

LA MARIPOSA EN CENIZAS DESATADA; UNA IMAGEN PETRARQUISTA EN LA LIRICA AUREA, O EL DRAMA ESPIRITUAL QUE SE COMBATE DENTRO DE SI (2.^a Parte)

Gregorio CABELLO
Colegio Universitario de Almería
Universidad de Granada

Enrique Garcés, traducción de "Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca", CXLI

En 1591 aparece en Madrid el que sería el primer intento de traducción completa al castellano del *Canzoniere* de Petrarca, a cargo del portugués Enrique Garcés⁷⁰. Su versión de la rima CXLI posee una serie de peculiaridades que no debemos dejar de tener presentes:

Cuando acontezca qu'en verano vuele
el mosquitillo a luz aficionado,
habiendo en algún ojo el pobre entrado
viene a morir, y el ojo al otro duele.
Ansí el Amor al sol llevarme suele
de vuestros ojos, donde soy llegado
a tal, que la razón lleva quebrado
el freno, y voluntad la huella y muele.
Y entiendo qu'en ansí tan rasamente
de mí esquivarse, solo es por mi muerte,
de que por mí no basto repararme.
Mas tanto suele Amor embelesarme,
que lloro el mal ajeno y no mi suerte,
y en mi muerte mi ciega alma consiente.

Un análisis atento y comparativo de este soneto con el original de Petrarca nos conduce de forma inevitable a la certeza de que los versos de Enrique Garcés no constituyen, en sentido estricto, una traducción en regla. Las variantes gozan de una especial relevancia, no exentas del proceso de modificación que el *topos* de la mariposa y la llama había ido soportando a través de las numerosas elaboraciones que los poetas petrarquistas italianos y españoles del siglo XVI hicieron del mismo.

Como constante temática permanece la comparación del poeta con un insecto, que atraído por la luz irresistible de la amada, muere de forma inconsciente en su acercamiento a ella. El poeta se siente arrastrado hacia un objeto exterior que causará irreme-

70. Ed. cit.

diablemente su muerte. A esto responde el seguimiento casi literal del último terceto de Petrarca:

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.

Mas tanto suele Amor embelesarme
que lloro el mal ejeno y no mi suerte,
y en mi muerte mi ciega alma consiente.

Sin embargo, el resto del poema se separa abiertamente del decurso poético petrarquista. Ya desde el segundo verso podemos observar como la "simplicetta farfalla" del poeta toscano se ha visto transformada en un "mosquitolito a la luz aficionado", hecho que debe ser atendido en relación con la trayectoria "degradante"⁷¹, que sufre el paradigma poético petrarquista a lo largo del siglo XVI, y que ha sido estudiada con detenimiento por R.O. Jones⁷². En efecto, lo que en Petrarca constituía en el primer cuarteto una elaborada y abstracta imagen poética de resonancias neoplatónicas, ha adquirido en Garcés una concreción, unas dimensiones de "realismo" que lo distancian largamente del original. En Petrarca la mariposa se hallaba dotada de todo su valor simbólico alegórico, y la luz amada, los ojos deseados, adquirirían una valencia a la que la atracción "simpática" neoplatónica no permanecía ajena. Un valor universal, un sentido amplio ante el que cualquier receptor de las *rime sparse* podía sentirse identificado. En todo caso, una imagen, un *topos* alejado de la vulgaridad y de la limitación que pueda extraerse de un hecho como el descrito por Garcés, y que deja de estar cercano a cierta iconografía que abarca terrenos en los que confluyen lo burlesco y lo cómico. La sustitución de la mariposa por el mosquito, de la dama fuente de luz en que se abraza la falena, por la dama que irritadamente aparta de sus ojos y mata al insecto que le ha picado, es síntoma de un proceso, vuelvo a decir, "degradante" que tuvo lugar en el siglo XVI⁷³.

71. Tratamiento que explica, "los esenciales cambios que ofrecen los temas y géneros renacentistas en la poesía y arte del barroco". Pues todo ello supone "como un fuerte empuje o tirón a un plano, ya moral, ya estético, ya socialmente, no sólo por bajo del plano ideal de la visión clásica literaria, sino, incluso de la visión natural (E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975, p. 39). Del mismo autor "Características generales del siglo XVII", *Historia de la literatura. II. Renacimiento y Barroco*, ed. J.M.^a Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, pp. 440-443. Es interesante el acercamiento a la "degradación" que propone J. Lara Garrido, "Consideraciones sobre la fábula burlesca en la poesía barroca (a propósito de una versión inédita de la de *Apolo y Dafne*", *RICUS* (Filología), VII (1983), pp. 21-42. Cf. también G. Cabello, "Apolo y Dafne en el *Desengaño* de Soto de Rojas. De la eternidad del amor a la defensa contra el rayo ardiente", *Edad de Oro*, VI (1987), pp. 19-34.

72. Art. cit.

73. No nos encontramos, sin embargo, ante esa literatura que "se sitúa frente a otra, mucho más difundida y casi oficial, que es la poesía petrarquizante; en reacción contra el idealismo neoplatónico, la perpetua frustración el el *dulce lamentar* que constituyen la trama del petrarquismo, es frecuente que la poesía erótica tienda a privilegiar los deleites de la unión física, a olvidarse de la dimensión sentimental del amor, y a complacerse en palabras o evocaciones inelegantes que provocan una impresión de desequilibrio estético" (P. Alzieu, R. Jammes y Y. Lisorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. IX-X).

Primeramente, la ambigüedad de Gutierre de Cetina al sustituir la mariposa por la pulga, transfiriendo la escena desde el cabello de la dama (así en Tansillo) a otra parte del cuerpo de la amada, con indudables connotaciones eróticas⁷⁴. A continuación, la *con-taminatio* que efectúa Torquato Tasso entre los motivos de la mariposa y el mosquito:

Questa lieve zanzara
quanto ha sorte migliore
de la farfalla che s'infiamma e more!
L'una di chiaro foco,
di gentil sangue è vaga
l'altra che vive di sì bella piaga.
Oh fortunato loco
tra'l mento e'l casto petto!
Altrove non fu maggior diletto⁷⁵.

Como apunta R.O. Jones:

Tasso's intention may have been in part to revitalise a tired tradition, by his mosquitoes go far beyond that. Mannerist man sought new excitement an new tensions which butterflies in the hair could not provide⁷⁶.

74. Así en la canción "Animal venturoso / Que con gozo tan alto...", *Obras...* pp. 218-221. Como señala R.O. Jones (perdonénme la longitud de la cita), ¡Cetina does not name the *animal* he is addressing and, influenced by later poetry, I was misled at the start into thinking that it was as a flea not a butterfly. It may be that Cetina excepted his resder to know that he is imitating Tansillo and therefor know that the subject is a butterfly; nevertheless, there remains a real ambiguity about Cetina's version. There is no clue to lead the reader in the right direction. Another interesting point is that Cetina's creature, whatever it is, is not content with fluttering into the lady's hair: It makes straight for her breast, where it is killed (...). By the change Cetina has heightened the erotic note considerably and makes the remainder of the poem more daring in its implication than Tansillo's particularly when the poem declares his willingness to accept such a death in exchange for such a pleasure (...) That the unnamed creature makes the lady's breast is bed strengthens the possibility that it might be a flea (most at home in bed); or, rather, suggest that in its poem Cetina is deliberately setting out to create a playful ambiguity: Recreation of Tansillo did not mean slavish imitation. What I wish to stress is Cetina's contribution to the development of the *topos*: He transfers the scene from the lady's hair to another part of her body, and the poet envies the insect's fate" (*art. cit.*, pp. 170-171).

75. Recojo el texto de R.O. Jones, *art. cit.*, p. 172.

76. *Ibid.*, p. 173. Tenemos en cuenta cómo "Mannerism should, by tradition speak a silver-tongued language of articulate, if unnatural, beauty, not one of incoherence, menace and despair; it is, in a phrase, the stylish style" (J. Shearman, *Mannerism*, Londres, Penguin Books 1981, p. 19). No dudaría en relacionar este punto con el expuesto por Herman Broch, *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona Tusquets, 1979, p. 11: "Es preciso distinguir entre la superación de la muerte y huida de la muerte, entre la iluminación de lo irracional y la huida ante lo irracional. El *Kitsch* es huida, una huida incesante hacia lo racional. La técnica del *Kitsch*, que se funda en la imitación y que actúa siguiendo unas recetas determinadas, es racional, incluso cuando el resultado es altamente irracional o llega al absurdo. Como sistema de imitación que es, el *Kitsch* se ve obligado a copiar los rasgos específicos del arte. Pero el acto creativo del que surge la obra de arte no se puede imitar metodológicamente: Solamente se pueden imitar sus formas más simples. Es bastante significativo y característico el hecho de que, a falta de una fantasía propia, el *Kitsch* debe recurrir constantemente a los métodos más primitivos (cosa que se ve con toda claridad en la poesía y también, aunque parcialmente, en la música)". En relación a esto, cf. Carlos Moreno, "Bécquer, Campoamor y lo cursi", *Canente* (Málaga), II (1987).

Posiblemente, la reelaboración del motivo que encontramos en Enrique Garcés podría ser atendida desde esta perspectiva, aunque nos cueste asimilar el paso de

volar ne gli occhi altrui per sua vaghezza,
onde aven ch'ella more, altri si dole;

a la versión castellana:

habiendo en algún ojo el pobre entrado
viene a morir, y el ojo al otro duele.

Del movimiento ascendente hacia la luz superior, rescatado por Marsilio Ficino en sus comentarios a Platón⁷⁷, a un simple mosquito que pica y daña (elemento inexistente en Petrarca)⁷⁸. Nos encontramos, más que en la trayectoria petrarquista, en una línea paradigmática que derivaría de Tansill y que R.O. Jones recapitula en los siguientes términos:

a lady kills an insect that molests her; its fate is envied by the poet; its tom is a glorious one and death described as a greater pleasure than life itself⁷⁹.

Otros rasgos que podríamos comentar, ya de menor importancia, irían referidos a la desaparición del calificativo "semplicetta", recuperado en alguna forma por el "pobre" del verso tercero de Garcés, pero que anula las características con las que Petrarca solía describir al enamorado. Queda veladas su estulticia, su inercia, su torpeza racional, en definitiva, el componente patológico que el mismo poeta supo apreciar, en su diálogo con San Agustín, a través del *Secretum*⁸⁰. A ello se une la desaparición del "fatal mio

77. Remito al libro IV de Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Austral, 1984, pp. 297-357 (Cf. A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I...*, pp. 52-53), y por supuesto los *Diálogos de Amor* de León Hebreo, traducidos por Garcilaso Inca de la Vega, ed. de E. Juliá, Madrid, V. Suárez, 1949.

78. En el *Dictionnaire des symboles*, bajo la dirección de J. Chevalier, París, Robert Laffont, (s.a), el mosquito es "symbole de l'agressivité. Il cherche obstinément à violer la vie intime de sa victime et se nourrit de son sang" (p. 424).

79. *Art. cit.*, p. 173. No olvidemos que el trabajo de R.O. Jones tiene como objetivo una aproximación crítica al soneto de Lope de Vega "Picó atrevido un átomo viviente", incluido entre las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, (*Obras poéticas*, I, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 1391-1392). Cf., sobre la trayectoria de la "poesía sobre materias íntimas", las notas de A. Carreño a este soneto en Lope de Vega, *Poesía selecta*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 472.

80. Como afirma A. Prieto, en su "Introducción" a Francesco Petrarca, *Cancionero*, pp. XXXVII-XXXVIII, "Petrarca está con ello en el otro extremo de su tensión, está con el pensamiento en la gloria celestial, en la salvación de su alma (no de su nombre) con que San Agustín comenzaba a despertarle en el *Secretum*: "Quid agis, homuncio? quid somnias?... (...). El pensamiento en una vida celestial, en otro extremo, está presente en Petrarca desde muy temprano, porque pronto comienza a sentir que el tiempo es algo que va abandonándole y para cuyo fin conviene estar preparado". Cf. C. Yarza, "Introducción" a Petrarca, *Secreto mío (De secreto conflictu curarum mearum)*, en *Obras. I. Prosa*, al cuidado de F. Rico, Madrid, Alfaguara, pp. 32-36, y por supuesto, de F. Rico, "Lectura del *Secretum*", en *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del "Secretum"*, Padua, Editrice Antenore, 1974, pp. 3-538.

sole”, inmanente a la mariposa (en cuanto a la valencia lumínica), pero no al mosquito. Curiosa desviación que Garcés no precisa: La luz, representada y eliminada en los conceptos de “vaguezza” y “dolcezza”, frente a la sangre que comporta como alimento la simple mención del mosquito⁸¹.

De todas formas, ese *amore amaro*⁸² que Garcés nos presenta alude (sin tener en cuenta la traducción literal del último terceto) los términos relativos a la muerte. Garcés se refiere a “de mí esquivarse”. Una vez más la “belle dame sans merci” que frecuenta el *Canzoniere*, pero diluyendo las connotaciones destructivas, autodestructivas, la fati- lidad del amor que en la tradición poética se identifica al *topos* de la falena y la llama. Con Garcés regresamos a un conflicto que casi podríamos calificar de medievalizante, más propio de un Garcilaso atemperado en su “renacentismo” que de la poesía posterior del siglo XVI. Me refiero al conflicto entre la razón y la voluntad, debate conceptual en la poesía de cancionero del siglo XV⁸³:

a tal, la razón lleva quebrando
el freno, y voluntad la huella y muele.

Garcés omite, suprime, un sentido tan fundamental, tan consustancial al alma del

81. J.C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1974, pp. 298-299, apunta, refiriéndose a Herrera, que “autoaniquilarse, metamorfosearse en el Alma superior de la que es reflejo, puede ser, sí, el único camino para la realización, pero puede ser también un suicidio. Por eso Herrera se angustia al sentirse atraído, imantado por ese foco erótico, esa luz que reverbera fascinante. Una atracción perfectamente similar en cierto sentido a la que ejerce el vampiro -esto es, el diablo- sobre sus víctimas. Similar a la vampírica porque, aunque la atracción sea irresistible -o precisamente por eso nunca se puede llegar a saber con exactitud si su llamada va a dar la vida o va a causar la muerte”. Siglos más tarde, “Traté el arte como la suprema realidad y la vida como una forma de ficción. Desperté la imaginación de mi siglo hasta hacerlo crear mitos y leyendas en torno mío (...). Junto con estas cosas tuve otras diferentes. Porque me dejé extraviar y caí en largos encantamientos de insensatez y sensualidad. (...) Cansado de la cima bajé deliberadamente al abismo, en busca de nuevas sensaciones. En la esfera de la pasión la perversidad fue para mí lo que la paradoja en la esfera (Oscar Wilde, *Epistola: in carcere et vinculis* (“*De profundis*”), trad. de J.E. Pacheco, Barcelona, Muchnick eds., 1984, p. 105).

82. Este motivo solía ser representado a partir de la imagen de Cupido, picado por la abeja. Df. Andrea Alciato, *Emblemas*, Ed. M. Soria, Madrid, Editora Nacional 1975, embl. CXII, pp. 152 y 333, según la concepción del amor como *mistione del amaritudine colla dolcezza*, y ofreciendo una iconografía en que la *dolcezza* funciona como falsa apariencia, ocultadora del dolor fiero y de la amargura. E. Panofsky *ob. cit.*, p. 111 plantea que “se nos muestran los placeres del amor, por un lado y sus peligros y torturas por otro, de tal manera, sin embargo que los placeres se muestran como ventajas fútiles y falaces, mientras que los peligros se muestran como males grandes y reales”. Cf. A. González Palencia y E. Mêle, “El amor ladronzuelo de miel (Divagaciones a propósito de un idilio de Teócrito y de una anacréontica)” *BRAE*, XXIX (1949), pp. 189-228 y 375-411.

83. Cf. N. Salvador Miguel, *La poesía cancioneril. El “Cancionero de Estúñiga”* Madrid, Alhambra, 1977, pp. 267-270, y R. Lapesa, *ob. cit.*, pp. 30-31: “Los cuatrocentistas castellanos sustituyen por enérgicas manifestaciones de resolución consciente este abandonarse a una asunción plácidamente aniquiladora; gustan de presentar con autodeterminación, como voluntad de perdimiento, la aceptación de lo inevitable; por eso enfatizan las expresiones volitivas”. Remito a la imprescindible obra de I. Whinnon, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durhan 1981 y su extensa introducción a su ed. de Diego de San Pedro, *Obras Completas II. Cárcel de amor*, Madrid, Castalia, 1972.

nuevo hombre del Renacimiento, como es el de "l'afanno", la angustia, ligado directamente al de la tristeza, al de la melancolía, al del desasosiego, como elementos definitorios del nuevo tipo de hombre que alumbran desde un Petrarca al "hombre angustiado" que anuncia Juan Ruiz⁸⁴:

E veggio ben quant'elli a schivo m'hanno,
e so ch'i' ne morrò veracemente,
ché mia virtù non pò contra l'afanno;

Garcés, domético traductor de un *Canzoniere* que lo superaba con mucho, ya estaba situado en el crepúsculo de un itinerario poético en el que el petrarquismo había abocado a formas y contenidos automatizados y lexicalizados. Sin embargo, no se encontraba lejos, en el tiempo, de la desautomatización, de la irrupción del arte en la vida que supondría la poetización, ya vivencial, ya metafísica, de un barroco que procuró un desgarrón afectivo al paradigma, a la tradición que un doctor, laureado, clásico, y, a pesar suyo, enamorado Petrarca había abierto⁸⁵.

Villamediana

J.M. Rozas, en su edición, no íntegra, de las *Obras* de Villamediana⁸⁶, incluye el soneto "Como la simple mariposa vuela" y alude en sus anotaciones a su posible pertenencia a la cadena temática iniciada con el soneto CXLI de Petrarca⁸⁷. Leemos el soneto:

Como la simple mariposa vuela,
que tornos y peligros multiplica
hasta que alas y vida sacrifica
en lo piramidal de la candela,
así del tiempo advierte la cautela
una pasión de desengaños rica,
y su inadvertimiento califica
las injurias que busca y no recela.

84. J. Rodríguez Puértolas, "Juan Ruiz, hombre angustiado", *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Labor, 1976, pp. 71-104.

85. Para el concepto de desgarrón, cf. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 295 *passim*. Debe atenderse igualmente a P. Laín Entralgo, "La vida del hombre en la poesía de Quevedo". *La aventura de leer*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964, pp. 11-45; y a E. Tierno Galván "Quevedo", en G. Sobejano, ed. *Francisco de Quevedo. El autor y la crítica*, Madrid Taurus, 1978, p. 30. Referido ya al poeta barroco, este último autor escribe "hay en él algo profundamente hostil a la convención en cuanto fórmula que sustituye la vida interior".

86. Villamediana, *Obras*, ed. J.M. Rozas, Madrid, Castalia, 1980.

87. Así lo indica J.M. Rozas en sus notas al poema, p. 98: "La comparación del alto y brillante amor, muerte para el enamorado, con la mariposa viene de Petrarca *Come talora al caldo tempo amore / semplicetta farfalla...* (Cancionero, CXLI). Son intermediarios posibles para el Conde varios petrarquistas españoles, Hurtado, Cetina, Herrera (...). La relación entre la mariposa e Icaro es normal en el psicologismo de estos poetas".

De semejante impulso que el alado,
cándido, aunque lascivo pensamiento,
a morir me conduce sin cuidado,
y me voy por mis pasos al tormento
sin que se deba al mal solicitado
los umbrales pisar del escarmiento.

J.M. Rozas, en su intento de ordenación del mundo poético del Conde, insertó este soneto en el apartado que denomina como *Cancionero blanco*, su *Primer mundo*⁸⁸, simbolizado en la figura de Icaro. Respecto al poema que nos ocupa, que lleva el número 22 en la edición citada, y a propósito de su localización:

Son mayor problema los treinta primeros sonetos de los *Amorosos*, ya técnicamente seguros, pero en conjunto nada gongorinos y ceñidos todavía al citado petraquismo del siglo XVI. Hay que colocarlos, pues, entre la poesía petrarquista juvenil y los sonetos italianos y gongorinos. Parece la culminación de su formación (1605-1611) y algunos pueden convivir con sonetos de 1611 en adelante⁸⁹.

Creo acertada la inclusión del soneto 22 en la órbita petrarquesca, tal como intentaremos demostrar, por sus conexiones con la rima CXLI de Petrarca. Villamediana, en esa aspiración enervante hacia la luz que constituye su universo poético amoroso, se identifica aquí con la mariposa, conforme al *topos* frecuentado entre los petrarquistas españoles. Más adelante analizaremos cómo la apropiación que realiza villamediana del *topos* posee una serie de peculiaridades. Centrémonos por ahora en la vertiente que se ajusta al paradigma creado por Petrarca.

Como viene siendo habitual en las distintas versiones del motivo, y en relación a la “*semplicetta farfalla*” del original, el Conde trae a colación su “simple mariposa” del verso 1, que da lugar, en la aplicación posterior del símil al pensamiento del poeta, al adjetivo “cándido” del verso 10. Permanece igualmente la fatalidad del vuelo del insecto hacia la luz que le abrasará, pero este rasgo sólo es aplicable al animal. El poeta se desvía del paradigma en la poetización de la propia tendencia direccional de su caso. Aquí el amor ya no es una fuerza exterior y “fatal”. En Villamediana ya está presente la rebelión barroca del “yo” agónico y desgarrado de Quevedo⁹⁰.

Sí queda asumida y potenciada la valencia de temeridad, ya desde el segundo verso, “que tornos y peligrosos multiplica”, asimilable a la trayectoria icariana. La solución barroca del *topos* conlleva, sin embargo, un distanciamiento de Petrarca. El conflicto razón / voluntad (“che ‘l fren de ragion Amor non prezza, / e chi discerne è vinto da chi

88. Ibid, pp. 21-25.

89. Ibid, p. 19.

90. Cf. Emilio Orozco Díaz, “Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo” *Introducción al Barroco, II*, ed. al cuidado de J. Lara Garrido, Granada, Universidad 1988, pp. 150 ss., sobre “el obsesivo pensar en la vida como muerte que comienza al nacer”, y su plasmación en “expresiones que significan o connotan lo negro sombrío” del alma humana, en la que los efectos de sombra, oscuridad y tinieblas contrastan vivamente con otros aspectos visuales como sus luminosos retratos en respuesta a la tradición petrarquista. He atendido a esta dualidad como desgarrón afectivo en “La elegía fúnebre en Soto de Rojas”, *RLit*, XLIX (1987), pp. 453-472.

vòle”) deviene aquí autoconocimiento, experiencia⁹¹, “cautela”, “desengaños”, y como resultante, en su aceptación positiva o negativa, el “escarmiento”.

Reencontrando a Petrarca, muerte y amor confluyen en una interacción recíproca y determinista. En el poeta toscano, “e so ch’i ne morrò veracemente / ché mìa virtù non pò contra l’afanno”. En Villamediana, “amor me conduce mi cuidado” (verso 11). En este último deberemos tener en cuenta cómo “l’afanno” ya se ha decantado barroca-mente en “desengaño y en un concepto que merecerá nuestra atención, el de “cuida-do”⁹².

Por último, nos queda por enfrentar, evocando el paradigma petrarquista, la noción de esclavitud del amor, que preside trágicamente la vida y la poesía del Conde. Para ello se hace necesario recordar las razones aducida por J.M. Rozas, que nos introducen, ya directamente, en la órbita de “revitalización” que Villamediana procura al *topos* italia-no:

la lucha interior entre el conocimiento de lo que le pasa y la imposibilidad de actuar de otra forma (...). El poeta se siente desterrado de sí mismo no sólo por el tópic platónico (el alma está en el ser amado), sino también por esa alienación en la que el hombre se ve fuera de sí mismo, contra su propia razón, y sin poder para poder detener a ese *otro yo* que se le escapa⁹³.

Este es el punto de partida para analizar la evolución de Villamediana respecto al paradigma original. En primer lugar, tal como ha analizado M. del Pilar Palomo, “es indudable la existencia de un *corpus* poético de fortísima filiación petraquista, en donde la *Luz* y el *Sol* herrerianos siguen siendo las metas del poeta y del poeta y del amante”⁹⁴. Ciertamente, los conceptos de “Lumbre gloriosa” y de “sacrificio” que encontrábamos en Herrera se reafirma en Villamediana, adquiriendo en éste unas connotaciones de pe- ligrosidad y riesgo que, sin embargo, se encontraban ausentes en los poemas del escri-

91. J.A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 136-137, se refiere al “conocimiento de sí mismo, afirmación que parece responder a un socratismo tradicional, pero que ahora cobra un carácter táctico y eficaz, según el cual no se va en busca de una verdad última, sino de reglas tácticas que permitan al que las alcance adecuarse a las circunstancias de la realidad entre las que se mueve. (...) *Saber vivir es hoy el verdadero saber*, advierte Gracián, lo que equivale a postular un saber, no en tanto que contemplación de un ser sustancial, esto es, no en tanto que conocimiento último de tipo esencial del ser de una cosa, sino entendido como un saber práctico, válido en tanto que se sirve de él un sujeto que vive” (cf. las apreciaciones sobre la naturaleza de la virtud y del conocimiento que realiza I.F. Stone, *El juicio de Sócrates*, Madrid, Mondadori, 1988, pp. 46-59). Villamediana no supo, ni aceptó esta pragmática vivencial, lo cual le costaría la vida (N. Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 185).

92. Especifica J.A. Maravall, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Madrid, Eds. Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, p. 224, a propósito de la noción de *cuidado*: “Si hay en la existencia mundana del hombre un lado triunfante, de capacidad creadora, artística e intelectual, es el que se muestra en una actividad febril, enriquecedora del entorno, pero se sabe que ese existir con toda su energía deja más bien tras sí un rastro de dolor: el desánimo, el cansancio, la tristeza, acompañan el frecuente fracaso de logros no conseguidos, de esfuerzos no compensados y, muy particularmente, en ese afán de hacerse a sí mismo, en esa apuesta sobre su destino a que me lleva el amor”.

93. *Loc. cit.*, p. 22.

94. M.ª del Pilar Palomo, *La poesía de la Edad Barroca*, Madrid, SGEL 1975, p. 86.

tor sevillano. Y es que es éste el punto crucial para cualquier acercamiento a la poética de Juan de Tassis. Pensemos en el primer cuarteto y recordemos las palabras de L. Rosales:

Lo que más nos extraña en su carácter —constituye su nota más acusada y característica— es este movimiento pendular entre las condiciones psicológicas más extremadas y contradictorias: Lo que más nos extraña de Villamediana es que puedan fundirse en su modo de ser la espiritualidad y la vileza, la sensibilidad y la insensibilidad, la gallardía y la maledicencia, la vanidad y la capacidad de rectificaci6n, la grandeza y la pequeñez (...). Sus cualidades son simultáneamente tan relevantes e incompatibles que no parecen referirse a la misma persona⁹⁵.

De la mariposa “que tornos y peligros multiplica” abocamos a un pensamiento “cándido”, aunque “lascivo”, factor absolutamente novedoso en la cadena temática que estudiamos. En Gutierre de Cetina era la incertidumbre, la duda, la irresolución, las que caracterizaban al amante, pruebas irrefutables del miedo a la pérdida, a la disolución del “yo” en la esfera de lo amado (recordemos el proceso ascensional de Francisco de Aldana en su epístola a Arias Montano)⁹⁶. En Hurtado de Mendoza significaba un destino imparables hacia la disolución, pero que al final aguardaba el imparables renacimiento de un Fénix que daba sentido a la muerte al renacer de las propias cenizas. En Fernando de Herrera el Amor mitológico continuaba siendo el causante directo de un arrebato pasional que superaba al mismo amante (“Amor, que en mí pretende nuevo efecto”), en la línea autoexculpatoria de Petrarca. Villamediana se sitúa en las antípodas de estos poetas. Basta que precisemos el último terceto:

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

Todo ello complementado con el “a morir me conduce mi cuidado” del verso 11. Como primer paso nos encontramos ante el “desengaño”⁹⁷ del verso 6. Autoconocimiento del entorno⁹⁸. En una fase posterior, la rebeldía barroca del sentimiento, ya anunciada en su soneto prohemial:

95. L. Rosales, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969, p. 158.

96. En Francisco de Aldana, *Poesía castellanas completas*, ed. J. Lara Garrido, 1985, *Carta para Arias Montano...* (pp. 437-458), desde la ascesis de: “Pienso torcer de la común carrera / que sigue el vulgo y caminar derecho / jornada de mi patria verdadera; / entrar en el secreto de mi pecho / y platicar en él mi interior hombre, / dó va, dó está, si vive, o qué se ha hecho. / Y porque vano error más no me asombre, / en algún alto y solitario nido / pienso enterrar mi ser, mi vida y mi nombre” (vv. 46-54), hasta la *retractatio* de los versos 276-282: “Mas ¡ay de mí!, que voy hacia el profundo / do no se entiende ni suelo ni ribera, / y si no vuelvo atrás, me anego y hundo. / No más allá; ni puedo, aunque lo quiera. / Do la vista alcanzó, llegó la mano; / ya se les cierra a entrambos la carrera”.

97. En A.A. Parker, *ob. cit.*, pp. 175-176: “La desilusión respecto al amor ideal porque es inalcanzable se convierte en desilusión hacia la vida misma, puesto que el amor les promete a los hombres una felicidad que la vida se muestra radicalmente incapaz de llevar a efecto”.

98. Acuden aquí las mariposas de Ramón Gómez de la Serna: “Entre las mariposas más poéticas que he llegado a encontrar está la de la persuasión y del silencio, que incita a un nuevo amor, sin esperar a añadirle demasiados por qué, sólo ante la frase de su vuelo, y la mariposa de la rup-

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 sentimiento⁹⁹.

Como ha escrito J.M. Rozas,

el poeta no puede, ni quiere escarmentar, ni siquiera en su soneto prólogo, ni busca tampoco el escarmiento en la cabeza ajena de sus lectores. Le basta la calidad del yerro, la altura del sujeto amado, para no cejar. El sujeto está alto, es blancamente brillante, y el poeta sigue ascendiendo hacia él, sin escarmiento¹⁰⁰.

Muy lejos ya de Petrarca, podemos finalizar con unas palabras de F.B. Pedraza:

Sigue, pues, como la simple mariposa, multiplicando giros y tornos alrededor del fuego, en que ha sacrificado alas y vida. No faltará quien imagine que tras el sol que abrasa a Icaro y Faetón, tras lo "piramidal de la candela que acabe con la mariposa, se oculta la llama inquisitorial, a que, como sodomita, estaba condenado el conde"¹⁰¹.

Luis de Góngora y Argote

El soneto que vamos a tener en cuenta de Góngora es el título *De la ambición humana*:

MARIPOSA no solo, no couarde,
Mas temeraria, fatalmente ciega
Lo que la llama al Phenix aun le niega
Quiere obstinada que á sus alas guarde:
Pues en su daño arrepentida tarde
Del esplendor solicitada, llega
A lo que luce, i ambiciosa entrega
Su mal vestida pluma á lo que arde.
Iace gloriosa en la que dulcemente
Huesa le a preuenido aueja breue.
Summa felicidad á ierro summo!
No á mi ambicion contrario tan luciente,
Menos actiuo sí, quanto mas leue
Cenizas la hara; si abrasa el humo¹⁰².

tura irreparable, porque así no se empeñará el amante en continuar a viva fuerza en sus insistencias. Yo, cuando veo pasar esa mariposa por los ojos de la mujer, sé que ya no hay nada que hacer. Vuela sin vérsela, y sólo pone en los tinteros negros de las pupilas un pequeño resplandor como de un espejo que hubieran movido lejos" (*Ensayo sobre lo cursi. Suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas*, Madrid, Moreno Avila eds., 1988, p. 148).

99. *Obras*, p. 77.

100. *Loc. cit.*, p. 23.

101. "Introducción" a Conde de Villamediana, *Obras* (Facsímil de la edición príncipe, Zaragoza, 1629), Aranjuez, Ara Iovis, 1986, p. XXVIII.

102. Cito por la edición de B. Ciplijauskaité, *Sonetos*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981, p. 470.

Sin tener en cuenta las posteriores relaciones que podamos establecer debemos resaltar cómo B. Ciplijauskaitė relaciona este soneto de Góngora con la rima XIX de Petrarca, con la que no encuentro una semejanza precisa, y con Herrera, *Rimas inéditas*, XXIV¹⁰³. Efectivamente, O. Macrí se refiere a la ascendencia de Herrera sobre el soneto gongorino, sólo que, apartándose de B. Ciplijauskaitė, piensa que es la redacción definitiva del soneto herreriano y no la del manuscrito B la que influye en Góngora:

En el texto de P (*Versos*, 1619) tuvo que inspirarse Góngora en el s. *De la ambición humana*: "Pues en su daño arrepentida tarde" (v. 5) corresponde a "i al fin hallo en mi daño"; "sumo" y "humo" en rima en los mismos versos 11 y 14¹⁰⁴.

De los rasgos que aparecían en el soneto de Petrarca permanecen en el de Góngora una serie de valencias a las que hay que atender, no importa la interpretación global y final que pueda extraerse del poema. A destacar primeramente la noción de "temeridad", que ha ido cobrando importancia a lo largo del desarrollo áureo poético español del *topos* en *contaminatio* con fábulas mitológicas como las de Icaro¹⁰⁵, Faetón¹⁰⁶ o Leandro¹⁰⁷. Aquí queda intensificado el motivo por una bimetración distribuida en dos versos, acudiendo a la fórmula "no sólo no ...mas"¹⁰⁸:

103. Notas a la *ed. cit.* p. 471.

104. *Ob. cit.*, p. 566.

105. Acudamos simplemente, y como muestra escasa, a Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S.B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971, Soneto V, *A Icaro*: "Osaste alzar el temerario vuelo/ Icaro, vanamente confiado/ en mal ligadas plumas, y olvidado del sano aviso, te acercaste al cielo...". En Francisco de Aldana, *Poesías...*, VI (pp. 146-147): "Bien lo sé yo, que Amor, viéndome puesto/ do no sube a mirar con mucha parte/ olmo, pino, ciprés, ni helado monte,/ de sus ligeras alas diome presto/ dos plumas y me dijo: "Amigo, ¡guarte/ del mal suceso de Icaro o Fetonte". O en Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, ed. G. Sabat de Rivers, Madrid Castalia, 1982, composición 27, vv. 85-88: "No siempre suben seguros,/ vuelos de ingenio osados/ que buscan trono en el fuego/ y hallan sepulcro en el llanto". Para más amplias referencias remito a J.H. Turner, *The Myth of Icarus in Spain Renaissance Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1967. Aquí debería añadir ciertas variantes con respecto al motivo, provenientes de la rima XIX de Petrarca, en la que se compara la visión del águila (fija hacia el sol), el búho o lechuza (impregnada de la noche) y la mariposa (detenida en la llama, suicidada y no suicidada). En el llamado "apéndice" a la *Poesía completa* de Francisco de la Torre, ed. M.^a Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984, p. 299, figura una traducción de este soneto. También encontramos una versión en el soneto 46 del *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, ya analizada en mi trabajo "Significación y permanencia de *Canzoniere* de Petrarca en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas", *RICUS* (Filología), IX (1985), pp. 56-60.

106. No insisto en este tema porque lo ha tratado amplia y detenidamente A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1968.

107. *Vid. Supra*, la nota 59. Encuentro cierta *contaminatio* del motivo Leandro mariposa en los versos 1-8 de la *Soledad segunda* de Góngora (*Ed. cit.*, p. 121). Comenta M.J. Woods, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford University Press, 1978, p. 45, que "we no longer have the analogies of shape an of physical appearance, and the theme is the abstract one inevitable death. Indeed part of the wit of Góngora's image lies in the physical contradiction between the moth suffering death by fire, and the stream death by water in *Tethys lantern*". La fusión Leandro-mariposa también es perceptible en Quevedo, *Obras...* pp. 254-255 "Pretensión de mariposas / le descaminan los dioses; / permiten que se malogren..." Cfr. G. Caballero, "Ero infeliz, Leandro temerario" La adhesión de Pedro Soto de Rojas a una fabulación mítica", *CIF*, XI (1985), pp. 79-90.

108. D. Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 165-17.....

MARIPOSA no solo, no couarde,
Mas temeraria, fatalmente ciega

La "temeridad" va asociada, como en Petrarca, a la fatalidad ciega ("Così sempre lo corro al fatal mio sole"), imagen condensada y concentrada en el segundo hemistiquio del verso 2. Jammes le ha dedicado una especial atención:

Dans l'admirable sonnet *Mariposa no sólo no cobarde*, écrit en 1623 deux mots sont à détacher: *fatalmente ciega*. L'aveuglement fatal qui pousse le papillon vers la flamme, c'est finalement celui de tous les prétendants, c'est celui de don Luis, que nous surprenons ici dans ses méditations¹⁰⁹.

La fatalidad ciega nos conduce irremediablemente a otra de las valencias petrarquistas: me refiero a la del determinismo inapelable de la muerte en el enamorado-mariposa (che'l fren de la ragion Amor non prezza / e chi discerne è vinto da chi vôle"). Esta idea adquiere en Góngora una concreción plástico-poética especial, al desenvolverla en torno a las consecuencias iconográficas de la fragilidad de las alas. Pero éstas ya han sufrido una transformación barroca: en contacto con la imagen del Fénix del verso tercero, las alas devienen plumas:

Del esplendor solicitada, llega,
A lo que luce, i ambiciosa entrega
Su mal vestida pluma à lo que arde.

Evidentemente el "mal vestida pluma" genera connotaciones de artificio, de "disfraz", que abocan a una cercanía más que nítida con la figura del Icaro emplumado y con las lecturas de tipo alegórico moralizante recogidas en los tratados mitográficos del siglo XVIII¹¹⁰. No olvidemos, con J. Seznec, que "la gran corriente alegórica de la Edad Media, muy lejos de agotarse, se amplía aún más. Y los dioses del Renacimiento continuán siendo, con mucha frecuencia figuras didácticas, incluso instrumentos para la edificación de las almas"¹¹¹.

En Petrarca, la gloria en la osadía, la magnificencia cósmica de la empresa, quedaba velada por el espíritu de resignación, por la conciencia íntima de que el Amor, una fuerza exterior al poeta, era el que le arrastraba hacia el ardimiento en la pasión: "Ma si m'abbaglia Amor soavement / ... / e, cieca, al suo morir l'alma consente". En Góngora, en cambio, y desde la perspectiva que analizábamos en Fernando de Herrera, sí se da la glorificación de la empresa, aunque filtrada por el tamiz desengañado del Góngora de 1623:

109. *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeo Férest et Fils, 1967, pp. 338339.

110. En J. Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, ed. Gómez de Baquero, Madrid, 1928, Lib. IV, cap XXVII, se apunta que "cuando la ambición y el deseo de las cosas altas es enfrenada por la razón y la prudencia, no pasa a los términos levantándose más de lo que sus términos valen; y así, después del curso de esta vida, llega el hombre al fin deseado, como hizo Icaro. Mas los que como Icaro, quieren alzarse más que debían, transportados de un desarreglado deseo, vienen a caer en las miserias del mundo, figuradas por las ondas del mar, con afrenta y daño irreparable".

111. *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983, p. 91.

Iace gloriosa en la que dulcemente
Huesa le a preuenido aueja breue.
Summa felicidad á ierro summo!

El motivo de la mariposa no sólo queda complementado y confrontado al del ave Fénix, sino también, y aquí como elemento novedoso, al de la prevención de la "aueja breue". Creo que esto representa un hecho muy significativo; más aún, pienso que este poema no puede ser interpretado sin tener en cuenta la relación polivalente y compleja que se establece con la interacción de estos tres animales: la mariposa, el ave Fénix y la abeja.

Por una parte, y como sujeto central, la mariposa, a cuyo simbolismo atendíamos al inicio de este trabajo. En ella se concretan valores como lo de la estulticia por la vana y falaz acción de acercarse a un foco de luz que la destruirá. Osadía y temeridad frente al fuego, pero con resultado improductivos, abrasarse por el mismo acto de abrasarse en una llama infecunda. Fatalismo ciego que se impregna temáticamente de osadías tan distintas como las de Icaro (desobediencia a los consejos de su padre Dédalo respecto a la atracción de la Luz solar), o Faetón (ambición desmedida de poseer un objeto tan superior que no sólo desbordará sus fuerzas, sino que lo destruirá, arrastrando en su aniquilación a una órbita que lo trasciende al universo)¹¹².

Por otra parte, el ave Fénix, representada por Góngora en el aspecto de su aniquilación:

Lo que la llama al Phenix aun le niega
Quiere obstinada que á sus alas guarde:

Sin embargo, en la relación del ave Fénix con el fuego existe un componente de regeneración ampliamente aprovechado por las tradiciones clásicas greco-latina y cristiana. Los presupuestos:

1. El Fénix viejo se quema junto con las plantas aromáticas recogidas por él mismo y a las que prende fuego el calor de los rayos solares.
2. De las cenizas nace el nuevo Fénix¹¹³.

De ahí que en el Occidente cristiano signifique el "triunfo de la vida eterna sobre la muerte"¹¹⁴ en contra del espacio de la nada al que se ve determinada la mariposa en su vuelo torpe e infructuoso.

112. No olvidemos que "en la medida en que la luz domina totalmente el espacio inerte, brilla instantáneamente en todas direcciones, penetrando la esencia misma de la materia. Se multiplica estallando como una esfera hasta agotar sus posibilidades dinámicas. Al encontrar medios materiales de distinta masa, se diversifica según las resistencias que limitan su acción. Su actividad es puramente mecánica en todas partes y sigue las vías más elementales del movimiento. Pero, al ser condición de toda vibración y expansión, es el origen de todas las operaciones ocurridas en el mundo de la experiencia, incluida las operaciones vitales, psíquicas y espirituales" (E. de Bruyne, *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987, pp. 79-80). Es ésta la amplitud polisémica que adquiere la poética de la Luz en el recorrido del soneto gongorino, teniendo en cuenta los efectos espectaculares y distorsionadores que J. Baltrusaitis ha estudiado en *El Espejo*, Madrid, Miraguano-Polifemo, 1988, pp. 49-66.

113. *El mito del Ave Fénix*, ed. A. Anglada Anfruns, Bosch, Barcelona, 1983, p. 20.

114. *Ibid.*, pp. 55-56.

Resta, por último, la abeja, símbolo que en la tradición clásica constituía “el emblema del trabajo y la obediencia”. En el período cristiano, “la diligencia y la elocuencia”¹¹⁵. Como se ha apuntado, “le symbolisme de l’abeille se fonde essentiellement sur la diligence de cet insecte et sur l’organisation de la ruche”. Como lema, y en altercado con la “temeridad”, se ofrecía “imitez la prudence des abeilles”. Y, en relación al fuego, elemento constante y unitivo en el poema de Góngora:

L’ensemble des traits empruntés à toutes les traditions culturelles dénote que partout, l’abeille apparaît essentiellement d’une nature ignée, c’est un être du feu (...). Elle purifie par le feu et elle nourrit par le miel; elle brûle par son dard et illumine par son éclat (...). Elle s’apparente aux héros civilisateurs, qui établissent l’harmonie par la sagesse et par la glaive.

Mariposa, Fénix y abeja, tres animales, tres símbolos a considerar para una determinación, o interpretación más o menos aproximada, y correcta, de este difícil soneto de Góngora. Temeridad sacrificada en la autoinmolación inútil, resurrección en la propia pira de la muerte o una naturaleza ígnea en la que la diligencia, la producción, el fruto se configuran como propuestas de aviso moral y fabulístico¹¹⁷ para aquellos que se pierden en la feracidad de una llama barroca que inequívocamente sólo denuncia la fragilidad de una existencia atenta al fulgor de lo engañoso y no a la verdad profunda del itinerario del desengaño, ascesis ejemplar y camino tortuoso e ingrato que no dudaron en emprender la mayoría de nuestros autores del siglo XVII¹¹⁸. Múltiples ejemplos desde Lope a Góngora, Quevedo a Gracián, Soto de Rojas a Bocángel, María de Zayas a Juana Inés de la Cruz, sin olvidar a tantos otros que acometieron el camino del *vir sapiens* que estudiara O.H. Green¹¹⁹.

Puede que una indiciente atención al simbolismo y a la alegorización de estos animales haya contribuido a la diversidad de interpretaciones que existen sobre este soneto¹²⁰. Salcedo Coronel, en sus comentarios a Góngora, acudía a una lectura en la que el sujeto erótico amatorio comprendería la esencialidad del texto:

115. J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1979, p. 49.

116. Todas estas citas van referidas al *Dictionnaire des symboles*, pp. 1-2.

117. En la Centuria I, emblema 7 de S. de Covarrubias, *Emblemas morales*, ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978: “Amargo es el recuerdo de la muerte, / Mas que el azibar, mas que hiel amarga, / Haze temblar al valeroso y fuerte, / Cambia la vida en una muerte larga: / mas todo este amargor, se nos convierte / En un dulce panal, pues se descarga / El peso del pecado, y a la gloria / Nos guía, y encamina su memoria”.

118. Cf. L. Rosales, *El sentimiento de desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966, p. 44: “En los ojos del poeta no queda sino la memoria del tránsito. La naturaleza se ha convertido en ceniza o, si se quiere, en alegoría. La poesía barroca, en una de sus alas, es una inmensa alegoría. La pompa del mundo, en ella, es sólo presunción de vida y fugitiva brevedad. De vivir a morir, de ser o no ser, no hay sino esta diferencia: Ser polvo iluminado o polvo oscuro. La mirada de Dios es la que ilumina u oscurece los objetos que toca”.

119. Para éste, *España y la tradición occidental*, IV, Madrid, Gredos, 1969, p. 58, el desengaño es “como una especie de sabiduría del *sapiens* estoico, del sabio de la antigüedad, que tenía conciencia plena de lo que constituía el *summum bonum*, el supremo bien, y se mostraba totalmente inaccesible a cualquier otro estímulo”.

120. Cf., en un intento de precisar el término de símbolo, sus leyes, su materialización en lo concreto y las posibilidades de una “comprensión colectiva”, delimitando el territorio de la imagen frente a los símbolos lingüísticos o matemáticos, P. Francastel, *La figura y el lugar*, Laia-Monte Avila eds., Barcelona, 1988, pp. 38-39, y en general, todo el capítulo 1.

Puédese entender que el sujeto por quien se hizo este soneto fuese alguna dama facil y no hermosa, o que siguiendo la metáfora de la mariposa, quisiese dezir que no era menester toda la luz del sujeto, que amava, para hacerle ceniza, quando bastava solamente el humo para abrasarle¹²¹.

Sin embargo, en este contexto erótico amatorio no tendría cabida la recurrencia al Fénix y a la mariposa. Se diluiría esa dimensión de “angustia personal”¹²² que B. Ciplijauskaité ha sabido percibir en el soneto, y que Góngora completa, lejos de la liviandad, en el terceto final:

No á mi ambicion contrario tan luciente,
Menos activo si, quanto mas leue
Cenizas la hara; si abraza el humo.

R. Jammes se aleja de Salcedo Coronel y propone una lectura en la que el componente “social” sería la clave más relevante. Identificar la ciega tendencia direccional de la mariposa con la de los “pretendientes” cortesanos, y con la propia aspiración vivencial del poeta, supone una traslación significativa desde la materia amatoria al desengaño civil que afectó la última y agónica etapa del poeta:

Il s'avise du danger de son enterprise, mais il est trop tard, il ne pourra plus échapper à son destin. Encore la mort du papillon, enseveli dans le cire odorante, est-elle douce et glorieuse; tandis que lui, ce qui le réduit en cendres, et n'est pas la splendeur d'une flamme, c'est tout à plus... une fumée¹²³.

Completemos este texto con algunas observaciones de E. Orozco Díaz:

Es verdad que a pesar del peso de los años y de la experiencia, Góngora no pudo olvidar nunca la ilusión de la vida cortesana, pero no lo es menos que tampoco olvidó nunca la triste lección recibida. El fue a la corte seguro de la valía de su instrumento de poeta y seguro igualmente de lo que vale ese instrumento en la corte; pero olvidó que también el *leño canoro* podía naufragar en aquel *golfo de pesadumbres*¹²⁴.

En este caso, más que un proceso de identificación, se daría un recurso a la objetivación de un motivo literario como autoanálisis y autocrítica. Fatalmente ciegos ambos, el insecto y el poeta, la mariposa necesita de la llama “gloriosa” para consumir su destino. Al poeta le basta con el humo de su desengaño:

Se vuelva, mas tu i ello juntamente
En tierra, en humo, en poluo, en sombra, en nada¹²⁵.

121. Lo recojo de B. Ciplijauskaité, notas a *Sonetos*, p. 471.

122. *Ibid.*, p. 471.

123. *Ob. cit.*, p. 338.

124. *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 46-47. En el extremo opuesto la perspectiva que nos ofrece J. Lara Garrido, *Alonso Alvarez de Soria, ruiseñor del hampa (Vida en literatura de un barroco marginal)*, Málaga, Litoral, 1983.

125. *Sonetos*, 151 p. 440.

Acudamos, para complementar esta perspectiva, y reforzando la hipótesis interpretativa de R. Jammes, a las observaciones de A. Carreira acerca de terceto final:

La clave de este terceto, que a SC (Salcedo Coronel) parecía *invadeable* puede ser un dicho recogido por Covr. (Covarrubias): *Vender humos* se dice de los que con artificio dan a entender son privados de los príncipes y señores, venden favor a los negociantes y pretendientes, siendo mentira y humo cuanto ofrecen¹²⁶.

Pedro Soto de Rojas

Siguiendo la tradición del madrigal lírico en los cancioneros petrarquistas del XVI y XVII, Soto tiende a perpetuar, mediante la traducción de un madrigal de Guarini, la expresión del problema amoroso a partir de un código paradigmático conformado por motivos, expresiones e imágenes “que se transmiten de poeta en poeta sin que ninguno ose renovar o variar radicalmente”¹²⁷, en este caso el motivo de la llama acarreado de Petrarca. Como escribe J. Lara Garrido, a propósito de los madrigales de Barahona de Soto, “la búsqueda de originalidad no es temática, sino de particularización a un estadio concreto del proceso amoroso, de intensificación o matiz”¹²⁸. En Soto, la “originalidad” proviene de la inclusión de un madrigal ajeno en una estructura de cancionero petrarquista particular, donde el motivo original participará de un nuevo significado, en conexión con el núcleo poématico en que se integra y dependiendo del estadio amoroso que representa¹²⁹. Ya la canción anterior, en la ordenación poética del *Desengaño de amor en rimas*, (*Confusión de amor, terminada en muerte*), clausuraba su dialéctica amorosa en la imagen de la mariposa: “Que fallece, / en la luz alagüeña que la engaña”¹³⁰; frente a esta incursión poética de signo negativo, constatando un final inevitable para el amante, el madrigal que analizamos retoma el *melos* exaltado, adquiriendo un valor estructural en el que la afirmación de un humano amor inquebrantable permite insertar un juego iconográfico, ya en el original de Guarini, con la leyenda del ave Fénix. Reproduzco el original de Guarini:

Una farfalla cupida e vagante,
Fatt' é el mio cor amante,
Che va quasi per gioco
Scherzando intorno al foco
Di due begli occhi, e tante volte, e tante
Vola, rivola e fugge, e torna, e gira,

126. Notas a Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia, 1986, p. 33.

127. E. Mêle y N. Alonso Cortés, *Sobre los amores de Gutierre de Cetina y su famoso madrigal*, Valladolid, Imprenta Provincial, 1930, p. 37.

128. *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del siglo XVI)*, Málaga, Universidad, 1980, p. 33.

129. Para el análisis de este proceso remito a mi tesis doctoral *El “Desengaño de amor en rimas” de Pedro Soto de Rojas como cancionero barroco*, que en sus postulados generales han sido reseñados por M.ª del Pilar Palomo, *La poesía e la Edad de Oro (Barroco)*, vol. V de la *Historia crítica de la Literatura Hispánica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-24.

130. La canción pertenece al *Desengaño de amor en rimas* (1623). Cito por *Obra de Pedro Soto de Rojas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1950, p. 58.

Che nell' amato lume
Lasciera con la vita al fin la piume,
Ma chi di ciò sospira,
Sospira à torto, ardor caro, e felice;
Morrà Farfalla, e sorgerà Fenice¹³¹.

El poema de Soto *Metamorfosi coraçon mariposa en Fenix* podría considerarse como una estrecha traducción¹³²:

Mariposa bagante
se muestra, y a mi coraçon amante,
que va como por fuego;
a retozar al derredor del juego;
de unos ojos hermosos
tiranos y piadosos:
Y tantas bueltas, tantas por delante,
buela, rebuela, huye, torna y gira:
que en la amorosa lumbre
ha de perder la vida, y la costumbre:
mas simple llora, y sin razón suspira,
pues muere mariposa;
y Fenix resucita generosa¹³³.

No obstante, debemos tener en cuenta algunas mínimas variaciones en el esquema general, el aumento en el número de versos, de once a trece, y la alteración en la rima. El esquema métrico de la composición de Guarini es el siguiente: 11A - 7A - 11A - 7D - 11C - 7D - 11E - 11E. El adoptado por Soto: 7A - 11A - 7B - 11B - 7C - 7C - 11A - 7E - 11E - 11D - 7F - 11F.

Soto de Rojas modifica el modelo original de once a trece versos, sin alejarse perceptiblemente del esquema que regía en Gutierre de Cetina, como iniciador castellano de esta estrofa, y en Barahona de Soto, su continuador. Observamos, por otra parte, un equilibrio entre endecasílabos y heptasílabos tanto en el modelo, Guarini, como en Soto. La estructura bipartita, no asimilable a la de la *stanza*, es perfectamente constatable a partir del cambio en la combinación métrica (en Guarini, 5 versos primeros con rima A-B; 6 versos últimos con rima C-D-E; en Soto, 7 versos primeros con rima A-B-C y 6 versos últimos, D-E-F)¹³⁴, correspondiendo a la transición entre la mariposa-corazón y la puesta en movimiento del símil como indicativo de la muerte que deviene resurrec-

131. Recojo este madrigal, incluido en las *Rime* de Guarini, de Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, p. 185, ya que no he tenido acceso al original italiano. Su selección en el texto de Gracián puede indicarnos el grado de difusión que adquirió.

132. A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970, p. 1971, aduce el enlace de Soto con el último Renacimiento lo que explicaría "la manera petrarquista de su tono menor, su madrigal a la italiana que no es lo corriente en la poesía barroca. Es significativo que el mismo Soto recuerde los madrigales del italiano Juan Bautista Guarini".

133. *Obras...*, p. 59.

134. He tenido en cuenta las precisiones de T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 210-211 y 259, donde señala cómo Cetina distribuye los versos en dos gru-

ción por el nuevo elemento en juego: Fénix. La única aportación novedosa con respecto a Guarini la constituye el verso 6, donde califica a los ojos de la dama de "tiranos" y "piadosos", en una línea tópica entre los madrigales hispánicos¹³⁵.

Ya hemos examinado cómo este motivo se conexiona estrechamente con el tema icariano, "con los motivos de luz, de la gloria, de la altura, de la mirada que hipnotiza por su resplandor, como el sol hipnotizó a Icaro o la lámpara a la mariposa"¹³⁶. Pero el madrigal de Soto, mediante la ingeniosa conversión de la mariposa en Fénix, se distancia de la adscripción al motivo de Icaro para significar una realidad abiertamente contraria: la perpetuación del amor, en su atracción irresistible, por encima e incluso costa de la propia destrucción¹³⁷. No olvidemos que Soto sitúa su poema en una posición estructural de su cancionero dominada por la reivindicación abierta del amor humano, intentando esquivar y superar los múltiples obstáculos que puedan oponerse a su realización. Con ello indica lo que hay de implícito rechazo, en este preciso momento de su cancionero, a la explicación que nos da en el apuntamiento XIV de la mariposa como símbolo:

Dize la vista de la Mariposa, que tanto simboliza con la del simple amante¹³⁸.

La perspectiva moralizante, el carácter monitorio de sus versos, empaña el curso de sus rimas. Una lectura globalizante del *Desengaño* desvelan como engaño ilusorio la metamorfosis del corazón mariposa en Fénix¹³⁹. También Villamediana recogía en el soneto que comentábamos este motivo desde el ámbito alegórico moralizante, concretando su ligazón con la idea barroca de *vanitas* (la fugacidad del tiempo evidencia el desengaño en que desemboca toda pasión amorosa), pero en los cuartetos se oponía contra el desaliento que implicaba la *lectio* moralizante, rechazando el escarmiento que en Soto queda apuntado como núcleo generador de la obra. En el soneto de Góngora, la mariposa y el Fénix compartían, como en el madrigal que estudiamos, el mismo espacio poético. Su primer cuarteto podría explicarnos ese círculo cerrado hacia la destrucción que implícitamente contiene los versos finales de Soto ("pues muere mariposa; y Fénix resucita generosa")

Mariposa no solo, no covarde,
Mas temeraria, fatalmente ciega

pos y cómo Barahona de Soto los divide en dos mitades, a modo de estancia. Sobre los madrigales de Cetina y Barahona, como modelos a tener en cuenta en la formulación de Soto, cf. Begoña López Bueno, *Ob. cit.*, pp. 241-243 donde intenta fijar las líneas orgánicas que rigen el libre empleo que hace Cetina del madrigal; y J. Lara Garrido, *Poética manierista...*, pp. 31-33, en las que estudia los procedimientos que marcan la bipartición estrófica que T. Navarro Tomás señalaba.

135. Cf. el apartado "La permeabilidad de Cetina: El madrigal" de A. Prieto: *La poesía española del siglo XVI*, I, pp. 115-120.

136. J.M. Rozas, *loc. cit.*, p. 23.

137. Cf. Aurora Egido, "Sobre la iconografía amorosa del *Desengaño* de Soto de Rojas", *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, II, Granada Universidad, 1985, p. 140, sobre la "rica imaginaria fundamentada en el fuego que a veces recoge las formas emblemáticas de la mariposa en cenizas desatada".

138. *Obras...*, p. 270.

139. Cf. A. Prieto, "El *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas, como cancionero perarquista", *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra 1983, p. 407.

Lo que la llama al Phenix aun le niega
Quiere obstinada que a sus alas guarde.

La mariposa de Soto, muerta en la lumbre y resucitada en Fénix, busca rescatarse del fluido vital, inmortalizar su fugacidad en el amar, en la destrucción que supone la entrega y la pérdida en el ser amado. Pervive la dubitación cetiniana, el bullicio de unas alas que engendran la quietud impotente del amante visitador y cercano a la luz anhelada. Pero Soto de Rojas es un poeta desengañado, sus energías las encauza a través del contraste entre el cuerpo y los sentidos (tan presentes en el *Desengaño*), y el espíritu¹⁴⁰, dilogía en la que resultará triunfante un espíritu que con el tiempo anidará en un paraíso-jardín¹⁴¹. La incólume contemplación del esplendor de los cuerpos que habita en sus primeras obras sólo constituía un fingido edén, esa plenitud que se manifiesta antes o después del terror al naufragio, o en aviso de la llegada de un Dios con el que aspira a atravesar los límites de la belleza terrenal en la mansión séptima de su carmen granadino. De la mariposa al fénix, pero la energía del renacer sólo puede ser interpretada como la explosión acumulativa de la oscuridad.

The expression of the inner being is a key one in modern art. Bergson and Royallie is the foundation of modern art. It is based on the idea of the work as original significance of a thing which is revealed by being observed the sensation of meaning. Royallie is a very important because it is a way from her inner self, her very soul, her inner being, some of the shadows of the past of the creature.

Key words: Inner being, Shadow.

El concepto de interioridad es clave en el arte moderno. El moderno es la individualidad, el fortalecimiento del yo profundo. Este aligeramiento de la individualidad tuvo un largo proceso en la tradición occidental. Deriva de un pensamiento esencialmente unitario hasta llegar a una forma de individualismo, visible después en el surgimiento del existencialismo y el pensamiento norteamericano. El hombre a lo largo del tiempo vive un movimiento y la vida cambia, como lo fundamenta y lo legitima, entre el cuerpo y la aceptación del hombre, surge un pensamiento que plantea un yo profundo y consciente, que es el que el Renacimiento deja a la conciencia humana. Este movimiento de enriquecimiento del yo profundo de la nueva sensibilidad occidental, hace posible la separación entre hombre y naturaleza. Lo renacentista implica, entre la nueva sensibilidad de la época, la conciencia y la individualidad humana, que es la que legitima la separación.

140. De Petrarca, A. Crespo, "Introducción" a Francesco Petrarca, *Cancionero*, Barcelona, Ediciones B, 1988, p. 90, afirmará que "lo que parece cierto es que tragedia del amor petrarquesco reside -si nos atenemos al *Cancionero*- en la contradicción entre lo sensual y lo espiritual o, si se quiere, entre el placer sensual y el placer espiritual dimanantes de un mismo objeto amoroso. Por eso hemos dicho que el *Cancionero* es un testimonio de la tragedia cristiana del amor humano". Por supuesto, Soto queda muy lejos de la perspectiva del modelo, sin que ello comporte un matiz peyorativo. Ahí queda la maestría de su *Paraíso*, la encarnación del espíritu en la belleza de los sentidos.

141. Cf. Aurora Egido, "Introducción" a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos - Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 11-46. Y de E. Orozco Díaz, "Introducción a un poema barroco (De las *Soledades* gongorinas al *Paraíso* de Soto de Rojas)", *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Eds. del Centro, 1974, pp. 101-152. También G. Cabello, "Paisaje ideal, ruinas y jardines en el *Desengaño* de Pedro Soto de Rojas", *Anales de Literatura Española*, VII (1989), en prensa.