de la obra de nuestro autor en siglo XVII, con variaciones entre las de 1629 y la de 1635. Después de esta fecha, su obra cae en el olvido y será en el siglo XIX cuando renazca el interés por el Conde de Villamediana.

Juan Manuel Rozas, publica en la editorial Castalia el tomo titulado *Obras* (Villamediana, 1969). Se trata de una selección de la *príncipe*, aumentada por poemas que no aparecían en ella, que provienen de la edición de 1635 y otras “publicaciones de inéditos realizadas en tiempos modernos: Cotarelo, Mele y Bonilla, Rosales y Rozas”. Destacamos la aparición del facsímil de la *príncipe* (Villamediana, 1986) a cargo de Felipe B. Pedraza, que también escribe un prólogo. En 1990 ve la luz *Poesía completa impresa*, a cargo de José Francisco Ruiz Casanova (Villamediana, 1990), y, cuatro años más tarde, del mismo editor, *Poesía inédita completa* (Villamediana, 1994); la suma se aproxima a lo que podríamos entender como unas obras completas. Se debe añadir a este censo, *Poesía* de María Teresa Ruestes (Villamediana, 1992), que contine, con criterios ecdóticos diferentes, una selección de la poesía del Conde de Villamediana.

En lo que respecta a la *Fábula de Faetón*, ésta se recoge en los tomos editados por Rozas (donde se publica por primera vez desde el siglo XVII), por Ruiz Casanova y por Ruestes. También contamos con *Fábulas mitológicas del Conde de Villamediana* (1999), editadas por Lidia Gutiérrez Arranz, investigadora que, posteriormente, escribirá una guía de lectura de las mismas bajo el título de *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana* (2001). Años más tarde, aparece un largo comentario hermenéutico a la *Fábula de Faetón* realizado por Juri Jakob (2006), pero, textualmente, no se aporta ninguna novedad, ya que para su propósito utiliza la edición de María Teresa Ruestes.

Finalmente, en el año 2018 Laura Rodríguez Fernández lee la tesis doctoral “Edición crítica de la *Fábula de Faetón* de Juan de Tassis y

Peralta, II Conde de Villamediana” en la Universidad de Pavia, el último texto de la fábula mitológica que nos ocupa.

Debemos destacar, en primer lugar, que las versiones de las que disponemos presentan diferencias editoriales, que para nuestro propósito tienen una repercusión limitada, pues en principio la estructura no se ve afectada, salvo por una particularidad en el *exordio*.

El texto fijado por María Teresa Ruestes nos ha parecido el más adecuado por sus criterios ecdóticos. Su edición presenta variantes significativas con el texto de la *príncipe* y añade 14 octavas que aparecen el manuscrito B (ms. 17791 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Se debe dejar constancia de que hemos acudido a la edición crítica de Laura Rodríguez Fernández, así como a la *príncipe* y al volumen de Rozas, con el objeto de obtener una idea estructural lo más ajustada posible. Las cuestiones de crítica textual quedan al margen del presente trabajo.

La función ejemplificadora del mito de Faetón tiene un amplio recorrido en la literatura. En consecuencia, Antonio Gallego Morell en *El mito de Faetón en la literatura española* en su capítulo “Evolución histórica” (1961: 29-53) traza un panorama sobre la presencia del mito del hijo del Sol en nuestras letras. Después de afirmar que la mitología no se puede considerar un género literario hasta el Renacimiento, añade una referencia a Schevill donde se citan dos apariciones de Faetón en el *Libro de Alexandre*. Gallego Morell califica el testimonio como “recuerdos puramente arqueológicos”. Anteriormente, Gallego Morell ha resaltado que durante la Edad Media las referencias mitológicas son escasas². A continuación afirma que el “sentido de la aventura está perdido, Faetón como símbolo no parece servir hasta que el seiscientos ensaya su aventura”, lo que da pie a citar a Garcilaso, donde existen numerosas referencias al hijo del Sol, a las Helíades y a Cigno. Nos dice que para el poeta “será el símbolo de toda audacia”, también “enlaza en un soneto las fábulas de Faetón e Ícaro”, en un “deseo loco, imposible, vano, temeroso.” A continuación se ofrecen referencias a Fernando de Herrera, donde

² Cossío (1988: 26-53) aporta testimonios sobre la presencia de las *Metamorfosis* en la literatura medieval española que nos dan una idea de su naturaleza moral y ejemplificadora, aunque, afirma el estudioso, sin el “sentido poético de estas fábulas”. La relación de Cossío de la materia ovidiana comienza con el *Poema de Alexandre* y continúa con la *Grande e General Estoria* de Alfonso X, la presencia en la obra del Marqués de Santillana o en la de Juan de Mena. Se puede entender que la forma en que Villamediana utiliza el mito de Faetón tiene un origen renacentista, pero, también, se conecta con la tradición medieval los *exempla*.

apunta que “las alusiones a Faetón se multiplican” la identificación entre el *yo poético* y Faetón discurren en paralelo. Copiamos el comentario de Herrera a Garcilaso que recoge Gallego Morell: “algunos significan esta fábula moralmente contra los que, presumiendo subir con con temeraria osadía más alto que lo que pueden sus fuerzas, al fin caen en tierra” y a continuación recuerda un fragmento de la *Philosophia secreta* de Pérez de Molla que manifiesta el carácter del mito reflejado en la necesidad de “no encargar a mozos de poco saber” ni los imperios ni las administraciones. La nómina se incrementa con Hernando de Acuña, Aldana, Cristóbal de Mesa, Juan de Arguijo -“que enfoca a Faetón bajo un nuevo punto de vista: el de la fama”-, Alonso de Acevedo, Carrillo de Sotomayor, el Conde de Villar, y, finalmente, nuestro autor, el Conde de Villamediana. Nos da noticia sobre la existencia de un anónimo del siglo XVI en el que “Faetón no es sino un espejo” (1969: 37).

Por su parte, Cossío refleja aspectos de Faetón en diversos textos. En primer lugar nos encontramos con un anónimo del siglo XVI (1988, I: 201-205), compuesto por 37 octavas; las tres primeras se consagran a la amada y destaca Cossío “el simbolismo que le hace aplicar el caso de Faetonte, su audacia y «alto atrevimiento»” Aldana dedica unos versos al hijo del Sol en los versos que sirven de introducción al poema “compara su atrevimiento amoroso con el que el desventurado mancebo se propuso, superior a sus merecimientos” (1988, I: 218). El poema continúa con la educación de Faetón, una amplificación de la obra de Ovidio. Colodrero de Villalobos realiza un poema de carácter de “chiste propiamente jocoso” (1988, II: 303).

Con posterioridad a la muerte de Juan de Tassis, encontramos con *Los rayos de Faetón* de Pedro de Soto de Rojas, el drama *El hijo del Sol*, *Faetón* de Calderón de la Barca, Esteban Manuel de Villegas en su Elegía VI Al Conde de Villamediana en alabanza de Faetón, (1961: 42-50). A continuación y en referencia Moratín y a Alberto Lista se explica el rechazo durante el romanticismo a “los viejos mitos”, con el caso aparte de Alcalá Galiano (1961: 52).

En el mismo orden de cosas, Rosa Romojaro cita el soneto de Góngora dedicado al Marqués de Ayamonte (1998: 41-42): “[...] atrevimiento / que aun en cenizas no saliera caro”, en donde claramente aparece Faetón con el significado del atrevimiento y fracaso. Más adelante nos dice que “Faetón le servirá a Quevedo para ejemplificar sobre los peligros de la osadía y la curiosidad insana, que pueden llevar a un resultado nefasto”, la alusión al mito se resuelve en que “Faetón cayó abrasado por intentar

constatar su ascendencia” (1998: 118). Hay que tener en cuenta que el estudio de Rosa Romojaro se limita a cuatro autores (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega y Quevedo), pero da claro testimonio de esta unión entre atrevimiento y fracaso.

2. LA FORMACIÓN RETÓRICA EN LOS SIGLOS DE ORO

Cuando indagamos en la biografía de Conde de Villamediana (Cotarelo 2015: 19) encontramos que tuvo dos mentores, Jiménez Patón y Luis Tribaldos de Toledo. Ambos tuvieron una importante relación con la retórica. Nos indica Emilio Cotarelo que “el primero le dio la enseñanza de las lenguas sabias, retórica, dialéctica y, en suma, todo lo que entonces comprendía el estudio de Humanidades”, más adelante abunda en la relación entre Jiménez Patón y el Conde al resaltar que “como prueba de reconocimiento, le confirió el cargo de Correo Mayor de Villanueva de los Infantes”. Así, queda atestiguada su relación en la dedicatoria del *Mercurius trimegistus*³ de Jiménez Patón.

Se debe subrayar que los manuales retóricos de los Siglos de Oro no se pueden comprender sin su relación con la retórica clásica. La formación retórica se repartía en clases teóricas y clases prácticas. En la clase “teórica tenía como libro de texto la *Rethorica ad Herennium* y la de Rodolfo Agrícola o la de Jorge Trebisonda” (Rico Verdú, 1973: 43). Resulta sobradamente conocido que los textos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, así como la *Retórica a Herenio* formaban un *corpus* con una importancia fundamental en el sistema educativo, bien directamente, bien mediante el influjo que operaron a lo largo de los siglos, un influjo que llegará a plasmarse en los manuales de la retórica escolar de nuestros Siglos de Oro.

Nos dice López Grigera que “[los] estudios de Retórica los han hecho todos los que tenía una educación media en esas épocas, aun sin necesidad de pasar por la universidad” (1995: 25). Se estudiaba un *corpus* teórico correspondiente a la materia, y, en un segundo momento, este se lleva a la práctica mediante las *progimnasmata*, que consistían “en hacer redacciones de las distintas partes de la oración por separado”, que posteriormente “se leían en clase y los demás compañeros junto con el profesor se encargaban

³ En la portada del libro de Jiménez Patón encontramos la siguiente dedicatoria “DOMINO IHOANNIA TARSIS [sic] COMMIT DE VILLAMEDIANA Archigrammatophoro Regio, omne incrementum, aeteranamque faelicitaten Magister Bartolomeus Ximenius Paton ex optat” (Jiménez Patón, 1621: 8).

de mostrar los fallos y errores” (Rico Verdú, 1973: 44-45). La suma de ambas proporcionaba un bagaje que se habría de translucir necesariamente en las creaciones literarias:

Toda la influencia que haya podido ejercer la Retórica en la literatura en vulgar habrá que buscarla en las clases prácticas. Cualquier escritor que asistiese a un escuela, sobre todo si frecuentó la universidad tuvo que realizar sus *progimnasmata*, [...] Esto hacía que los escritores en lengua vernácula procurasen imitar los modelos clásicos no sólo por el ideal teórico de la época, sino porque desde pequeños lo habían hecho, obligados por sus maestros (Rico Verdú, 1973: 45).

El sistema de ejercicios destinados a elaborar discursos era una habilidad de suma importancia para quien estaba destinado a las altas esferas del poder, donde el dominio de la palabra resulta una condición imprescindible.⁴ Es este el caso del Conde de Villamediana.

Por lo tanto, se debe tener en cuenta la influencia que la retórica tiene sobre su obra. Cuando se aborda el análisis desde las operaciones retóricas (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*) para la composición de un discurso persuasivo, no se puede olvidar que las citadas operaciones tienen una incidencia sobre la recepción, ya que se trata de un código compartido por el autor-emisor y el lector-receptor.

No resulta inverosímil que nuestro autor tuviese presente estos conocimientos de organización textual cuando se enfrenta a la tarea de escribir un poema de las dimensiones que tiene la *Fábula de Faetón*, que, sin duda, precisa una planificación minuciosa, rigurosa y precisa. Son las herramientas de la *inventio* y la *dispositio* las que le permitirían realizar su trabajo compositivo, mediante una sistemática dada por las *partes orationis*.

3. PROPUESTAS ESTRUCTURALES

José María de Cossío señala que, en la fábula mitológica española, “la materia, el argumento era conocido, y aun archiconocido, del lector u

⁴ Roland Bartes (1970: 173) en el inicio de su conocido trabajo “L’ancienne rhétorique [Aide-mémoire]” afirma que este “méta-langage” implica una serie de prácticas, entre las que destacamos la número cinco, en donde se refiere a la retórica como práctica social, y, concretamente, afirma que: “La langage étant un pouvoir, on a édité des règles sélectives d’accès à ce pouvoir, en le constituant en pseudo-science, fermée á «ceux qui ne savent pas parler.»”

oyente a quien se dirigía” y soportaba “la copia poética que ha de dar interés a la sabida fábula”(1998: 20). Faetón, o motivos cercanos a su mito, aparecen reiteradamente en la poesía de Villamediana.⁵ Como se ha dicho anteriormente, Faetón no es un motivo original de la poesía de don Juan de Tassis, pues tenía una importante presencia en otros autores, como sucede con tantos personajes de la mitología clásica en la literatura o en la pintura de los Siglos de Oro:

La cultura detentada aún por unos pocos, en los siglos XVI y XVII, habría de dar lugar a una minoría creadora, y a una minoría receptora, de obras artísticas y literarias, heredera de un patrimonio clásico y de las formas que este conlleva [...] Ciertos mitos en la obra de un autor desarrollarán imágenes constantes, o, en otras palabras, los *signos míticos* al constituirse en *signos literarios* podrían devenir imágenes recurrentes” (Romojaro, 1998: 11-12).

Al hilo de estas palabras encuadramos la *Fábula de Faetón* en un conjunto de composiciones poéticas cuya funcionalidad está encaminada a constituir un ejemplo. Para ello se vale de la narración de un mito que conecta con una intención moral. La *Fábula de Faetón* se puede resumir en que Faetón se ve desafiado por Epafo, que pone en duda que sea hijo de Febo; su madre, Climene, le certifica a Faetón su filiación divina, al tiempo que lo insta a dirigirse a su padre; como muestra de su paternidad, Febo le dice a su hijo que solicite lo que desee, Faetón requiere conducir el carro solar, el padre, a disgusto, accede al aciago deseo; tal como pronosticó Febo, Faetón fracasa y cae fulminado por el rayo de Júpiter, pues de lo contrario la Tierra perecería.

La *Fábula de Faetón* recorta un fragmento de las *Metamorfosis*. La *Fábula* toma el final del libro primero (donde están los orígenes de Épafo, rival de Faetón) y el inicio del libro segundo (donde encontramos el enfrentamiento entre Épafo y Faetón, el diálogo de Faetón y su madre, el encuentro con Febo, el desarrollo del episodio del carro solar, y la muerte de Faetón, así como las metamorfosis de las Helíades y de Cigno). Por lo

⁵ Es significativo el empleo que el Conde realiza de las Helíades o de Cigno en diversos poemas, pero también de Ícaro, mito temáticamente paralelo al de Faetón, que tiene un lugar significativo en la propia *Fábula* en la estrofa 123 (Villamediana, 1992: 274). Sirva como ejemplo de la presencia de Faetón los tercetos finales de dos sonetos: “... tonante fragua, / cuyo valor, en su ruina aún claro, / entre llamas ondas a alta vida / muerde de fuego dio, sepulcro de agua.” (Villamediana, 1990: 341) y “pues Fortuna, que ayuda a la caída, / no os podrá quitar aquella gloria / de venir a caer de más altura.” (Villamediana, 1990: 352).

tanto, este largo poema es una amplificación de un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Indudablemente, el mito de *Faetón* recogido en las *Metamorfosis* contiene una enseñanza moral que, como no podría ser de otra manera, se transmite al poema del Conde de Villamediana. El mito en los Siglos de Oro admite clasificaciones funcionales donde la ejemplificación tiene una especial incidencia “sobre el tú, destinatario de la enunciación, o bien, de modo universal, al servicio de una idea o pensamiento” (Romojaro, 1998: 111). Esto nos indica que la planificación retórica tiene una finalidad, un dirigirse *persuasivo* a este *tú* del que nos habla Rosa Romojaro. La enseñanza transmitida se puede resumir en que las fuerzas deben estar ajustadas a la empresa que se pretende acometer; de lo contrario, se asegura el fracaso. Sin embargo, Villamediana añade, y así se repite en varias ocasiones en la *Fábula de Faetón*, que, a pesar del infausto final de *Faetón*, pervivirá su recuerdo en los dominios de la fama. La fama se convierte en un haz temático del poema.

El mito de *Faetón* se ha asociado a la polémica biografía del autor, algo que condiciona la lectura del poema. En ningún caso se puede dejar a un lado que el Conde elige el mito y lo recorta de la obra de Ovidio según unas necesidades implícitas en el texto resultante, lo que no deja de responder a la primera operación retórica, la *inventio*.

Las razones morales de la *Fábula* palpitan a lo largo poema. El poeta ha colocado estratégicamente los elementos sobre la trama que le viene dada por la obra de Ovidio con una finalidad comunicativa, retórica. Realiza cambios de orden, elabora complejas amplificaciones, añade elementos que subrayan el carácter del protagonista de la *Fábula*. La *inventio* en el *Faetón* de Villamediana viene dada por las *Metamorfosis*, sin duda. Así lo afirma José Rico Verdú en su libro *La lírica del Barroco* cuando habla de la configuración retórica del poema:

Considerado [*Faetón*] desde el punto de vista de la Retórica tradicional, presenta la estructura de un discurso oratorio: exordio, narración y peroración. En el exordio se muestra cómo era [el Conde de Villamediana], pues ni dedica el poema ni se manifiesta humilde; sólo engrandece el asunto que va a desarrollar: en la primera estrofa utiliza *peligro / gloria / novedad* para hablar del protagonista, y, en la segunda, *miedo / predestinación / novedad* para hablar del efecto que producirá su relato en el público. La peroración que se une temáticamente con el exordio, constituye la tesis del poema y, al mismo tiempo, es una consecuencia o moraleja de la narración

o hipótesis: *A sobrado valor, faltó ventura / mas no faltó a su muerte fama eterna.* (2004: 185).

Sobre el juicio de Rico Verdú debemos matizar que la *inventio* no está únicamente constituida por el material que aportan las *Metamorfosis*, pues en el poema aparecen elementos ausentes en la obra de Ovidio.⁶ El estudio de la *inventio* en la *Fábula de Faetón* no es objeto de este trabajo, aunque es necesario tenerla en cuenta a lo largo del análisis. A continuación pasamos a dar cuenta de las principales propuestas estructurales.

La biografía del Conde de Villamediana escrita por Emilio Cotarelo y Mori, hacia el final del libro, incluye las fábulas mitológicas dentro de la “poesía seria”. Se explica la *Fábula de Faetón* conforme a “la profundidad de los pensamientos, la energía de la expresión, una versificación rotunda y armoniosa” (2003: 211) y termina con una referencia al léxico y a la erudición que “confunde y marea a lector más flemático, haciendo pesado el poema”. Tras esta valoración, no encontramos ninguna referencia a la estructura del poema.

Por lo tanto, iniciaremos la indagación en las propuestas estructurales sobre la *Fábula de Faetón* con la afirmación de Jose María de Cossío, que realiza al hilo del soneto de Góngora “En vez de las Heíades, ahora”, y de la décima “Cristales del Po desata”, donde declara la muy repetida naturaleza arquitectónica poema:

Así, al llamar, como se llama en ella, al poeta *arquitecto canoro*, parece designación de la facultad constructiva ejercitada en el canto con el carácter abstracto y preciso propio de *simétrica urna de oro* creo que apunta a la misma concepción arquitectural y geométrica de la forma del poema. (1998: 461).

Ya que se repetirá en diversas ocasiones, debemos tener presente esta explicación constructiva desde la geometría y la arquitectura. Una explicación que cuajará con fortuna en la introducción de Juan Manuel Rozas al libro *Obras* (Villamediana, 1969), que el editor y prologuista de la *Fábula mitológica de Faetón* dividirá en lo que denomina *momentos* (1969: 32-36):

⁶ Los discursos sobre la Fortuna y el Tiempo que aparecen en el recorrido por el Palacio del Sol, también el *Planto de Climene*, son ejemplos de componentes originales de la *Fábula de Faetón*.

I. Preliminares, II. Introducción, III. Planteamiento, IV. El Palacio del Sol, V. Momento central, VI. La carrera, VII. Oración de la Tierra a Júpiter y Muerte de Faetón, VIII. Epílogo, IX. Final.

Rozas, a continuación, manifiesta que la estructura de estos nueve *momentos* se articula triangularmente, lo que indicaría “simetría y proporción”. La figura del triángulo isósceles encaja bien con una idea arquitectónica del poema. Los *momentos* se reparten simétrica y antagónicamente: se oponen los preliminares al final, la introducción al epílogo, el planteamiento al desenlace, el Palacio del Sol a la carrera y en el ángulo superior del triángulo aparece el diálogo entre Apolo y Faetón. La denominación de “arquitectura renacentista” del esquema es ingeniosa, y, con acierto, describe metafóricamente una posibilidad estructural del poema.

Es preciso añadir que Rozas (1978: 119) afirma que “Tassis concibe la estructura de *Faetón* tomándola del *Adone* [de Giovan Battista Marino]”, y en nota a pie de página remite a la “Introducción” de *Obras*, pero aquí la referencia que realiza a Marino la circunscribe a “las visiones de la Fortuna y del Tiempo, -que recuerdan en detalle a *L’Adone*-” (1969: 30-39), sin entrar en razones estructurales.

Hay que recordar que el canto primero del *Adone* está dedicado a la Fortuna (Marino, 2018: 141), así mismo también encontramos una écfrasis arquitectónica “Acesa al cielo di Mercurio. Ingresso nel Palazzo Dell’Arte” (Marino, 2018: 1003).

Para ampliar la cuestión que plantea Rozas acudimos al artículo “Giovan Battista Marino y el Conde de Villamediana” de Joseph G. Fucilla (1957), citado por Rozas en su trabajo, “Para el conocimiento de Marino en España en el siglo XVII” (1978). El estudioso norteamericano nos dice que tanto en el *Adone* como en la *Fábula de Faetón*:

[...] el tono y el diseño de las partes a que nos referimos son tan parecidos que, aun sin una previa noción de que Villamediana conociera las composiciones poéticas de su amigo italiano, o sin el apoyo de las numerosas analogías y puntos de contacto entre los dos, se le pudiera aplicar la rúbrica: «A la manera de Marino.»

Sin embargo, y aunque inferior a Marino en lo que toca a magia verbal y musicalidad, Villamediana no debe ser considerado como un mero imitador. Lo flexible de su imaginación recrea todo lo que del otro ha tomado y lo modela en forma tal que, al menos en la superficie, nos da una fresca

sensación de originalidad. Por eso no es fácil cogerle en flagrante delito de copia en lo que a detalles particulares se refiere. A este respecto, uno de los escasos paralelos que saltan a la vista es la descripción de Fortuna. (1953: 159)

Ante estas palabras, cabe preguntarse si en la “manera de Marino” se incluiría la configuración estructural de *Faetón*.

El *Adone* es una obra muy extensa (más de cuarenta mil versos repartidos en veinte cantos) cuya composición es el resultado del trabajo continuado de Marino durante décadas⁷. La naturaleza estructural de la obra se ve determinada por este proceso compositivo de larga duración, como revela el juicio de Emilio Russo:

Suture e riquadri del testo, innesti ed emblemi che configurano una modalità specifica di struttura poetica, dalla tensione narrativa assai blanda, scandita non secondo l'asse logico-causale, ma guidata da un principio di accostamento polisindetico (e soprattutto paratattico sul piano ideale), dalla giuntura svelta, talvolta precaria e disattenta, di *tableaux*, cartoni, tessere (2010: 284).

La naturaleza fragmentaria tiende a una estructura yuxtapuesta que se opone a la condición discursiva de *Faetón*, donde las partes se distribuyen en función de la narración lineal de la aventura del hijo del Sol (un principio, un medio y un desenlace). Aunque la oposición entre las estructuras de los dos poemas resulte válida, no se debe olvidar que la afirmación de Ruso se realiza sobre el poema publicado en París en 1623, pero no concierne necesariamente a todas las versiones anteriores, alguna de las que el Conde pudo haber tenido conocimiento. En cualquier caso, señalamos que hacia 1614 Marino amplía la extensión de su *Adone*, pasando de cuatro a doce cantos y que la versión de 1617-1619 se considera próxima a la que hoy conocemos (Russo, 2013: 11-12). Estos dos datos subrayan la revisión permanente del extenso poema durante los años en que Villamediana vivió en Italia, entre 1611 y 1617, lo que abre la

⁷ “La storia dell'Adonne affonda le radici in altra epoca, trent'anni prima, ancora sotto il segno del Tasso”(Russo, 2013: 9). Entre 1596 y 1598 Marino entra en la corte de Matteo de Cappua, principe de Conca, donde encuentra un círculo literario; en este período se entregará tanto a la poesía de ocasión como a la concreción de proyectos poéticos de larga duración, entre los que incluye al *Adone*. En 1605 Marino, en una carta manifiesta que, con el objeto de evitar las trabas inquisitoriales, tiene la intención de publicar en Venecia nuevos poemas; entre ellos, el *Adone* (Russo, 2013: 31-33).

posibilidad de estructuras alternativas al fragmentario carácter de su disposición definitiva. No resulta sencillo responder a la cuestión de si Villamediana pudo haber tomado o no la idea estructural para su *Faetón* de una de estas posibles versiones; por lo tanto, es un asunto que permanece abierto.

Felipe Pedraza Jiménez en el prólogo al facsímil de la *príncipe* (1986: xxxiii - xxxv) escribe que el “principio, que aparece como leit-motiv a lo largo de la fábula cierra el poema”, y, a continuación, coteja los cuatro primeros versos de la primera octava con los cuatro primeros de la última. Así tenemos un discurso que se cierra sobre sí mismo para transmitir el mensaje presente a lo largo de la totalidad del poema. Un poco más adelante, Pedraza Jiménez recuerda que Rozas describe la estructura como un triángulo isósceles, pero Pedraza entiende que “mejor sería decir como una parábola que - dejando a un lado preliminares y juicios del autor - parte del fracaso y marginación del protagonista, tiene su punto central en el encuentro con su padre y se remata en la angustia de la muerte”. Duda Pedraza Jiménez de que el receptor pueda percibir “esta rigurosa simetría” y argumenta que la extensión y la complicación de la fábula dificultan que la estructura propuesta por Rozas esté presente a lo largo de la compleja lectura del poema. Estamos de acuerdo con la objeción al esquema triangular, a lo que añadimos que la explicación desde la retórica establece una respuesta adecuada a la reiteración del argumento en el inicio y en final de la *Fábula de Faetón*.

José Francisco Ruiz Casanova (1990: 41-44) considera que *Faetón* es “la más completa y estructurada” de las tres fábulas mitológicas escritas por el Conde de Villamediana. Se refiere a la propuesta de Rozas, dispuesta, según sus palabras, en “bloques o momentos temáticos del mito”. Se adhiere a la propuesta de Rozas con “alguna variante”, que no manifiesta, pero tampoco llegará “a justificar la simetría”. Por lo tanto, la estructura propuesta por Ruiz Casanova en la *Poesía impresa completa* del Conde de Villamediana (1990) coincide con la de Rozas.

María Teresa Ruestes en el prólogo a *Poesía* (1992: liv- lvii) incide en que la construcción del poema “revela un plan arquitectónico cuidadosamente pensado y trazado con suma maestría” y, a continuación, nos recuerda que, en su décima sobre *Faetón*, Góngora nombra al Conde como “arquitecto canoro”. Divide Ruestes el poema en diez partes:

I. Proemio, II. Genealogía de Epafo, III. Enfrentamiento entre Epafo y Faetón, IV. El Palacio del Sol, V. Diálogo entre Apolo y Faetón, VI. La

carrera, VII. Caos y tragedia Universal, VIII. Plegaria de la Tierra a Júpiter y muerte de Faetón, IX. Llanto de Climene, X. Metamorfosis de la Helíades y Cigno. El epitafio.

La división en partes es similar a la que realiza Rozas. Aunque no se establezca ningún paralelismo con una figura geométrica, la editora mantiene la idea arquitectónica del poema.

Lidia Gutiérrez Arranz en su guía de lectura de las fábulas mitológicas del Conde de Villamediana (2001: 14-63) nos muestra una división muy próxima a las anteriores:

I. Introducción, II. Fábula de Siringe y Pan, III. Fábula de Argos y Mercurio, IV. Fábula de Ío, V. Rivalidad Epafo - Faetón, VI. Arquitectura del Palacio del Sol, VII. Encuentro Febo - Faetón, VIII. Faetón conduce el carro solar, IX. Muerte de Faetón.

Sin embargo, a la vista de esta estructura, no parece adecuado situar en el mismo nivel todos los episodios, ya que el grupo que componen las fábulas insertas (Siringe y Pan, Argos y Mercurio, Ío) son elementos que tienen una función preparatoria para un elemento nuclear (la afrenta de Epafo a Faetón) que tendrá como consecuencia la petición de Faetón a Febo del carro solar, su concesión y la funesta carrera. En este nivel quedan excluidos el encuentro entre Faetón y su madre y el *Planto de Climene*. Así mismo, Gutiérrez Arranz afirma que una suma de elementos (métrica, la inserción de fábulas, nexos, tiempos verbales) conducen a “una arquitectura recurrente en torno a la historia de Faetón”. Una vez más nos encontramos con la referencia a la arquitectura como clave para explicar la estructura del poema.

Juri Jakob, en su libro sobre la *Fábula mitológica de Faetón* (2006), no hace una referencia explícita a una posible estructura retórica de la *Fábula*, aunque destaca, con acierto, el hecho de que hay un cambio de orden en los preliminares al enfrentamiento entre Faetón y Epafo, donde se refiere la genealogía de este último. El cambio de orden respecto a las *Metamorfosis*, ejecutado entre las octavas 5 y la octava 16 (2006: 97-120), se realiza mediante la restitución de un orden temporal natural⁸ de los

⁸ El *ordo naturalis* es “el orden que nos da la naturaleza o que consideramos normalmente como dado por la naturaleza”, y conforme a la clasificación de Fortunaciano en su *Ars Rhetorica* “el *modus per tempora* se refiere a la sucesión correcta de los tiempos o épocas, lo que tiene importancia principalmente para la *narratio*” (Lausberg, 1966: 373-374).

acontecimientos: el mito de Siringe, la muerte de Argos y la recuperación de la forma humana de Ío. En contraste con las *Metamorfosis*, la *Fábula de Faetón* muestra el mito de Siringe en primer lugar, mientras que en la obra de Ovidio está en el centro de la serie. En las *Metamorfosis* Mercurio le relata la historia a Argos antes de matarlo, cuando este último está adormecido por el canto de la siringe. Consideramos que esta reordenación se debe a una operación dentro de la *dispositio*, a una voluntad retórica, donde se prefiere, estratégicamente, un *ordo naturalis* en detrimento de un *ordo artificialis*, el que había elegido el autor de la obra de partida.

En el análisis de la octava número 5 (2006: 97-100) Juri Jacob muestra como Villamediana rechaza los antecedentes de la metamorfosis de Ío, ordena el fragmento y lo dirige hacia la propia Ío, cuando recupera la forma humana. Juri Jacob contrasta esta reordenación de la narración del mito de Ío con la interpretación de Cossío, quien resume la variación en una linealidad fruto de la falta de interés del autor,⁹ cuando esta linealidad repondería a una estrategia en el planteamiento estructural de la *Fábula de Faetón*. Una estrategia que consideramos dentro un proceder retórico, con unos objetivos claros, que se pueden resumir en una focalización en Ío como puente entre la introducción de la narración y el planteamiento del conflicto.

Por último, en la reciente tesis doctoral de Laura Rodríguez Fernández, en la introducción, la autora manifiesta que se ha limitado el “estudio a la cuestión textual” y “cualquier comentario, tanto en los capítulos introductorios como en las notas de la edición” se verá subordinado a ella (2018: 14). Por lo tanto la cuestión estructural quedaría fuera de sus propósitos, sin embargo en el final del capítulo titulado “III: La distribución de las estrofas en las tres versiones de la *Fábula de Faetón*” (2018: 29 - 59) utiliza la división estructural de Rozas para mostrar cómo se articulan los testimonios:

Preliminares. Introducción: origen de Epafo, antagonista de Faetón. Planteamiento de la tragedia en dos discusiones. El Palacio del Sol – Su arquitectura. [Entrada de Faetón]. El Palacio del Sol – Apolo y su séquito.

⁹ “Villamediana sigue las fábulas como fatigado y sin interés auténtico por ellas. Puede decirse que el poema comienza ahora, con la visita de Faetón al Sol en su propio palacio.” (Cossío, 1998: 463)

Diálogo entre Apolo y Faetón. La carrera. Oración de la Tierra a Júpiter y muerte de Faetón. Epílogo. Final.¹⁰

Casi todas las propuestas estructurales revisadas dividen el poema en episodios o *momentos*. No encontramos ninguna referencia a la *retórica* como explicación estructural, salvo en la citada obra de José Rico (2004), que carece de un desarrollo más amplio y en la que se da por hecho que *inventio* y *dispositio* son trasuntos de la *inventio* y *dispositio* que encontramos en las *Metamorfosis*. Este trabajo se dirige a la configuración de las *partes orationis*, como distribución de la materia presente en las operaciones de la *inventio* y de la *dispositio*.¹¹

4. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DESDE LA RETÓRICA

Las características de la *Fábula de Faetón* hacen que el poema encaje en el género demostrativo o epidíctico.

En primer lugar, Aristóteles inicia el capítulo IX del libro I de su *Retórica* con la afirmación de que el género demostrativo o epidíctico trata de “la excelencia, de la maldad, de lo noble y de lo vergonzoso” (1998: 106), es el género de la alabanza o del vituperio. Se acota lo que es digno de elogio, se define la nobleza como lo que es capaz de “generar bienes y de conservarlos” (1998: 107), “La victoria y la estima están también entre las cosas nobles, pues aunque sean improductivas, son preferibles, y son manifestaciones de una superioridad en la excelencia” (1998: 110). A un lado dejamos el vituperio, objeto también del discurso demostrativo, pero que no tiene cabida en este caso, pues el centro del poema es un panegírico dirigido a Faetón en su caída, revestido por la fama posterior a su fracaso y muerte. Se trata de lo que hemos denominado *Planto de Climene*, centro del poema (octavas 216-225).

¹⁰ Solo reflejamos los *momentos*, en terminología de Juan Manuel Rozas, y sin entrar en más detalles. El esquema que utiliza Laura Rodríguez Fernández, es “la estructura argumental que propone Rozas” y se suman “entre corchetes los pocos añadidos nuestros” (2018: 49).

¹¹ En este punto recordamos el esquema que ofrece Tomás Albadalejo (1991: 44) donde las operaciones retóricas (*intellectio, inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) ocupan un eje vertical y las *partes orationis* (*exordium, narratio, argumentatio, peroratio*) se sitúan en un eje horizontal. La intersección del eje horizontal, las *partes orationis*, se producen en el tramo vertical que delimita la *dispositio* y la *inventio*.

La *Retórica a Herenio* (1997: 181-186), en el principio del libro III, donde caracteriza el discurso demostrativo o epidíctico, hace referencia al “elogio y la censura” a través de las “*circunstancias externas*, sus *atributos físicos* o sus *cualidades morales*”. En función del “azar o la fortuna, favorable o adversa” se articulan las “*circunstancias externas*”, que serían “linaje, educación, riqueza, recursos [...]”, se informa sobre los “*atributos físicos*” y las “*cualidades morales*”. En la caracterización del *exordio* se indica que hay que partir de la persona del orador y, al mismo tiempo, el *exordio* debe ser directo,¹² dos rasgos presentes en las cuatro primeras estrofas de la *Fábula de Faetón*.

Es en el capítulo VII del libro tercero, de sus *Instituciones Oratorias*, donde Quintiliano (1999 I) describe el género demostrativo o epidíctico. Así, el género demostrativo es aquel que consiste en alabar o vituperar. La alabanza se desarrolla en la ponderación de la moralidad de la persona, pero también del aspecto físico. Aparece la Fortuna, con su doble condición positiva y negativa. A continuación se refiere al vituperio, que se resuelve en el envés de la alabanza. Lausberg destacó “el influjo (en Grecia, claro desde Eurípides, en Roma, en todo caso, desde Ovidio, en las literaturas de lenguas vernáculas comprobable desde su comienzo) más o menos intenso de la retórica escolar en la literatura y la poesía¹³ pasa, pues, por el género epidíctico y la ejercitación” (1975: 24), que se denomina “exhibición” en Aristóteles (1998: 72-73).

En nuestro análisis entendemos que el núcleo del poema es la oración fúnebre, que denominados *Planto de Climene*. Gran parte del poema, la extensa *narratio*, no deja de ser una preparación para llegar a este panegírico, donde la desesperación de la madre pone en contraste una serie de elementos que gravitan en torno a la fama y la fortuna, la “rigurosa fuerza de destino”, primer verso de la octava 217 (Villamediana, 1992:

¹² En la nota a pie de página (nota 28) se cita el *Manual* de Lausberg para indicar que “en el género demostrativo no tiene cabida el exordio indirecto” (*Retórica a Herenio*, 1998: 182). La nota opone el *certum*, un auditorio que funcionalmente resulta ser un espectador, al *dubium*, un juez que dictamina sobre el pasado o una asamblea que debe decidir sobre el futuro (Lausberg, 1966 I: 106-110).

¹³ El texto de Lausberg remite al parágrafo §16.3 del mismo libro (Lausberg, 1975: 20), con el fin de mostrar los tres tipos de discursos de uso repetido, que son aquellos que se pronuncian en “situaciones típicas” y quedan fijados de una vez para siempre, el tercero de ellos corresponde a los “discursos fijados para la evocación repetida de actos de conciencia colectivos con validez socialmente relevante. Estos textos corresponden a aquello que, en las sociedades con un orden social más abierto, se manifiesta como «Literatura» y «Poesía»”.

292). En el *planto* se retoma lo expresado en el *exordio* y así se culmina el poema, poco antes de dar paso a la *peroratio*, donde se encuentran las metamorfosis propiamente dichas, para terminar con la última octava cuando se cierra el poema sobre sí mismo, con un retorno al *exordio*.

En las *Metamorfosis* no existe un *Planto de Climene*, este es un elemento original de la *Fábula de Faetón*. La fusión de la fama, la fortuna y el destino ha escrito el camino que Faetón emprendió, una carrera con honores porque la pretensión ha sido grande, aunque su caída funesta. El *Planto de Climene* se une, en el final del poema, con el *exordio*, y se recolecta y se cierra la aventura de Faetón, fama y fortuna se unen como fuerzas que articulan el mundo. La “Bella, aunque varia, está la varia diosa / que con mano incapaz su rueda rige, / nunca neutral y siempre peligrosa, / a veces condenando lo que elige;” (octava 73), la fortuna ha hecho que el destino de Faetón se cumpla, su madre lo declara en las octavas 210-215, octavas que corresponden a lo que Rozas denomina “Elegía del autor” (Rozas, 1969: 34). Se prepara el *Planto de Climene*, que a continuación tendrá lugar. Tanto en la edición de Rozas como en la de Ruestes, el panegírico se compone de nueve octavas.

Es preciso, en este momento, establecer una comparación entre las estructuras de la *Fábula de Faetón* y la estructura de las *Metamorfosis*.

El fragmento de las *Metamorfosis* utilizado en la *Fábula de Faetón* se inicia con la persecución de Ío por Júpiter, a continuación Argos vigila a Ío, se narra el episodio de Siringe acosada por Pan y la transformación de la ninfa en cálamo, Mercurio construye con las cañas un instrumento musical, Mercurio mata a Argos e Ío abandona la apariencia bovina y recupera su forma humana. Aparece Epafo, hijo de Ío y Júpiter. Epafo reta a Faetón cuando le dice que no es hijo de Febo, por lo tanto, su madre miente. Por indicación de Climene, su madre, Faetón se dirige al Palacio del Sol, habla con su padre y su padre le comunica que le pida lo que desee por ser hijo suyo, el hijo del Sol. El ofrecimiento es una prueba de la filiación. Faetón solicita conducir el carro solar. Febo está obligado a acceder, le da las instrucciones precisas y el hijo del Sol comienza su infausta carrera. Faetón es incapaz de controlar el carro solar. La tragedia que se produce es grande. La Tierra ruega a Júpiter que detenga la desgracia. Faetón cae derribado por un rayo que le envía Júpiter. Muerto Faetón, se producen las metamorfosis de las Helíades y de Cigno. En el final del episodio, Febo recoge los caballos, a los que culpa de la desgracia de su hijo.

En líneas generales, lo narrado en la *Fábula de Faetón* es una amplificación del fragmento de las *Metamorfosis*, sin embargo se deben hacer ciertas observaciones.

Como se ha dicho, hay un *exordio*, donde en las dos primeras octavas se resume la fábula. La genealogía de Epafo sufre una reordenación. En la extensa écfrasis del Palacio del Sol hay dos discursos, sobre la Fortuna¹⁴ y el Tiempo, que no aparecen en la obra de partida. El *Planto de Climene* también es un elemento original de la *Fábula*, un fragmento que constituye el núcleo del poema, hasta el punto de que al desgajarlo mantiene una autonomía que ninguna otra parte posee. Finalmente, después de producirse las metamorfosis de las hermanas de Faetón, las Helíades, y la de Cigno, el poema se cierra con una octava que recoge todo lo narrado, pero no aparece, como sucede en las *Metamorfosis*, Febo, que recoge a los caballos del carro solar.

El análisis estructural que formulamos contrasta con los que se han ofrecido hasta el momento, salvo el que muestra Rico Verdú (2004). La *Fábula de Faetón* no se compondría a partir una idea arquitectónica o constructiva, elaborada mediante bloques temáticos, sino que responde a la configuración de las *partes orationis*, propia de la retórica. Encontramos, por lo tanto, un *exordio*, una *narratio*, el *Planto de Climene*, que ocupa el lugar de la *argumentatio*, y, por último, una *peroratio*.

Vamos a utilizar para establecer las *partes orationis* lo que Lausberg (1966, I: 237) denomina una “división gruesa”, al tiempo que cita a Isidorus Hispalensis: “*partes in rethorica arte quattuor sunt: exordium, narratio, argumentatio, conclusio*”. No utilizamos ninguna división para la *argumentatio* porque esta se ve reemplazada por el *Planto de Climene*, y el análisis que requiere difiere del precisado por un discurso judicial o deliberativo, pues la naturaleza del discurso demostrativo o epidíctico se aleja del debate, ya que la deliberación se dirige hacia la “exhortación o disuasión”, en el género judicial tiende hacia la “acusación o defensa”, mientras que el de “exhibición”, género epidíctico, se dirige a la “alabanza o reprobación” (Aristóteles, 1996: 73). A continuación describiremos el *exordio*, la *narratio*, la *argumentatio* y la *peroratio*.

El *exordio* (octavas 1-4) ocupa las cuatro primeras octavas del poema. Dentro de la *Fábula de Faetón* es un pequeño fragmento, a pesar de la gran importancia que posee. El relato del mito de Faetón y las consecuencias

¹⁴ Con influencia del *Adone* de Marino y el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (Jacob, 2006: 206 - 207).

ejemplificadoras que lo envuelven quedan sintetizadas. Conviene recordar lo que Aristóteles nos dice sobre el preámbulo:

En estos discursos [de exhibición] y en los versos épicos el preámbulo es una muestra del discurso, para que se sepa de antemano de qué trata el discurso y su comprensión no quede en suspenso, pues lo indefinido provoca desconcierto. Quien nos brinda un comienzo, por así decirlo, al alcance de la mano, nos hace seguir de modo continuo el discurso. (1998: 322).

Al mismo tiempo, el *exordio* se divide en dos partes diferenciadas. Las dos primeras octavas condensan el desarrollo narrativo del poema. La primera informa sobre los orígenes de Faetón (su filiación y el conflicto que desencadenará la *narratio*), la conducción del carro solar y la fama adquirida con la ruina. En la segunda estrofa se relata la carrera, se exponen las consecuencias del desafío y la certificación de su origen. Una vez mostrado el mito de Faetón, en la segunda parte del *exordio*, tercera y cuarta octava, el emisor, el *yo poético*, se dirige al lector, al receptor. El poeta declara que su propósito es cantar la “empresa inmortal”.

Resulta necesario comentar la tercera octava porque las variantes textuales difieren entre sí, aunque, a pesar de ello, comparten una idea. La primera versión corresponde a la edición impresa, que se incluye en la edición de Juan Manuel Rozas (1969: 206), la segunda es la que María Teresa Ruestes (1992: 251) ha editado. La tercera la encontramos en la familia F1, en la tesis doctoral de Rodríguez Fernández (2018: 150):

Preste a mi lira Euterpe honor canoro
 con que viva la fama celebrada
 del que estrellas pisando en carro de oro
 desenfrenó la luz con mano osada;
 en cuya muerte el nítido tesoro
 Tetis bebió, quedando coronada,
 Eridano sagrado, tu ribera
 de los que Alcides álamos venera.

En el archivo eterno del decoro
 quedará la memoria celebrada
 del que estrella pisando en carro de oro
 desenfrenó la luz con mano osada;
 en cuya muerte el nítido tesoro
 (aromática pompa) coronada

sacro Erídano, viste su ribera
de los que Alcides álamos venera.

En el archivo eterno del decoro
quedará la memoria celebrada
del que, estrellas pisando, en carro de oro,
puso freno a la luz con mano osada;
en cuya muerte, del mejor tesoro
infeliz ya el Arabia y despojada
por dríadas, atenas y napeas
recogerá las lágrimas sabeas.¹⁵

A pesar de las diferencias textuales, persiste una idea sobre la fama (“fama celebrada” y “memoria celebrada”). Es importante destacar esta estrofa ya que aquí el *yo poético* muestra su objetivo discursivo, que se repetirá en el núcleo del poema, en el panegírico que Climene dedica a su hijo muerto y en la última estrofa, como se confirma en los cuatro primeros versos de la octava 233, la estrofa que cierra el poema: “Cayó Faetón de la mayor altura, / conductor claro de la luz paterna; / a sobrado valor, faltó ventura, / mas no faltó a su muerte vida eterna.” (Villamediana, 1992: 295).

Será en la cuarta octava donde el *yo poético* mostrará la necesidad de que la hazaña fallida de Faetón se debe cantar “Esta empresa inmortal, causa de llanto / fértil en muerte del osado hermano, / es el claro sujeto de mi canto” (Villamediana, 1992: 251).

Nos parece importante para nuestro propósito destacar cómo el *exordio* condensa la narración del mito, sus consecuencias morales y el propósito del poeta. El *exordio* desvela la trama del poema y manifiesta la tesis del mismo. Una vez finalizado, sin que exista transición, sino un corte abrupto, nos encontramos en la siguiente parte del discurso, la *narratio*.

La *narratio* (octavas 5-210) de la *Fábula de Faetón* se encuadra en la tercera clase de las narraciones, según el criterio de Cicerón, cuyo “único objetivo es agrandar pero sirve también como útil ejercicio para adiestrarse en el hablar y en el escribir” (1997: 120-122). Es decir, la que se asocia al

¹⁵ Corresponde esta octava a la versión más corta de la *Fábula*. Esta octava, en lugar de ocupar la tercera posición, aparece en segundo lugar. En la paráfrasis que realiza Laura Rodríguez está presente la idea de la fama. La infausta fama que gravita en torno a Faetón: “La memoria de Faetón – el que, transitando por el firmamento en el carro del Sol, con sus osadas manos interrumpió su luz – será eternamente honrada. El momento de su muerte Arabia, triste y despojada de su mejor tesoro, el oro, recogerá el ámbar de las lágrimas de la región de Saba, a través de las ninfas que llorarán su pérdida” (2018: 150).

discurso literario, pero también al género demostrativo o epidíctico. Cicerón divide esta clase de discursos en dos subclases, la narración que trata de los hechos y la que trata de las personas. La primera da lugar a tres tipos: “el *relato legendario*, la *historia* y la *ficción*”. Fijado este marco, resulta posible entender que *Faetón* corresponde al *relato legendario*, que “no es verdadero ni verosímil”. Con todo, resulta evidente que la narración del funesto periplo también trata de personas, porque “junto a los propios hechos sea posible advertir el lenguaje y el carácter de los personajes”, razón fundamental del relato, objetivo al que se dirige la *narratio*: el carácter de Faetón. La suma de los hechos y de las personas gobierna esta parte del discurso, cuya función no es otra que preparar al receptor para el núcleo del poema.

Para describir la *narratio* parece adecuada la segmentación de Juan Manuel Rozas (1969: 32-34), siempre que entendamos como *narratio* lo que en su esquema se corresponde con los *momentos II. Origen de Epafo, III. Planteamiento de la Tragedia en dos discusiones. IV. El Palacio del Sol. V. Diálogo entre Apolo y Faetón.*¹⁶ *VI. La carrera. VII. Oración de la Tierra a Júpiter y Muerte de Faetón.*

“La narración en los discursos de exhibición no es seguida sino que se hace por partes, pues hay que referir en detalle las acciones de que trata el discurso (Aristóteles, 1998: 331). Esta sucesión admite tres partes: *initium*, *medium* y *finis* (Lausberg, 1966 I: 271-274). Hay que tener presente que los Siglos de Oro el “discurso perfecto se consideraba el compuesto por tres partes, principio, medio y fin, que estaban en relación progresiva entre sí” (López Grigera, 1994: 23). La progresión de los hechos es indudable, así mismo, las tres partes resultan evidentes.

Lo anterior lo enlazamos con lo que Cicerón expone sobre cómo “la narración será clara si presentamos los acontecimientos en el orden en que sucedieron; si mantenemos el orden cronológico de los hechos de manera que se presenten tal como ocurrieron o como creemos que pudieron ocurrir” (1997: 123). Algo que podemos dar por válido en la narración de *Faetón*. A ello añadimos que la “narración es la exposición de un hecho ocurrido, o aparentemente acaecido, útil para persuadir o, como la define Apolodoro, un discurso, que instruye al oyente sobre cuál es la cosa controvertida” (Quintiliano, 1999 II: 57). Entendemos que la persuasión es la razón para construir la *Fábula de Faetón* desde los presupuestos

¹⁶ Hemos suprimido la denominación de “Momento central” que emplea Rozas porque no creemos que estructuralmente sea este el núcleo del poema.

retóricos de la *inventio* y la *dispositio* y, entre ambas operaciones, las *partes orationis*.

La Fábula contradice el principio generalizado en los tratados retóricos clásicos sobre la necesidad de que la exposición del discurso sea clara. Así declara Cicerón que la narración será “*breve, clara y verosímil*” (1997: 122). También Quintiliano manifiesta que se debe “evitar la oscuridad” (1999 II: 59), precepto que no se observa en la *Fábula de Faetón*. Se debe matizar que los preceptos retóricos se ven subordinados a una *estética de la oscuridad*, la que adopta el autor, en la senda de Góngora y sus poemas largos, sin que por ello se pierda una ordenación perfectamente planificada. El escritor utiliza en su beneficio todos los instrumentos a su alcance, en este caso, para unos fines condicionados por una *estética de la oscuridad*.

La literatura tiene la capacidad de transgredir los preceptos que establece la retórica y lo que se considera vicio del lenguaje pasa a ser licencia poética.

Añadimos que, desde el punto de vista del poeta-emisor y sus lectores-receptores, podría no tratarse de tal oscuridad, ya que existe una “exclusión del vulgo, de la que el escritor no tiene ninguna culpa, [...] la oscuridad que sólo es tal en el lector inculto” porque la oscuridad “se funda en cierto alejamiento del vulgo” (Domínguez Caparrós, 2001:142). Por tanto, es necesario tener presente quién es el receptor del poema, un primer lector al que se dirige el Conde desde un *horizonte de expectativas*,¹⁷ para el que la complicación del poema no es un defecto del discurso, sino una necesidad o, incluso, una virtud.

Las tres partes de la *narratio*, a las que nos hemos referido un poco más arriba, serían las siguientes:

Initium. Donde se relatan los antecedentes de Epafo: Siringa y Pan, Mercurio y Argos, Júpiter, Juno e Ío. A continuación, el enfrentamiento entre Epafo y Faetón; a lo que sigue el diálogo entre Faetón y Climene. Los elementos narrativos se encuentran en el libro primero de las *Metamorfosis*. Pero, como se ha expuesto, se reordena la serie narrativa.

¹⁷ La cuarta tesis de Jauss en su conferencia “La historia de la literatura como provocación” se refiere a la “reconstrucción del *horizonte de expectativas* en el que tuvo lugar la creación y recepción de una obra en el pasado”, algo que nos permite “formular preguntas a las que daba respuestas el texto y deducir así cómo pudo ver y entender la obra el lector” (2012: 185). Es este el sentido de *horizontes de expectativas* al que nos remitimos para encuadrar la oscuridad del texto.

Medium. Tiene correspondencia con el inicio del libro segundo de las *Metamorfosis*. Faetón emprende el camino hacia el Palacio del Sol, que se resuelve en una extensa écfrasis. Apolo, después del diálogo con Faetón, debe cumplir con su promesa y le entrega el carro del Sol a Faetón. Se inicia la carrera y llega la catástrofe. La Tierra le ruega a Júpiter que detenga la destrucción.

Finis. Faetón muere derribado a causa del rayo que le envía Júpiter, termina su aventura y se cierra el relato del mito con la caída del protagonista. Como el *medium*, se trata de un fragmento del libro segundo de la *Metamorfosis*.

Tras la muerte de Faetón se inicia el *Planto de Climene* (octavas 216-225). Nos interesa su posición en la *Fábula*, la que ocuparía una posible *argumentatio*. El *Planto de Climene* es la parte principal del poema, un discurso propio del género epidíctico. El elogio que pronuncia Climene a la muerte de Faetón está condicionado por su naturaleza fúnebre. Recordemos las palabras de Aristóteles en su *Retórica*:

En los discursos de exhibición lo principal es la amplificación de que los hechos son hermosos y beneficiosos, pues se parte de la base que son creíbles, así que rara vez se aportan pruebas en ellos: sólo caso de que fueran increíbles o de que se hayan atribuido a otro.” (Aristóteles, 1998: 336).

Por lo tanto, no hay necesidad de argumentos probatorios, ya que la intención del poeta es muy distinta de la defensa ante un juez o del alegato dirigido a una asamblea. El discurso epidíctico se inscribe en el ámbito del arte, aunque dentro de un marco retórico, que, mediante la ordenación del material, posibilita la consecución de un propósito persuasivo.

Se fusionan en el *Planto de Climene* los elementos que envuelven a Faetón en su caída: el honor, la osadía, el destino, la premonitoria y sombría presencia de la muerte. Una totalidad que se vincula con el dolor de la madre ante el hijo muerto. Señalamos que en la octava 221 (1992: 293), Faetón e Ícaro comparten la función ejemplificadora, donde “las formas expresivas –el mito como «aviso»– responden a estructuras alusivas, en las que el enigma o juego intelectual se decanta hacia la *utilitas*” (Romojaro, 1998: 111-112):

Será tu nombre ejemplo lastimoso,
más infeliz que el infeliz osado
que volando entre nubes, animoso,

quedó en cerúleos globos sepultado.
 Tú pudiste, en el padre luminoso
 y en el mayor abuelo confiado,
 no sólo acreditar tu pensamiento,
 sino honrar nueva estrella el firmamento.

Faetón se ha transformado en una estrella,¹⁸ pero se mantiene la naturaleza ejemplificadora, que comparte con Ícaro. Esta unión de funesta fama y su condición ejemplar es una característica fundamental del tema de la *Fábula*. En la poesía del Conde de Villamediana los dos personajes mitológicos cumplen esta función de modelo de ambición y caída, que se puede considerar uno de los temas esenciales de la poesía del autor,¹⁹ a los que se suma el honor, el escarmiento, el desengaño, la fortuna, el destino, etc. El *Planto de Climene* posee autonomía respecto al resto de la *Fábula de Faetón*, se desgajaría y conservaría el mensaje que atesora el poema, algo que reafirma su naturaleza nuclear.

La *peroratio* (octavas 226-233) se compone de dos partes: las metamorfosis de las hermanas de Faetón, Faetusa y Lampecie, las Heliádes, y de Cigno, su hermano y una segunda parte, la última estrofa del poema.

Las hermanas de Faetón y Cigno aparecen en el libro II de las *Metamorfosis*. Las metamorfosis son consecuencia de la funesta aventura de Faetón, una preparación para la conclusión final del poema. La tristeza invade la escena.

Como cierre del poema aparece, una vez más, la muerte de Faetón. Se incide en la unión de la “ventura” y la “vida eterna”, una suma que es posible equiparar con el destino (Villamediana, 1992: 295):

Cayó Faetón de la mayor altura,
 conductor claro de la luz paterna;
 a sobrado valor, faltó ventura,
 mas no faltó a su muerte vida eterna.
 Sufragios de dolor y sepultura
 Bella naya del Po le ofrece tierna.
 Tú enfrena el pie y el llanto, fugitivo,
 si muerto admiras al que lloras vivo.

¹⁸ “El sol catasteriza a su hijo Faetonte, convirtiéndolo en la estrella de Saturno, una vez que ha sido fulminado por Zeus y ha caído al Eridano” (Ruiz de Elvira, 2015: 568).

¹⁹ Por ejemplo, en referencia a Ícaro en la lira 383 : “Sé bien que hay mar Icario / que ya dio por el nombre sepultura / al osar temerario” (Villamediana, 1990: 493).

Aristóteles (1998: 345) divide el epílogo en cuatro partes. En la primera se atrae al receptor hacia nuestra causa y lo dispone contra la parte contraria; en segundo lugar, se amplifica o se atenúa; la búsqueda de emociones ocupa el tercer lugar; y, para finalizar, se trata de hacer recordar al receptor la totalidad del discurso, su esencia. Nos fijamos en el último punto, pues la octava final recolecta lo que se anticipó en el *exordio*, la *narratio* describió pormenorizadamente y Climene expresa en el discurso fúnebre ante Faetón muerto. La *Fábula* se cierra sobre sí misma y queda vibrando el mensaje que transmite sobre esta “vida eterna”, que conlleva “dolor y sepultura”.

A su vez, Cicerón (1997: 179) establece una división de la conclusión en tres partes: “la *recapitulación*, la *indignación* y la *compasión*”, tres elementos que encontramos en el final de la obra. La estructura de la conclusión que aparece en la *Retórica a Herenio* (1997: 158-161) es muy similar a la de Cicerón: “la *recapitulación*, la *amplificación*, la apelación a la *miser cordia*”. Señalamos la idea de síntesis que se desprende de la “*recapitulación*” se vincula con el recuerdo que debe quedar tras el discurso, como también dice Aristóteles, el mensaje que el poema articula.

CONCLUSIONES

Una breve recapitulación de lo expuesto a lo largo del artículo, con el objetivo de proponer una estructura retórica en la composición del largo poema que nos ha ocupado, nos lleva a resumir nuestra tesis.

Si examinamos las herramientas que ofrece la retórica clásica, destacan, a caballo entre las operaciones de la *inventio* y la *dispositio*, las *partes orationis*: *exordio*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio*. Si a ello le agregamos que el poema se puede asimilar, dentro los géneros retóricos, al discurso demostrativo o epidíctico, ya que se trata de una estructura que tiende retóricamente a un núcleo, lo que hemos denominado *Planto de Climene*, que ocupa el lugar de la *argumentatio*, estamos en condiciones de afirmar su filiación retórica.

La lectura de la *Fábula de Faetón* se ve enriquecida cuando se adopta un punto de vista retórico, en este caso desde las operaciones de la *inventio* y la *dispositio*, que se plasman en las *partes orationis*. Una posición que nos permite acercarnos al *horizonte de expectativas* del creador y del lector, el emisor y el receptor. A la vez, consideramos que no termina aquí el análisis retórico de *Fábula*, por el contrario, parece necesario un análisis

extenso de las tres operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio*), que contribuya al conocimiento de la poesía del Conde de Villamediana.

La retórica se convierte en una herramienta que nos permite analizar el poema, pero también abordar su recepción desde presupuestos acordes con su realidad primera, ya que la posibilidad de que el poeta-emisor y el lector-receptor compartían el mismo código retórico desde el que se construye y se lee el poema no resulta inverosímil.

BIBLIOGRAFÍA:

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1991), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Aristóteles (1998), *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial.
- Barthes, Roland (1970), “L’ancienne rhétorique [Aide-mémoire]”, *Communications 16*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Sociologie, Anthropologie, Histoire, pp. 172-223.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999), *Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, Akal.
- Cicerón (1991), *El orador*, Madrid, Alianza Editorial.
- Cicerón (1997), *La invención retórica*, Madrid, Gredos.
- Cotarelo y Mori, Emilio (2003), *El Conde de Villamediana*, Madrid, Visor.
- Cossío, José María de (1998), *Fábula mitológicas en España*, 2 tomos, Madrid, Istmo.
- Domínguez Caparrós, José (2001), *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- Fernández Murga, Félix (1982), “Francisco de Quevedo, académico ocioso” en *Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 45-52.
- Fucilla, Joseph F. (1953), *Relaciones hispanoitalinas*, Madrid, C.S.I.C.

- Gallego Morell, Antonio (1961), *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, C.S.I.C.
- Gutiérrez Arranz, Lidia (2001), *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana*, Kassel, Edition Reichenberger.
- Jakob, Juri (2006), *Villamedianas Fábula de Faetón*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg.
- Jauss, Hans Robert (2012), *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Madrid.
- Jiménez Patón, Bartolomé (1621), *Mercurius trimegistus, siue Detriplici [sic] eloquentia sacra, española, romana: opus concionatoribus verbisacri, poetis vtriusque linguae, diuinarum & humanarum literarum studiosis vtilissimum*, Baeza, Petro de la Cuesta Gallo typographo, <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=8220> (fecha de consulta: 1/3/2020)
- Lausberg, Heinrich (1966), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- Lausberg, Heinrich (1975), *Elementos de retórica literaria*, 3 tomos, Madrid, Gredos.
- López Griegera, Luisa (1994), *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Marino, Giovan Battista (2018), *Adone*, edición de Emilio Russo, Rizzoli, Milán.
- Ovidio (1990), *Metamorfosis*, traducción de Pedro Sánchez de Viana, edición de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta.
- Ovidio, *Metamorfosis* (2015), ed. de Consuelo Álvarez y Roma M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- Quintiliano, M. Fabio (2002), traducción de Francisco Rodríguez Pascual, *Obra completa*, 5 tomos, Salamanca, Publicaciones de la Universidad Pontificia-Caja Salamanca y Soria.

Pedraza Jiménez, Felipe B. (1986), “Prólogo” al Conde de Villamediana, *Obras*, facsímil de la edición *príncipe*, Aranjuez, Ara Iovis., pp. vii-xliv.

Retórica a Herenio (1997), traducción y notas de Salvador Núñez, Gredos, Madrid.

Rico Verdú, José (1973), *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, C.S.I.C.

Rico Verdú, José (2004), *La lírica del Barroco*, Madrid, Uned.

Rodríguez Fernández, Laura (2018), *Edición crítica de la Fábula de Faetón de Juan de Tassis y Peralta, II Conde de Villamediana*, Tesi di dottorato di Laura Rodríguez Fernández, Pavia, Università degli Studi di Pavia, pp. 5-145.

Romojaro, Rosa (1998), *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos.

Rozas, Juan Manuel (1964), *El Conde de Villamediana. Bibliografía y contribución al estudio de sus textos*. Madrid, CSIC.

Rozas, Juan Manuel (1969), “Introducción biográfica y crítica” al Conde de Villamediana, *Obras*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia, pp. 7-21.

Rozas, Juan Manuel (1978), *Sobre Marino y España*, Editorial Nacional, Madrid.

Ruestes, María Teresa (1992), “Prólogo” al Conde de Villamediana, *Poesía*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, pp. ix-xcv.

Ruiz Casanova, José Francisco (1990), “Introducción” al Conde de Villamediana, *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, pp. 7-74.

Ruiz de Elvira, Antonio (2015), *Mitología clásica*, Gredos, Madrid.

Russo, Emilio, “L’Adone a Parigi”, *Filologia e Critica*, maggio-dicembre 2010, pp. 267-283.

Russo, Emilio (2013), “Introduzione” a Giovan Battista Marino, *Adonne*, ed. Emilio Russo, Rizzoli, Milán, pp. 6-54.

Villamediana, Conde de (1969), *Obras*, ed. y prólogo Juan Manuel Rozas, Madrid, Castalia.

Villamediana, Conde de (1986), *Obras*, facsímil de la edición *príncipe*, ed. y prólogo Felipe B. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis.

Villamediana, Conde de (1990), *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.

Villamediana, Conde de (1992), *Poesía*, ed. y prólogo de María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta.

Villamediana, Conde de (1994), *Poesía inédita completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra.

Villamediana, Conde de (1999), *Las fábulas mitológicas*, ed. Lidia Gutiérrez Arranz, Kassel, Reichengerger.

Villamediana, Conde de (2018), *Edición crítica de la Fábula de Faetón de Juan de Tassis y Peralta, II Conde de Villamediana*, Tesi di dottorato di Laura Rodríguez Fernández, Pavia, Università degli Studi di Pavia.