

LA MARIPOSA EN CENIZAS DESATADA: UNA IMAGEN PETRARQUISTA EN LA LIRICA AUREA, O EL DRAMA ESPIRITUAL QUE SE COMBATE DENTRO DE SÍ. (1ª parte)

Gregorio Cabello
Colegio Universitario de Almería
Universidad de Granada

Resumen:

El soneto XCLI del *Canzoniere* de Petrarca, en el que encontramos el símil de la mariposa y la llama como símbolos del amante y de su movimiento dramático y circular en torno a una dama en cuya luz se abrasa y pierde la vida, puede considerarse el comienzo de una cadena temática que tendrá gran aceptación entre los poetas del petrarquismo español. En este trabajo se estudian las asimilaciones personales del tópico en Petrarca, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Enrique Garcés, Góngora, Villamediana y Pedro Soto de Rojas, resaltando cómo en el paso de las tematizaciones del Renacimiento al periodo Barroco el tópico recibe una *contaminatio* perspectiva ética (el *desengaño*) o erótico amatorio (exaltación de la entrega al amor como supremo acto suicida).

Palabras clave:

MARIPOSA; LLAMA (O FUEGO); TOPICO; PETRARQUISMO; EDAD DE ORO (ESPAÑA).

Abstract:

The sonnet XCLI of Petrarca's *Canzoniere*, where we found the picture of the butterfly and the flame meaning symbols of the lover and his dramatic and circular movement around the Light of the Lady he burns up and dies, is the first step in an iconographic chain with a great success between the poets of Spanish' Petrarchism. In this work I study how some of these poets

have become into themselves the petrarchist image or topic: from Petrarca's sonnet to Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Enrique Garcés, Góngora, Villamediana and Soto de Rojas. And I remark how in the translation of the topic from the Renaissance to the Baroque forms the butterfly and the flame support a process of *contaminatio* with images which intensify the original meaning, from an ethic (disillusion or *desengaño*) or erotic point of view (a sad song about the lost in love, as the gratest suicide desintegration).

Palabras clave:

BUTTERFLY; FLAME (OR FIRE); TOPIC; PETRARCHISM; GOLDEN AGES (SPANIAN).

El símil de la mariposa y la llama tiene su elaboración paradigmática en Petrarca, modelo directo para su adopción entre los poetas petrarquistas españoles. Es el soneto XCLI del *Canzoniere* ("Come talora al caldo tempo sole") el que se considera como fuente común para tematizaciones posteriores. Pero también encontramos la mariposa y la llama en el soneto XIX, "Son animalí al mondo de sí altera"¹. La opinión más generalizada es que Petrarca tuvo en cuenta las observaciones de Plinio en su *Historia Natural*². S. de Covarrubias se hace eco de ellas:

Es un animalito que se cuenta entre los gusanitos alados, el más imbécil de todos los que puede aver. Este tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema (...). Esto mesmo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la muger para aficionarse a ella; y cuando se han acercado a ella demasiado se queman las alas y pierden la vida³.

En el *Diccionario de Autoridades*:

Cierta especie de insecto o gusano con alas, muy pintado y hermoso, el qual tiene inclinación á entrarse por la luz de la candela, y assi no cessa de dár vueltas hasta que se abrasa. Covar dice se llamó assí quasi Maliposa, porque se assienta mal en la luz de la candela⁴.

1. Para los textos de Petrarca he manejado la edición de G. Contini y D. Ponchi-
roli, Francesco Petrarca, *Canzoniere*, Turín, 1980.

2. Cf. Aurora Egido, "Introducción" a Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios*. Cartu-
xa Real de Zaragoza, Zaragoza, Pórtico, 1978, p. 46, donde nos informa que "la
fuente está en Plinio", siguiendo a K. Scouler, *Natural Magic*, Londres, 1965, p. 101.

3. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, p. 790.

4. *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1969.

La cadena temática inaugurada por Petrarca tiene como eslabones en la literatura áurea española a Gutierre de Cetina ("Como la simplecilla mariposa") y a Diego Hurtado de Mendoza ("Cual simple mariposa"), sin contar a Camoens ("Qual tem a borboleta"). A ellos ha prestado especial atención J.G. Fucilla,⁵ considerándolos como predecesores del desarrollo del *topos* en Fernando de Herrera, que centrará el contenido de dos de sus sonetos en esta representación: "La incauta y descuidada mariposa" y "Buena y cerca la Lumbre, i no reposa", configurando definitivamente un motivo literario en el que la atracción del amante hacia la dama es significada en la muerte que encuentra la mariposa en su volar en torno a la llama, y que estudiaré tanto en sus semejanzas como en las divergencias que representa respecto al paradigma petrarquista⁶.

A continuación atenderé, en estas notas dispersas sobre el motivo de la mariposa, a la versión del soneto CXLI que Enrique Garcés publicó en su traducción del *Cancionero* de Petrarca en 1591, con variantes significativas respecto al original, para luego adentrarnos en el territorio barroco. Villamediana, por una parte, con la gloria suicida frente al desengaño y el escarmiento. Góngora, por otra, contaminando el significado amoroso con valencias de desengaño cortesano. Y, por último, Soto de Rojas, internándose ya en un proceso distinto de *imitatio*, en el que el madrigal (con todo lo que éste supone de diferenciación frente a la extensión poética del soneto) y Guarini juegan un papel que nos acercan a lo que será la poesía del siglo XVIII⁷.

5. *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, pp. 147-157.

6. En cuanto al motivo de la muerte y el fuego, destacaría el capítulo "Belleza y horror" de G.R. Hocke, *El Manierismo en el arte europeo. I. El mundo como laberinto*, Madrid, Guadarrama, 1961, pp. 110-112, sin olvidar las imprescindibles páginas de J. Rousset, *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*, Barcelona, Seix Barral, 1972, pp. 182-185, que luego ampliaría en *L'intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII^e siècle*, París, 1976.

7. Lejos en el tiempo queda, y a la vez cercano en la memoria, la pervivencia del símbolo. Por poner un ejemplo, recordemos el *Doctor Faustus* de Tomás Mann. F. Mellizo, *Literatura y enfermedad*, Barcelona, Plaza y Janés, 1979, p. 42, en su comentario a esta obra, recoge unas palabras del protagonista Leverkühn: "una mariposa de vivos colores, la *Hetaira* Esmeralda, que me hechizó con su contacto, hechicera blanca como la leche. Y yo la seguí a la sombra vegetal que requiere su desnudez diáfana, y me apoderé de ella". Concluye F. Mellizo que "esa mariposa-símbolo de la vida, pero también símbolo tradicional del Ángel de la Muerte- obsequia al músico con la sífilis y con el genio". Para los placeres prohibidos de Cernuda, entre "entierros aburridos como piedras" reside la "seguridad" en "...ese insecto / que anida en los volantes de la luz" (*La realidad y el deseo*, ed. M.J. Flys, Madrid, Castalia, 1982, p. 163. La cita procede del poema "He venido para ver", vv. 26-27). En la misma vertiente, pero en otro ámbito, recordemos *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca, o esa mariposa indonesia travestida que "ha logrado su teatro: representación de la invisibilidad" y que "al dibujar la letra muerta sobre la piel, sitúa al hombre en su cénit: el reino del símbolo" (Severo Sarduy, "Los travestís", *La simulación*, Caracas, Monte Avila eds., 1982, pp. 61-62).

Petrarca, "Canzoniere", XCLI

El punto de partida para la cadena temática que estudiaremos lo constituye un soneto de Petrarca que, con variantes más o menos funcionales y relevantes, gozó de una amplia recepción posterior, tanto entre los poetas petrarquistas italianos (Tasso⁸, Tansillo⁹...) como entre los españoles:

Come talora al caldo tempo sòle
semplicetta farfalla al lume avezza
volar ne gli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dote;
così sempre lo corro al fatal mio sole
de gli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.
E veggio ben quant'elli a schivo m'hanno,
e so ch'i' ne morrò veracemente,
ché mia virtù non pò contra l'afanno:
ma sì m'abbaglia Amor soavemente
ch'i' piango l'altrui noia, e no 'l mio danno;
e, cieca, al suo morir l'alma consente.

Aquí se poetizan una serie de rasgos que van a crear un auténtico paradigma lírico en el tratamiento posterior del motivo y que debemos tener muy en cuenta para analizar las variaciones o versiones hispánicas que se hicieron sobre este soneto¹⁰.

En primer lugar, la equipolencia del enamorado con la mariposa, atendiendo a una lectura simbólica alegórica que se imbrica en la literatura emblemática del Renacimiento. A destacar la calificación de "semplicetta farfalla", resaltando el rasgo de ingenuidad del insecto amante, sobre el que posteriormente se moralizaría abundantemente. Recordemos el "imbécil" al que se

8. Véase R.O. Jones, "Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and change in Renaissance Poetry", *MLN*, LXXX (1965), pp. 166-184.

9. J.G. González Miguel, *Presencia napolitana en el siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Universidad, 1979, pp. 166-184.

10. Aquí me gustaría precisar y advertir con A. Prieto, "Introducción" a Francesco Petrarca, *Cancionero*, traducción de Enrique Garcés, Barcelona, Planeta, 1985, p. CVII, "que la lengua poética petrarquesca, extendida por las múltiples *rime diverse* que las reproducen, y a las que en España se une la lengua poética garcilasiana, es una lengua que, con sus formas métricas, se constituye en modelo al que es difícil escapar, pero que en estructuras poéticas distintas tiene sentidos distintos". El mismo autor, en *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1976, p. 261, recogía y asumía esta idea de *El círculo de Praga. Tesis de 1929*, Madrid, Alberto Corazón, 1970, p. 39: "la obra poética es una estructura funcional, y los diferentes elementos no pueden estar comprendidos fuera de su relación con el conjunto. Elementos objetivamente idénticos pueden revestir, en estructuras idénticas, funciones absolutamente diferentes".

refería Covarrubias y sus implicaciones respecto al comportamiento “enfermo” y “enloquecido” del enamorado¹¹, máxime si atendemos las interpretaciones palinódicas a las que se vio sometido el *Canzoniere* de Petrarca, sobre todo desde una perspectiva barroquizante¹². En este caso, la consideración de la estulticia del amante supera a otras en las que el enamorado era visto simplemente como sujeto paciente de una enfermedad susceptible de curación o de tratamiento¹³.

El segundo rasgo al que debemos prestar atención posee indudables connotaciones neoplatónicas, subordinadas a la iconografía de la mariposa. Me refiero al hecho de que el insecto vuela inevitablemente hacia la luz y al hecho de que el poeta aspire a alcanzar por todos los medios la Luz superior

11. Aurora Egido, “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad, 1984, pp. 34-35: “Que el amor es un fuego escondido en el que se mezclan los extremos del dolor y el placer es tema que aparece en Petrarca y *La Celestina* como ejemplos de una lejana tradición filosófica y literaria. Los efectos negativos del amor —desde la enfermedad a la locura— han gozado de amplísimo eco y han canalizado los factores fisiológicos y psicológicos del enfermo que se debate entre la razón y la pasión. Pero como ocurre en la génesis de cualquier tópico una vez formulado, lo interesante es ver en cada momento dado su manera de declararse en la expresión literaria”.

12. Sobre la evolución del paradigma del cancionero petrarquesco-bembesco, A. Quondam, “La trasgressione dal codice: problemi del manierismo e propose del metodo”, *La parola nel laberinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975, pp. 1-23, y A. Prieto, “La poesía de Garcilaso como cancionero”, *La poesía española del siglo XVI. I. Andáís tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 80-92.

13. Ni la presencia de la dama, desatando en el poeta un proceso que desde el ardor se resuelve en lágrimas y suspiros frustrados, ni su ausencia, detonante de empresas temerarias, constituyen el remedio adecuado. La raíz del problema se encuentra en la esencia misma del amor, que le impide convertirse en remedio de aquello que él mismo procura. Cf. M. Ciavolella, *La “malattia d’amore” dall’ Antichità al Medioevo*, Roma, 1976, p. 15 y de L. Gil, el capítulo “Ensueño y medicina”, *Therapeia. La medicina popular en el mundo clásico*, Madrid, 1969, pp. 351-357. Sobre la identificación “del amor con una enfermedad incurable” en Garci Sánchez y sobre las “posibilidades de cura” en Boscán, A. Armisen, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Pórtico, 1982, pp. 91-92. Recuerden-se la “amarillez y los suspiros” de la canción I de Garcilaso y el comentario de Fernando de Herrera: “El palor y el descolorimiento de la faz delgada suele ser de grande flaqueza, y de la poca fuerza del calor natural, que no puede digerir bien, ni hacer buena sangre. Pero debe proceder por ventura en los que aman de tristeza y profundo cuidado; porque arrebatados en consideración de lo que desean, gastan y destruyen la propia virtud, y impiden sus operaciones con la vigilia y trabajo de los espíritus” (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, p. 395).

que representa el ser amado¹⁴. Todo ello, y en ambos casos, viene configurado como un hecho *fatal*¹⁵:

Così sempre io corro al fatal mio sole

No olvidemos que ya desde el soneto II del *Canzoniere* el amor no es un producto de una libre voluntad dirigida desde el amante a la amada, sino fruto de una voluntad exterior, la del Amor, figuración mitológica, destino imparabile al que el poeta, Petrarca, que aspiraba a ser un docto varón, tuvo que amoldarse como imposición extraña a sí mismo, como castigo por su atrevimiento "inhumano y antinatural"¹⁶ (no importa aquí su *retractatio final*)¹⁷:

Per fare una leggiadra sua vendetta,
e punire in un díben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come uom ch'a nocer luogo e tempo aspetta.

El amor, incuestionablemente, es una fuerza que aviva y supera la razón, y ante él, al amante sólo le cabe obedecer. El imperio de los sentidos sobre la razón (Garcilaso redundaría en ello posteriormente)¹⁸ arrastra hacia una

14. Remito a la teoría de los "espíritus peregrinos" que expone R. Klein, *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 30-59. Explica el crítico rumano el acercamiento de las fórmulas poéticas a las teorías físicas y médicas de la migración de los espíritus, su origen astral y las derivaciones en la iconografía de Cavalcanti, además del concepto de amor como fascinación: "de este modo, la demonología y la metafísica del alma fueron reforzados por una teoría de la fascinación entendida como acción externa de una fuerza espiritual (...) podría extenderse al dominio del amor como fascinación por una belleza visual o espiritual" (p. 37).

15. Una hermosa exposición del tema en G. Bachelard, "La solitude du rêveur de chandelle", *La Flamme d'une chandelle*, París, Presse Universitaire de France, 1961, cap. 2.

16. Como aduce A. Prieto, *La poesía del siglo xvi. I...*, p. 82, "la trayectoria amorosa del poeta es producto de una fuerza sobrenatural, el Amor, que ha vencido así una conducta racional de cultura literaria, de filósofo, que era propia de un hombre superior a toda pasión amorosa y que aparece en la imagen mitológica del segundo soneto ("celatamente Amor l'arco riprese").

17. De acuerdo con Adelia Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, Florencia, Felice le Monnier, 1962, p. 7, a través del mito de Laura "sarà possibile legare e liberare in arte il tema che duole e brucia: quello della morte, e, dietro, tutti gli altri: del tempo, della fuggevolezza, della vanità di tutto, delle illusioni e speranze sparenti in dolore".

18. En el soneto XXXVI: "Parecerá a la gente desvarío / preciarne deste mal do me destruyo: / yo lo tengo por única ventura" (*Obras Completas*, ed. E.L. Rivers, Madrid, Castalia, 1981). A propósito del abandono y voluntarismo en el poeta toledano escribe R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985, p. 30: "La insistencia en el verbo *querer*, registrada en otros casos más, no es casual. En Petrarca, la entrega del enamorado al dolor es conformidad con la atracción irresistible: como la mariposa vuela hacia la llama que la ha de abrasar, así corre el poeta hacia su desdicha".

actitud temeraria, un atrevimiento que provoca que el motivo de la mariposa pueda ser asimilable y frontero a fábulas como las de Icaro, Faetón, e incluso, la de Leandro, tal como examinaremos posteriormente:

così sempre io corro al fatal mio sole
de gli occhi onde mi vèn tanta dolcezza
che 'l fren de la ragion Amor non prezza,
e chi discerne è vinto da chi vòle.

En estos límites, identificación del amor con la muerte, podemos referirnos al determinismo de la muerte en el sentimiento. El enamorado, como la mariposa, es consciente de que su plenitud se halla en la destrucción, de que el cénit de su aniquilamiento radica en el nadir de la fusión con la luz de su adoración. Ya que la correspondencia, la unión primigenia de las almas, le es negada, el amante acepta, no sin la angustia de la conciencia de la autodestrucción, que su destino se cumpla en la entrega, pérdida, autorrealización de su propia muerte como forma de vida en la desolación del sentimiento de amor no correspondido. Una vez más, la ausencia definitiva frente a la presencia, la lágrima frente a la mirada, el suspiro frente a la palabra. En definitiva, la complacencia en una muerte suicida que invoca los lazos, o quizás evoca las ataduras de una presencia entendida como llama, como fuego que arrasa con la angustia. El penar de amores y el desasosiego, por una parte. La obediencia ciega a la muerte en manos de la amada, por otra¹⁹. Recordemos los tercetos del poema: el poeta se declara un esclavo del amor, siempre a la espera, pendiente de la llama, cansado de contemplar un fulgor al que se acerca y en el que inexcusablemente arderá su sentimiento y su vivencia. El cielo arde y el mar es una llama, como en Faetón, pero el amante desea abrasarse en los fuegos de un sueño, de un aliento que le impidan escapar de la muerte del y por el amor, como súbdito que adora la flama incendiaria del acabamiento²⁰:

e, cieca, al suo morir, l'alma consente

19. Aunque referido a Quevedo, "en ese saberse inmaculado como amante, respetando al Amor en el espejo de la enamorada, ancla la esperanza de que el ideal sea vida que venza al tiempo y a la muerte, de que la llama, salvaguardada de la locura de una baja pasión como el despecho, perdure" (J. Lara Garrido, "Amado y aborrecido: trayectoria de un *dubbio* poético", *AnMal*, III (1980), p. 132). Ya en nuestro acontecer Octavio Paz, *Arbol adentro*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 164, puede acoger esta idea: "Las palabras son puentes, / También son trampas, jaulas, pozos. / Yo te hablo: tú no me oyes. / No hablo contigo: / hablo con una palabra. / Esa palabra eres tú, / esa palabra / te lleva de ti misma a ti misma. / La hicimos tú, yo, el destino. / La mujer que eres / es la mujer a la que hablo: / estas palabras son tu espejo, / eres tú misma y el eco de tu nombre. / Yo también, / al hablarte, / me vuelvo un murmullo, / aire y palabras, un soplo / un fantasma que nace de estas letras".

20. Cf. J. M.^a Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de*

Gutierre de Cetina

Como ha señalado Begoña López Bueno fue J. Hazañas y la Rúa, en su edición de 1895, "el primero en percatarse de la semejanza de este soneto con el CXLI de Petrarca"²¹. Efectivamente, J. Hazañas calificaba al soneto "Como la simplecilla mariposa" de traducción del soneto de Petrarca, reproduciendo el texto italiano en las notas a su edición²². Estos son los versos del poema de Cetina:

Como la simplecilla mariposa
a torno de la luz de una candela
de pura enamorada se desvela,
ni se sabe partir, ni llegar osa;
vase, vuelve, anda y torna y no reposa,
y de amor y temor junto arde y hiela,
tanto que al fin las alas con que vuela
se abrazan con la vida trabajosa.
Así, mísero yo, de enamorado,
a torno de la luz de vuetros ojos
vengo, voy, torno y vuelvo y no me alejo;
mas es tan diferente mi cuidado
que en medio del dolor de mis enojos
ni me acaba el ardor, ni de arder dejo²³.

Acertadamente, afirma B. López Bueno que "las diferencias son varias, como para calificarlo de traducción, según hizo Hazañas"²⁴. En relación al soneto de Petrarca podemos observar en el poema de Cetina una serie de factores comunes, a los que podríamos considerar como constantes en la evolución del *topos* a lo largo de la literatura áurea española. Como elemento primordial aparece la identificación del motivo de la mariposa con el del amante que aspira a adentrarse en el cerco de luz que representa

Quevedo, Murcia, Universidad, 1979, p. 174: "No hay poeta, en siglos de poesía, que haya dejado de glosar hasta el cansancio y la verdadera esclerotización del tópico, la constancia de su amor por encima de todo peligro y circunstancia". A. Armisen, *ob. cit.*, p. 88, se refiere al "alma prisionera que aspira a liberarse, imagen de la vida atormentada, de la aspiración a acabar; y el cuerpo, prisionero de otras esclavitudes que parecen no van a cesar nunca (...). Es otra vez el conflicto del vivir / morir, tantas veces aludido". Recordemos con K. Whinnom, "Introducción" a Diego de San Pedro, *Obras completas. II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1983, p. 23, que "el enamorado suele ser incapaz de concebir que pueda apagarse su pasión y que volverá a recobrar su independencia emocional".

21. Notas a su edición de Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 136.

22. Notas a *Obras de Gutierre de Cetina*, México, Porrúa, 1977, pp. 43-44.

23. Reproduzco el soneto conforme a la edición de Begoña López Bueno, p. 136.

24. *Ibid.*, p. 136. También de la misma autora, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, p. 103.

la amada, acorde con las lecturas simbólico emblemáticas frecuentadas en la época. Así debemos anotar cómo Cetina varía la estructura original del soneto petrarquista. En éste, el símil de la mariposa ocupaba el primer cuarteto y la aplicación personal, la fusión icónica, tenía lugar en el segundo cuarteto. Cetina opta por una estructuración poemática diferente: de una configuración diseminativa en los cuartetos, proyectado el motivo animal, pasamos a un diseño recolectivo en los tercetos, en los que el poeta realiza un proyecto de fusión personalizada con la imagen anterior. La conformación diseminativa recolectiva del soneto de Cetina queda reafirmada por cierto juego de correlación bimembre que se establece entre los versos 5 y 11, el primero referido al insecto, y el segundo al amante:

vase, vuelve, anda y torna y no reposa (V. 5)

vengo, voy, torno y vuelvo y no me alejo; (V. 11)

La segunda constante, en relación al paradigma establecido por Petrarca, se refiere al carácter de ingenuidad del insecto, y, en consecuencia, al del amante. Cetina acata el "semplicetta farfalla" de Petrarca con su "simplecilla mariposa", redundando en un retrato del enamorado que corresponde a las imágenes tópicas con las que era descrito contemporáneamente. A tener en cuenta, como una simple muestra, las notas que dedica al tema Fernando de Herrera en sus anotaciones a Garcilaso de la Vega²⁵.

Serían éstas las constantes representativas del *topos* petrarquista en Cetina. A continuación, podemos referirnos a una serie de variantes que hacen de este soneto algo más que una "simple traducción" del poema de Petrarca. Vayamos por partes.

Cetina se aleja de una *imitatio* mecánica y procede a una interiorización más estricta del motivo, desde el verso inicial²⁶. Ya en la primera imagen

25. Vid. *supra* la nota 13.

26. Como afirma R. Lapesa, "Poesía de cancionero y poesía italianizante", *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1967, p. 154, "se admite sin reservas el valor artístico de la imitación; se utiliza un caudal de temas y expresiones de los clásicos (grecorromanos e italianos) y la habilidad de los poetas consistirá en engastar en sus obras estas gemas ya labradas sin perjudicar a la propia originalidad". Remito en este punto a la detallada exposición que A. Vilanova realiza en *Los temas y las fuentes del "Polifemo" de Góngora*, I, Madrid, CSIC, 1957, pp. 13-72, sobre las doctrinas de la erudición poética y de la *imitatio* en los siglos XVI y XVII como base fundamental para la comprensión del proceso creativo en la poesía áurea. Me sitúo en la línea de F. Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*", *Academia Literaria Renacentista. I. Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad, 1981, p. 202, cuando, tras estudiar la imitación compuesta desde Séneca a fray Luis de León, escribe que "una comprensión profunda de nuestra lírica áurea —ideal aún remoto— sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el principio de la investigación de fuentes". Cf. mi trabajo "Francisco de Medrano como modelo de imitación poética en la obra de Soto de Rojas", *AnMal*, V (1982), pp. 33-47, al que ha prestado atención Dámaso Alonso en su edición de Francisco de Medrano, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.

se limita la vaga ubicación canicular ("Come talora al caldo tempo sòle") a la "candela", como símbolo condensado que se perpetuará progresivamente con variaciones posteriores. Ya lo indica B. López Bueno, al aducir que

lo más significativo es que Cetina distribuye con más equilibrio la comparación, lo que hace que se cña más estrictamente al motivo²⁷.

Este apunte meramente comparativo no carece de significación, puesto que ilumina la evolución de lo abstracto de una iconología (la mariposa y la llama) a la concreción en un objeto, la "candela" frente al "caldo tempo" de Petrarca. Del germen de esta innovación cosificadora surge la antinomia típica fuego / hielo del verso 6:

y de amor y temor junto arde y hiela²⁸

Lo que en Petrarca era el foco atractivo de los ojos de la amada-sol aboca a la "candela" de Cetina. Lo que en el poeta toscano venía significando como "fren de la ragion" se convierte en el hielo cetiniano, adecuándose a una tradición lírica cada vez más esclerotizada. La dialéctica fuego / hielo implica, a su vez, un nuevo juego de contrarios: amor / temor. Si en Petrarca el amante se veía arrastrado inescrutablemente a la pérdida del ser en la llama del amor, sin posible remisión, en Cetina asistimos a un proceso con características diferentes. Aquí el amante se debate, se interroga, accede a la duda frente al "fatal mio sole" de Petrarca. Amor y temor conforman un núcleo en el que el hombre renacentista, caballero de armas y letras que representa el poeta sevillano, siente, presente el vacío, la pérdida de identidad, el fracaso del *formare* del individuo renacentista y humanista que ha venido forjándose a lo largo de las décadas imperiales²⁹. Ya no basta acatar simplemente la negación, la disolución en el ser amado. Se hace necesaria la duda. En el fondo no importa la hondura, el miedo, aunque el pánico del amor esté enquistado en el deseo. Amar y temer, desear y aborrecer, *odi et amo*³⁰, constantes de una trayectoria literaria, personal en el caso de Cetina, que dan un vuelco, que proporcionan un movimiento inusitado al tratamiento del *topos* por parte de este poeta andaluz.

27. Notas a la *ed. cit.*, p. 136.

28. Cf. Begoña López Bueno, *ob. cit.*, p. 146.

29. Remito a las páginas que dedica a la interioridad del "yo" J.A. Maravall, "Garcilaso: entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista", *Academia literaria renacentista. IV. Garcilaso*, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 11-14.

30. En otra vertiente, como base metafórica del misticismo afectivista de Francisco de Aldana, "movimiento y quietud definen la condicional de otra aporía cinemática complementaria que se establece desde la equivalencia geométrica del punto y la línea en el círculo, figura a la que *el movimiento le es propio* al ser resultante de un punto que se autoclausura en la velocidad infinita que es idéntica al reposo" (J. Lara Garrido, "Introducción" a Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 86-87).

La duda configura un movimiento elíptico e irregular. En Petrarca sólo se admite una dirección finalista: la única y posible meta es la destrucción en la llama. En cambio, Cetina, fusiona poéticamente en la actividad física de la mariposa (el desconcertado bullicio e industria de las alas, ausente en Petrarca), con la indecisa esclavitud, la íntima desorientación, la órbita del “torno y vuelvo y no me alejo” del amante³¹.

No obstante, el ardor sigue representando para el poeta la consumación del amor, a la vez que una triste muestra del dolor, encumbrado por esa misma factualidad. Dolor y ardor se conjugan en un mismo tiempo sentimental, en el que tienen su correspondencia valores emotivos como los de placer y deseo. El poeta rechaza el sufrimiento que supone el hecho de amar, pero, a la vez, reivindica, con valentía masoquista, el placer que tal “enojo” puede procurar a su sentimiento, ya en un plano físico, ya a un nivel espiritual. El “cuidado” cetiniano no es susceptible de rechazo ni de aceptación. Es una mixtura compleja en la que deseo y destrucción se acoplan para dar a luz, no una lágrima, como en el caso de Petrarca, sino un enojo, que, a pesar de todo, no deja de poseer una significación trascendente, puesto que anuncia, como lema, como proyecto irresoluble, un motivo que devendría con el tiempo en el símil de la ceniza enamorada³².

31. Traería aquí unas palabras de A. García Calvo, “Tú y yo”, *Lalia. Ensayos de estudios lingüísticos de la sociedad*, Madrid, Siglo XXI, pp. 306-307: “Por ejemplo, si te digo que te quiero (como es cierto que te quiero ¡y tanto!), parece que está claro, o al menos puedo siempre creer así saberlo, que aquí están el que quiere y al que quiere, el sujeto y el objeto de mi amor. Pero ¿a qué pregunto en vano si a tu vez me quieres?. Pues, sea lo que sea lo que respondas, contestes o no contestes, nunca podrá saberse lo que pasa: ya que, si tú eres distinto y opuesto a mí, que soy sujeto, tendrás que ser objeto, y ¿cómo, siendo objeto, vas a poder querermé?. Y si por el contrario eres el sujeto, y no opuesto por tanto ni distinto a mí, sino el mismo que yo mismo, ya no serás tú el que me quieres, sino yo sólo a mí mismo, cosa que ya sabía y que no era por cierto lo que preguntaba”. Quizá con esta cita abundo en las tesis de P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, I-II, Oxford, 1965-1966, sobre el hecho de que los rasgos más notables del llamado amor cortesano son universales, aunque sólo lo haga de una forma indirecta y sin tomar posicionamiento. Una interesante revisión del tema en A.A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 25-60.

32. Puede que resulte arriesgado, pero podría referirme a una prefiguración del desgarrón afectivo de Quevedo (D. Alonso, “La angustia de Quevedo”, *Francisco de Quevedo. El autor y la crítica*, ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, p. 22) y a su difracción mental “engendradora de una tensión extrema como si el pensamiento se quebrara para formarse y no se formara más que para quebrarse” (M. Molho, *Semántica y poética. Góngora, Quevedo.*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 134). Cf. G. Caballero, “Sobre la configuración del cancionero petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de Amarilis en Medrano y la serie de Lisi en Quevedo)”, *AnMal*, IV (1981), pp. 26-34.

Ante todo, y confrontando a Petrarca, la duda y no la fatalidad, la acción del amor y sus consecuencias frente a la aceptación "astrológica"³³ o "mitográfica"³⁴ de una venganza. El amor como una verdad más de una existencia libre (y recompensada) en la que el hombre renacentista (letrado, por supuesto) se sentía representado. A veces, autoexaltado, ya que la palabra poética confería eternidad. No olvidemos, sin embargo, que Gutierre de Cetina no supo amoldarse a la normativa que imponía la realización de un verdadero cancionero petrarquista³⁵. La indecisión de la mariposa es equiparable a la suya: de cómo volar en torno a varias lumbres encendidas en un amor, o amores, no definidos, imprecisos bajo un nombre pseudo bucólico.

Diego Hurtado de Mendoza

Como ha afirmado A. Prieto, lo que caracteriza singularmente a este autor granadino es su peculiar percepción del Renacimiento, que

le autoriza, por un lado, al abandono de un cancionero petrarquista, por otro le conduce a una desmitificación y a un recoger en metros "aristocráticos" argumentos burlescos³⁶.

Efectivamente, en las obras de Hurtado de Mendoza podemos percibir, intuir la existencia de un "breve cancionero" al modo petrarquista, dirigido a Marfira, acompañando a una serie de poemas "fuera del cancionero" que constituyen

una despedida, quizás la envoltura de un desengaño, de una desmitificación que llegará al río barroco, y que puede funcionar, en la elegía completa, como el cierre de un libro que no llegó a abrir a Marfira y que, realmente, no tendrá poemas *in morte*. Otros aires, otras mujeres, otros placeres sustituirán todo trazado amoroso *in morte* de Marfira³⁷.

33. Para esta perspectiva deben consultarse los estudios fundamentales de E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1971; E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972 y C.S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969.

34. Remito al interesante estudio de A. Marinengo, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, Alhambra, 1983, p. 145: "La fe en el poder de las estrellas sobre las inclinaciones amorosas de los seres humanos era muy antigua y había engendrado una muy ilustre tradición literaria; los propios tratadistas del amor cortés, entre ellos Flaminio Nobili, habían insistido en la efectividad de tal influjo, aunque intentaran conciliarla con la doctrina del libre albedrío".

35. Cf. el apartado "Sin cancionero, sin ser en su poesía", en A. Prieto, *La poesía en el siglo XVI. I...*, pp. 120-122, y del mismo autor, "Con un soneto de Gutierre de Cetina", *El Crotalón. Anuncio de Filología Española*, I (1984), pp. 283-295.

36. A. Prieto, *La poesía en el siglo XVI. I...*, p. 93.

37. *Ibid.*, pp. 97-98.

Su alejamiento del petrarquismo imperante, su confirmación como brillante poeta de sátiras y burlas (que no descartan su profesión de humanismo)³⁸ han provocado de forma irremediable críticas como la que sigue:

En general, la primera generación de los que siguieron la dirección de Boscán y Garcilaso no captó con seguridad el nuevo estilo. Así sucede con DHM, que escribió algunos poemas en la métrica tradicional, pero cuyos poemas italianizantes, en especial sus sonetos, son con frecuencia torpes e inexpressivos, aunque sus canciones, quizá porque su forma es más suelta resuenen menos crispadas, son mucho más expresivas³⁹.

Sin embargo, si nos acercamos a su soneto motivado por el símil de la mariposa y la llama, podemos advertir cualidades que subjetivan un tópico, que nos advierten sobre el poderío que puede adquirir un poeta sobre una tradición esclerotizada, y que, personalmente, creo no debemos dejar de lado⁴⁰. Reproduzco el texto y lo analizo, como en otros casos, sin atender a la vertiente abierta por Camoens:

Qual simple mariposa buelbo al fuego
De vuestra hermosura do me abrasso,
y quando siento el daño y huyo el passo
Amor me torna allí por fuerça luego,
No bastan a aliviarme fuerça o ruego,
Y si que alguna vez (que) me escapo acasso,
Hallo que Amor me está aguardando el passo,
Y tórname qual fugitivo al fuego.
Y viendo ya que con vivir no puedo
Huir de mi destino y fiera suerte,
Deseoso en tanto mal de algún sosiego,
Perdido a mi tormento todo el miedo.
Buscando como Fénix vida en muerte.
Qual simple mariposa vuelvo al fuego⁴¹.

38. A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970, cap. 1.

39. R.O. Jones, *Historia de la literatura española. 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 143.

40. Como señala V.M. de Aguiar e Silva, "Aspectos petrarquistas da lírica de Camoêns", *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1981, p. 102, "nos grandes poetas petrarquistas do século XVI —...—, reencontramos os tópicos, os estilemas, as imagens, as metáforas e os esquemas retóricos dos petrarquistas *minores* anteriores e contemporâneos (...), mas encontramos também, em simbiose inextricável, a sua modulação original, a sua transformação idiolectal, enfim, a sua recriação".

41. Lo reproduzco a partir de R. Foulché Delbosc, "Les oeuvres attribuées a Mendoza", *RHi*, XXXII (1914), p. 51 (a su vez en J.G. Fucilla, *ob. cit.*, p. 22). Ahora, sin variantes significativas, en Diego Hurtado de Mendoza, *Poesía Completa*, ed. J.I. Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989, p. 271.

Tras la lectura de estos versos me permito rechazar categóricamente el hecho de que Hurtado de Mendoza simplemente incurriera en una simple y achacable imitación de un soneto de Petrarca. Es cierto, existen coincidencias comunes a todos los que siguieron la cadena temática del soneto "primigenio", pero encuentro en el poeta granadino una subjetivización del *topos* que lo aleja del mero plagio, o de esa torpeza expresiva que algunos le atribuyen⁴².

Se reiteran los rasgos de "semplicitta farfalla", la fatalidad del amor, la imposibilidad de huir del fuego y su atracción y el libre consentimiento del amante en morir abrasado en amor, un sosiego en la pasión que sólo transcurrirá tras la muerte. Todo ello está en Petrarca, pero la personalización, la apropiación del motivo por parte de Mendoza debe quedarnos clara.

En principio el Amor es una fuerza fatal, un poder que aboca al amante a la destrucción, pero también al autoconocimiento de las propias cualidades para afrontar una "fiera suerte". A pesar de ese reconocimiento del *ego*, el amante deja en poder del Amor su voluntad, la única defensa que le queda para poder afrontar una guerra interiorizada. El que ama desea, al contrario, esa guerra de los sentidos contra la razón. Pero la recompensa femenina no significa la paz. Hay una necesidad de dulzura, de agua frente a la llama, de sombra, pero queda muy lejano ese ensueño. El poeta sabe de su agitación desordenada, de sombra, pero queda muy lejano ese ensueño. El poeta sabe de su agitación desordenada, de la vana espuma que supone su querencia, pero insiste... La dama es como un sol, una candela robada que dinamiza al amante, que posee la fuerza de un viento capaz de dejar la huella de un huracán en el corazón del amante⁴³.

42. Recordemos que en Hurtado, análogamente a Petrarca podemos referirnos a una concepción del "poetare che muove programmaticamente dalla convizione dell'esistenza di un rapporto fra poesia e politica, che conosce la possibilità di una collaborazione fra poesia e storia, e che si conclude con la stupenda storia, nello spazio della coscienza interiore. Fra epica e lirica Petrarca ha consumato un'esperienza artistica destinata a diventare paradigmatica per le generazioni successive, ogniqualvolta almeno si riproporrà un'idea del poetare analoga (il pensiero va a Tasso, ma anche a Foscolo)" (E. Corsini y G. Beccaria, "Introduzione" a M. Guglielminetti, ed., *Petrarca e il Petrarchismo. Un'ideologia della letteratura*, Turin, Paravia, 1977, p. 4.

43. Evoco a Lezama Lima: "se encogía con movimientos tardos que sólo el calor tornaba disculpable, caía sobre la queña tira de lino, de la misma manera que un anciano cuya adolescencia transcurre entre elegante competencia de natación y que ya en la hora de su muerte al apoyarse en la eternidad, le naciera una vejiga natatoria que favorecía su entrada en un mundo desconocido pero suavizado por el recuerdo de sus gestas marinas, de tal modo que su alma no sentía la violencia de la despedida de su cuerpo, si no siguiese apoyándose en un punto intermedio de líquido equilibrio y buscando un punto final de repaso en la misma y última dirección de la ola" ("El patio morado", *Juego de las decapitaciones*, Barcelona, Montesinos, 1984, pp. 34-35). En este sentido, como búsqueda incansable de una meta vivencial en la dama, cf. G. Caballero, "El motivo de la *Peregrinatio* en Pedro Soto de Rojas: Sumarización ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura (I)", *AnMal*, X (1987), pp. 81-106, en lo que respecta a la *peregrinatio amoris*.

De ahí que cuando el poeta se estrelle y abrase en la llama, su vuelo no borre el triunfo de ser un brincador suicida hacia la llama. Pero la llama se sitúa en un espacio aéreo (no importa que confluya lo ígneo) y ello puede constituir un espejismo. Acudo a G. Bachelard:

El espejismo puede servirnos para estudiar la contextura de lo real y de lo imaginario. Parecen, en efecto, que en él vienen a formarse fenómenos ilusorios sobre un tejido fenomenal más constante, y que, viceversa, los fenómenos terrestres vienen a revelar allí su idealidad⁴⁴.

Pero este espejismo, por denominarlo de alguna forma, se desplaza de las fronteras que estableció Petrarca. El mismo decía:

e, cieca, al suo morir l'alma consente

No hallamos este voluntarismo funerario en Hurtado de Mendoza. Todo lo contrario. El "río barroco" al que se refería A. Prieto ya está aquí presente, en esa voluntad de eternizarse en el amor, en la muerte por amor. Y ello se evidencia en la recurrencia final al símbolo del ave Fénix. Si Petrarca dice

ma sì m'abbaglia Amor soavemente

Hurtado, desde una postura más acorralante puede decirnos

Perdido a mi tormento todo el miedo,

introduciendo una figura mítica que rompe el esquema paradigmático existente en el poeta toscano:

Buscando como Fénix vida en muerte.
Qual simple mariposa vuelvo al fuego.

Nos encontramos ante una paradoja racional que raya en lo barroco. La mariposa perece entre las llamas. El Fénix renace de entre el fuego. Frente a Petrarca, Hurtado se siente como un amante que aunque encuentre la descomposición extrema en el fuego, sabe ya desde el principio que ello supondrá la sublimación aérea, platónica, la representación de una fuerza primaria que lo devolverá al terreno del sueño, por no decir al territorio del amor⁴⁵. En las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla:

44. *El aire y los sueños*, México, FCE, 1980, p. 218.

45. No es extraño que el pensamiento perviva. En Octavio Paz: "El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad. El amor es exclusivo y único porque en la persona amada se enlazan libertad y necesidad" ("El surrealismo", *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 147).

Phoenix Arabiae auis, dicta quod colorem phoeniceum habeat, vel quod sit in toto orbe singularis et unica. Nam Arabes singularem "phoenicem" vocant. Haec quingentis ultra annis vivens, dum se viderit senuisse, collectis aromatum virgulis, rogam sibi instruit, et conversa ad radium solis alarum plausu voluntarium sibi incendium nutrit, sicque iterum de cineribus suis resurgit⁴⁶.

Fernando de Herrera

En el libro de los *Versos de Fernando de Herrera* (Sevilla, 1619) encontramos el soneto siguiente:

Buela i cerca la lumbre, i no reposa,
i huye, i buelve a su beldad rendida,
figura simple suya, i, encendida,
siente que fue a su muerte pressurosa.

Mas yo, alegre'n mi luz maravillosa,
o consagrar osando voi mi vida,
qu'espera, de su bello ardor vencida,
o perders', o cobrarse venturosa.

Amor, qu'en mí engrandece su memoria,
tibia mi esperança en lento engaño,
i en llama ingrata ufano me consumo.

Cuidé, ¡tal fue mi mall, ganar la gloria
d'el bien que vi, i al fin hallo, en mi daño,
que sólo de m'incendio resta el humo⁴⁷.

Esta sería, según O. Macrí, la redacción definitiva de una anterior que aparecía en el denominado manuscrito B⁴⁸, y que reproduzco también, dada la relevancia de sus variantes:

La incauta y descuydada mariposa,
de la belleza de la luz rendida,
en torno della buela y, encendida,
pierde en ella la vida, presurosa.

Mas yo, en aquella Lumbre gloriosa
corro a sacrificar mi triste vida,
que, de su bello y puro ardor vencida,
perderse quiere en suerte tan dichosa.

Amor, que en mí pretende nuevo efeto,
dame vida por darme dura muerte,
y en la luz y en el oro me detiene.

46. *De Ave Phoenice. El mito del ave Fénix*, ed. A. Anglada Anfruns, Barcelona, Bosch, 1983, p. 158.

47. Recojo el texto de *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 505.

48. *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 564-565.

En torno dellos voy con mal secreto,
y en ellos pierdo y cobro nueva suerte,
y todo para daño mayor viene⁴⁹.

Tanto J.G. Fucilla⁵⁰, como los editores más recientes de los poemas de Herrera, C. Cuevas y M.^a Teresa Ruestes⁵¹, así como O. Macrí, están de acuerdo en que los precedentes de Herrera son los poemas ya citados de Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, y, sobre todo, Camoens, siendo para todos ellos fuente común el soneto CXLI de Petrarca.

Vamos a analizar primeramente la redacción del manuscrito B, fechada en 1578. Según O. Macrí ésta es la más próxima a Petrarca, comprendidos los tercetos⁵². C. Cuevas añade que "el segundo cuarteto parece inspirarse en Camoens"⁵³. Por mi parte, tras realizar una lectura comparativa con el soneto de Petrarca encuentro cómo aquí permanecen todas las constantes que observábamos en éste, dándose un grado de aproximación a la fuente mucho más intenso que el que aparecía en Gutierre de Cetina o Hurtado de Mendoza.

En el desarrollo del símil del amante como mariposa que pierde la vida en la luz ansiada, se recupera la estructuración petrarquesca, alterada en Cetina y en Mendoza. El primer cuarteto se centra en la imagen de la mariposa y el segundo supone ya la adhesión personal, la fusión íntima con el motivo literario. El poderío del amor (segundo terceto en Petrarca) pasa en Herrera al primero, y la esquividad del objeto amado (primer terceto en Petrarca) cierra el soneto de Herrera.

En la personificación de la mariposa-amante se recupera la decisión "fatal" del italiano, frente a la incertidumbre y a las dubitaciones que recorrían el poema de Cetina, o al Fénix de Mendoza. En un juego correlativo el "en torno della buela" del verso 2 se traducen en el "En torno dellos voy" del verso 12. El movimiento hacia la destrucción es resuelto y directo, desapareciendo el bullicio de las alas, el "vase, vuelve, anda y torna y no reposa" cetiniano, y reincidiendo en el conceptualismo de Hurtado de Mendoza.

La "semplicetta farfalla" petrarquista deviene en Herrera la "descuydada mariposa", retomando la iconografía y los rasgos emblemáticos atribuidos al insecto. El "incauta" de Herrera, como el "que no previene prudentemente las cosas"⁵⁴, podríamos relacionarlo también con el rasgo de "semplicetta", pero asimismo podría aludir a la temeridad presente en el poeta italiano.

Se retoma el término "vaghezza", ausente en Cetina, como objetivo del vuelo del amante-mariposa. En Petrarca se trataba de un recorrido aéreo

49. *Poesía castellana...*, pp. 278-279.

50. *Ob. cit.*, pp. 147-148.

51. Fernando de Herrera, *Poesía*, ed. M.^a Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1986, pp. 89-90.

52. *Ob. cit.*, pp. 564-565.

53. Notas a *Poesía castellana...*, p. 278.

54. Acudo a la definición del *Diccionario de Autoridades*.

hacia los ojos de la dama. Aquí en Herrera va referido al rendimiento a la belleza de la "Lumbre gloriosa". Como aduce O. Macrí, a pesar de la extensión de la cita:

El valor del deseo, osando, etc., son términos de heroísmo amoroso que fija la mirada en la realidad corpórea y espiritual de la Belleza, energía personal y cósmica, virtud y fuente de todas las figuras y los efectos en torno al alma amante. La Belleza herreriana, en su *intención* pura, está intuída y descrita como potencia generadora de las primeras cualidades ético-estéticas del cosmos. Ella, desde su esfera intangible —y, sin embargo, de la misma substancia que el mundo y el alma— brilla en círculos y en tonos de fija constancia e infinita latitud, pero dulce y clara, objetivada, como *claritas* distinta y límpida en sus partes, incluso en la luminosa tiniebla donde, revelándose de manera improvisa, centellea en contraste con la materia pasional-sicológica del *desconcierto*, del *laberinto*, de la *confusión*⁵⁵.

La coordinada determinación en el soneto de Petrarca ("così sempre io corro al fatal mio sole") se refleja casi literalmente en el verso 2 del segundo cuarteto ("corro a sacrificar"). La certeza del sacrificio en la Lumbre se identifica con la fatalidad del sol petrarquesco. Pero la mera destrucción aludida por el poeta toscano la complementa Herrera con la virtualidad de la dicha derivada de la *caída* ("perderse quiere en suerte tan dichosa"), enfrentada a la esterilidad de una "triste vida". El motivo de la mariposa queda encuadrado en el paradigma tópico de la osadía del amante, cuyos exponentes mitológicos más frecuentados son Icaro y Faetón, por no mencionar a Leandro. Como en una seriación de madrigales de Tansillo referidos a la mariposa muerta entre los rubios cabellos de la dama tras el contacto con sus ojos⁵⁶,

la imagen de la mariposa que se atreve a elevarse a tan alta luz le trae la imagen de Icaro y de su loca pero gloriosa empresa⁵⁷.

55. *Ob. cit.*, pp. 477-478.

56. Me refiero al madrigal de Tansillo: "Qual vago animaletto, / che, per gioir, nel lume volar suole / incauto corse ai raggi del mio sole: / e, mentre all'alta luce intorno aggira / (sí com' avviene a chí troppo alto aspira), / cadde con l'alette arse dal bel foco...". Reproduzco el texto a partir de J.G. González Miguel, *ob. cit.*, p. 92. Una imitación libre de este madrigal se encuentra en Gutierre de Cetina, en su canción "Animal venturoso / Que con gozo tan alto..." (*Obras...*, pp. 218-221). Cf. Begoña López Bueno, *ob. cit.*, p. 101. Sin embargo, más allá de la influencia que registró E. Mêle, se produce en la canción una curiosa *contaminatio* olvidada por la crítica que trataré más adelante en el apartado que dedico a Enrique Garcés.

57. J.G. González Miguel, *ob. cit.*, p. 92. La fusión del motivo de la mariposa con las referencias mitológicas de Icaro y Faetón proceden también probablemente de Tansillo: "S'un Icaro, un Fetone / per troppo ardir già spenti il mondo esclama: / quel che perdèr di vita, elli han di famma. / Di me, farfalla pargoletta e frale, / qual fia la gloria tra'piu vaghí augelli...". Además de este madrigal, debe tenerse en cuenta el soneto "Amor m'impenna l'ale, e tanto in alto", que tuvo gran repercu-

Es la metáfora del fracaso de quien pretende ascender hasta donde no alcanzan sus posibilidades, pero que queda glorificado por el intento. Herrera retoma la dualidad opositiva caída-dicha en el penúltimo verso del soneto ("y en ellos pierdo y cobro nueva suerte"). La disemia perder-recobrar representa la muerte-gloria y establece una simbiosis entre la mariposa y la Lumbre que alimenta sus desvelos como alma concitadora⁵⁸, ya intuída en la duda del soneto de Cetina.

Permanece también, respecto al soneto de Petrarca, la plasmación del amante como esclavo del amor, que preside los dos tercetos. El poeta amante es un prisionero de los designios del dios Amor y tan sólo le resta una vida más allá de la muerte segura ("dame vida por darme dura muerte"). Esta súplica paradójica prefigura la rebelión barroca de un Quevedo⁵⁹ y su

sión en la poesía renacentista, como demuestran las imitaciones y las traducciones de Avalos Figueroa: "Alas me pone amor...", Francisco de Lugo y Dávila, "Amor, pluma a mis alas da...", e incluso fray Luis de León: "Amor casi de un vuelo me ha encumbrado" (J.G. González Miguel, *ob. cit.*, pp. 95-114). La huella del soneto de Tansillo, junto al de Herrera "O, cómo buela en alto mi desseo" (*Poesía castellana...*, p. 410) y también en el soneto "Tan alto esforçó el buelo mi esperança" (*Sonetos y madrigales...*, p. 171). Cf. además, para la relación del soneto de Tansillo con Hurtado de Mendoza, Figueroa, Camoens, ..., J.G. Fucilla, *ob. cit.*, pp. 22-23, 113-115 y 153.

58. Acudamos a los versos de Herrera citados por O. Macrí, *ob. cit.*, pp. 484-485: "Cual mariposa, qu'a perders'aspira / en la llama, corriendo con engaño / al dulce fucilar, qu'en ella mira" (ele. III, 5, 61-63): "Volvamos a los principios del misticismo estético platónico, a ese doblar psicológico y antológico de la gracia activa de la belleza que atrae hacia sí el alma en el tiempo en el que el alma osa y persevera hasta transformarse en ella. Esta copulación se lleva a cabo también en Herrera a través de las imágenes místicas de la luz y el fuego: "el fuego de Hércules", el cual, después de la muerte se convierte en divino e inmortal, y vivifica y embellece a la parte celeste que "prima era nel senso mortificata e sepulta", como dice Baltasar Castiglione en el libro IV de *Il Cortigiano*; y este juego es el amor de la belleza divina. La transformación pasa a través de llama, humo, cenizas, llanto, hielo, o lo que es afinación, purificación para otro cielo".

59. El tema se esboza en la Elegía I (*Poesía castellana...*, p. 360): "Mas veo mi serena Luz hermosa / cubrirse, porqu'en ella aver espero / sepulcro, como simple mariposa". Y desemboca en el *Túmulo de la mariposa* de Quevedo (*Obras completas. I. Poesía original*, ed. J.M. Blecuá, Barcelona, Planeta, 1963, pp. 231-238). En los versos 25-30: "Su tumba fue su amada, / hermosa, sí, pero temprana y breve; / ciega y enamorada, / mucho al amor y poco al tiempo debe: / y pues en sus amores se deshace / escríbbase: Aquí goza, donde yace". El motivo de la mariposa desatada en cenizas aparece también en la obra de Gabriel Bocángel, atemperado por la pluma académica del escritor madrileño. Cf. la *Fábula de Leandro y Hero*, vv. 289-296 (*La lira de las Musas*, ed. T.J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985, p. 329): "Cual mariposa en lumbre imperceptible / con flaco aplauso el riesgo solemniza, / quiere morir, y duda si es posible / gozarse, sucediendo a su ceniza; / viendo ya que el vivir es imposible / sin la muerte en la muerte se eterniza, / porque, resuelta al pretendido

ceniza enamorada. En palabras de O. Macrí, "morir amando es la condición necesaria para volver al puro fuego"⁶⁰.

No me extendiendo en la *imitatio*, más o menos fiel, del soneto italiano. Sólo apuntar la aparición de un elemento apreciativo nuevo: el oro⁶¹, en un salto conceptual desde la luminosidad brillante de los ojos de la amada al preciosismo de sus cualidades físicas, en una gama o paleta lumínica que reclama la belleza del astro solar. Volviendo a O. Macrí, ese salto conceptual "es, en fin, el camino para penetrar en la inaccesible región de la Belleza, la cual invade los sentidos y fluye por las venas como dulce fuego en el que se transfigura el alma"⁶².

abismo, / bebe en su vanidad su parosismo" (Cfr. Fermín Herrero Redondo, "Bocángel: Anatomía y vértigo (Los temas y su función poética en *La lira de las Musas*), *RICUS* (Filología) en prensa. La expresión definitiva del motivo, curiosamente identificado con el crepitar de una encina en llamas, se encuentra en la *Soledad Primera* de Góngora, vv. 84-89 (*Soledades*, ed. J. Beverley, Madrid, Cátedra, 1979, p. 79): "El can ya vigilante / convoca, despidiendo al caminante, / y la que desviada / luz poca pareció, tanta es vecina, / que yace en ella robusta encina, / mariposa en cenizas desatada". No dejo de anotar las mariposas que en el mismo sentido aparecen en Lope de Vega, *Arcadia*, ed. e. S. Morby, Madrid, Castalia, 1980, pp. 300, 394 y 447, destacando el último pasaje (me disculpo por su extensa precisión): "Quería mostrar el pastor que había sido desengañado cuando no tenía remedio. Pero notable era la fantasía de Fidelio, que por despreciar el Desengaño había labrado el mismo sobre boj pálido con la sutil punta de un cuchillo un óvalo relevado, y en él una mariposa que caminaba a una vela, y una mano entre las dos procuraba desviarla que no se quemase, cuya letra decía así: "Tan dulce muerte / ningún desengaño advierte". Notable obstinación es, y bárbara pertinacia, ver un hombre el desengaño y no querer admitirle. ¡Oh dulce fuerza de amor, alegre trabajo, fácil contienda, solicitud agradable, valor romano en despreciar la muerte!...". No puedo dejar de lado a Juana Inés de la Cruz, en su *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid, Castalia, 1983, rom. 62, p. 275, vv. 81-84: "bien así como la simple / amante que en tornos ciegos, / es despojo de la llama / por tocar el lucimiento..." (Cf. Julio Izquierdo, "Del amor imposible y del deseo irrealizado: Sor Juana Inés de la Cruz o la negación del albedrío", *Canente* (en prensa).

60. *Ob. cit.*, p. 486.

61. Acudiendo a G. Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966, p. 121, "como sustancia, el fuego está comprendido entre las más valorizadas y consecuentemente entre las que más deforman. Para muchos puntos de vista, su valorización alcanza la del oro (...). A menudo, el alquimista da valor al oro por ser receptáculo del fuego elemental: la quinta esencia del oro es enteramente fuego".

62. *Ob. cit.*, p. 485. Así en Jean Genet, *Querelle de Brest*, Madrid, Debate, 1983, p. 317: "Tomada al pie de letra, la expresión *a punto de desfallecer* es falsa; sin embargo, la fragilidad a que se reduce a quien la suscita, nos obliga a emplearla...". Aplíquese al texto independientemente de la contemporaneidad.

Tras examinar el contenido del soneto anterior, pasamos al estudio del que se considera como su redacción definitiva, publicada en los *Versos de Fernando de Herrera*, libro primero, soneto VII, y cuyo texto ya he reproducido⁶³.

En primer lugar, enumero brevemente las semejanzas con el manuscrito B, sin insistir en su ascendente petrarquista, ya suficientemente expuesto. Observamos una idéntica *dispositio* estructural del motivo (la trasiación mariposa-amante se ejecuta en el mismo punto: el inicio del primer cuarteto). Existe un cambio de significante que no afecta a la sustancia semántica del término "beldad" por "belleza". También aparece la aniquilación del enamorado en la Lumbre ("i en llama ingrata ufano me consumo"). La esclavitud del amor no sólo se afirma, sino que aquí incluso abarca al ámbito de la memoria (verso 9), por encima de la ausencia física⁶⁴. La escueta temeridad que residía en la palabra "incauta" se esparce por el soneto en una alusión mucho más directa al amante. Así la osadía ("a consagrar osando voi mi vida") y la permanencia del valor, inclusive en el acto último de consumación en el fuego (el amante "ufano")⁶⁵.

Más interés merecen las diferencias. Inaugura el soneto la industria de alas que comentábamos en Cetina, mas este trabajo inútil no tiene correspondencia, como en éste, con la actividad paralela del amante. El "Buçla, i cerca la lumbre, i no reposa" no tiene en los cuartetos un eco correlativo de esta acumulación dinámica. La metonimia de las alas compensa la violenta elipsis de la mariposa, insecto y alas sugeridos por el revuelo que indica la profusión de verbos referidos a la actividad del insecto en los primeros versos. Así queda sustituido y amplificado en su *descriptio* el "incauto" lepidóptero de la que podría ser la primera redacción. La calificación de "descuydada" se convierte en el "simple" del verso 3, concomitando con el "semplicetta farfalla" petrarquista.

Tres rasgos absolutamente novedosos los constituirían, inicialmente, la tematización del amor como engaño latente, pero no explícito en Petrarca ("intibia mi esperança en lento engaño"), que contrasta con la determinación del "caldo tempo" y que remite al soneto prohemial de Petrarca y a la

63. *Vid. supra* nota 47.

64. Un proceso análogo puede observarse en la novela pastoril. Así cuando indica en "Topografía y cronología en *La Galatea*", Zaragoza, Caja de ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, (s.a), p. 63, "La paradoja de situar la Arcadia en la geografía hispana y la de dar tiempo y hora a su ucronía permitió hacer posibles los sueños del tiempo y el edén perdidos, dentro de unos márgenes familiares y una cronología precisa creados en el presente de la narración y recreados, por tanto, en el presente de la lectura".

65. Podríamos establecer cierta relación con Vicente Espinel, *Poesías sueltas*, ed. J. Lara Garrido, Málaga, Diputación Provincial, 1985, p. 63: "El vivo fuego en que abrasa y arde / la sacra Fenix en su fin postrero, / muestra que el suyo, inmenso y verdadero, / comenzó presto y cesará muy tarde".

trayectoria que éste generó⁶⁶. Podríamos conexionalo con el segundo tercio de Petrarca:

e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno⁶⁷.

El amor como engaño se vincula a la ingratitud de la llama (“i en llama ingrata ufano me consumo”), ya lejos del poder purificador que glorificaba al amante. También resulta original el último verso del soneto (“que sólo de m’incendio resta el humo”). Del devastador amor incendiario ni siquiera sobrevive el indicio de rescoldo, ceniza, que presumíamos en Cetina, sino sólo el humo, germen de la ejemplificación del motivo barroco de la *vanitas* que posteriormente estudiaremos en Villamediana. Precisemos, no obstante, que la actitud de Herrera ante el cosmos y ante el amor, es radicalmente distinta a la de una poetización barroca, y mucho más asimilable al primer cuarteto de la rima CLVI de Petrarca⁶⁸:

I’ vidi in terra angelice costumi
e celesti bellezze al mondo sole;
tal che di rimembrar mi giova e dole,
ché quant io miro par sogni, ombre, e fumi⁶⁹.

66. Debo recordar aquí el tan citado artículo de J.M. Rozas, “Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro”, *Homenajes*, I (1964), pp. 57-75. El estudio de A. Prieto sobre un soneto prólogo de Lope de Vega en *Ensayo semiológico...*, pp. 259-292, y F. Rico, “Rime sparse”. *Rerum vulgarum fragmenta*. Para el título y el primer soneto del *Canzoniere*,” en *Medioevo Romano*, 111 (1976), pp. 101-138.

67. Tema que recrearían magistralmente los escritores barrocos, y que podríamos esencializar en el soneto de Luis Carrillo y Sotomayor, “A la ligereza y pérdida del tiempo”: “¡Con qué ligeros pasos vas corriendo! / ¡Oh, cómo te me ausentas, tiempo vano! / ¡Ay, de mi bien y de mi ser tirano, / cómo tu altivo brazo voy sintiendo! / Detenerte pensé, pasaste huyendo; / seguite, y ausentástete liviano; / gastéte a ti en buscarte, ¡oh inhumano!: / mientras más te busqué, te fui perdiendo. / Ya conozco tu furia, ya, humillado, / de tu guadaña pueblo los despojos; / ¡oh amargo engaño no admitido! / Ciego viví, y al fin desengañado, / hecho Argos de mi mal, con tristes ojos / huir te veo, y veo te he perdido” (ed. Angelina Costa, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 60-61).

68. Traigamos a colación las certeras palabras de María Zambrano, *Delirio y Destino*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 62: “Despertar es renacer cada día. Y ya la luz nos aguarda. Ya está ahí comenzada, la historia que haya de proseguir. Despertar es entrar en un sueño ya en marcha, venir desde el desierto puro del olvido y entrar, lo primero, en nuestro propio cuerpo, recordarlo sin rencor, entrar a habitarlo y recuperar nuestra alma, con su memoria y nuestra vida, con su quehacer. Entrar como en un capullo tejido por innumerables gusanos afanosos; retomar nuestro hielo en el capullo fabricado incansablemente por el gusano-hombre, hacedor de ensueños que se objetivan, fabricante de historia”.

69. “El cansancio de todas las ilusiones y de todo lo que hay en las ilusiones:

su pérdida, la inutilidad de tenerlas, el antecansancio de tenerlas para perderlas, la amargura de haberlas tenido, la vergüenza intelectual de haberlas tenido sabiendo que tendrían tal fin" (Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Barcelona, Plaza y Janés, 1983, pp. 146: "Hoy, si he de dar crédito a lo que me dicen, ocurre con el amor como con la fe en Dios. Tiene tendencia a desaparecer, al menos en ciertos medios. Se le puede considerar como un fenómeno histórico, como una ilusión cultural. Se le analiza..., y, si es posible se le cura. Yo protesto. No hemos sido víctimas de una ilusión. Aunque algunos les resulte de creer, hemos amado verdaderamente". En Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1972, p. 10: "La sociedad concibe el amor, contra la naturaleza de este sentimiento, como una unión estable y destinada a crear hijos. Lo identifica con el matrimonio. Toda transgresión a esta regla se castiga con una sanción cuya severidad varía de acuerdo con el espacio y con el tiempo". Pero como afirma M.^a Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1978, 1978, p. 113, "Si quieres vivir en libertad, nos ha dicho José Bergamín, procura vivir encadenado".