

EL MITO DE ICARO EN LA CONTROVERSIA GONGORINA

José Manuel Rico García
Universidad de Sevilla

La difusión en 1613 de las *Soledades* de Góngora desencadenó un aluvión de ensayos, pareceres, comentarios y escritos de toda naturaleza e índole, donde se cruzaron la mayor parte de las opiniones sobre la lengua poética barroca.

El debate sobre la novedad y sobre los excesos y demasías del *ornatus* poético, que encerraban los más recientes y atrevidos poemas del poeta cordobés encendió una polémica que alimentó y enriqueció copiosamente la discusión sobre las ideas estéticas en el primer cuarto de nuestra literatura del seiscientos. El sujeto del debate, que fijó su atención en la novedad de las nuevas formas de elocución y el atrevimiento que su empleo reiterado implicaba, era el marco idóneo para que los enemigos de la nueva poesía recurrieran al familiar mito de Icaro para adoctrinar sobre los peligros a los que conduce la osadía poética.

De la fecundidad del mito de Icaro en nuestra literatura del Siglo de Oro habla por sí misma la extensa bibliografía dedicada al tema, en la que destacan los excelentes trabajos de Pablo Cabañas,¹ Fucilla,² María Rosa Lida³ y el más reciente de John H. Turner,⁴ a los

1. "Icaro o el atrevimiento", *Revista de Literatura*, I, 1952, pp. 453-460.
2. "Etapas en el desarrollo del mito de Icaro en el renacimiento y en el siglo de oro", en *"Superbi colli"* e altri sagi, Roma, 1963, pp. 45-84.
3. "Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española". *En Revista de Filología Hispánica*, 1, 1939, pp. 20-63.
4. *The Myth of Icarus in Spanish renaissance poetry*, Londres, Tamesis Books, 1977.

que habría que añadir los estudios de Gallego Morell⁵ y Juan Manuel Rozas⁶ sobre el mito de Faetón, de tan estrecha vinculación al que nos ocupa.

La inclinación soberbia de la raza humana a subvertir las potencias reservadas a los dioses que todo mito prometeico narra, encontró, como ejemplo edificante, el campo labrado para su recreación en la España de la contrarreforma.

En 1580 ve la luz en Salamanca la traducción en octavas que realizó Antonio Pérez Sigler de las *Metamorfosis*⁷ de Ovidio. Al final de cada uno de los quince libros de que consta la obra, su autor hace una exposición del sentido alegórico de los mitos tratados. Esta es la elección que para Pérez Sigler tiene el mito de Icaro:

El vuelo de Dédalo y su hijo significa que cuando el deseo de las cosas altas es refrenado de la razón y prudencia, no excede los términos alzándose más de aquello que piden sus méritos, por lo cual llega el hombre después del curso desta vida al deseado fin: como sabiamente hizo Dédalo, mas los que a semejanza de Icaro quieren alzarse más que debrían, transportados de un desarreglado deseo, vienen después a caer en las miserias del mundo, figurando por las ondas del mar con infamia y daño irreparable.⁸

De más riguroso ascetismo, si cabe, es la receta que extrae Sánchez de Viana, quien había publicado su traducción de las *Metamorfosis* en 1589 en Valladolid.⁹

El afecto a la humildad y el rechazo a la soberbia que empapa a nuestra literatura con el reiterado tópico del *aurea mediocritas*, es

5. "El mito de Faetón en la literatura española", *Clavileño*, 37, 1956, pp. 13-26.

6. "Dos notas sobre el mito de Faetón en el siglo de oro", en *Boletín cultural de la embajada argentina*, 2, 1963, pp. 81-82.

7. *Los quince libros de los Metamorpheseos de el excelente poeta latino Ovidio*, Salamanca, 1580.

8. *Ibid.* f. 201 r.

9. Cfr. *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino, en tercetos y en octavas rimas*, Valladolid, 1589, f. 161.

también subrayado por Juan Pérez de Moya en su difundida y apreciada *Filosofía Secreta*, vademecum para críticos y cultos; como proponía Juan de Robles¹⁰. Escribía Pérez de Moya:

Por esta fábula nos quisieron los poetas dar muy excelente doctrina, de que en todas las cosas amemos el medio, porque en esto consiste la virtud, y que guardemos el consejo de los padres y huyamos de la soberbia, si no queremos despeñarnos y anegarnos en el mar deste vano mundo, lo cual haremos amando la humildad, que no tiene caída.¹¹

Estos documentos no quieren hacer entender que la lectura ejemplar de los mitos era privativa de la cultura española del quinientos y del seiscientos. Textos similares explanan en forma del comentario las traducciones de Ovidio en Europa.¹²

Ni siquiera a la tradición clásica le fue ajena el valor alegórico del mito de Icaro, que tan exactamente recreaba el poder de la desmesura humana y sus peligros. Entre otros autores, acudieron a él Diodoro (IV, 7-10); Dión Grisóstomo en sus *Discursos* (71); Virgilio en la *Eneida* coloca a su héroe frente a los relieves de las figuras de Minos, Dédalo e Icaro en el templo de Apolo en Cumas, durante el primer desembarco en Italia, en el punto culminante de sus peregrinaciones; Horacio equipara el vuelo de Icaro con la osadía poética, en una brillante ecuación entre Icaro y Píndaro (*Odas*, IV, 2); y naturalmente Ovidio, no sólo en las *Metamorfosis*, sino también en los *Fastos* (IV, 284) y en las *Tristes y Pónticas* (*Tr.* I 1,89-90; 11,30; III 4,22; *Pón.* III 1.113).

Con la publicación en el siglo XV de los cancioneros medievales, las referencias al mito de Icaro en nuestros poetas cortesanos

10. Cfr. *El culto sevillano*, ed. de Alejandro Gómez Camacho, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1992, fol. 27 v.

11. Juan Pérez de Moya, ed. de Eduardo Gómez Baquero, Madrid, 1928, vol. I, p. 151.

12. Cfr. John H. Turner, *Ob. cit.* pp. 36-46.

comienzan a ser frecuentes. Se pueden exhumar también en algunos textos de las obras mayores de Juan de Mena, en su *Laberinto de fortuna*, o Jorge Manrique.¹³

Después que Garcilaso ilustrara su soneto XII con la osadía del hijo de Dédalo para describir los atrevimientos del amor, el empleo del mito en el desarrollo ulterior de la poesía italianizante va a adquirir unas proporciones sin precedentes y sin continuidad en nuestra literatura. A ello contribuirá de manera singular el heliocentrismo renacentista: en la poesía de Herrera, la alegoría de Icaro y la luz cegadora de los ojos de la amada es fácilmente identificable en toda la imaginación sobre la que construye su cancionero petrarquista.

A la fecundidad del mito entre nuestros poetas del primer Siglo de Oro colabora la afición que los poetas italianos del quinientos demostraron por el ejemplo de Icaro, como estudió Fucilla en el trabajo citado.

Así, se justifica el desmesurado éxito del soneto de Luigi Tansillo: "*Amor m'impenna l'ale e tanto in alto*", desde la imitación de Cetina ("*Amor mueve mis alas y tan alto*" hasta las que realizaran Figueroa, Aldana, Acuña y el propio Herrera.¹⁴

Con la decadencia de la poesía petrarquista en el siglo XVII se produce un languidecimiento de la productividad que el mito de Icaro había tenido para nuestra poesía. No obstante, Quevedo, Lope o Villamediana no abandonaron su servicio para expresar la transcendencia de la aspiración amorosa que el neoplatonismo del quinientos había establecido como patrón de la filosofía del amor.

El decaimiento de las imágenes mitológicas en el XVII pasa por su reducción a lo burlesco, hallando en Góngora al más fructífero cultivador de esta práctica poética. Los romances, letrillas y sonetos burlescos más conocidos del poeta cordobés, como la fábula de Píramo y Tisbe o la ridiculización de los amores de Leandro y Hero, no son sus únicas parodias. Todo el panteón de los dioses paganos es víctima de la agudeza gongorina. No escapa el mito de Icaro a la burla y la befa. Entre otras composiciones, destaca el soneto de 1611 que lle-

13. *Ibid.*, pp. 47-50.

14. Cfr. Fucilla, art. cit.

vaba por título *Al túmulo de Ecija, en las Honras de la Señora Reina Doña Margarita*, en cuyo primer verso "Icaro de bayeta, si de pino" aludía a la forma del túmulo además de su austeridad.¹⁵ Todo el soneto está construido sobre el contraste entre la grotesca vanidad del túmulo y la sublimidad del ambicioso Icaro.

No obstante, la tarea desmitificadora que Góngora emprendió en sus poemas menores, no afectó a sus dos grandes poemas: en el primero narró la historia de Polifemo con gravedad de estilo, en el segundo parangonó el vuelo del hijo de Dédalo y su ulterior caída con el atrevimiento amoroso del peregrino, que sucumbió en el mar igualmente, expresado en el métrico llanto del protagonista de la fábula.

A pesar de los escasos testimonios de la vitalidad del mito en nuestra lírica del seiscientos, podemos afirmar que la fascinación que demostraron los poetas del XVI por la noble aspiración que movía el impulso de Icaro, identificada con el anhelo amoroso y poético que animaba sus composiciones, devino en el siglo XVII en la burla descalificadora o en la condena de la ambición en cualquiera de sus manifestaciones. Sin embargo, este declive en la práctica poética se correspondió con un desmesurado empleo del mito para ponderar en unos casos y condenar en otros los hallazgos de la lengua poética barroca.

Es en el seno de la polémica gongorina donde el rendimiento del mito va a ser más fructífero. El motivo no era accidental ni original; lo brindaba la tradición clásica: Horacio en la oda segunda del libro IV de sus *Carmina* dice a Julo: "El que se afana en imitar a Píndaro, Julo, se vale de alas de cera, dedálico invento, para acabar dando nombre al mar cristalino".¹⁶ Para Horacio reunía Píndaro todas las cualidades sublimadas del poeta inspirado. El no quiere imitar el trabajo de su maestro por temor a las exigencias que tal empeño impone, por ello compara su labor con la de la humilde abeja. El referente horaciano de la ecuación Icaro-Píndaro autorizará las continuas referencias en el debate sobre los excesos poéticos.

15. Luis de Góngora, *Sonetos Completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1981, p. 192.

16. Horacio, *Epodos y odas*, Trad. de Vicente Cristóbal López, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 159.

Se observará que en las citas que de aquí en adelante ilustrarán nuestra exposición, las referencias a Icaro, en contra de lo que sucede en Horacio, no son nunca explícitas. La presencia del mito en ellas se manifiesta intertextualmente. Nos referimos a una forma de intertextualidad en sentido restrictivo definida por Genette como *alusión*, es decir, "un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo".¹⁷ Así pues, siempre que nos refiramos a alusión lo haremos con este único y preciso valor del término.

La alusión a Icaro va a ser recurrente en dos de los debates que comprende la polémica gongorina. El primero de ellos tiene que ver con la defensa de la inspiración poética. El segundo concierne a las novedades de la poesía gongorina y la discusión sobre los vicios y virtudes del *audacior ornatus*.

El elogio y ponderación de la exhibición formal y del derroche de recursos e imaginación poética del *Polifemo* y las *Soledades* contribuyeron a cimentar la apología de la vena poética. Desde la primera de nuestras poéticas, la del clérigo portugués Miguel Sánchez de Lima, aparecida en 1580,¹⁸ se observa que la mayoría de los tratadistas de nuestra poética afirmaron el argumento divinizante en la defensa de la poesía y la índole extraordinaria del creador literario; pero siempre estas declaraciones se vieron matizadas por el innegable y necesario auxilio del *arte*. Escribía Sánchez de Lima:

Esta -la poesía- no haze habitación en los pechos más baxos, porque su officio es hazer levantar muy altos los pensamientos, y alos que enella se exercitan, les enciende un divino furor, de suerte, que sus obras son más divinas que humanas. Y assi dize Ovidio. *Est Deus in nobis agitante calescimus illo*.¹⁹

17. Gerard Genette, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 12.

18. *Arte poética en romance castellano*, Salamanca, 1580.

19. *Ibid.* fol. 4 r.

En el extenso prólogo que abre *Las transformaciones de Ovidio: traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas*, su autor, el mencionado Pedro Sánchez de Viana, hacía hincapié en la divinidad atribuida al poeta. Bien sabido es que la idea del arrobamiento creador del poeta se encuentra en Platón, a quien Sánchez de Viana le concede superioridad sobre Aristóteles: "(Lo cual me parece que Aristóteles, hombre de gran ingenio y de doctrina, después de Platón singularísima)". Hasta la publicación de la más trascendente poética de signo platónico, *El Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, aparecida en Medina del Campo en 1602, todas las páginas de doctrina literaria dedicadas a la naturaleza del poeta realizaron su exaltación divina, atenuada por su importancia compartida con el arte: *El Cisne de Apolo*, sin embargo, antepone valientemente sobre el arte la fuerza del *ingenium*:

Poeta aquel se llama propiamente, que dotado de excelente ingenio, y con furor divino incitado, diziendo mas altas cosas, que con solo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio. De todo lo qual consta la excelente de este nombre, y su cierta definicion.²⁰

La idea de ascenso, de elevación, tan ligada al esfuerzo de Icaro, tiene -como es conocido- una raíz platónica, expresada en el *Fedro* (245 a 5) también a través del mito. Antes, en el mismo diálogo, toda la teoría del Eros vinculada después a la teoría del conocimiento se expone por medio del mito del auriga y los caballos alados que conducen al alma hasta la contemplación del mundo de las ideas. "El poder natural del ala" -escribe- que nos eleva por encima de la opinión (*doxa*) hasta la ciencia del ser.

Centrándonos en la polémica gongorina, Pedro de Valencia, en su *censura* solicitada por Góngora, aludía al mito de Icaro para disculpar ciertos atrevimientos del furor poético, explotando las ideas de Ingino en el tratado *De lo Sublime*:

20. *Ob. cit.* ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, C.S.I.C., 1958, vol. I, p. 47.

Es mui ordinario, en los que pueden mucho que fuerças naturales, usar dellas impetuosamente con libertad i sin cuidado, como de cosa que se la tienen de cosecha, i no querer rendirse a reglas ni trabajar ni limitarse. Estos suelen, aun quando resbalan i se despeñan, parecer bien, conforme a aquel verso de un trágico que trae Dionisio Longino:

Es culpa generosa un gran resbalo.²¹

Sin reservas defendía Díaz de Ribas el furor divino en Góngora en sus *Discursos Apologéticos*: "Esto confirma el concederse escribir poéticamente a ingenios muy grandes y por lo remoto del decir vulgar, como partícipes de impulsos divinos y de inspiración superior, como notó doctamente Platón".²² Díaz de Ribas justificaba las osadías poéticas de Góngora por la alteza de su ingenio y de su natural.

Martín Angulo y Pulgar en sus *Epístolas satisfactorias*, en contestación a Cascales, escribía:

Ya es recebido de poetas y oradores, que el impulso de hazer versos es un cierto furor divino (V.m. lo confiessa) con que el poeta se inflama, y se levanta de los demás hombres.²³

Jáuregui, en el escrito que desató definitivamente la controversia, el *Antídoto*, declaraba en su *propositio* que Góngora "no nació para poeta concertado, ni lo sabe ser, ni escribir versos en juicio y veras, por mengua de natural y falta de juicio y arte".²⁴ Su labor crítica, atendiendo a la antigua retórica, consistía en poner de manifiesto la falta de correspondencia entre *ingenium* y *iudicium*. Su tarea consistió

21. Manuel María Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1988, p. 61.

22. *Ob. cit.* en Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978, p. 129.

23. *Ibid.* p. 216.

24. Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos. Los Discursos apologéticos de Díaz de Ribas. El Antídoto* de Juan de Jáuregui, México D.F., El Colegio de México, 1960, p. 84.

en probar que a causa de la inadecuación de estos dos componentes ("por falta de juicio"), los versos de las *Soledades* se habían precipitado en la oscuridad y el amaneramiento.²⁵

Todos los protagonistas de la polémica gongorina encarecieron la vena poética del cordobés. El curioso autor del opúsculo inédito contra el *Antídoto* tildaba a Góngora de "prodigio y monstruo de la naturaleza".²⁶

De los últimos textos que fueron fruto del debate sobre la licitud de la poesía gongorina destaca el *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora, por Martín Vázquez de Siruela*, él fue quien con más énfasis cifró las garantías de la perfección poética en el furor. Todo el texto destila la alegoría del rapto poético con continuas imágenes de elevación y ascenso espiritual:

...porque su obrar -se refiere a la Poética- no es tanto por fuerzas humanas quanto por éstasis i arrebatamiento de las estrellas, que saca de sí el espíritu poético i lo lleva donde no sabe, tan retirado de sí mismo que él propio se admira después que cesó aquel impulso, i se desconoce en sus mismas obras; como Platón escribe largamente...²⁷

Por medio de este arrebatamiento que nos describe Vázquez Siruela, el poeta alcanza la visión transparente de las ideas, que es expresada con una hermosa imagen platónica, donde la idea del arriesgado acercamiento a la luz de los objetos, de las ideas; la metáfora ascendente, el calor; todo nos sugiere en este texto bellísimo el mito de Icaro:

...porque aquello que entre los latinos se llama *perspicuitas*, entre los griegos *diafaneía*, i nosotros podemos

25. Cfr. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, vol. II, Madrid, Gredos, 1984, p. 436.

26. Cfr. Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*, Madrid, 1925, p. 395.

27. *Ibid.* p. 384.

decir *transparencia*, es una claridad de ningún fondo, como una tela de luz mui delgada i de raros hilos que admite los ojos i francamente los dexa pasar a los objetos que tras ella se esconden. Más esplendor es mucha luz condensada, que detiene la vista i aun la haze volver atrás si no es mui valiente, i quando lo es, abiendo de penetrar por fondo como por un piélagos de luz, llega más tarde a los objetos.²⁸

Si el sentido alegórico del mito de Icaro sirvió para poner de relieve la condición de poeta excepcional y divino de Góngora y el esfuerzo que suponía su empeño, serán los detractores del poeta cordobés los que aprovechen el significado del mito para desacreditar las audacias de la elocución de sus poemas mayores y exigir comedimiento en el *ornatus*. Desviamos, pues, la atención de las ideas poéticas al debate retórico.

Es en este punto donde la controversia gongorina enriquece sensiblemente las ideas estéticas y nutre el análisis de la lengua poética barroca. Las citas donde implícitamente se hace presente el mito son muy numerosas y, generalmente, se corresponden con un mismo significado. Por esta razón, vamos a espigar aquéllas más notables por su transcendencia en la historia de los textos que conforman la polémica gongorina, o bien aquéllas otras que aportan matices distintos en la representación del mito.

Entre éstos últimos se encuentra la censura de Pedro de Valencia -calificada como un texto que defiende la nueva poesía gongorina-. En ella, el humanista plantea las reservas y la cautela con la que debe guiarse el poeta:

Dionysio Longino nota algunos poetas que "quando piensan estar inflamados con espíritu i ardor divino, no dizen braveças, sino chocarrerías"; i la hinchazón, que es enfermedad en el dezir como en el cuerpo, es mui dificultoso el guardarse della [...] Pero, en fin, lo hincharo parece que levanta hazia arriba; mas lo pueril o juve-

28. *Ibid.* p. 388.

nil derechamente es contrario a la grandeça, porque es totalmente vil i humilde, covarde i nada generoso. ¿Qué, pues, es lo que llamo juvenil? (porque es de moços y de novicios): Un pensamiento scolástico de estudiantes i visoños, que de pura curiosidad i compostura viene a parar en frialdad, i resbalan i caen en este género con el apetito de lo extraordinario i pulido...²⁹

Nuevamente parafrasea Pedro de Valencia a Longino en su tratado de lo *Sublime*. Llamamos la atención sobre la presencia en el texto del tópicos del niño y el anciano, cuya fertilidad en la literatura europea puso de relieve Curtius en su monumental obra *Literatura europea y edad media latina*.³⁰ Al margen de la caída en la frialdad y el desprendimiento, que evoca la precipitación de Icaro en el mar que dio nombre, la vinculación del mito al tópicos del *puer-senex* es incontestable. El significado esencial que tuvo el mito de Icaro en la antigüedad clásica residía en el valor de la prudencia, representado por Dédalo, y el ímpetu juvenil e incontinente, encarnado en su hijo. En una carta de clara doctrina epicúrea donde se desarrollaba el tópicos del *aurea mediocritas*, se preguntaba Ovidio: "¿Cómo fue que Dédalo agitaba sus alas seguras, mientras que Icaro designaba las inmensas aguas con su nombre?" (*Tristes* III, 4, 22).³¹

En 1631 apareció la edición que Quevedo había preparado cuidadosamente de las obras de Fray Luis. La dedicatoria al Conde Duque representa uno de los documentos más tardíos de la controversia gongorina. En él, Quevedo recurre a la frecuentada alusión a Icaro y al tópicos *puer-senex* juntamente:

...Y componiendo cosas ridículas con vanos y leves sonos, hicistes que el cuerpo de la oración desmayado cayese [...] Poco ha que esta informe y fanfarrona parlería de Asia vino a Atenas; y los ánimos de los mancebos que se adelantaban a grandes impresas los hirió de contagio a manera de pestilencial constelación.³²

29. *Ob. cit.*, ed. cit. pp. 65-66.

30. Cfr. *Ob. cit.*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 149-153.

31. Ovidio, *Tristes. Pónticas*, ed. José González Vázquez, Madrid, Gredos, 1992, p. 205.

32. En Ana Martínez Arancón, *ob. cit.*, p. 103.

La estimación de la juventud que vio el Renacimiento llevaba aparejada el gusto por la novedad y por los desafíos del pensamiento. Una obra como el *De Juventute* de Fox Morcillo quería ser -literatizando el *De Senectute* ciceroniano- el elogio sin paliativos de la edad creativa. Durante el siglo XVII, sin embargo, los signos de juventud valorados favorablemente fueron sólo aquéllos que se identificaban con actitudes de prudencia y madurez de la ancianidad. Salvo significativas excepciones que confirman cuanto decimos, el único joven apreciado era el joven-anciano.³³

Jáuregui en su *Antídoto* y, después, más extensamente en el discurso poético se servirá de alusiones similares para denunciar el vicio retórico de la *cacozelia*. Desde sus afirmaciones en el *Antídoto* fija el debate de la reflexión sobre la nueva poesía en el vicio del exceso y en el empleo reiterado y sin decoro de las figuras del ornato, amparado siempre en una numerosa nómina de autoridades. Escribe en el *Antídoto*: "...porque los más destos versos no tienen siquiera alta armonía e hinchazón de palabras, ni siquiera siguen aquella oscura extravagancia de terribles frases y formas tan remotas del lenguaje común, antes, en medio de sus temeridades, se dejan caer infinitas veces".³⁴

Es en el *Discurso poético* donde se realiza una documentada digresión sobre los vicios retóricos a los que conduce el atrevimiento poético, fuente de lo que él concibe como "causa del desorden" y pérdida de nuestras letras. Partiendo del verso de la *Epístola a los Pisones*: "*In vitium ducit culpae fuga, si caret artes.*", argumenta sobre los peligros del furor poético, si no se domina el *arte*. Tras comenzar con el axioma retórico de la proximidad entre los vicios y las virtudes, prosigue:

[...] Digo que éstos se pierden por lo más remontado, aspiran con brío a lo supremo: ésta es la virtud que procuran. Pretenden no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura y piérdense por el exceso. Lo temerario les parece bizarro...

33. Cfr. José Antonio Maravall, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 83-90.

34. En Eunice Joiner Gates, *Ob. cit.*, ed. cit. p. 99.

[...] Esta pérdida por excesos, cuyo efecto es frío, hinchado y temerario, es también una suerte de vicio que los griegos llaman *cacozelía*... Significa la voz *cacozelía* un mal celo y vituperable por demasiado, una afectación y vehemencia por adelantar nuestras fuerzas y pasar a imposibles, perdiéndonos en la pretensión...

[...] Quieren salir de sí mismos por extremarse, y aunque es bien anhelamos a gran altura, supónese que esos alientos guarden su modo y su término, sin arrojar-se de manera que el vuelo sea precipicio y por alcanzar al extremo aún no lleguemos al medio.³⁵

Tras las citas de Quintiliano, Aulo Gelio, Cicerón, Demetrio Faléreo, Luciano, Quintiliano, y otros, llega hasta Séneca (*De tranquillitate animi ad serenum*) para advertir de los peligros de la *cacozelía*. Ilustrará su digresión con el mito de Faetón, cuyo significado, como es conocido de todos, se cruzó tantas veces con el de Icaro:

Ni puede arribar -la poesía- a lo arduo y sublime mientras se limita en sí misma; conviene que se exceda en sus comunes fuerzas, que se adelante, y que mordiendo el freno, arrebate al que la rige y le lleve donde él por sí mismo temería subir.³⁶

El vicio de la *cacozelía* había sido denunciado desde los primeros escritos de la controversia gongorina. En el segundo de los escritos solicitados por Góngora, el *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, se leía: "La *cacozelía* ya sabe Vm. que es vicio por afectación por ornato demasiado. ¿Todo ha de ser sumo, ir por esos cielos, o por los abismos?"³⁷

La densidad y reiteración de las figuras del *audacior ornatus* entraban en colisión para Jáuregui con un principio esencial de su

35. Juan de Jáuregui. *Discurso poético*, ed. de Melchora Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 64-66. El primer fragmento se encuentra en la página 64 y los dos siguientes en la 66.

36. *Ibid.*, p. 67. Traduce Jáuregui en este texto el sexto diálogo (17, 11) de la obra citada.

37. En Ana Martínez Arancón, *Ob. cit.*, ed. cit. p. 24.

concepción de las ideas poéticas: la claridad y la comprensión de la comunicación literaria. La frecuencia e intensidad de recursos retóricos eran una temeridad -máxime, cuando un tema intrascendente no lo requería- que precipitaba los poemas mayores de Góngora en la viciosa oscuridad y lesionaba los preceptos del *arte*. De ahí se deriva la ardiente defensa del concepto de perspicuidad, perfectamente definido en la retórica clásica,³⁸ como primera de las virtudes, cuyo correspondiente vicio lo representa la oscuridad (Quintiliano 8, 12, 12). Como escribe Lausberg: "los defectos de exceso obedecen generalmente a una tendencia incontrolada hacia la *virtus*".³⁹ La censura retórica fundamental que anima el vejamen de Jáuregui es el exceso y el abuso de las figuras de la elocución; atendiendo nuevamente a Lausberg: "Una enumeración de los fenómenos del cacoze-lón debería enumerar todos los medios de los que dispone el *ornatus*, pues todos estos medios pueden utilizarse de manera exagerada: Quint. 8, 4, 58: *Totidem autem generibus corrumpitur oratio quot ornatus*".⁴⁰

La desproporcionada hinchazón verbal de las *Soledades* dañaba el contenidismo defendido por Jáuregui y por la nómina de autores adscritos al clasicismo. En el marco de esta controversia, el mito de Icaro fue de una rentabilidad extraordinaria. De un lado fue útil a los que elaboraron el panegírico de Góngora sobre la defensa del ingenio; de otro lado sirvió a los que manifestaron su reproche a la hipertrofia formal de sus poemas. Los primeros encontraron en el vuelo de Icaro el impulso espiritual hacia la perfección poética, que se escondía tras los límites de los preceptos; los segundos hallaron en la caída el pusilánime aviso contra los peligros de la novedad.

Finalmente se impuso el triunfo de los *modernos*, representados por Góngora. El camino abierto por su revolucionaria tentativa poética sobrevivió a sus censuras: en palabras de García Berrio: "El deleite formal había conquistado finalmente, a través de su emancipación del contenido, la verdadera expresión de su autonomía artística, como salutífera vía para la prometedora exploración de un mundo estético por el hombre recién nacido a una nueva edad."⁴¹

38. Cfr. Heinrich Lausberg, *ob. cit.*, ed. cit. pp. 383-390.

39. *Ibid.*, p. 386.

40. *Ibid.*, p. 387.

41. *Formación de la teoría Literaria Moderna(2). Poética manierista. Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980, p. 491.