

HERRERA Y CERVANTES FRENTE AL MITO DE ÍCARO EN LA POESÍA CANCIONERIL

(Dos notas sobre la poética herreriana y un contrapunto cervantino)

José Manuel TRABADO CABADO

Universidad de León

ABSTRACT

The aim of this paper is the study of the device used by Herrera in order to introduce the myth of Icarus within the usual verse patterns of the *cancioneril* tradition, in which the use of mythology is most uncommon. To make this introduction possible, Herrera deftly manipulates several elements of XV century poetry such as boldness, fire, death, the lover identified with light, etc., which, added to the experience of Italian Petrarchists, allow him to make a series of allusions to the myth of the bold young man. With this, we try to show a link between the poetry of Italian influence and the Castilian poetic tradition. Finally, the comparison of Herrera's texts with a poem from *La Galatea* provides a meaningful epitogue for a contrast of attitudes and procedures.

Palabras clave Herrera, Cervantes, poesía cancioneril, Ícaro.

"no tendrá culpa amor, sino su locura"
(Cervantes, *La Galatea*)

ÓRBITA CANCIONERIL.

Todo indica que en torno al siglo XI hubo un cambio de índole afectiva que, junto con una serie de factores circundantes, hizo cristalizar en Provenza una nueva forma de concebir el amor. Este amor fue denominado "fin' amors" o, más modernamente, "amor cortés". El fenómeno de esta nueva sentimentalidad es complejo. Tanto sus orígenes como su esencia han sido ampliamente discutidos¹.

Brasas de este fuego que constituía la nueva concepción del amor incendiaron los versos de los poetas cancioneriles castellanos del siglo XV².

¹Sobre los orígenes las hipótesis van desde una explicación sociológica (C. S. Lewis, 1988) hasta aquellas que intentan mostrar las conexiones con la herejía cátara (Denis de Rougemont, 1984) pasando por aquellas que ven un influjo árabe en los orígenes del amor cortés. Véase la bibliografía al respecto en Riquer (1983,22, nota 6). Un repaso a distintas teorías lo hace Nicasio Salvador (1977,8-10). Sobre su carácter más o menos carnal también se ha debatido e incluso se ha llegado a soluciones eclécticas como la de René Nelli según recuerda Markale (1987,47). Ya en el ámbito español la polémica se estableció entre Parker (1986) y K. Whinon (1981)

²Lo cierto es que, desde el último tercio del siglo XIV hasta el fin del reinado de los Reyes Católicos, conoce Castilla un amplio brote lírico que se recoge, esencialmente, en cancioneros colectivos, cuyas notas rememoran, en parte, las de la antigua poesía provenzal hasta el punto de

Una de las características del amor cortés pasaba por ver las relaciones que se establecían entre amante y amada como paralelas a las que se entablaban entre siervo y señor. Opera una suerte de trasvase del código social al amoroso³. La obediencia que a la amada se debe es pareja a la obligada para con un señor feudal (Otis H. Green, 1969, 1, 95-96; C.S. Lewis, 1988, 2). Esto explica que términos como "vasallaje, homenaje, obediencia" sean moneda común dentro de los cancioneros castellanos del XV.

Por otra parte, el amante se ve rendido por la belleza de la amada que es concebida como el culmen de la perfección, la creación de Dios (Nicasio Salvador, 1977, 271-272; María Rosa Lida, 1984a, 179-290):

¿Cuál señora fizo Dios
tan perfetta como vos...? (Santillana, 1982, 66)

La belleza de la amada llega incluso a ser parangonada en su exotismo al Ave Fénix⁴:

"Como el fenis fizo Dios
en el mundo sola un ave,
así quiso que entre nos
sola tal fuéssedes vos
de fermosura la llave." (Mena, 1989, 19)

Esta belleza llega a veces a cristalizar en una imagen esplendorosa y entonces la amada llega a identificarse con la fuente de la luz:

No es umana la lumbre
que de vuestra faz procede; (M. de Santillana, 1982, 100)⁵

habérsele aplicado el nombre de poesía cortesana, hablándose, en consecuencia, del 'amor cortés' que late en la misma" (Nicasio Salvador Miguel, 1977, 10)

³El uso del léxico propio de las relaciones feudales en la poesía amorosa de los trovadores provenzales es estudiado perfectamente por Martín de Riquer en el capítulo de Los Trovadores. Historia y textos titulado "poesía feudal" (1983, 1, 77-96). "De même que le chevalier est lié par serment à un seigneur qui est plus puissant que lui, il [el amante] doit être le vassal d'une dame et obéir au même serment de fidélité. L'obligation d'aimer au-dessus de son rang est parallèle à l'obligation féodale de servir un seigneur plus élevé pour ce dernier de le protéger et de le secourir en cas de besoin." (J. Markale, 1987, 42). También Nicasio Salvador dedica unas páginas a la concepción del servicio de amor dentro de la poesía cancioneril castellana y, más en concreto, al Cancionero de Estúñiga (1977, 281-284).

⁴Por lo que respecta a la imagen del Ave Fénix en la poesía cancioneril afirma P. Manero (1991, 295): "las manifestaciones que presenta la imagen abarcan varias posibilidades que pudiéramos dividir, por una parte, en la representación directa, por vía del relato, de uno o de varios aspectos del mito presentado por los bestiarios con la correspondiente descripción ornamental de la imagen; por otra, la elaboración indirecta (como *imago* o *exemplum*), fruto ya de una comparación o *translatio*, con la confrontación de un referente (...)". La imagen de Mena pertenece a este segundo grupo como así lo hacer notar esta estudiosa (1991, 297-299)

Dicha lumbre puede trocarse en hoguera en la que el poeta desea consumirse en afán de destrucción y posesión⁶:

Astil de perlas preciosas
nominante diadema,
fogueras bivas, ravisosas,
do mi persona se quema,
quando vuestra se formó
imagen bella, garrida,
entonce se ordenó
la muerte para mi vida. (Mena, 1989, 15)

La vista era el sentido capaz de captar toda la belleza de la amada. No en vano Capellanus, en su tratado acerca del amor, le otorga una especial importancia en el proceso del enamoramiento⁷. Hasta tal punto es lógico en su razonar que niega a los ciegos la capacidad de enamorarse. A esto hay que sumar la importancia de la luz en la Edad Media que se identificaba con la belleza (Bruyne, 1987, 78-85). Los poetas del *dolce stil nuovo* no tuvieron reparos en comparar la belleza de sus amadas al sol. Así lo hace Guinizelli:

Ben si pò tener alta quanto vòle,
ché la plu bella donna è che si trove,
ed infra l'altre par lucente sole
e falle disparer a tutte prove. (E. Savona, 1973, 153)

Para los poetas del *dolce stil nuovo* la luz, y con ella el amor, se comunica por los ojos, de igual manera que los *spiriti* que tan en boga puso Cavalcanti⁸. De igual manera P. Le Gentil ha destacado el papel que los ojos junto con el corazón cumplen en la poesía cancioneril (1981, 171-179)

⁶Esta misma composición la transcribe Foulché-Delbosc (1915, II, 476 b) con autoría de Iohan de Tapia. Ambas versiones presentan leves diferencias léxicas, atribuibles en ocasiones a lecturas posiblemente erróneas, caso de "maguer que mi muerte vea" (Iohan de Tapia) "muger, que mi muerte vea" (M. de Santillana). En otra ocasión hay una diferencia léxica "nin la fija de Pompeo" (I. Tapia) frente a "non la fija de Peneo" (M. de Santillana). En todo caso, lo que más llama la atención es la ausencia de una estrofa -la número V en la composición de Santillana- que no aparece en la de Tapia.

⁷Casas Rigall (1995, 73-74) muestra ejemplos de incendios por amor en la poesía cancioneril.

⁸"Esta pasión innata procede pues de la visión y de la reflexión" (Capellanus, 1985, 57)

⁸Antonio Prieto pone en relación la obra de Francisco de Figueroa con la de Cavalcanti a propósito de los *spiriti* (1984, 246 y ss.). Herrera da una amplia definición en sus eruditos comentarios a la obra de Garcilaso de lo que son los *spiriti* (Gallego Morell, 1972, 335-336)

llegando a ser considerados traidores que hacen posible la toma del castillo alegórico que es el amante, caso de Manrique⁹.

Ante la imposibilidad de declarar con palabras la belleza de la amada, el poeta no ha tenido más remedio que recurrir a la comparación. Estamos ante la insuficiencia del lenguaje. Los trovadores así lo entendieron y echaron mano del arsenal poético que se les ofrecía a través de la comparación que ponía en contacto elementos de la naturaleza con las excelencias de la amada. En este sentido fue corriente la comparación de la mujer con el sol que pasó también al dominio petrarquista (Pilar Manero, 1990, 539-547) y que ocasionó toda una red metafórica perfectamente codificada y transmitida a lo largo del XVI. Será en el XVII cuando los poetas reinterpretarán toda esa imaginería heredada dándole un impulso vital al escorzo de signo intelectualista propio del Manierismo.

Dicho está que los ojos son canal propicio para el amor y a modo de colofón de las palabras preliminares quiero traer a colación los siguientes versos donde mirada y fuego se combinan en binomio harto conocido:

Non pienses que por morir
te desquero,
que tampoco mi bivar
sin poderte bien servir
non lo quiero;
mas fazes mi mal ravisoso
ser tamaño,
que con fuego peligroso
mis ojos sin más reparo
amen daño. (Mena, 1989,31)

Llegados a este punto, a poco que se medite sobre ello, se llega a vislumbrar un estado que propiciará el inicio de una tensión. Por una parte nos encontramos que el poeta debe acatar obediencia a la dama como si fuera su señor. Por otro lado, las excelencias de la belleza de la mujer a la que se ama reclaman su ponderación. Sin embargo, las leyes del código del amor cortés exigían el secreto (Aurora Egido, 1990, 56-84). De un lado estamos ante el deseo del amante por enarbolar su pasión amorosa y, de otro, la razón avisa al poeta del estatus más elevado de la amada y exhorta a mantener su dolencia amorosa en secreto. La lucha entre el querer y el

⁹"Mis ojos fueron traidores: / ellos fueron consintientes, / ellos fueron causadores / que entrassen aquestas gentes, / que el atalaya tenfan / y nunca dixeron nada / de la batalla que vían / ni hizieron ahumada." (1988,23-24). Acerca de la metáfora luminica en la poesía cancioneril, véase J. Casas Rigall (1995,75)

temor, entre pasión y razón está servida. Es sobre esta dialéctica que se articulan no pocos versos de los cancioneros:

Allí fue la gran cuistión
entre el querer y temor,
cada cual con su razón
esforçando la pasión
y alterando la color. (Manrique,1988,5)

Cualquiera de las dos salidas posibles al conflicto será causa de un "desgarrón afectivo" en palabras de Dámaso Alonso a propósito de Quevedo. Si la opción es callarse, silencio expresado paradójicamente en la publicación escrita de la pena, el resultado será dolor:

Yo callé males sufriendo
y sufrí penas callando, (Manrique,1988,62)

llegando incluso a temer, en progresivo exacerbamiento de su pasión, a alcanzar la muerte:

Callé por mucho temor;
temo, por mucho callar,
que la vida perderé. (Manrique,1988,64)

Si, por contra, la senda elegida es la de declarar el amor, rompiendo así el precepto que obliga al silencio, daremos con la figura del poeta osado que se deshace en canto dolorido:

Grande fue el atrevimiento
que cobré con el deseo,
y mayor, el pensamiento
de cuitas en que me veo:
quanto fue más atrevido
por amores,
tanto soy más afligido
de dolores. (Mena,1989,24)

El resultado de estas dos fuerzas contrarias se fragua en la poética guerra interior del vate enamorado y temeroso a la vez:

...esta fuerte pelea
que yo conmigo peleo. (Manrique,1988,65)

Así pues, se reclama el único remedio posible para acabar con el sufrimiento que pasa por invocar a la muerte:

No tardes, muerte, que muero;
ven, porque biva contigo;
quíereme, pues que te quiero,
que con tu venida espero

no tener guerra conmigo. (Manrique, 1988, 78)

Muerte que, a mi juicio, supone la resolución de la dialéctica "osadía/temor" establecida en el interior del poeta como la resultante originada de la "cuestión" entre la belleza de la amada y el silencio impuesto al amante.

La amada se halla en una posición superior y es esta posición social la que, trasladada al lenguaje poético, se transfigura en una escala de amor alegórica que el poeta debe escalar para acercarse a su amada. En cierta manera podría hablarse de una situación embrionaria que permite pensar en mitos como los de Ícaro:

Emprendí, pues, noramala,
ya de veros por mi mal,
y en subiendo por la escala,
no sé cuál pie me resvala,
no curé de la señal.
Y en llegando a la presencia
de bienes tan remontados,
mis deseos y cuidados
todos se vieron lançados
delante vuestra excelencia. (Manrique, 1988, 4)¹⁰

LA ÓRBITA PETRARQUISTA.

No ajena a esta guerra fue el movimiento petrarquista y ahí está Petrarca con su "*Pace non trovo, et non ò da far guerra*" (*Canzoniere*, 1989, CXXXIV). Sin embargo, fueron otros poetas seguidores de la huella de Petrarca los que decidieron solucionar esta lucha de contrarios. La solución por la que se decantan es la osadía. Para representarla poéticamente los poetas italianos bucearon en los compendios mitológicos y encontraron una figura que encajaba a las mil maravillas a la hora de representar su temeraria empresa: Ícaro, joven impetuoso que en su ansia de remontar el vuelo acaba por caer al mar. El pensamiento amoroso que se eleva en busca de la amada¹¹, las alas del deseo que remontan al amante y la consecución de la fama por parte de Ícaro al caer en el mar fueron factores decisivos para la integración de este mito en la poesía como paradigma del amante osado. No

¹⁰ Señala Turner (1977, 47) otro ejemplo de Manrique que dice estar próximo a la semántica del mito de Ícaro. En esos versos el amante es un nuevo Lucifer que cae ante la osadía de quererse igualar al Amor, su Señor.

¹¹ Petrarca ya usó la imagen de volar con la alas del pensamiento en el *Canzoniere*: "Volo con l'ali de' pensieri al cielo" (1989, CCCLXII)

había ocurrido esto con los poetas cancioneriles. Su uso de la mitología tenía un algo de erudición, pero esa erudición actuaba más a modo de corteza que recubría la esencia poética que como parte integrante de dicha esencia¹². Esto es lo que consiguen los petrarquistas, imbuidos como estaban en una corriente humanista. Asumen el mito porque se identifican con él y su empresa necesita de la magnificación del parangón de un mito clásico que elevan a paradigma que perpetúa la tradición. El primero según Turner (1977,50-68) fue J. Sannazaro con el soneto que comienza "*Icaro cadde qui: queste onde il sanno*". Lo que atrae a Sannazaro, como buen renacentista, es la idea de la fama que Ícaro consigue con su caída. Posteriormente, el citado crítico aduce ejemplos de Ariosto en los que el poeta es comparado con Ícaro en su intento de describir la belleza de su amada y, por fin, el poeta-Ícaro es un amante atrevido: "*Nel mio pensier che così veggio audace*" (Turner, 1977,51).

De la lectura somera de los poetas que siguieron la huella de Petrarca se desprende que es en el cauce petrarquista donde el mito de Ícaro pasa a formar parte de un sistema iconológico mucho más amplio. Se relaciona con el motivo de la mariposa que arde en el fuego, con el Ave Fénix y llega a sufrir contaminaciones con el mito de Faetón debido a su proximidad argumental. Los ojos de la amada serán soles (Pilar Manero,1990,495-510) en los que el poeta pretende abrasarse. A todo ello hay también que sumar las doctrinas del neoplatonismo que encumbraron la luz y el sentido de la vista.

HERRERA Y LA POESÍA CANCIONERIL.

Se ha visto cómo cuando la poesía petrarquista dio salida al conflicto pasión/razón (osadía/temor) por la vía de la osadía adoptó para ello el mito de Ícaro. Obraron desde una tradición poética en que la comparación de la amada con la luz y la osadía al declarar los sentimientos venían ya

¹²Con motivo del uso de la mitología en el *Cancionero de Estúñiga* escribe Nicasio Salvador: "buscan los poetas hacer gala de una erudición, de una sensación de saber que, aun siendo, en muchos casos, efectista e inmadura les confiere un prestigio o aureola de sabiduría. Así, es corriente que estas menciones no tengan una significación precisa ni indiquen ninguna asimilación de los autores clásicos, (...) aunque no falten ocasiones en que las citas (...) responden, si no a un íntimo conocer, al menos a un deseo sincero de aproximación. Tales referencias conllevan también, a veces, un móvil didáctico pues se mira a la antigüedad como a un espejo y a sus personajes como términos dignos de imitación." (1977,325-326). Con estas palabras se refiere María Rosa Lida al uso de la mitología que hace Juan de Mena: "Lo peculiar de Mena, prerrenacentista, es que junto a la alusión y enumeración ejemplares, típicas del didacticismo medieval, introduce sistemáticamente la alusión mitológica con sentido ornamental que antes se halla sólo esporádicamente" (1984, 529-530).

acuñados. Supieron ver el valor plástico que la mitología les ofrecía. La tradición cancioneril castellana agotaba su retórica en derivaciones y juegos verbales de alambicada semántica que nos transportaban a la caverna dolorida del interior del poeta.

Sin embargo, Herrera escribía ya desde la perspectiva que propiciaba la reflexión sobre el fenómeno poético. No es extraño que un hombre de tan amplia formación humanística y de temperamento poético tan singular diera a la luz en 1580 los eruditos comentarios sobre la poesía de Garcilaso. Reflexión y práctica poética se aunan en sus *Anotaciones* pero también en su obra poética. Esta reflexión es la que otorga el carácter intelectualista, rasgo caracterizador, según la crítica, del Manierismo.

En 1582 publica Herrera parte de sus poemas bajo el título de *Algunas obras*. Su soneto prologal recuerda, según Cristóbal Cuevas, al tipo de sonetos prologales que se derivan de una tradición iniciada por Petrarca con su primer soneto del *Canzoniere*¹³. El primer verso del soneto herreriano reza "Osé y temí, mas pudo la osadía". Argumenta el citado editor de Herrera que, a diferencia de Petrarca, el divino sevillano lo escribe cuando aún no ha superado la pasión amorosa y sigue todavía impelido por ella. No hay un proceso retrospectivo de lo que ha constituido su caminar errante de enamorado peregrino, ni tampoco se atisba el error de "los verdes años". Herrera persigue todavía su "furor". Esto, aunado a la ausencia de poemas "in morte", nos hacen pensar en una suerte de *Cancionero* que se está haciendo, que no ha concluido todavía (Herrera, 1985, 30)¹⁴. Lo que quiere C. Cuevas resaltar (Herrera, 1985, 31) es la distribución de la poesía que fluctúa entre la osadía y el temor. Volvemos, una vez más, a encontrarnos con el binomio que vertebra gran número de sus poemas de corte cancioneril. Sin

¹³ La estructura de cancionero petrarquista en la antología de 1582 es estudiada por A. Prieto (1987, 570-585) quien observa el descuidado orden en las composiciones de Herrera publicadas por Pachecho en 1619. Ello le hace pensar en una ordenación dispuesta no tanto por el propio Herrera como por su editor Pachecho: "Fijémonos, por ejemplo, en el soneto 'Osé, i temí, mas pudo la osadía', que abre el conjunto de *Algunas*, y que tiene aquí una situación inicial clara en su función de soneto-prólogo que nos introduce en una *historia* amorosa. En *Versos*, este soneto aparece totalmente desplazado en el libro III, con el número XXVIII, y entre sonetos que responden a otros momentos desligados de un proceso secuencial. (...) Estos desplazamientos (desorganización) no puedo pensarlos en Herrera salvo que en su postrer etapa se sintiera tan defraudado de su intento de un cancionero que decidiera diseminar *su proceso* esparciéndolo como poesía amorosa sin ilación narrativa." (1987, 568)

¹⁴ De esbozo de un *corpus* poético más amplio habla A. Prieto al referirse a *Algunas* de 1582 (1987, 565).

embargo, Herrera no publicó ninguno de sus poemas de corte cancioneril en la antología de 1582¹⁵.

Se había observado cómo la amada se situaba en una posición más elevada que el poeta en la poesía cancioneril. Esto provoca que en el sistema poético herreriano se origine un impulso ascensional que irá encarnado por el deseo que emprende el vuelo como tiempo atrás lo habla hecho el pensamiento en Petrarca:

Desesperado desseo
leuanta mi flaco buelo,
y aunque su pérdida veo,
pretendo llegar al cielo. (Herrera, 1985, 157)

La alusión al mito de Ícaro es patente tal y como indican los editores del sevillano. El poeta se afana en seguir su pasión y no cuida del engaño cierto. No estamos lejos del espíritu que vertebró el resto de sus composiciones italianizantes reunidas en 1582. Traducida esta pasión en términos del amor cortés podría decirse que no hay esperanza de conseguir el tan ansiado "galardón" e increpa a su deseo:

Conoce tu presunción,
mira que subes el buelo
donde falta el galardón (Herrera, 1985, 158)

Hay una superposición del mito de Ícaro, que cae cuando ya se hallaba cerca del sol, con el amante que no recibe el "galardón". El descubrimiento de Ícaro se infiltra en el código del amor cortés: la osadía no se ve correspondida con el "galardón". En conexión con su obra de corte petrarquista el poeta se presenta insistiendo en su porfía:

Sigo al fin mi furor, porque mudarme
no es onra ya, ni justo que s' estime

¹⁵Se reitera A. Prieto en señalar la consciente separación que Herrera hizo de su poesía cancioneril y de su poesía petrarquista. Esto explica la no inclusión de las composiciones en metros castellanos dentro de *Algunas* de 1582. "Quiero decir que Herrera distingue adecuadamente el cauce cancioneril y el petrarquista, y así como en el primero se entrega a una viva tradición cortés, en su práctica poética petrarquista no juzgo muy oportuno buscar algo que, como el 'amor cortés' tenía ya un largo proceso de diseminación e intelectualización desde Cavalcanti. En favor de ello es significativo que en su edición de *Algunas* no se le ocurriera incorporar ni la más cercana poesía cancioneril." (1987, 588). Por mi parte, adelanto que Herrera estableció un vínculo de unión entre ambos cauces, bien es cierto que nunca de forma sistemática. Este vínculo es la inserción de Ícaro en la poesía cancioneril. Sin embargo, las convenciones tanto retóricas como iconológicas de la poesía cortesana permanecieron sólidas y no permitieron una mayor derivación del sistema iconológico petrarquista hacia la poesía en la línea de *El Cancionero general*. De ahí, la separación en la que insiste A. Prieto.

ta mal de quien tan bien rindió su pecho.
(Herrera,1985,356)

escribe en el soneto prologal de 1582. Otro detalle que prueba la inserción de la iconología procedente de la temática petrarquista son los últimos versos de la composición que estoy tratando:

Huirán, qual niebla del viento,
mis desseos consumidos,
porque no sobre al tormento
sino solos mis gemidos. (Herrera,1985,160)

La niebla que se deshace por la acción del viento es una imagen de ascendencia petrarquista que aparece dentro del *Canzoniere*: "*Come nebbia al vento*" (CXXXIII, v. 3)¹⁶. Esta imagen fue del gusto de Herrera y al menos la he constatado en otras tres ocasiones, fuera ya del cauce cancioneril¹⁷. Herrera había asumido la corriente petrarquista y no pudo sustraerse a la tentación de enriquecer, de forma puntual y muy subrepticamente, la tradición cancioneril con las gemas petrarquistas. Sólo hacía falta saber cómo engastarlas.

Si ya hemos visto el impulso ascensional en la poesía herreriana, no extrañará que en el extremo de ese vuelo se halle la luz, luz que ya en el Marqués de Santillana -habíamos visto- procedía del rostro de la amada:

Leuantásteme en la cumbre
para derribarme luego;
no pude sufrir la lumbre,
y caí turbado y ciego. (Herrera,1985,161)

La traducción en términos de una retórica más afín a la usada por la poesía cancioneril podría ser la que manifiestan estos versos:

Atreuióse el corazón,
y a ossadía tan injusta
Amor le da en galardón
la muerte por gloria justa. (Herrera,1985,162)

Podrían establecerse los siguientes paralelismos:

Atrevimiento-----> Levantar en la cumbre osadía
Galardón-----> caída

¹⁶Para otras referencias a esta imagen dentro del petrarquismo Pilar Manero (1990,645-652).

¹⁷"cual rota niebla por el viento" (1985,396); "No así tan presto aparta el viento leve, / i dissipa las nieblas..." (1985,441) y "cual niebla que la esparze y rompe el viento," (1985,695).

muerte

Estos paralelismos son los que hacen posible la inserción del mito de Ícaro. El léxico como atrevimiento, osadía, galardón, muerte no disonaba en el cauce métrico castellano. Lo que resultaba novedoso es la redistribución que lleva a comparar el "galardón" con la muerte, redistribución posibilitada por la actuación subterránea del paradigma de Ícaro: mito que organiza la dicotomía osadía/temor, uno de los pilares de la producción italianizante de Herrera¹⁸.

Otra clara alusión al mito de Ícaro se desarrolla en los siguientes versos:

Con vn desseo encendido
me leuanto en alto buelo,
y sin temor, atreuido,
las alas pongo en el cielo;
mas no pueden sustentarme
las fuerças de este desseo,
y quando menos lo creo
siento en el mar anegarme. (Herrera, 1985, 168)

Ese "deseo encendido" que vuela al cielo para anegarse luego en el mar cual nuevo Ícaro vuelve a aparecer en otra composición dedicada a los ojos de la amada y en el que las alusiones, si es que existen, a Ícaro están sumamente diluidas. No deja por ello de ser significativo que la composición esté dedicada a los ojos de la amada convertidos ahora en dos soles. Dice el poeta:

Adondequiera que os veo
todos mis males oluido,
y en vuestra luz encendido
lleuáis, qual Hado, el desseo. (Herrera, 1985, 178)

Determinados clichés provocan asociaciones hasta entonces inesperadas. El sintagma "deseo encendido" actúa a modo de acicate sobre el lector trayéndole a la memoria otros versos en los que la alusión al temerario hijo de Dédalo eran más claras. La lectura global del corpus poético herreriano produce una modificación interactiva entre las distintas composiciones; todo debido a una voluntad férrea de crearse un universo expresivo propio que atraiga en torno a sí las diferentes formulaciones

¹⁸Nicasio Salvador habla de "galardón postrimero" (muerte) en Diego del Castillo, poeta incluido en el *Cancionero de Estúñiga* (1977, 283). Creo, en cambio, que es más usual en la poética cuatrocentista la invocación a la muerte para librarse así del dolor.

metafóricas creando una armonía entre ellas. Motivos temáticos petrarquistas penetran en las composiciones cancioneriles si bien es cierto que de una forma solapada y no de manera tan sistemática como pudiera desprenderse de la lectura de estas líneas.

Versos como los que siguen:

porque la luz de tus ojos
de tal suerte me abrasó,
que lo mortal apuré
y me hizo sus despojos. (Herrera, 1985, 191)

muestran bien a las claras su raíz cancioneril. Pero, como si se tratase de un nuevo Jano bifronte, también miran hacia el quehacer poético de la poesía típica de Herrera en que se asemeja a los místicos: el fuego de la amada apura lo mortal del amante. Hay una superación de la materia a causa de la acción transfiguradora de la luz. Sin embargo, cerca estamos también de los temas que convenientemente dispuestos nos acercan a las iconologías de Ícaro y Faetón: luz que destruye al poeta.

Faetón será también otro personaje mitológico que acude a los metros castellanos de la poesía de Herrera con significado semejante al de Ícaro¹⁹. Tras narrar la fábula del hijo de Apolo escribe Herrera:

yo, que de mi Sol hermoso
presumi la pura lumbre,
¡, atrevido ¡ animoso,
no desmayo en l'alta cumbre. (Herrera, 1985, 196)

"Cumbre" y "lumbre" son palabras que ya han aparecido en otro ejemplo en la misma posición (final de verso) posibilitando una asociación

¹⁹ No habla Gallego Morell de Faetón a propósito de la poesía cancioneril porque "Hasta el Renacimiento no surge lo que pudiéramos llamar la mitología como género literario, sólo la nueva mirada de simpatía a los clásicos que ensayan los humanistas ha podido traer el rejuvenecimiento de temas literarios olvidados a lo largo de la Edad Media." (1961, 31). Recuerda este crítico el significado de osadía amorosa que este mito conlleva e inmediatamente cita los versos en metros castellanos de Herrera (1961, 32). El mismo Herrera dedica un largo comentario a Faetón en sus eruditas *Anotaciones* para concluir: "Pero algunos significan esta fábula moralmente contra los que presumiendo subir con temeraria osadía más alto que lo que pueden sus fuerzas, al fin caen en tierra." (Gallego Morell, 1972, 348). Tras esto trae a colación el docto comentarista de Garcilaso sus propios versos cancioneriles en los que trata a Faetón, prueba esto de que tenía presente no sólo su producción petrarquista. Turner (1977, 80, nota 31) señala un ejemplo en que Iohan de Andújar, poeta cuatrocentista, se vale de Faetón como término de comparación con la empresa osada del poeta al intentar describir la belleza de una condesa. La sinonimia semántica entre Ícaro y Faetón queda probada por la contaminación del primero con elementos del segundo, tales como el incendio de las alas de Ícaro (Turner, 1977, 104). El primero en tratar a Faetón e Ícaro como mitos de significado parecido fue Dante (Turner, 1977, 24).

de ideas que remite a las fábulas tanto de Ícaro como de Faetón. Samuel Levin habla de *apareamiento poético* para ciertas palabras que contraen un tipo de relación textual muy determinada:

Sólo cuando se dan esas equivalencias entre palabras y cuando las palabras así equivalentes ocupan posiciones también equivalentes en el sintagma, es cuando podemos decir que nos encontramos ante un apareamiento poético, emparejamiento que viene a fundir la forma y el contenido del poema (1990,64)

Observamos cómo la "subgramática" propia del lenguaje poético herreriano articulado en este caso sobre el mito de Faetón o Ícaro hace equivalentes en el paradigma a "lumbre" y "cumbre" a la que se une su posición, también equivalente, en la distribución sintagmática propiciada por la rima. Estos versos vienen a apoyar la tesis que sostengo:

Traspórtome desde el suelo
mas quando miro la lumbre,
antes de tocar la cumbre
las alas faltan al buelo. (Herrera,1985,206)

"Lumbre" y "cumbre" entablan relaciones idénticas a las indicadas en el ejemplo anterior lo que nos lleva a pensar que Herrera usa de forma semejante ambas figuras mitológicas²⁰.

Lo que pretendo sugerir es que hay todo un sistema poético que se está creando y que transmina toda composición lírica. En los poemas de corte italianizante el mito de Ícaro está omnipresente. Esta actitud obsesiva fue notada por J. Turner (1977,75-76) que escribe:

Icarus seems to have held a particular fascination for Fernando de Herrera. (...) The theme of daring (*osadía, atrevimiento*) is ubiquitous in Herrera's poetry and is often associated with the

²⁰En las composiciones fuera de la órbita cancioneril también las palabras "cumbre" y "lumbre" contraen relaciones semánticas propiciadas por la asociación fónica que establece la rima: " i sé bien qu'alcançara con su lumbre / gloria' dolor i grave mal que siento, / i a mi nombre lugar en alta cumbre." (Herrera, 1985,594). "Él mira de la sacra, ecclsa cumbre / los qu'erramos, i el gozo i vano intento / desprecia con aguda i pura lumbre." (Herrera, 1985,624). "Yo que cuidé estrenar la pura lumbre, / y de mi Sol regir los cercos d'oro, / dichoso Automedón, con diestra suerte, / caí, abierto el pecho, de la cumbre,"(Herrera,1985,646). Otros ejemplos se pueden encontrar en las páginas 451,534,587. La cursiva es mía. No paso por alto la restricción de la rima en -umbre que conforma un paradigma necesariamente reducido. Ambos términos se hallaban en la lista de rimas acabadas en -umbre que proporciona Juan Díaz Rengifo en su *Arte poética española de 1606* (1977,243). Lo que quiero hacer notar es la frecuencia con que Herrera relaciona ambas palabras por medio de la rima.

peril of the fatal charms of a lady whose literary name is Luz o Lumbre.

Sin embargo, no ha de pensarse en Ícaro, a mi entender, como el núcleo generador de la producción poética de Herrera. Abundantes son los poemas en metro italiano en donde se trata la fábula del temerario joven, pero no es desdeñable en manera alguna el número de composiciones en donde Herrera usa un lenguaje que recuerda a los moldes expresivos del misticismo²¹. En cuanto el "pensamiento atrevido" se trasmute en el alma que desea liberarse de su yugo terrenal en búsqueda de una Luz, trocada ahora en "ardor santo", nos hallaremos ante registros que recuerdan a la poesía ascético-mística:

Mi alma no soporta pesar tanto,
i, el nudo que la estrecha desatado,
ligera irá con buelo acelerado,
sin descansar siguiendo su ardor santo. (Herrera, 1985, 554)

Todo el sistema poético de la poesía amorosa de Herrera pasa por la identificación de su amada con la "Luz" o cualquier otro elemento lumínico. Esta creación de Luz como *senhal* para su amada rige un haz de constelaciones metafóricas de muy diversa procedencia que son asimiladas y adaptadas a un lenguaje propio. En ocasiones nos encontraremos a Ícaro; en otras, al alma que va en vuelo a buscar una amada quintaesenciada e identificada con la belleza. Ambos comparten un impulso ascensional. Este sistema iconológico es el que empuja sobre la poesía de corte cancioneril. Aprovechando elementos como la muerte, fuego, osadía, luz que aparecían dispersos por los cancioneros castellanos y tras haber aprendido de la tradición petrarquista la plasticidad que brindaba el uso de la mitología, Herrera proyecta la iconología de Ícaro en metros castellanos²². Todavía se

²¹ Esto ha llevado en algún caso a hacer afirmaciones como las siguientes: "El carácter místico es el que en definitiva triunfa en su pasión amorosa," (Montori de Gutiérrez, 1977, 74). Esta misma autora se expresa en los siguientes términos que recuerdan también el misticismo del sevillano: "La poesía amorosa de Herrera es, pues, una constante expresión de heroísmo erótico, una búsqueda de la Belleza, a la que el alma quiere llegar a través de la exaltación de la hermosura de la Amada." (1977, 76). Macrí habla de "heroísmo erótico" (1972, 493) que encarna el amante que persigue la esencia del fuego y de la luz en una suerte de purificación final. "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." (Macrí, 1972, 495).

²² Alusiones al mito de Ícaro en métrica de tipo cancioneril pueden verse en Diego Hurtado de Mendoza (Turner, 1977, 66-67) quien se mostró más innovador que Herrera al incorporar nuevos registros a la poesía heredera de los cancioneros cuatrocentistas (A. Prieto, 1984, 102). Referencias a la caída del poeta desde lo alto se observan en algunos versos de P. Lainez: "Vos sabeis al que perdió / el bien que, sin culpa yo, / cual la tendrá agora el mal, / vos sabeis si está mortal / quien

estaba fraguando la *senhal* Luz para la condesa de Gelves pero ello no obstaba para que se iniciaran los primeros tanteos. Hay que tener en cuenta que mientras Herrera componía poemas en quintillas también escribía sonetos y otras poesías en metros de tradición italiana. De 1578 es el soneto que trata el motivo de la simple mariposa que se va a consumir en la llama:

La incauta y descuydada mariposa,
de la belleza de la luz rendida,
en torno della buela y, ençendida,
pierde en ella la vida, presurosa. (Herrera,1985,278)

Estrecha relación es la que guarda este motivo de la mariposa con Ícaro tal y como señala Turner (1977,91 y *passim*). Ambos se consumen en el fuego. En torno a la concepción de la amada como sol se origina una variopinta lista de motivos poéticos que contraen entre sí relaciones de proximidad²³. Al motivo de la mariposa y al de Ícaro/Faetón se agrega frecuentemente el del Ave Fénix (Turner,1977,52,63 y *passim*).

También de 1578 es la elegía que comienza "Ardo en el resplandor y en la pureza" (Herrera,1985,289-291). En esta composición puede observarse una cierta ósmosis entre los moldes cancioneriles y los petrarquistas. El poeta parece deleitarse en su pena:

Nunca me satisfago de mi pena,
que siempre miro en ella, y allí tengo
el fin de todo el bien que Amor ordena. (Herrea,1985,290)

El deseo que guía ahora al poeta es "alto" y "amoroso" de tal manera que habremos de pensar de nuevo en Ícaro cuando leemos:

Con la belleza agena a formar vengo
la suya soberana, y me levanto
con ella adonde apena me sostengo. (Herrera,1985,290)

de tan alto cayó" (1950,84). Otro ejemplo "Yo me vi dichoso, cuando / la muerte estaba esperando; / y estando en alegre vida / de tan alto di tan gran caída / que me estoy ya confesando." (1950,86). Ya en el molde métrico del soneto escribe Lainez "Con tan sublime vuelo he levantado / la mente a la amorosa fantasía, / vega abundante y fértil, desde el día / que vuestra clara lumbre me ha guiado". Recuerdan estos versos a la formulación que encontraremos de Ícaro en la *Galatea* de Cervantes. El pensamiento que se encumbra en vuelo aparece también en los versos de Soria: "Mi cautivo pensamiento / tan alto subió a bolar, / que el más ciego entendimiento / vera su atrevimiento, /si razon ay en amar:" (Foulché-Delbosc, 1915,II, 258 b)

²³"The image of the butterfly, attracted to the very flame that must kill it, appears also as an expression of the lover's situation. Here the tradition of the butterfly as a metaphor of the frailty of human life -for the Greeks the butterfly was a symbol for the human soul- joins the developing tradition of Icarus as the ill-fated lover. Both Phaethon and the butterfly will be associated with Icarus frequently in Spanish poems." (Turner,1977,55) Gregorio Cabello ha tratado también el motivo de la mariposa que se consume en la llama (1995,65-108)

Este Ícaro es un perseguidor de la belleza que se inflama en la Luz como alma arrebatada. El gozo y ventura que ahora experimenta el poeta distan mucho del sufrimiento que atenazaba hasta los tuétanos al poeta en sus composiciones cancioneriles. La osadía como tal no existe en estos versos y, por tanto, no hay actos punibles ni vestigio alguno de la pasión amorosa como un error que se ha de pagar:

Dichoso yo, que tuue tal ventura,
que la perfecta luz busqué ençendido,

no engañado en fingida compostura. (Herrera, 1985, 291).

Con estos ejemplos he querido dar a ver una muestra de la maleabilidad del acervo poético en la manos de Herrera. Frente a un Ícaro que se insertaba en el cauce cancioneril como prototipo de la osadía (apreciable también en la obra italianizante) observamos en otros versos una configuración del mito rayana los moldes expresivos de la mística, una mística muy particular que persigue la unión con el dios de la belleza.

Es en definitiva ese impulso ascensional lo que permite la integración de los mitos de Ícaro y Faetón con una retórica de esencia mística. En la poesía cancioneril existía una amada que era el culmen de la belleza y que, además, gozaba de una posición social elevada, lo que se tradujo en versos de Manrique en la imagen poética de la escala de amor. Esta escala se convirtió en vuelo osado con el que el pensamiento del poeta pretendía al ídolo bello y cruel de una amada inalcanzable. Por galardón, la muerte; y por gloria, la fama de quien tanto amó muriendo.

Por estos años de 1578 tanto la red iconológica que ligaba a Ícaro con el motivo de la mariposa, como el nombre de Luz como *senhal* de la amada estaban presentes en composiciones italianizantes. Sin embargo, en la poesía de corte cancioneril el mito de Ícaro se halla aislado y el nombre de Luz -con mayúscula- no existe. Tanto la retórica como el mundo afectivo que hendía sus raíces en los cancioneros castellanos bien pudieran haber actuado a modo de filtro. Algunos de sus elementos constitutivos, convenientemente reelaborados, permitieron que Ícaro fuese el diluido brocado en el tejido cancioneril. Mas no por ello ha de pensarse que Herrera ignorase la tensión ocasionada por la acción de fuerzas contrarias -osadía y temor- que inundaban los versos castellanos del XV²⁴. Ambas eran placas tectónicas y el deslizarse de una de ellas (en concreto, la osadía) suponía el terremoto icariano que habría de agitar los cimientos de la tradición poética castellana.

²⁴Herrera también pedirá la muerte como único remedio: "Tal estoi, que ya no espero / remedio a mi mal esquivo; / ni viuo ya, porque viuo; / y muero porque no muero." (Herrera, 1985, 189)

Asistimos a la ramificación del sistema metafórico herreriano que se filtra y gotea hermosas esencias en la poesía cancioneril. Me inclino por esta interpretación a pensar que unas escasas alusiones al mito de Ícaro pudieran haber servido de vasamento a un ulterior sistema metafórico capaz de sustentar toda su lírica amorosa. Supondría esto ignorar el hecho de alternancia y simultaneidad de escritura de poemas cancioneriles y otras de corte italianizante en los años precedentes a 1582. Además, cada corriente poética posela una personalidad propia si bien es cierto que los meandros y laberínticos vericuetos poéticos del XVI propiciaron un ayuntamiento de las diversas poéticas (Blecua, 1970, 11-24; Lapesa, 1985, 213-238; A. Prieto, 1984, 37-58). A esta confluencia de torrentes pertenece lo que aquí denomino inserción del mito de Ícaro en la poesía cancioneril. Herrera no fue ajeno a sincretismos y así lo expone Montori de Gutiérrez: "La lucha entre amor platónico, unida al atavismo medieval de la contraposición entre inteligencia y sentidos, se trasluce también de manera decisiva en sus versos" (1977, 74)²⁵. Es Herrera en este sentido creador de puentes, alivio de caminantes que pretenden conquistar ambas riberas.

EL CONTRAPUNTO CERVANTINO.

Tres años después de publicar Herrera su antología de versos ve la luz la "novela" pastoril *La Galatea*: primogénito de los vástagos literarios de Cervantes. Este libro de pastores comienza con un poema puesto en boca de Elicio, uno de los enamorados de la protagonista femenina que da título al libro. Elicio encauza su pena en cuatro octavas reales que se hallan imbuidas de la técnica manierista que distribuía el contenido poético en pluralidades. Sin embargo, no es éste el poema sobre el que quiero fijar mi atención. El siguiente poema que nos encontramos, pocas páginas más adelante, pertenece también a Elicio. Frente al anterior no está compuesto en octavas reales, estrofa de procedencia italiana, sino en coplas de arte mayor octosilábicas muy usadas en los cancioneros del XV. También se distancia del poema anterior en el contenido. Si el poema en octavas reales trataba de las relaciones entre poeta y naturaleza y de la casulstica metafórica del amor, el poema en octosílabos del que me ocuparé es una interpelación que Elicio hace a su propio pensamiento. Con ello se establece una oposición entre los dos primeros poemas: el personaje es el mismo (Elicio) pero tanto su

²⁵"Herrera refuerza posiciones extremas y confluyentes en una síntesis superior: el simbolismo psicológico *cancioneril* y la mística y pánica embriaguez del neoplatonismo renacentista." (Macrí, 1972, 489). En otro lugar habla este crítico de la combinación del sicologismo del XV castellano y del "platonismo antropológico" del Renacimiento. (Macrí, 1972, 478).

contenido como su métrica difieren de una manera notable. Con ello se evita la monotonía que conllevaría oír al mismo pastor quejarse en "métrico llanto" dos veces seguidas y de la misma manera.

Herrera había aprovechado el pensamiento osado o el encendido deseo para remontar su "buelo" en temerario intento. Solicitar a una amada de mármoleo pecho estaba destinado al fracaso y, por consiguiente, la caída desde la cumbre. Este pensamiento en su alzarse sembrará también vagas alusiones a Ícaro en el poema cervantino²⁶. Tenemos, pues, algunos nexos entre Herrera y Cervantes: el uso de una estrofa de cuño cancioneril y la interpelación a su propio pensamiento que se eleva hacia la amada. Conviene, sin embargo, antes que nada analizar el contexto narrativo en el que se integra el poema perteneciente a *La Galatea*.

La prosa que antecede al poema relata el amor que Elicio profesaba a Galatea. Éste alberga ciertas ilusiones de ver su amor correspondido: "Imaginábase Elicio que, pues Galatea no desdeñaba sus servicios, que tendrían buen suceso sus deseos." Ciertamente el uso del término "servicios" en un contexto amoroso nos hace pensar inmediatamente en algún vestigio de la práctica del amor cortés²⁷. Si bien esto pudiera ser cierto haciendo una serie no pequeña de salvedades, habría que precisar que afectaría sólo al uso lírico-figurado del término. No puede soslayarse el otro significado que propiciaría su sentido referencial narrativo. Elicio es un pastor enamorado y como tal puede hacer una serie de favores (o servicios) a la pastora objeto de sus pensamientos: por ejemplo, cuidar de su ganado. Debido a esta doble perspectiva que contempla tanto el sentido lírico como el narrativo el término se ve arrastrado a una ambigüedad semántica. Por otro lado, se

²⁶La fantasía y no el pensamiento se encumbrará en los osados pastores que pretenden a una amada que no merecen: "porque si todos sus lágrimas y suspiros se causaron de ver que no se responde a su voluntad como se debe y con la paga que se requiere, habría de considerar primero adónde levantaron la fantasía; y si la subieron más arriba de lo que su merecimiento alcanza, no es maravilla que, cual nuevos Ícaros, caigan abrasados en el río de las miserias, de las cuales no tendrá culpa amor, sino su locura." (Cervantes, 1995, 445). Sobre el concepto de fantasía se ocupa G. Serés (1994, 207-236). Cervantes trata el mito de Ícaro en otro soneto incluido en la comedia titulada *La entretenida*: "vuela mi estrecha y débil esperanza" (Cervantes, 1987, 551). Este soneto se halla rodeado de un contexto burlesco que desmitifica la figura del amante/Ícaro.

²⁷Otis H. Green observa la mezcla de rasgos de una concepción platónica del amor con una visión propia del "fin'amors" (1969, 1, 222-231). John T. Cull (1986, 63-80) examina dentro de la casuística amorosa el juego cervantino con la expectativas del lector. Consigue con ello crear una ambigüedad léxica relacionada con una concepción del amor que se debate entre dos extremos: el amor considerado como furor pasional y el amor de raigambre platónica. La solución a esta paradoja está constiuida por dos remedios: el matrimonio y la razón (A. Parker, 1986, 139).

observa que Elicio no es capaz de declararse. La honestidad de Galatea es el freno que anuda su lengua:

al enamorado pastor se le helaban las palabras en la boca, y quedábase solamente con el gusto de aquel primer movimiento, por parecerle que a la honestidad de Galatea se le hacía agravio en tratarle de cosas que en alguna manera pudiesen tener sombra de no ser tan honestas que la misma honestidad en ella[s] se transformase. (Cervantes,1995,168)

El careo de la pasión amorosa con la honestidad de la dama provoca la creación de un conflicto interior que se ve plasmado en palabras que, según Avalle-Arce, recuerdan los conocidos versos del comendador Escrivá invocando a la muerte para poner fin a su dolor: "Con estos altibajos de su vida, la pasaba el pastor tan mala que a veces tuviera por bien el mal de perderla, a trueco de no sentir el que causaba no acabarla." (Cervantes,1995,168-9)²⁸.

De esta manera, el fragmento en el que el narrador nos cuenta la naturaleza del amor de Elicio propicia el arrebató lírico de Elicio cuyo destinatario será su propio pensamiento. Sin embargo, la actitud que adopta el personaje cervantino es muy otra a la que mostraba Herrera. El pensamiento del sevillano que levantaba su "flaco buelo" seguía en pos de su furor y acababa pagando su osadía. Elicio opta por aconsejar a su propio pensamiento una suerte de "*aurea mediocritas*" con el fin de que evite los extremos²⁹:

²⁸Escribe Avalle-Arce a propósito de estas líneas de *La Galatea*: "En esta conceptuosa expresión creo hallar un eco de los famosísimos versos del comendador Escrivá, repetidamente citados y glosados a lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII." (Cervantes,1987,67). Efectivamente, los versos del comendador Escrivá fueron adaptados por Sta Teresa y tomados por Cervantes y más tarde glosados por Lope de Vega en sus *Rimas sacras* como indica a propósito de unos versos de Manrique de similar temática Vicente Beltrán (Manrique, 1988,78). El comendador Escrivá participa de un tópico que se desarrolla frecuentemente en la poesía cancioneril que es la invocación a la muerte para así acabar con el dolor que le aqueja. Escribe Nicasio Salvador: "La configuración del hombre como mártir de amor lleva aunado el deseo de la muerte, que deviene en asunto harto frecuente en la lírica cuatrocentista y en otros géneros coetáneos, como la novela sentimental, al tiempo que explica, junto a otras razones, el tono quejumbroso de esta poesía y la repetición temática de la queja de amor." (1977,291-292). A mi entender, el influjo no es tanto del comendador Escrivá como del mundo afectivo de la poesía cancioneril; la retórica y la métrica usada por Cervantes en este poema así lo señalan.

²⁹Este perseguir el justo medio en Cervantes habría que ponerlo, a mi juicio, en relación con las *Metamorfosis* de Ovidio. Dédalo aconseja a su hijo que no vuele demasiado bajo ni demasiado alto; de otra manera, el mar o el sol labrarían su desgracia: "*instruit et natum 'medio' que 'ut curras, / Icare', ait 'moneo, ne, si demissior ibis, / unda gravet pennas, si celsior, ignis adurat: /*

Ten un medio (si se acierta
a tenerse en tal porfía):
no huyas el alegría,
ni menos cierres la puerta
al llanto que amor envía." (Cervantes, 1995, 169)

El término medio aconseja huir por igual tanto la vergüenza como la soberbia:

Si quieres que de mi vida
no se acabe la carrera,
no la lleves tan corrida,
ni subas do no se espera,
sino muerte en la caída. (Cervantes, 1995, 169-170. Cursiva mía)

Es al hacer referencia a uno de los extremos que hay que huir (la soberbia y la osadía) cuando encontraremos expresiones que conforman una serie de alusiones al mito de Ícaro:

Ese vuelo peligroso
con que te subes al cielo, (Cervantes, 1995, 170)

Aquello que hace al pensamiento encumbrarse es la belleza de la amada:

Subes tras una beldad

inter utrumque vola." (VIII, 203-206). Esta relación ha sido puesta de manifiesto por Fucilla (1963, 65), quien además relaciona este poema con otra composición de Diego Hurtado de Mendoza (Turner, 1977, 66-67). Contrasta tal actitud con la presentada por Herrera que se muestra ufano de su pasión amorosa: "Tan ufano y contento / me hallo con mi pasión, / que en lugar del galardón / pido, señora, el tormento." (Herrera, 1985, 144); "Yo moriré tan ufano, / si tu merced lo consiente, / que sentiré solamente / no auer muerto más temprano." (Herrera, 1985, 189) o "Ufano muero en mis males" (Herrera, 1985, 206). Este sentimiento también aparecerá en composiciones italianizantes: "En los luzientes nudos enalazado, / ufano, yo sufría mi tormento, i en la llama dulce ardía i puro aliento, / cual ave arabia, en ella renovado." (Herrera, 1985, 612); "tal mi esperanza ufana alçava el buelo" (Herrera, 1985, 638); "Tan ufano estoi siempre'n la tristeza" (Herrera, 1985, 657) y entre otros ejemplos para finalizar "Viví, cuando Amor quiso, en mi cuidado / ufano i sin temor, más mi destino" (Herrera, 1985, 677). Muestra esto la coincidencia de actitudes que tiende un puente entre dos formas poéticas bien diferenciadas por Herrera. Si Cervantes pretende el justo medio, Herrera tiende hacia los extremos: "las cosas que busco son / extremos lexos del medio" (Herrera, 1985, 198.) Estos extremos, como no podía ser de otra manera, están relacionados con Ícaro que en este caso sufre contaminación con Faetón: "las alas el fuego quema / quando no vale el remedio, / porque con mi muerte tema / extremos lexos del medio." (Herrera, 1985, 157). Este tipo de contaminación -Ícaro que quema sus alas al modo de Faetón abrasado por el rayo de Jupiter- también se dan en la poesía posterior de Herrera, lo que prueba, en mi opinión, las conexiones icarianas de ambas formas poéticas -italiana y cancioneril-: "O, cómo buela en alto mi deseo, / sin que su osadía el mal fin tema; / que ya las puntas de sus alas quema / donde ningún remedio al triste veo." (Herrera, 1985, 410)

que no puede ser mayor; (Cervantes, 1995, 171)

Una vez más, el impulso ascensional viene determinado por el hecho de contemplar "un sujeto levantado".

Curiosamente, puede verse en este poema cervantino el uso de una imagen de cuño petrarquista que ya había usado Herrea en un poema de corte cancioneril trenzado de alusiones al mito de Ícaro. La imagen a la que me refiero es la niebla que se deshace por efecto del viento:

Cuanto más que el amor nace
junto con la confianza,
y en ella [se] ceba y paze;
y, en faltando la esperanza,
como niebla se deshace. (Cervantes, 1995, 171)³⁰

El molde cancioneril parece visible en el poema cervantino. Si ni siquiera el texto en prosa que lo precede ni la métrica fuesen pruebas convincentes, no haría falta sino echar un vistazo a los dos versos que rematan el poema de Elicio:

el morir es vida honrosa;
la pena, gloria extremada. (Cervantes, 1995, 171)

Si en Herrera la palabra con la que habla definido el artificio para el uso de Ícaro en los versos cancioneriles era la de inserción, en Cervantes habría que explicarlo en función del cúmulo de relaciones que establecen entre sí la prosa y el verso. En este caso el contexto narrativo proporciona una mejor comprensión del poema de Elicio. No es imprescindible, a diferencia de otros poemas de *La Galatea* en donde la trama argumental se introduce en los poemas, pero lo dota de una mejor penetración psicológica. Cada verso viene motivado por la situación vital en la que se ve inmerso cada personaje. Es en esta dialéctica prosa/verso y personaje/poema donde, a mi juicio, cobra pleno sentido la poesía de Cervantes. Ignorar el mundo narrativo en Cervantes supone amputar su lírica. Definitivamente, en la novela pastoril poesía y prosa se dan la mano no para que el bistrul más o menos agudo del estudioso se empeñe en separarlas y analizarlas por separado.

A modo de recapitulación podría afirmarse que Herrera se valió de elementos que venían acuñados por la tradición poética enraizada en los cancioneros del XV. El poeta, enamorado osado, que rompe el silencio

³⁰La esperanza es un elemento caracterizador de los personajes de *La Galatea* según ha señalado Barbara Mujica (1986, 171-209). No aparece en estos versos de Cervantes el otro elemento que va haciendo pareja con la niebla que es el viento que al soplar la deshace.

impuesto se abrasaba en la belleza de la amada cuyas excelencias la habían llevado en ocasiones a ser comparada con la luz. Otro fuego, éste interior, atenazaba la médula del abrumado amante. En la sentina del dolor se entreve una salida al conflicto planteado entre razón y pasión: la invocación a la muerte, capaz, esta vez sí, de arrebatar el "dolorido sentir". A esta tradición Herrera aunó la experiencia del petrarquismo de tal manera que, tras una conveniente reordenación de ciertos motivos, proyectó la figura de Ícaro que pasará a ser parangón mítico del enamorado cortés. De este modo se puede explicar que el galardón conseguido sea, ponga por caso, la muerte³¹.

El mito de Ícaro aparece también con asiduidad en el resto de la poesía herreriana y forma parte esencial de su sistema expresivo. Por ello hablo de una inserción como resultante de un empuje de la cosmovisión poética propia sobre la poética cancioneril, mundo poético heredado.

Por contra, el uso de alusiones a Ícaro en la composición cervantina estudiada encierra una actitud diferente a la de Herrera. Frente al seguimiento del furor de éste, aquél aboga por un término medio, huyendo así de los extremos. Es al hablar de uno de esos extremos cuando se encuentran las citadas alusiones, siempre más diluidas que en Herrera, a Ícaro. No me parece apropiado el término de inserción en Cervantes pues éste no había fabricado un mundo poético propio como Herrera que pudiese articular de manera diferente el léxico cancioneril. La motivación textual en Cervantes viene dada por la dialéctica existente entre la poesía y la prosa. La situación vital en Elicio propicia el poema. Que en Elicio haya un conflicto interior explica la adopción del sistema cancioneril en el cual pueden verse vagas alusiones a Ícaro. Finalmente, pudiera afirmarse que el uso de una misma imagen, caso de la "niebla" que se deshace, puede ser

³¹ Los poetas cancioneriles habían intentado una revitalización de la metáfora de la muerte por amor. "A diferencia de la metáfora feudal, no se puede sostener que en el caso de la muerte de amor haya habido una lexicalización plena; sin embargo, cuando un tópico es utilizado tan profusamente durante decenios, pierde expresividad aun sin haberse lexicalizado. De esta manera, como sucedía con el *servicio de amor*, si el poeta debe utilizar la muerte de amor como metáfora, debe revitalizar de algún modo un lugar común que, de otra forma, pasaría inadvertido" (Casas Rigall, 1995, 71). Los procedimientos de revitalización, según este estudioso, de la metáfora de la "muerte de amor" son tres: situar la metáfora en un contexto en el que haya elementos incluidos en el campo semántico de la muerte; yuxtaponer "la muerte de amor" en relación opositiva a conceptos que hagan referencia al campo semántico de la vida y la creación de paradojas que relacionen y, a la vez, deslinden la muerte física de la muerte de amor. La inserción del mito de Ícaro en la poesía de corte cancioneril actuaría, a mi modo de ver, como un recurso que, incorporado de la poética petrarquista, ayudaría a deslexicalizar la manida "muerte de amor" añadiendo una dimensión mítica al amante desesperado.

fruto de una casualidad aunque probado es el gusto de Cervantes por la poesía de Herrera³².

Por todo ello prefiero hablar de inserción del mito de Ícaro en la poesía cancioneril en el caso de Herrera y de dialéctica lírico-narrativa en el caso de Cervantes. El contraste de actitudes y procedimientos es obvio a mi entender.

Frente al gozoso empeño de Herrera por arder cual mariposa en "piramidal llama", Cervantes contempla, por boca de Elicio, la conveniencia de un término medio en un mundo de pasiones contrarias.

Transcurrirá el tiempo y poetas como Góngora no podrán sustraerse al influjo de Ícaro ni siquiera en la cumbre de su poesía: hablo, claro está, de *Las Soledades* (Micó, 1990, 68-82). Otro gran amigo y admirador de Góngora, el Conde de Villamediana, insuflará vital aliento al mito de alada osadía en lo que Juan Manuel Rozas ha denominado "cancionero blanco"³³. Prueba esto la vigencia de un atrevido pensamiento que cada cual supo interpretar, alquímica locura, a su modo.

BIBIOGRAFÍA

Blecua, José Manuel. 1970. "Corrientes poéticas en el siglo XVI" *Sobre poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos (Campo abierto VII). pp. 11-24. Publicado anteriormente en *Insula*, 80, (1952)

Bruyne, Edgar de. 1987. *La estética de la Edad Media*. Madrid: Visor.

Cabello Gregorio. 1995. "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la línea áurea, o el drama espiritual que combate dentro de sí" en *Estudios sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*. Almería: Universidad de Almería. Publicado anteriormente en *Estudios humanísticos Filología* 12 y 13, 1990 y 199, pp. 255-277 y 57-75 respectivamente.

³²Cervantes dedicó un soneto a la muerte de Herrera. Véase las páginas que le dedica a este poema Adrienne Laskier Martín (1985, 213-220). No deja de ser significativo que Cervantes acuda a la rima "cumbre/lumbre" en su soneto, rasgo de la poética herreriana sobre el que he llamado la atención. No podía faltar en el "Canto de Calíope" la referencia a Herrera (Cervantes, 1995, 573-574). De igual manera rindió homenaje al divino sevillano en su particular *Viaje del Parnaso* (cap. II, vv. 61-72).

³³"El tema icariano rezuma la mayor parte de esta poesía, con los motivos de la luz, de la gloria, de la altura, de la mirada que hipnotiza por su resplandor, como el sol hipnotizó a Ícaro, o la lámpara a la mariposa (...). En esto es el seguidor más destacado de Herrera, al que supera, dentro del tema central, en el abuso de las nociones de peligro y quietismo, dando un paso más hacia la versión barroca del petrarquismo." (1980, 23)

- Capellanus, Andreas. 1985. *De Amore. Tratado sobre el amor*. Trad. Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El Festín de Esopo. Quaderns Crema.
- Casas Rigall, Juan. 1995. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Cervantes, Miguel de. 1991. *Viage del Parnaso. Poesías varias*. ed. Elías L. Rivers. Madrid: Espasa-Calpe. Clásicos Castellanos. nº 23.
- Cervantes, Miguel de. 1995. *La Galatea*. eds. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid, Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 1987. *Teatro completo*. eds. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Planeta.
- Cervantes, Miguel de. 1987a. *La Galatea*. ed. Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Clásicos Castellanos.
- Cull, John T. 1986. "Another Look of Love in *La Galatea*" *Cervantes and the Pastoral*. Cleveland: Penn State University-Behrend College-Cleveland State University. pp. 63-80.
- Díaz Rengifo, Juan. 1977. *Arte poética española*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Colección Primeras Ediciones, nº 7. (facsimil de la primera edición de 1606)
- Egido, Aurora. 1990. "La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia". *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica. pp.56-84. Publicado anteriormente en *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII,1-2 (1986), pp. 63-120
- Foulché-Delbosc. ed. 1915. *Cancionero castellano del siglo XV*, II. Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles.
- Fucilla, Joseph G. 1963. "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el Renacimiento y en el Siglo de Oro" *Superbi colli e althe saggi*. Roma: Caruci Edotora. Pp. 45-84.
- Gallego Morell, Antonio. 1961. *El mito de Faetón en la literatura española*. Madrid: C.S.I.C.
- Gallego Morell, Antonio.(ed.) 1972. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.
- Green, Otis H. 1969. *España y la tradición occidental*, I. Madrid: Gredos.
- Hebreo, León. 1986. *Diálogos de amor*. Trad. Carlos Mazo. Ed. José María Reyes. Barcelona: P.P.U.

- Herrera, Fernando de. 1985. *Poesía castellana original completa*. ed. Critóbal Cuevas: Madrid, Cátedra.
- Lainez, Pedro. 1950. *Poesías de Pedro Lainez*. ed. Antonio Marín Ocete. Granada: Universidad de Granada.
- Lapesa, Rafael. 1985. "Poesía de cancionero y poesía italianizante" *Garcilaso: estudios completos*. Madrid: Istmo. pp. 213-238. Publicado anteriormente en *De la Edad Media a nuestros días. Estudios de historia literaria*. Madrid: Gredos. 1967. pp. 145-171.
- Laskier Martín, Adrienne. 1985. "El soneto a la muerte de Herrera: texto y contexto". *Anales cervantinos* XXIII. pp. 213-220.
- Le Gentil, Pierre. 1981. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*. Genève, Paris: Slatkine. 2 vol.
- Levin, Samuel. 1990. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra. 5ª edición.
- Lewis, C. S. 1988. *The Allegory of Love*. Oxford: Oxford University Press. reimpresión de 1977.
- Lida, Mª Rosa. 1984a. "La Dama como obra maestra de Dios". *Estudios sobre la literatura del Siglo XV*. Madrid: Porrúa-Turanzas. pp. 179-290.
- Lida, Mª Rosa. 1984b. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México. 2ª ed. (1ª ed. 1950)
- Macrí, Oreste. 1972. *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.
- Manero Sorolla, Mª Pilar. 1990. *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona: P.P.U.
- Manero Sorolla, Mª Pilar. 1991. "La imagen del Ave Fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio". *Anuario de Estudios Medievales*, XXI, Barcelona: 1991. pp.291-305
- Manrique, Jorge. 1988. *Poesía completa*. ed. Vicente Beltrán. Barcelona: Planeta.
- Markale, Jean. 1987. *L'amour courtois ou le couple infernal*. Paris: Éditions Imago.
- Mena, Juan de. 1989. *Obras completas*. ed. Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona. Planeta.
- Micó, José María. 1990. *La fragua de las Soledades*. Barcelona. Sirmio.

- Montori de Gutiérrez, Violeta. 1977. *Ideas estéticas y poesía de Fernando de Herrera*. Miami. Ediciones Universal.
- Mújica, Barbara. 1986. *Iberian Pastoral Characters*. Washington: Scripta Humanistica.
- Ovidio. 1977. *Metamorphoses*, Cambridge, Massachusetts: Loeb Clasical Library. Harvard University Press. 2 vol.
- Parker, Alexander. 1986. *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra.
- Petrarca, Francesco. 1989. *Cancionero*. ed. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra. 2 vol.
- Prieto, Antonio. 1984 y 1987. *La poesía española del siglo XVI*. Madrid: Cátedra. 2 vol.
- Riquer, Martín de. 1983. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel. 3 vol.
- Rougemont, Denis de. 1984. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós. 1ª ed. 1979.
- Salvador Miguel, Nicasio. 1977. *La poesía cancioneril. El Cancionero de Estúñiga*. Madrid: Alhambra.
- Santillana, Marqués de. 1982. *Poesías completas*, I. ed. Manuel Durán. Madrid: Clásicos Castalia. nº 64.
- Savona, Eugenio. 1973. *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*. Bari: Adriatica Editrice.
- Serés, Guillermo. 1994. "El concepto de *Fantasia*, desde el estética clásica a la dieciochesca" *Anales de Literatura Española*, X. pp. 207-236
- Turner, John H. 1977. *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. London. Tamesis Books.
- Villamediana, Conde de. 1980. *Obras*. ed. Juan Mauel Rozas. Madrid: Clásicos Catalia. nº8.
- Whinon, Keith. 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Durham: University of Durham