

«ESTA NUEVA DEIDAD, APRISIONADA»: MOTIVOS Y TÁCTICAS
COMUNES ENTRE EL CANCIONERO PETRARQUISTA DE JUAN
DE TASSIS Y PERALTA, CONDE DE VILLAMEDIANA, Y *PARA
MIRTA (SONETOS BARROCOS)* DE ANTONIO GALA

PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ

Universidad Internacional de La Rioja *

Resumen

El presente artículo se centra en la delineación de los motivos y de las tácticas comunes existentes entre el cancionero petrarquista del hispanolusitano Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, y *Para Mirta (sonetos barrocos)* del cordobés Antonio Gala con objeto de hacer implícita su carga homoerótica. Esta confluencia literaria se produce, en ambos casos, a través del ocultamiento metódico de la homosexualidad del autor real en los márgenes de los códigos petrarquistas que contrae el yo poético. De tal modo, se analizan en este trabajo algunos de los sonetos más significativos de Villamediana en comparación con los de Gala, extrayendo esas tácticas y esos motivos –las omisiones de género, las palabras con doble sentido y las alusiones a determinadas figuras mitológicas–, todos los cuales redimensionan la hermenéutica de estos dos poetas españoles de diferente época, sí, pero de similar condición.

Palabras clave: homoerotismo, petrarquismo, literatura *queer*, conde de Villamediana, Antonio Gala.

* Este trabajo se ha desarrollado en el seno del grupo de investigación de la UMA «Andalucía Literaria y Crítica: Textos Inéditos y Relecciones» (HUM-233), dirigido por M.^a Belén Molina Huete; del proyecto PID2022-138918NB-I00, «Historia, Ideología y Texto en la Poesía Española de los Siglos XX y XXI (Continuación)», del MICIU, codirigido por Juan José Lanz y Natalia Vara (UPV); y del proyecto 2022JML3N9, «Transmedialità: Media, Scienza, Generi, Arti nella Poesia Panispanica (1980-2022)», del Ministero dell'Università e della Ricerca de Italia, dirigido por Marina Bianchi (Unibg).

“ESTA NUEVA DEIDAD, APRISIONADA”: COMMON MOTIFS AND STRATEGIES
BETWEEN THE PETRARCHAN CANZONIERE OF JUAN DE TASSIS Y PERALTA,
COUNT OF VILLAMEDIANA, AND *PARA MIRTA (SONETOS BARROCOS)*
BY ANTONIO GALA

Abstract

This paper focuses on the delineation of the motifs and common strategies found in the Petrarchan canzoniere of the Hispano-Lusitanian Juan de Tassis y Peralta, Count of Villamediana, and *Para Mirta (sonetos barrocos)* by the Andalusian writer Antonio Gala, with the aim of revealing their implicit homoerotic dimension. This literary convergence occurs, in both cases, through the methodical concealment of the author’s homosexuality within the margins of the Petrarchan codes that contract the poetic voice. Accordingly, some of the most significant sonnets of Villamediana are analyzed in comparison with those of Gala, extracting a series of shared strategies and motifs—gender omissions, lexical double meanings, and allusions to specific mythological figures. These elements reframe the hermeneutic interpretation of these two Spanish poets from different times, yet with similar conditions.

Keywords: Homoeroticism, Petrarchism, Queer Literature, Count of Villamediana, Antonio Gala.

*A Luis, en la complicidad de nuestros
símbolos y de nuestros pecados.*

1. INTRODUCCIÓN: ANTONIO GALA Y LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Antonio Gala jamás ocultó el enorme peso que tuvo la literatura del Siglo del Oro –con su poesía, con su prosa y, por supuesto, con su teatro– durante su formación como escritor, tal y como relataba a su amigo, el poeta José Infante, en las conversaciones mantenidas para la elaboración de su singular biografía, a caballo entre la bioficción y la entrevista (Infante, 1994: 47):

Yo creo que quizá por la guía de los estudios y todo eso los que más influyen en mí –luego hay una selección personal– son algunos clásicos,

que diría que son san Juan de la Cruz, Santa Teresa¹, a quien desde el principio leí con mucho cariño, cierto Cervantes, el de las *Novelas ejemplares*, que me parece un narrador maravilloso, y el *Quijote*, que leí muy pronto afortunadamente. Y lo sigo leyendo; siempre procuro, todos los veranos, leer o todo el *Quijote* o unos capítulos del *Quijote*... Luego están *La Celestina*, e inmediatamente Rilke y Garcilaso.

Los datos que se conservan tocantes a *Para Mirta (sonetos barrocos)*, el poemario en el que se centra mi análisis, son muy escasos. La única justificación existente, de hecho, sobre la escritura de este cancionero en miniatura de impronta y de imitación barrocas figura en las «Palabras previas» del propio Gala (1997: 11-12)² al comienzo de sus *Poemas de amor*; donde aseguraba: «Una dulce y ligera distracción produjo el pequeño conjunto *Para Mirta*, de sonetos barrocos: un ejercicio apasionado y leve a la vez, rebelde y escolástico a la vez, como las sensaciones que lo originaron». Y es que, en efecto, este tomito de versos, lejos de reflejar las experiencias vividas por su autor³, parece más bien sumergirse en los códigos y en los dictados de la lírica barroca y, parcialmente, en los de la renacentista.

Los vestigios que pueden rastrearse de la rica tradición poética española en *Para Mirta (sonetos barrocos)* son muchos y variados en su fina aleación, y nos ponía sobre la pista de ello –y sobre la pista del conde de Villamediana– el poeta jerezano de la Generación del 50 José Manuel Caballero Bonald (2011: 29-30):

Creo que ni siquiera hace falta insistir en el barroquismo sustancial del poeta vinculado desde siempre a una tradición que puede remontarse a la poesía arabigoandaluza, llega a la gran cantera artística del Barroco ya recordada antes, Góngora, Villamediana, Lope, Bocángel, Soto de Rojas, Carrillo de Sotomayor, etc., pasa por Cernuda y Aleixandre y

¹ Gala acabaría comprando a la embajada alemana de Madrid la mesa auténtica –tesoro de la artesanía barroca expoliado por los nazis bajo el auspicio del jefe de prensa de la embajada, Hans J. Lazar– donde escribiera santa Teresa de Jesús (Gala, 1998: 107; 2000: 194).

² En adelante indicaré únicamente las páginas para citar esta obra según Gala (1997).

³ Es importante subrayar aquí este fenómeno, ya que en la inmensa mayoría de sus títulos restantes Gala ha desarrollado una clara línea poética biográfica, vitalista e intimista. En contraposición, en *Para Mirta* prefirió sumergirse en la *estética normativa* del Barroco, apartando del proceso creador, aparentemente, los *impulsos de la vida* (Orozco Díaz, 1988: 85).

culmina en el modelo suntuoso de los poetas de Cántico, encabezados, como bien se sabe, por Pablo García Baena y Ricardo Molina. El Barroco en general y el cordobés en particular representa, por tanto, la base estética de muy buena parte de Gala y son abundantísimos los ejemplos.

En una primera incursión exegética por este fascinador cancionero en miniatura salen al paso las seguras lecturas de Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera, san Juan de la Cruz o Luis de Góngora, por apuntar solamente algunos de los hipertextos auriseculares más señeros. De esta guisa, cuando Gala, en el segundo terceto del primer soneto del conjunto, «Ella», escribía: «Te duele la victoria, y dócilmente / a costas tu destino de amor llevas, / delicada y sangrienta vida mía» (174), hacía resonar en él el masoquismo característico del amante petrarquista, el cual reclamaba Herrera (2006: 501) en los tercetos del soneto-proemio de su inacabado cancionero manierista⁴: «Quien sabe i ve'l rigor de su tormento, / si alcança sus hazañas en mi llanto, / muestre alegre semblante a mi memoria. // Quien no, huya i no escuche mi lamento, / que para libres almas no es el canto / de quien sus daños cuenta por vitoria». Cuando Gala preguntaba, retóricamente, por la cualidad estelar de la amada en el segundo cuarteto del último soneto del compendio, «A un puñal usado como plegaria»: «¿Quién revistió de túnica escarlata / tu agonizante refulgir de estrella?» (184), volvía a conectar con uno de los cuantiosos apelativos figurados lumínicos que el Divino dirigiese a doña Leonor Fernández de Córdoba, condesa de Gelves: «Mas, ¡ai!, que tanta gloria suerte umana / no alcança, i no se deve al mal que siento / el bien que me negáis, Estrella mía» (Herrera, 2006: 553). No cabe duda de que la noche oscura sanjuanista (Cruz, 2010: 261-262) es un símbolo místico que Antonio Gala se empeñó en retomar y en reinterpretar constantemente a lo largo de toda su obra literaria (Plaza González, 2023a: 279-288), tal y como sucede en el segundo cuarteto del segundo soneto, «El enamorado», donde se usa para representar la soledad, el sufrimiento y la vulnerabilidad del desamor: «En chinelas pasé mi noche oscura / enhebrándote agujas de castigo» (174). El primer cuarteto del

⁴ Al ordenar los materiales críticos inéditos de don Emilio Orozco Díaz para su publicación, Lara Garrido anotaba: «Reaccionando contra la etiqueta de neoplatonismo, afirma [Orozco] que “el esencial goce y atracción que sintió el poeta en la vida no estuvo solo en el saber, en la poesía y en el recogimiento interior, sino también en la visión de todo el mundo externo” (Orozco Díaz, 2004: 28).

cuarto soneto del poemario, «A su clavícula», se sirve de algunos elementos propios del consolidado retrato renacentista para configurar la descripción de la amada, Mirta: «Si al velo octavo a ciegas me adelanto / que a tu marfil y flecha desfigura, / firme me ofende y presa tu segura / azucena valiendo al amaranto» (175-176); y, en este sentido, no se antoja para nada descabellado relacionar la inserción de la azucena con uno de los sonetos más célebres de nuestra literatura, el cual firmara Garcilaso: «En tanto que de rosa y d'azucena / se muestra la color en vuestro gesto, / y que vuestro mirar ardiente, honesto, / con clara luz la tempestad serena [...]» (Vega, 1972: 59). La pasión hedonista carnal mostrada por el libre disfrute de la nieve –metáfora truncada de la piel blanca– en el *carpe diem*: «Oh qué ala inmóvil, qué ardorosa nieve: / vara de nardo en púrpuras rendida, / pálido cetro indiferente al fuego» (176), ha de ser, a mi entender, heredera inequívoca de algunos de los más originales octosílabos gongorinos del «Romance de Angélica y Medoro» (1602), reivindicativa innovación respecto al *Orlando furioso* (1532) de Ludovico Ariosto en la que Angélica deja atrás los *armi* y provoca el eros en la cabaña, rodeada de cupidillos: «El pie calza en lazos de oro, / por que⁵ la nieve se goce, / y no se vaya por pies / la hermosura del orbe» (Góngora, 2000: 394-395).

Pese al interés objetivo de este abanico de hallazgos filológicos, en estas páginas me ocuparé especialmente de una conexión con la tradición española⁶ que, sin tener por qué ser tan directa –o al menos no explícita–, es la que pudiese resultar más sugestiva para comprender el planteamiento y el valor de *Para Mirta*, conduciéndonos hasta un inesperado plano de interpretación. Esta confluencia se produce, mediante el ocultamiento metódico de la homosexualidad del autor real en los márgenes de los códigos petrarquistas⁷ que contrae el yo poético, con la lírica del vate hispanolusitano Juan de Tassis y Peralta, por más señas conde de Villamediana. Así pues, en el epígrafe sucesivo analizaré algunos de los

⁵ Me he tomado la licencia de corregir la edición de los *Romances* de Antonio Carreño, *porque* en sustitución de *por que*, pareciéndome que, a todas luces, *que la nieve se goce* se trata, gramaticalmente hablando, de una oración subordinada sustantiva que funciona como término de un sintagma preposicional que actúa como complemento de régimen y, en consecuencia, no cabe la lectura de *por que* con valor conjuntivo.

⁶ Otras conexiones de Gala con la tradición literaria española y europea, Plaza González (2023c).

⁷ Para un mejor encuadre dentro de la recepción aurisecular, Plaza González (2023b).

sonetos más significativos de Villamediana en comparación con los de Gala, extrayendo tácticas y motivos procedentes del petrarquismo que son comunes a los dos y que redimensionan la hermeneútica.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL DESEO Y LA PASIÓN DEL «HOMOEROTISMO IMPLÍCITO»

El hispanista germano Leopold (2002) defendía la plausible hipótesis explicativa del «homoerotismo implícito» en los versos de Juan de Tassis y Peralta,

[...] un personaje que llegó a alcanzar gran fama por su atrevimiento y osadía en todo, su ambición desmedida, su gusto por todo tipo de juegos de azar, a los que jugaba de manera no muy limpia, su maestría en el arte del toreo a caballo y en las justas en las que se batía, de las que salía siempre victorioso, su producción poética, tanto de rimas sobre el amor de elevado lirismo, como de versos satíricos sobre sucesos y personajes de la corte, con una gran carga de mala intención y maledicencia (Álvarez Lobato, 2021).

Para tal propósito, distinguía Leopold (2002: 1142) inicialmente entre los conceptos de *estrategia* y de *táctica* en los siguientes términos:

La estrategia es el modo del poder discursivo y disciplinante, que tiene un vocabulario propio y un lugar desde donde hablar. La táctica, en cambio, carece de lo propio y tiene que reciclar lúdica y subversivamente lo que el discurso reinante le proporcione. La estrategia es acción y la táctica es reacción, juego y resistencia dentro de lo permitido.

Y es que, si pensamos, acaso, en el momento histórico y social que le tocó vivir al conde de Villamediana, genio bisexual, discerniremos que:

[...] en ningún caso esta táctica está más indicada que cuando se trata del amor homosexual, ya que en el Siglo de Oro español el *peccatum contra naturam* o *nefandum* es lo indecible por antonomasia. Como Rafael Carrasco ha mostrado en varias ocasiones, el pecado nefando era tan nefando que aun los códigos penales evitaban su mención directa (Leopold, 2002: 1142-1143).

La condena era la muerte o la hoguera. A finales de los años sesenta de la última centuria, hubieron de descartarse por entero las teorías relativas a los amores de Villamediana hacia la dama doña Francisca de Tabara y se redefinieron, en el plano literario –que sepamos–, los amores inclinados hacia la reina doña Isabel⁸ (Rosales, 1997: 307-309; Villamediana, 1969: 51), «[...] causa determinante de su muerte, [aun siendo], después de muerto, [...] procesado por sodomía» (Rosales, 1997: 402), si bien «el rey Felipe IV⁹ ordenó al instructor del proceso que mantuviera, a todo trance, el secreto de la culpabilidad de Villamediana para no infamar la memoria del muerto» (Rosales, 1997: 412). Se aventuró, a la sazón, en palabras de Juan Manuel Rozas (Villamediana, 1969: 51-52), la posibilidad de que los amores homosexuales fueran, precisamente –más allá de sus muchas e inoportunas amantes femeninas¹⁰–, los que condujesen al poeta a su horrible y alevosa muerte el 21 de agosto de 1622, al ser atravesado por la cuchilla de una ballesta valenciana, asestada por un embozado, junto a la iglesia de san Ginés:

⁸ Rosales (1997: 346) recordaba que «la anécdota más conocida sobre la inclinación del conde hacia la reina se emplaza, generalmente, en una fiesta de toros y cañas celebrada en la plaza Mayor de Madrid, y se refiere al lema sacado en ella por el conde, *Son mis amores reales*, llevando el traje bordado con reales de plata». Álvarez Lobato (2021) contaba que el conde «estaba enamorado de la reina desde el primer día que la vio y se llegó a rumorear que la gentil princesa también se había encaprichado del atractivo conde. El de Villamediana organizó, en 1622, con motivo del diecisiete cumpleaños de Felipe IV, una de las fiestas más espectaculares de las que se hicieron en los jardines de Aranjuez [...] y se representaron dos obras teatrales, *La gloria de Niquea* y *El vellocino de oro*. El conde aprovechó su labor de dirección de las obras para organizar un encuentro con ella. [...] Provocó el incendio [...] para coger en sus brazos a Isabel y salvarla del fuego, perdiéndose en el alboroto que se preparó y desapareciendo los dos “más tiempo del que había menester para librarla del peligro del fuego...”».

⁹ Álvarez Lobato (2021) señala: «Existe una teoría que está basada en documentos sacados a la luz en el archivo de Simancas por un erudito y escritor vallisoletano, don Narciso Alonso Cortés, académico de número de la Real Academia Española, según la cual existía un círculo muy cerrado, constituido por un grupo de cortesanos, servidores y otras gentes, que se dedicaban con gran delectación a la práctica del llamado entonces “pecado nefando” [...], en el que estaba incluido, cómo no, Felipe IV, que, llevado por su insaciable libido, era un declarado bisexual. En estos documentos se cuenta que el conde de Villamediana también pertenecía a este grupo y estaba enamorado del monarca, y que se guardó secreto de estas circunstancias por orden expresa del rey, para evitar su publicación y la consiguiente difamación del conde y seguramente la suya propia».

¹⁰ Rosales (1997: 275-300) desmonta varias musas que se le atribuyeron apócrifamente al conde.

Particularmente, se pudo esgrimir el cuchillo contra él por problemas de honra, por problemas económicos, por venganza contra sus sátiras personales, y por miedo al proceso secreto existente por homosexualidad, pecado que tenía la pena máxima irremisiblemente. [...] Al Conde se le acusaba de homosexualidad («lo que está probado», dicen los textos) y no creo posible que se levantase un falso testimonio de esta índole contra un noble, gentilhombre de la Reina, porque los poderosos no quieren entre ellos nunca escándalos de *dolce vita*.

Luis de Góngora y Argote, en una carta dirigida al licenciado Cristóbal de Heredia –fecha en Madrid el 23 de agosto de 1622–, expresaba su acérrima melancolía y sus condolencias, evocaba el espantoso asesinato del conde y el tamaño de su herida mortal, *que aun en un toro diera horror*; daba noticia de cómo este pidió la extremaunción, informaba de su indigna sepultura y lamentaba la pérdida de la amistad (Góngora, 1999: 170-171)¹¹. Rosales (1997: 251) avisaba, al explorar esta trágica muerte que se trocó en leyenda, de que

los hechos a que vamos a referirnos son sumamente graves [...]. Han dejado una estela misteriosa. Afectaban al honor de personas reales, y su importancia hizo que nadie hablara de ellos directamente. Cualquier indiscreción podía ser peligrosa, considerarse como un delito contra el Estado y ser severamente castigada. Así se explica que las primeras noticias que tenemos acusen carácter de rumores; así se explica el carácter anónimo y cuchicheante de las informaciones posteriores; así se explica que los hechos en cierto modo se mitificasen, se convirtiesen en leyenda, en vez de organizarse con precisión histórica. Es curioso advertir que

¹¹ A la declaración de Góngora se contraponen la de Quevedo: «la muerte aconteció un domingo de agosto, de anocheada y en la calle Mayor y, por lo tanto, Quevedo alude al gentío que la presencié aterrorizado como si hubiera sido el acompañamiento del cadáver en un entierro. La gracia tiene hiel. Añade don Francisco *que hubo personas tan descaminadas en este suceso que nombraron los cómplices y culparon al príncipe*. Luego, con frase eficazísima y bien acuñada, que por su extraordinaria fuerza expresiva se ha repetido innumerables veces, insinúa la sodomía del conde, diciendo *que solicitó castigo con todo su cuerpo*, para continuar su pliego de cargos equiparando al asesino y a la víctima con la siguiente ingeniosidad: Villamediana *murió violentamente, para que ni en su vida ni en su muerte hubiese cosa sin pecado*. Esto lo escribe un moralista, y luego afirma a boca llena que tiene por bien intencionado al cuchillo que lo mató, para terminar su descripción del lance con estas encarnizadas palabras: *Y todo lo que vivió fue por culpar a la justicia en su remisión y a la venganza en su honra; y cada día que vivía y cada noche que se acostaba era oprobio de los jueces y de los agraviados*» (Rosales, 1997: 311).

cuando la censura quiere ocultar los hechos, los agranda, los convierte en leyenda.

Salvando las distancias temporales y sociales existentes e inexcusables entre principios del siglo XVI y mediados del siglo XX, no fue tampoco tarea ni condición fácil para Gala el reconocerse y declararse públicamente homosexual en el contexto de la recrudescida dictadura franquista (Gala, 2000: 154) y, más tarde, durante buena parte de la joven e incipiente democracia española, optó por moverse a menudo en una cierta ambigüedad, quizá por inercia o por conveniencia mediática (Cantero, 1982: 47). Uno de los episodios más duros tocantes a su orientación sexual lo relataba, con fidelidad y sensibilidad extremas, Dubosquet Lairys (2021: 43):

El ambiente de virilidad y de jerarquía que imperaba en los cuarteles de aquella época no casaba con la sensibilidad y el pensamiento del joven poeta. Su nivel cultural e intelectual, su espíritu mordaz y sus ocurrencias le singularizaban en el universo uniformado de las Fuerzas Armadas. Fue víctima de una venganza por parte de compañeros suyos, que le tenían ojeriza por ser él mismo y que utilizaron un mensaje personal que el autor había escrito a un camarero de la cafetería de los oficiales para denunciarle y acusarle de haber cometido un delito contra el honor militar. Sometido a juicio, Antonio Gala, ya licenciado en Derecho, decidió asumir su propia defensa con los atrevidos argumentos de que la homosexualidad es una virtud castrense, para lo que se remontó al propio Julio César y a la célebre legión tebana –un argumento que convertiría más tarde, en 1965, en su poemario *Meditación en Queronea*–. El joven alférez no pudo contra el Ejército; su propia defensa era un suicidio, aún más, en tiempos de dictadura. Fue considerado culpable, degradado con deshonor público y obligado a realizar el servicio militar normal, enfrentándose a la vergüenza social. En una ciudad como Córdoba, el escándalo fue mayúsculo y siguieron días muy amargos que el escritor aguantó, encerrado en su casa, ante la indiferencia y callada censura de su madre, fiel espejo de una sociedad dominada por los prejuicios.

En otro orden, sobre Juan de Tassis la crítica contemporánea (Leopold, 2002: 1144) ha dicho que

su lírica amorosa es especialmente de gran originalidad. Elíptica y, como quien dice, abstracta, carece casi por completo de acontecimientos.

Salvo en contadas excepciones, es el monólogo de un yo poético consigo mismo, un monólogo cuyas palabras claves son: *aviso, escarmiento, culpa* y *yerro*.

En ese monólogo vertido en el permeable molde del cancionero, la elipsis y la abstracción se entremezclan, en sus estrofas, con la tensión *típicamente petrarquista*, a tenor de Rozas (Villamediana, 1969: 21):

La tensión es lo más típicamente petrarquista que tiene el cancionero del Conde. El poeta se desdobra continuamente en varios binomios. Es la tópica guerra petrarquista: lucha entre el dolor y el placer, la ausencia y la presencia, la esperanza y el convencimiento de que nunca logrará éxito, los celos –o sea, la tensión entre la realidad y la imaginación–, y la tal vez más dolorosa ecuación, pasión frente a silencio.

En estas mismas diatribas antitéticas, que unas veces se complementan y otras colapsan entre sí, se sitúa *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Gala y, por esa y otras razones aludidas hasta este punto, parece pertinente la comparación entre sendas propuestas, considerando que uno y otro escritor se sometieron artísticamente al código petrarquista, oscureciendo, bajo su luminoso paraguas, el deseo y el anhelo homosexuales.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO DEL CANCIONERO PETRARQUISTA DEL CONDE DE VILLAMEDIANA Y *PARA MIRTA (SONETOS BARROCOS)* DE ANTONIO GALA

3.1. *Motivos del imaginario místico-petrarquista*

En el primer soneto de la obra del conde de Villamediana (1969: 77), que resulta, acorde con las exigencias de la tradición petrarquista, un proemio escrito desde el tiempo presente con vistas hacia el pasado (Prieto, 1984: 98-99), hallamos la relevancia de la voz como canal de comunicación y, asimismo, la apelación, en el primer cuarteto, al lector ideal de sus poemas, al cual se equipara: «Nadie escuche mi voz y triste acento, / de suspiros y lágrimas mezclado, / si no es que tenga el pecho lastimado / de dolor semejante al que yo siento», por más que, seguidamente, el sujeto lírico niegue con rotundidad, en el segundo cuarteto, el carácter ejemplar y moralizante de su historia personal: «Que no pretendo ejemplo ni escarmiento / que rescate a los otros de mi estado, /

sino mostrar creído, y no aliviado, / de un firme amor el justo sentimiento». El terceto final de esta composición se clausura con esos yerros que cruzan, de una punta a la otra, su poesía (Leopold, 2002: 1144) y que reformulan el adagio latino *amoris vulnus idem sanat qui facit*: «Quisieron persuadirme las razones, / hasta que en el propósito más firme / fue disculpa del yerro el mismo yerro». Esta isotopía ferrosa la desarrollaría, con más profusión, en el soneto número 13, en el que –nótese– el causante del amor y del dolor es un sustantivo masculino, *verdugo*, el cual atrae un indudable símbolo fálico¹²: «Después que puse al pie dura cadena, / después que puse al cuello indigno yugo, / besé el cuchillo y adoré el verdugo / que a muerte y a paciencia me condena, // en esta oscuridad, en esta pena, / ciego así, porque a ciega deidad plugo, / ni descanso yo más, ni el llanto enjugo, / ni llego a percibir aura serena» (Villamediana, 1969: 89). En el caso de *Para Mirta*, el primer soneto, «Ella» (174), se dedica, por mor del título, a la amada, no a los posibles lectores, y los elementos del campo semántico del castigo y de los hierros tienen una ocurrencia menor¹³: «De una la noche en otra maravilla / –cera ya agraz, ya pluma alabeada– / regresó el alba, limpia y afilada, / rasgándome de pura la mejilla» (181).

Al igual que Antonio Gala en un pasaje del soneto «El enamorado» –«En chinelas pasé mi noche oscura / enhebrándote agujas de castigo» (174)–, Juan de Tassis había revisitado la misma noche oscura en el soneto 12 como símbolo de la ausencia amorosa sin remedio ni medida: «Y aunque en la noche de la ausencia escura, / con osada esperanza busca puerto / este nunca venido pensamiento [...]» (Villamediana, 1969: 88).

¹² Piquero (2024) rescataba varias composiciones del conde de Villamediana que muestran a uno de los poetas que, con mayor recurrencia y audacia, integró vocabulario sexual directo, ambiguo o disfémico en la poesía burlesca y erótica de los Siglos de Oro: la décima «Niña, pues en papo chico», donde aparece el verbo *fornicar*; el soneto «Éntrale el basto siempre a la doncella», fundamental para la discusión del término *polla*, aquí empleado con sentido femenino y en clave lúdica de naipes; una redondilla en la que la voz *pija* adquiere valor procaz –«Papo solo y sin segundo...»–; y, en especial, el soneto que comienza «De media noche pasa y no te aguardo», donde Juan de Tassis elaboraba un entramado de dobles sentidos sexuales a partir del léxico náutico –*vela, verga, telas, mares*– para construir una lectura disémica de notable ingenio erotizante. Similarmente, registraba atribuciones dudosas, como ciertos ovillejos en los que interviene la palabra *polla* en un contexto equívoco.

¹³ Por el contrario, en el marco del cancionero de los *Sonetos de La Zubia* sí estarían muy presentes estos vocablos (Plaza González, 2022: 166).

En esta línea extendida del imaginario místico-petrarquista, la llama de amor viva ocupará, con su luz y su calor, el soneto 30 de Villamediana (1969: 106), primero *recatada* y luego *descubierta*: «La llama recatada (que encubierta / la tuvo justo miedo de advertida) / vuelve agora, de efectos impelida, / al sol que la fomenta descubierta». Si bien el fuego insufla, por un lado, vida a quien lo siente: «Amor es quien la sopla, y quien despierta / mi antigua pena, al parecer dormida; / Amor que alarga a mi deseo la vida, / y no da vida a mi esperanza muerta»; la arrebatada, por otro lado, en este símbolo de doble valencia afectuosa y punitiva: «Yo estoy muriendo en medio deste fuego, / en esperar, y no en sufrir, cobarde, / penas de olvido, olvido de mi muerte». Gala, mientras tanto, se bastaba únicamente con el daño y se erigía víctima en «A una caja de cerillas», coincidiendo, curiosamente, con la pena que se aplicó, según un memorial del Archivo de Simancas rescatado por el historiador Narciso Alonso Cortés, a cinco mozos en un proceso por sodomía concluido el 5 de diciembre de 1622 en el que el propio Tassis estuvo implicado: «No más quisiera que esta débil valla, / que a sueño y paz reduce las hogueras, / me diese su sigilo y no entendieras / de qué fiesta del fuego soy yo talla» (177-178); o paralelamente en «A una máscara que hizo con escayola pintada», donde se atestigua la duplicidad de su condición: «[...] mártir y hoguera, la avidez perdura» (178).

El tópico del *amor furens* lo encontramos, a su vez, en el soneto número 31 del conde de Villamediana (1969: 107) de manera explícita, llegando a ser, amén de una enfermedad, una fuerza destructora y mortífera: «¡Ay, loco Amor, verdugo de la vida, / confuso laberinto del cuidado, / hoz del sosiego, siempre desdichado, / de caer en tus manos de homicida!». Este se acompaña de un motivo que he tildado antes de herreriano (Herrera, 2006: 501) y que tiene su origen en el *militiae species amor est*, esto es, el saberse ganador incluso en las derrotas: «¿Tú te atreves a mí, tú que perdida / tuviste la victoria que has ganado, / hallándote de mí tan despreciado / que no temí tu flecha endurecida?». En efecto, los sonetos de Antonio Gala albergan, en correspondencia, el tan recurrente *topos* del *amor furens*, primero en «A su lencería»: «Cuándo será que, en gracia de un instante, / queden, vidente amor, sus ansias ciegas, / y de la vid en las hermosas vegas / libres racimo y gloria penetrante» (175); y después en «A una caja de cerillas»: «Ceñir con linde el fuego o con muralla, / podar su fronda, arriarle las banderas, /

apaciguar su sed de torrenteras, / poner a su demencia cruz y raya» (177); y, a la postre, en «A una máscara que hizo con escayola pintada»: «Las cuencas sin mirar de tu locura / ni una lágrima vierten consolada, / y por tu frente mal equilibrada [...]» (178). En el soneto número 48 de Villamediana (1969: 124) las saetas del amor se clavan, contienda tras contienda, en el amante para aniquilarlo sin compasión: «Esta flecha de amor con que atraviesa / de parte a parte el corazón rendido, / de tan gloriosa causa ha procedido, / que me siento morir, y no me pesa»; y otro tanto acontece en los de Gala, sea con el arquero en «A su lencería»: «Todo es igual y todo ya distinto: / el dulce arquero que tu luna guarda / con su rayo me hiera, y muera luego» (175); sea con los dardos en «A su clavícula»: «Los que verás mañana dardos rojos / su vuelo premeditan desalado / y el alba empieza a arder sobre la mesa» (178); o sea con la saeta en «A una ficha de teléfono»: «Así yo fuera, mudo y retirado, / posibilidad solo, brasa fría, / con una saeta al norte de mi estría / y un deseo en el aire aposentado» (180). En el mismo soneto 48 del conde (Villamediana, 1969: 124), cristaliza el lugar común literario de la *religio amoris*, que es *conditio sine qua non* del petrarquismo del Siglo de Oro: «Ver, adorar, morir, fue todo junto, / dando, con solo veros, mi tormento / forzosa causa a su mortal estado. // Porque a tan gran peligro basta un punto, / y a la luz de sus ojos un momento, / para dejar sin vida a un desdichado»; y, consecuentemente, de la *imitatio* petrarquista de *Para Mirta*: «No tuve yo más ley que tu figura / y el lazo de tu pelo por abrigo [...]» (174).

Uno de los elementos configuradores, con frecuencia inadvertidos, del código de los cancioneros petrarquistas es la disertación sobre el inexorable paso del tiempo. Fue Antonio Prieto quien señaló que la lucha contra su fugacidad se desveló como motor axial del *Canzoniere* (1470), y de ahí que Francesco Petrarca recolectara sus *rime sparse* con el designio de inmortalizarlas y, por lo tanto, inmortalizarse a sí mismo:

Volviendo nuevamente a Petrarca, su soneto inicial tiene la misión de destacar, desde el presente, que todos los *fragmenta* que siguen pertenecen a un pasado, son motivos de arrepentimiento; pero no es, en modo alguno, un enunciado que contenga la totalidad textual desarrollada. No se enuncia, por ejemplo, que la razón sustancial, y que da unidad al *Canzoniere*, es la lucha del poeta contra la fugacidad del tiempo y que

justifica que se recojan (inmortalicen) las rime *sparse* por lo que ellas son Petrarca (Prieto, 1984: 104-105).

En el soneto número 142 de Juan de Tassis (Villamediana, 1969: 309) se da cabida, colateralmente, a la reflexión sobre la futilidad del *tempus fugit*: «Debe tan poco al tiempo el que ha nacido / en la estéril región de nuestros años, / que premiada la culpa y los engaños, / el mérito se encoge escarnecido»; tal y como ocurre en el soneto «A un álbum de fotografías» de Gala, en el que la imagen fotográfica del ser amado perdura y su cuerpo físico no: «Me dolió antes de verte tu segura / posesión, pozo avaro en que el sonido / huye del labio, y yacen sin sentido / la risa breve, inmóvil la figura» (182).

3.2. *Motivos neoplatónicos y la figura mitológica de Narciso*

Embebido de neoplatonismo hasta desbordarse, el conde poetizaba con firmeza los preceptos lumínicos neoplatónicos en el soneto 69: «Es la belleza un rayo del primero / lumen, por mil centellas derribado, / adonde vibra en parte trasladado / del Sol Eterno un campo verdadero» (Villamediana, 1969: 149); comunes a Herrera (2006: 554) y a Gala: «¿Quién revistió de túnica escarlata / tu agonizante refulgir de estrella? / ¿Qué muerte das que, si a la luz destella, / se esconde de la luz y se rescata?» (184). En el soneto 74 (Villamediana, 1969: 154) vemos que se dibuja una presunta *donna angelicata* como una astuta táctica de distracción, a pesar de que no se termine de concretar su sexo: «Este divino objeto en forma humana, / que menosprecia altar y estrellas pisa, / mata en un punto y nos parece aprisa, / tanto el que muere a tales manos gana». Similarmente, en el soneto 105 (Villamediana, 1969: 185) no se alcanza a especificar si el objeto del amor es un hombre o una mujer y se mantiene la naturaleza misteriosa de esa *nueva deidad, aprisionada*, que bien podría ser, en mi opinión, ese amado que quisiese crear y que, en contraposición, acaba por silenciar en su ornamento codificante: «Esta nueva deidad, aprisionada, / y entre grillos y rejas no segura, / mueve el orden fatal de la ventura / con misteriosa mano arrebatada». Es en este callar y no mostrar donde Leopold (2002: 1153) intuía una pasión homoerótica y donde adivinaba un hábil juego de perspectivas:

Evidentemente el *amor sui* se presta muy bien a un mensaje nefando. Pero creo que también en los ejemplos petrarquistas puede apreciarse cómo un discurso disidente puede apropiarse de las normativas de la poesía amorosa para llenarlas tácticamente de una semántica inadmisibile. La poesía de Villamediana es un juego de equívocos, una especie de holograma, cuya imagen cambia según se mueva el espectador.

Sin obviar que, consiguientemente, «entre masculinidad y feminidad no hay una diferencia sustancial, sino gradual» (Leopold, 2002: 1143), sí que hay un ejemplo paradigmático del género de la hipotética destinataria del cancionero de Juan de Tassis en el soneto número 32 (Villamediana, 1969: 108), en el cual el sujeto lírico rogaba y rogaba piedad desde su cárcel de amor: «Volved a ver, señora, este cautivo / al remo eternamente condenado, / por albedrío y voluntad forzado, / a pesar vuestro y aun al suyo, vivo». En el soneto número 88 (Villamediana, 1969: 168), esta amada se mitologiza en sirena, se eleva a estrella, se materializa en cometa y se diviniza en ángel: «Bellísima sirena deste llano, / estrella superior de esfera ardiente, / animado cometa floreciente, / con rayos negros serafín humano [...]». Pero el sexo, tal vez, se metamorfosea, justamente, en el soneto número 77 (Villamediana, 1969: 157) gracias a otra presencia mitológica insospechada, la de Narciso¹⁴: «De nuestras selvas el mejor Narciso, / o por lo bello o por lo enamorado, / de suerte

¹⁴ Sobre este soneto, Leopold (2002: 1149-1153) argüía: «Es un texto difícil, ya que baraja códigos de varias proveniencias: el cuento mitológico, el poema bucólico, la tradición de la *inscriptio amoris* y el juego semántico con el germánico. Además, tiene una estructura hipodiegética, y solo el primer cuarteto es descriptivo. Este está localizado en un *locus amoenus*: hay agua –el cristal– y un árbol –el aliso–. El joven allí presente es llamado “el mejor Narciso”, lo cual indica que no se trata de la figura mitológica, sino de una variante moderna “de nuestras selvas”. Es Narciso por su belleza y por su modo de amar, es decir, por la pasión, por un reflejo que se le parece físicamente. El verso 3 juega con la polivalencia de *animado*, según la cual el joven está animado por su doble, pero no por su suerte. Dicho de otro modo: está muy enamorado, pero tiene poca esperanza de éxito, y, por lo tanto, se queja. Hasta aquí todo es conocidísimo, y si nuestro “mejor Narciso” fuese una simple reduplicación del Narciso ovidiano la pequeña escena sería una perogrullada». Valente (1983: 17-18) señalaba: «Narciso: revelación en la imagen y por la imagen; epifanía del otro en la imagen de sí... La imagen que Narciso ve está más allá de la muerte. El mito de Narciso es, pues, un mito de amor, de supervivencia o de resurrección». Para ahondar en la recepción del mito de Narciso, remito a Ruiz Esteban (1989) –exponía cómo la figura de Narciso se reinterpreta y adapta continuamente a las necesidades culturales y estéticas de cada época, contribuyendo así a esclarecer la presencia ovidiana y la dinámica de reescritura del mito clásico en la literatura española desde la Edad Media– y a Alganza Roldán (2010).

no, de cristal sí animado, / quejoso he visto yo de un verde aliso¹⁵». No es de extrañar el hecho de que, tal y como recordaba Ruiz Casanova (Villamediana, 1994: 15):

Villamediana, en persona y obra, sufrió una de las más implacables censuras que pueda hacerse a un artista: se convirtió en tema tabú para la España de los Austrias. El silencio y «la tumba de olvido» que como amante desengañado había solicitado en sus endecasílabos se tornaron reales. [...] Es más: tras la sexta edición de sus obras, la de 1648, habrían de pasar casi doscientos años para que se publicasen de nuevo textos del conde¹⁶.

3.3. *Las omisiones de género y las palabras con doble sentido como táctica de ocultamiento*

Para *Mirta* resulta, únicamente en apariencia, un cancionero más estricto en este plano interpretativo, dado que pretende dirigirse, al fingir a la perfección la estrategia petrarquista, a una mujer ideal desde el engañoso soneto preliminar «Ella» hasta «A su lencería» o «A un trozo de lápiz bicolor», por más que el autor real fuese homosexual. De tal modo, debemos fijarnos, en primera instancia, en que en «A su clavícula» se insertan, en el segundo cuarteto, dos adjetivos femeninos singulares, *lejana* y *pura*, los cuales bien podrían dirigirse a la clavícula del título: «Ni más se pulió al ópalo, ni es tanto / la ferviente calandria en la espesura / como armoniosa tú, lejana y pura, / dormida en el reverso del encanto» (176); y se inserta, en el segundo terceto, un adjetivo femenino singular, *dura*, que podría pasar casi desapercibido, y que podría leerse referido a esa amada ficticia, a esa misma clavícula o a algún sustantivo femenino implícito que, por ahora, desconocemos: «Dura como el puñal y así de breve, / báculo siendo blanco de la vida / me das la muerte si a tocarte llego». En segunda instancia, debemos fijarnos en que en «A una máscara que hizo con escayola pintada» se usa intencionadamente –creo que con afán de despistar al receptor– el

¹⁵ «Así relacionado, el aliso revela otro secreto, ya que el nombre latín del árbol, *alnus*, alude por paronomasia al ano y subraya así la práctica indicada» (Leopold, 2002: 1151).

¹⁶ Este fenómeno de reedición tardía se dio en casi todos los literatos coetáneos de Juan de Tassis, verbigracia, Cristóbal de Castillejo, Baltasar del Alcázar, Francisco de Aldana, Juan de Arguijo o Francisco de Medrano.

apelativo *amiga*, que podría referirse a la amada o a la misma máscara del título: «Dime, amiga, qué amor o qué odio tienes, / pues a mi corazón quizá le puedan / tu verdad adiestrar o tu falsía» (179); y, en tercera instancia, en que en «Ella» se esboza, por medio de las metáforas del oro, una melena rubia y en «El enamorado» se recoge el *lazo de tu pelo* (173-174). Acaso la duda pudiera asomar fundadamente en el resto de los sonetos, al no poseer estos ningún género gramaticalmente marcado e inclinarse por sintagmas nominales de abierta lectura como *vida mía* (174), *figura* (174 y 182) o *cuerpo* (179) y por el pronombre relativo *quien*: «Mas ¿qué extraño que tenga a su servicio / la recamada lengua de la muerte / quien tiene a su servicio ya mi vida?» (184). El mecanismo, sin embargo, se rompe de forma súbita y definitiva en «Soneto verde», pues en él se habla manifiestamente del *dueño*: «Verde presidio y hondo, verde prado, / que a la esperanza indócil alimentas / con grama en flor, sonrisa de mi dueño: // suba la muerte y máteme a tu lado, / que esmeraldas, cantáridas y mentas / me han dispuesto un profundo y verde sueño» (181); y se resquebraja, en menor medida, en «A un puñal usado como plegaria»: «En tan suave quehacer y blando oficio, / ¿qué dueño tu destino aquí convierte, / apaga el crimen, silenció la herida?» (184). Si la casuística es bastante pareja, ¿se esconde entonces un amor homoerótico detrás de *Para Mirta (sonetos barrocos)* o no? Tres pasajes que contienen algunos axiomáticos símbolos fálicos podrían ayudarnos, probablemente, en la empresa de dilucidar este arcano y de cargar la balanza a favor de un destinatario masculino que había permanecido escondido en la exégesis. Primero, «El enamorado» presenta el símbolo del *cetno*: «No tuve yo más ley que tu figura / y el lazo de tu pelo por abrigo; / tu camisa de holanda, mi enemigo; / tu tijera, mi cetro y desventura» (174). Segundo, «A su clavícula» exhibe triplemente los símbolos –algunos de ellos utilizados ya por Catulo– de la *vara de nardo*, otra vez del *pálido cetro* y, además, del *báculo*: «Oh qué ala inmóvil, qué ardorosa nieve: / vara de nardo en púrpuras rendida, / pálido cetro indiferente al fuego. // Dura como el puñal y así de breve, / báculo siendo blanco de la vida / me das la muerte si a tocarte llego» (176). De ser cierta esta triada de símbolos fálicos –*nardo*, *cetro*, *báculo*–, el sintagma adjetival medianero *dura como el puñal y así de breve* no habría de remitirse ya a la amada imaginada, sino al pene erecto y a sus sacudidas, como un filo que en un instante se clava y clava. Tercero, «A una ficha de teléfono» introduce

una parte del cuerpo que suele relacionarse, desde la Grecia antigua, con las prácticas homosexuales, los muslos –*al norte de mi estría*–, e incluye el símbolo penetrante de la *saeta*: «Así yo fuera, mudo y retirado, / posibilidad solo, brasa fría, / con una saeta al norte de mi estría / y un deseo en el aire aposentado» (180).

4. CONCLUSIÓN: UNA SUPERFICIE AGLUTINADORA

Así las cosas, me atrevo a afirmar que puede corroborarse que Antonio Gala empleó en *Para Mirta* no únicamente los mismos motivos neoplatónicos y petrarquistas que el conde de Villamediana, sino también las mismas tácticas concernientes al discurso homoerótico para cifrar el mensaje genuino, o sea, las *omisiones de género*, las *palabras con doble sentido* y las *alusiones a determinadas figuras mitológicas*¹⁷:

Para volver a la distinción de Bembo entre un amor «che si fa» y uno «che non si fa»: el amor homosexual era algo que sí se hacía, pero que no debía hacerse, y que, por lo tanto, no se hacía oficialmente. Este doble gesto también atañe a la forma de hablar de ello. Solo se podía *parler avec* tácticamente. Aquí el modelo convencional del petrarquismo es la matriz ideal, en la cual puede arraigarse el mensaje disidente. Los elementos de esta gramática secreta tienen que ser de tal modo que no salten a la vista tan fácilmente: omisiones de género, palabras con doble sentido y alusiones a determinadas figuras mitológicas. Una hermenéutica de este tipo de discurso clandestino tiene que enfrentarse con dos problemas. Primero, tiene que comprobar que el subtexto homoerótico existe, y,

¹⁷ La única figura mitológica que aparece de manera fehaciente en *Para Mirta* es la de Ícaro. No obstante, el reflejo del espejo hermenéutico de Narciso, símbolo del amor homosexual –del amor por lo mismo– en el conde de Villamediana, podría haber llegado hasta el segundo terceto de «Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol» de Gala: «No surgiera qué flor de qué hundimiento / al verte, sol, beber los manantiales / en los que yo no quise que bebieras» (183). No se explica, de otro modo, la imagen de la flor brotando del agua tras la horripilante muerte por ahogamiento, sin obviar que «el reflejo del agua espejante no significa tampoco la posesión de lo reflejado» (Lara Garrido, 1997: 316). Sobre el alcance de Ícaro en este y otros sonetos, véase Plaza González (2025: 14), donde concluía: «se ha probado, con todo ello, solventemente la emulación y la superación de los modelos barrocos llevada a cabo por Antonio Gala a través de una sutil, pero contundente metáfora mítica, en la escritura de este magnífico soneto de *Para Mirta*».

segundo, debe convencer a los filólogos conservadores que no quieren ver profanados a sus campeones literarios (Leopold, 2002: 1144).

A estas alturas de la biografía, de la producción literaria y de la crítica galianas es harto irrefutable que el *subtexto homoerótico* sí existe en Gala. Esperemos que, en una actualidad académica en la que no dejan de proliferar los estudios humanísticos y sociales que aplican la teoría *queer* a casos prácticos (Butler, 2003; Maingueneau, 2004; Pérez Fontdevila, 2017), convencer a los «más conservadores» no resulte un problema infranqueable (Plaza González, 2024: 255-265). Si la profesora López Suárez dictaminó que «el texto poético de Figueroa (concretado en la lírica amorosa) se presenta [...] como una superficie aglutinadora de todo un saber bifurcado no solo en una asimilación de doctrinas o contenidos, sino también en el aprendizaje de una técnica de disposiciones y expresión de los mismos» (Figueroa, 1989: 59-60), el texto poético de Gala bien podría recibir idéntico diagnóstico en su fecunda *superficie aglutinadora* de imitaciones compuestas y de revelaciones creadoras.

En definitiva, el análisis comparado llevado a cabo de los sonetos de Villamediana y de *Para Mirta (sonetos barrocos)* permite constatar la pervivencia y funcionalidad del código petrarquista como matriz discursiva capaz de alojar, de manera productiva, estrategias de cifrado vinculadas al deseo homoerótico. La convergencia entre ambos cancioneros revela que las omisiones de género, las ambigüedades léxicas y las relecturas mitográficas implantan no solo procedimientos estéticos heredados, sino, a la par, dispositivos de negociación identitaria inscritos en una tradición lírica que articula tensiones entre norma y disidencia. Este estudio abre, por consiguiente, un campo fértil para indagar en otras prácticas poéticas donde la *imitatio* petrarquista actúe como superficie de inscripción de subjetividades marginalizadas, así como para profundizar en la historicidad de los mecanismos de ocultamiento y en su impacto en los modelos de recepción y canonización literaria. Esta línea de investigación, extendida a contextos comparados y metodologías *queer*, puede contribuir a una reevaluación crítica del repertorio lírico hispánico y de las operaciones simbólicas que sustentan su configuración.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Fuentes literarias

- CRUZ, san Juan de la (2010): *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra [1983].
- FIGUEROA, Francisco de (1989): *Poesía*. Ed. Mercedes López Suárez. Madrid: Cátedra.
- GALA, Antonio (1997): *Poemas de amor*. Pról. Pere Gimferrer. Barcelona: Planeta, Espasa-Calpe, Círculo de Lectores.
- GALA, Antonio (1998): *La casa sosegada*. Barcelona: Planeta.
- GALA, Antonio (2000): *Ahora hablaré de mí*. Barcelona: Planeta.
- GÓNGORA, Luis de (1999): *Epistolario completo*. Ed. Antonio Carreira. Zaragoza: Pórtico.
- GÓNGORA, Luis de (2000): *Romances*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- HERRERA, Fernando de (2006): *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas. Madrid: Cátedra [1985].
- VALENTE, José Ángel (1983): *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- VEGA, Garcilaso de la (1972): *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia [1969].
- VILLAMEDIANA, conde de (1969): *Obras*. Ed. Juan Manuel Rozas. Madrid: Castalia.
- VILLAMEDIANA, conde de (1994): *Poesía inédita completa*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra.

Estudios

- ALGANZA ROLDÁN, Minerva (2010): «La tradición de Narciso en la literatura hispánica (siglos XIII-XVIII)» y «El espejo de Narciso: la poesía española en el umbral del 27». En Alganza, Minerva (ed.): *Metamorfosis de Narciso en la cultura occidental*. Granada: UGR, 79-91 y 161-196.
- ÁLVAREZ LOBATO, Pablo (2021): «Felipe IV, el sexo y su época». *Hypérbole*, 12 de diciembre (en línea: <<https://hyperbole.es/2021/12/felipe-iv-el-sexo-y-su-epoca/>>, consulta 18 de septiembre de 2025).
- BUTLER, Judith (2003): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.

- CABALLERO BONALD, José Manuel (2011): «La expresión poética de Antonio Gala». En Padilla, Ana (coord.), *Antonio Gala y el arte de la palabra*. Córdoba: UCO, 25-32.
- CANTERO, Lluís (1982): «Entrevista a Antonio Gala». *Interviú*, 312 (mayo), 47-49.
- DUBOSQUET LAIRYS, Françoise (2021): *Antonio Gala en su paisaje. Crónica de un compromiso*. Sevilla: José Manuel Lara.
- INFANTE, José (1994): *Antonio Gala, un hombre aparte*. Madrid: Espasa-Calpe.
- LARA GARRIDO, José (1997): *Del Siglo de Oro (Métodos y elecciones)*. Madrid: UEM-CEES.
- LEOPOLD, Stephan (2002): «“El mejor Narciso de nuestro bosque”: homo-sexualidad como táctica en el petrarquismo del conde de Villamediana». En Domínguez, Francisco y Lobato, M.^a Luisa (eds.): *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Madrid-Logroño: Iberoamericana Vervuert - San Millán de la Cogolla, 1141-1154 (https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_2_017.pdf).
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1988): *Introducción al Barroco*. Vol. I. Ed. José Lara Garrido. Granada: UGR.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (2004): *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León y san Juan de la Cruz)*. Ed. José Lara Garrido. Málaga: UMA.
- PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2017): *Un común singular: lecturas teóricas de la autoría literaria*. Tesis doctoral. Barcelona: UAB (<https://www.tdx.cat/handle/10803/402398>).
- PIQUERO, Álvaro (2024): «“¿Qué paraíso? Yo tu coño quiero”: disfemismos sexuales en la poesía erótica de los Siglos de Oro». *Revista de Lexicografía*, 30, 89-132 (<https://doi.org/10.17979/rlex.2024.11846>).
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2022): «Las imágenes que no cesan: Símbolos naturales comunes entre Miguel Hernández y Antonio Gala. Confluencias de *El rayo que no cesa* y *Sonetos de La Zubia*». *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 15, 119-169 (<http://poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/251>).
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2023a): «“El árbol del silencio”: (re)configuraciones místicas en *La acacia* de Antonio Gala». En Lanz, Juan José y Vara, Natalia (eds.): *La esperanza entre cenizas. Compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento, 267-290.

- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2023b): «“Pues yo también ofrezco mi garganta”: calas del neoplatonismo, el petrarquismo y los loci áureos en *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Antonio Gala». En Mata Induráin, Carlos *et al.* (eds.), «*Multum legendum*». *Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*. Pamplona: UNAV, 553-572 (<https://hdl.handle.net/10171/67719>).
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2023c): *Tradición y modernidad en la poesía de Antonio Gala: Exégesis y relección desde su obra total*. Tesis doctoral. Málaga: UMA.
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2024): «“Dulce y lejana voz por mí gustada”: los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca frente a *Para Mirta (sonetos barrocos)* de Antonio Gala». *Artifara*, 24.2, 255-265 (<https://doi.org/10.13135/1594-378X/8259>).
- PLAZA GONZÁLEZ, Pedro J. (2025): «“Perdió las alas, y en el aire muerto”: el tratamiento argumental y temático del personaje mitológico de Ícaro en la poesía renacentista y barroca y en el soneto “Porque el amante se creyó Ícaro de otro sol” de Antonio Gala». *Revista de Literatura*, 87.173, 1-16 (<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1431>).
- PRIETO, Antonio (1984): «El “cancionero petrarquista” de Garcilaso». *Dicenda*, 3, 97-115.
- ROSALES, Luis (1997): *Estudios sobre el Barroco*. Vol. III. Ed. Félix Grande *et al.* Madrid: Trotta.
- RUIZ ESTEBAN, Yolanda (1989): *El mito de Narciso en la literatura española*. Tesis doctoral. Madrid: UCM.

Pedro J. PLAZA GONZÁLEZ
Universidad Internacional de La Rioja
pedrojesus.plaza@unir.net
<https://orcid.org/0000-0002-3800-3341>