

## «AL SOL NISE SURCABA GOLFOS BELLOS...»: CULTERANISMO, CONCEPTISMO Y CULMINACIÓN DE UN DISEÑO RETÓRICO EN VILLAMEDIANA

Estamos en el quiasmo desigual... Según la X (el quiasmo) (al que, precipitadamente, se podrá considerar siempre como el dibujo temático de la diseminación), el prefacio, en tanto que *semen*, lo mismo puede *permanecer*, producir y perderse como diferencia seminal que dejarse reapropiar en la propia sublimidad del padre (*Hors livre*). Todo pasa por este quiasmo, toda la escritura está atrapada en él —lo practica. La forma del quiasmo, de la X, me interesa mucho, no como símbolo de lo desconocido sino porque hay ahí una especie de gancho (es la serie *encrucijada, quadrifurcum, reja, enrejado, llave*, etc.), por otra parte desigual, ya que una de las puntas extiende su alcance más lejos que la otra: figura del doble gesto y del cruce del que antes hablábamos (*Positions*).

Jacques Derrida <sup>1</sup>

### I. LOS SONETOS A LA DAMA QUE SE PEINA.

La historia de la notable serie de sonetos barrocos que tienen por motivo común la figura de una dama que se peina es bien conocida por el lector. Desde Joseph G. Fucilla <sup>2</sup> (y aun antes, desde Meninni, que ya en el XVII señalaba la

<sup>1</sup> De «+ R (par-dessus le marché)», *Revista de Occidente*, 44, 1985, p. 37. La cita no es sino la superposición de dos textos del propio Derrida; el primero corresponde a «Hors livre», incluido en *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972; el segundo a *Positions*, Paris, Minuit, 1972. Del primero hay traducción española.

<sup>2</sup> «Concerning the poetry of Lope de Vega», *Hispania*, XV, 1932, pp. 223 y ss.; «G. B. Marino and the Conde de Villamediana», *Romanic Review*, XXXII, 1941, pp. 141-146, recogido y refundido en «Giovanni Battista Marino y el Conde de Villamediana», en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Anejo LIX de la Revista de Filología Española, 1953, pp. 154-162, obra por la que citamos.

deuda de Marino con Lope<sup>3</sup>), pasando por Dámaso Alonso<sup>4</sup>, y llegando hasta Luis Rosales<sup>5</sup>, la génesis de esos poemas a partir de un modelo de Lope ha quedado relativamente aclarada. Como es sabido, estamos ante una sucesión de imitaciones, traducciones libres y recreaciones que adoptan idéntico motivo (una dama en el acto de peinarse); idéntica matriz métrica (soneto); fórmulas compositivas y léxico semejantes (imágenes encadenadas que tejen una alegoría del amor y de la navegación), y temas análogos (atractivos y peligros del amor y la belleza).

Se trata de composiciones extremadamente barrocas: partiendo de idénticos tópicos, escritas por autores coetáneos en un período relativamente breve (1598-1634) y de considerable homogeneidad estilística, son, ciertamente, ejemplos de *amplificación* de un modelo inicial, según los conceptos de *imitación-transformación-perfección* y de *traducción-recreación* de la época. Pero también —y esto hay que subrayarlo— constituyen relevantes manifestaciones de intertextualidad literaria (tópica y retórica) que, en última instancia, apuntan a fenómenos macroestructurales y microestructurales, de tipo sincrónico y diacrónico.

Dicho con otras palabras: junto a macrocomponentes textuales y tópicos de la época, estos sonetos comportan una *microestructura tópica* que presenta diversos modelos compositivos, susceptibles de ulteriores desarrollos. Hablamos así de un *diseño retórico*: un esquema compositivo más o menos fijo, pero también potencial y abstracto, en cuanto que susceptible de generar nuevas variantes que lo realizan, y que pueden llegar incluso a culminarlo, encarnando expresiva y módicamente su paradigma.

Encontramos, por tanto: 1) Que un contexto y macrosistema de serie literaria (barroco) da lugar, dentro de un género específico y de época (soneto de la lírica amorosa del siglo de oro) a una macroestructura tópica (sonetos de amor a la dama, con modalidad expresiva indirecta de presentación, peripecia o retrato) que, además de idéntica matriz métrica, contiene un mismo *topos* semántico-temático. 2) La macroestructura tópica genera una variedad amorosa que parte de idéntico motivo y peripecia: presentación de una dama que se peina, cantando su belleza y el amor que despierta. Estamos ante un *topos* semántico-temático que funciona como *microestructura tópica*. 3) A su vez, dicha microestructura genera diversos tipos o modelos. Cada modelo, desde el momento en que es imitado, constituye un *diseño retórico* estable, tanto en su aspecto sintáctico-semántico como temático-compositivo. 4) Cultivado posteriormente por un mismo autor o por diversos autores —en los que los modelos se imitan, transforman o evolucionan—, cada diseño retórico arroja en su conjunto un *subcódigo*, un nuevo paradigma. Es, a la vez, una macro-/ microestructura retórica de la serie específica que consideramos (sea en el plano individual o en el transindividual, como *tipos de diseño* dentro de los sonetos a la dama que se peina). Subcódigo retórico que, con inde-

<sup>3</sup> *Il ritratto del sonetto e della canzone*, Napoles, 1677.

<sup>4</sup> «Lope despojado por Marino» y, particularmente, «Adjunta a Lope despojado por Marino», *RFE*, XXXIII, 1949, pp. 110-143 y 165-168, respectivamente. Sendos artículos han sido reelaborados y refundidos en *En torno a Lope*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 31-94. Vid. especialmente pp. 54-55.

<sup>5</sup> *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura Hispánica, 1966, pp. 176-187.

pendencia del modelo o modelos iniciales, puede verse estética y expresivamente culminado (y, con él, toda la macroestructura tópica de la serie) en composiciones tardías.

Asistimos, pues, no sólo a un proceso genético de serie (de carácter histórico-comparativo) y a un interesante fenómeno de intertextualidad literaria (de carácter semiótico: cada soneto *cita* implícitamente a los anteriores y posteriores del conjunto, y establece con ellos un núcleo de relaciones significativas que han de tenerse en cuenta a la hora de descodificarlo). Es que, además —y de forma análoga a lo que ocurre en las *variantes de autor*—, nos hallamos ante una situación donde convergen y se interactúan las nociones de progresión y sistema, de génesis y estructura —situándonos, de paso, ante esa «fecunda dialéctica» que autores como Cesare Segre observan entre el sistema potencial y la estructura realizada<sup>6</sup>.

Empero, los trabajos citados —de corte puramente historicista— no abordaban estas cuestiones. Tenían el inconveniente de tocar el problema de forma superficial y anecdótica. Además, inscribían la cuestión en el marco exclusivo de la literatura comparada, y en el de las «influencias» y «fuentes» —particularmente hispanoitalianas— habidas en la poesía del barroco. En general, llamaban la atención sobre determinados hechos, pero pasaban sobre ellos deprisa y, salvo el caso de Dámaso Alonso en relación a Lope y Marino<sup>7</sup>, daban lugar a escasas o nulas reflexiones. En definitiva: bien en la línea Lope → Marino<sup>8</sup>, bien en el binomio Marino—Góngora<sup>9</sup>, o bien, finalmente, en la dirección Marino y Góngora → Villamediana<sup>10</sup>, nos mostraban un cúmulo de textos comparables. Detec-

<sup>6</sup> *Semiótica, historia, cultura*, Barcelona, Ariel, 1981, pp. 95-96: «Basta pensar en el caso de las variantes de autor, que en conjunto constituyen la parte sobresaliente del sistema lingüístico-estilístico de una obra o de un escritor, pero que más tarde se depositan en extractos sucesivos cuyas líneas de fuerza se pueden deducir todas de relaciones explícitas, y contienen en sí mismas los impulsos hacia nuevos remodelajes (realizados, claro está, con la libertad de inventiva por parte del autor). (...) Y con todo ello el estructuralismo ha traído una cierta dislocación en los intereses y puntos de vista. Si antes se contemplaba a los autores desde una perspectiva historiográfica, ahora se tiende a considerar más bien la historia desde el interior de estructuras o sistemas sincrónicos. La historia, asume el papel de distribuidora de materiales constituyentes o comparativos (...). Por ello mismo el momento de la valoración (que será más una valoración de la funcionalidad que de la belleza) adquiere un mayor relieve en relación a los trabajos precedentes, imponiéndose así todavía con mayor urgencia una meditación sobre la estética y sus fundamentos». Vid. también, del mismo Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 87 y ss. («El ante-texto»), y pp. 94 y ss. («Intertextualidad»).

<sup>7</sup> *En torno a Lope, cit.*, pp. 62-94 («Imitación y plagio»).

<sup>8</sup> Sobre las influencias de Lope de Vega en el italiano Marino, además de las obras señaladas de Mennini, Fucilla y D. Alonso, hay que anotar los estudios de Menghini (1888), Panarese (1935), Enzo Levi, Gasparetti (1935) y Alda Croce. Cfr. también J.M. Rozas, *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 14-16 y 25-67, donde además se recoge amplia bibliografía sobre el tema.

<sup>9</sup> Sobre Marino y Góngora, cfr. A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, I, Madrid, CSIC, 1957 y, particularmente, J.M. Rozas, *Sobre Marino y España, cit.*, pp. 69-106, verdadera monografía sobre el tema.

<sup>10</sup> Sobre el influjo simultáneo de Góngora y Marino en Villamediana, además de los estudios de Fucilla y Rosales ya citados, vid. J.M. Rozas, «Marino frente a Góngora en «La Europa» de Villamediana», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, Buenos Aires, 1975, pp. 372-385, recogido en *Sobre Marino...*, *cit.*, pp. 69-87 así como su notable introducción a Villamediana, *Obras*, ed. de J.M. Rozas, Madrid, Castalia, 2ª ed., 1980, pp. 15-20 y 25-59.

taban imitaciones y correspondencias. Señalaban la prelación cronológica. Pero apenas atendían a los fenómenos de estructura y proceso compositivo que subyacían a tales manifestaciones.

La tarea de abordar una tipología estructural del soneto amoroso del siglo de oro —que se comporta como género específico no sólo desde el punto de vista modal, formal y temático, sino más también en la conciencia de autores y lectores de la época— fue emprendida por Antonio García Berrio en tres importantes estudios<sup>11</sup> que analizan, respectivamente, el macrocomponente semántico-temático (tópica amorosa), el microcomponente semántico-temático de un *topos* específico (tópico del *carpe diem*) y, finalmente, el macrocomponente sintáctico-textual (sonetos de Lope), ofreciendo una precisa clasificación de tipos y estructuras en un modelo global y generativo. Aunque nuestro objetivo es el estudio final de un conocido soneto de Villamediana, lo hacemos dentro del marco de la tópica amorosa del barroco y, concretamente, dentro de la microestructura tónica de la serie de sonetos a la dama que se peina —cuyos diseños retóricos reúne, constituyendo su culminación expresiva. Por consiguiente, tendremos en cuenta las tipologías de García Berrio, que consideramos necesarias.

Retornando a nuestra cuestión, se hace precisa una síntesis que, además de recordarnos los términos del problema, los ordene convenientemente y aún añada otros pormenores. La constitución de la microestructura tónica de la serie de sonetos a la dama que se peina presenta las fases siguientes:

### 1. Primer diseño retórico y prefiguración de posteriores modelos: Camoens.

El soneto «A la margen del Tajo en claro día...», recogido por Rosales<sup>12</sup> supone la prefiguración semántico-temática de los modelos que nos interesan, y se constituye él mismo en modelo compositivo de una familia de tres sonetos, pertenecientes, dos de ellos al primer Villamediana<sup>13</sup> y, el tercero —más alejado, y aparentemente tardío— a Góngora<sup>14</sup>. El poema de Camoens es representativo de

<sup>11</sup> Vid. A. García Berrio, «Lingüística del texto y texto literario», *RSEL*, 8, 1, 1978, pp. 19-76. Vid. J.S. Petofi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, cap. 9 («Lingüística del texto y tipología lírica»), pp. 311-366, y cap. 10 («Tipología textual y análisis del microcomponente. Sonetos españoles del *Carpe diem*»), pp. 369-430; y A. García Berrio, «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega: tipología del macrocomponente sintáctico», *RFE*, LX, 1978-1980, pp. 23-157. Cfr. también J. M.<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Universidad de Murcia, 1979.

<sup>12</sup> *Ob. cit.*, p. 177. Reproducimos el texto recogido por Rosales: «A la margen del Tajo en claro día, / con rayado marfil peinado estaba / Natercia sus cabellos, y quitaba / con sus ojos la luz que al sol ardía. // Soliso, que cual Clície la seguía, / lejos de sí, más cerca della estaba, / al son de su zampoña celebraba / la causa de su ardor y así decía: // —Si tantas como tú tienes cabellos / tuviera vidas yo, me las quitara / colgada cada cual de uno dellos; // de no tenerlas tú me consolaras / si tantas veces mil como son ellos, / entre ellos la que tengo me enredaras». Ignoramos —lo que no sería nada extraño— si al soneto de Camoens le precedieron otros de la corriente pastoril, petrarquista y cortesana.

<sup>13</sup> Vid. Luis Rosales, *cit.*, p. 177, el son. de Villamediana «Riberas del Pisuerga, al mediodía, / con un peine de plata se peinaba...»; y en pp. 185-186 el son. «Riberas del Danubio, a mediodía. / con un peine de plata se peinaba...», que parece una mera variante de autor, otra versión debida probablemente a la pluma del propio Conde, aunque Rosales no especifica con claridad su autoría, preocupado por sus posibles fuentes garcilasistas.

<sup>14</sup> Vid. Luis Rosales, *cit.*, pp. 182-183 y 184. Por su importancia, y por los problemas que plantea, reproducimos íntegra esta composición conforme al texto de Góngora, *Obras completas*, ed. de

la fusión de la poesía pastoril con la primera corriente petrarquista. El esquema compositivo es sencillo. Se trata de un soneto de presentación y queja. Representa amores ajenos. El primer cuarteto nos ofrece a una muchacha o ninfa —cuya belleza se exalta a través de la melena y los ojos— peinándose a la orilla de un río. En el segundo cuarteto aparece el pastor enamorado. Los tercetos son una queja amorosa puesta en boca del pastor, en símil hiperbólico: la muchacha es tan bella que podía quitarle la vida, «colgándole» (de los «hilos» o «cuerdas») de su cabellera (como a un «pez» o a un «ahorcado»). Pero, no obstante, esos cabellos que «enredan» amorosamente, también pueden servir de consuelo al sufrimiento dichoso del amante.

Con su estructura dual, neoplatónica y cortesana (exposición-narración en los cuartetos / apelación-dramatización en los tercetos) no es extraño que sedujera hasta la imitación al Villamediana juvenil y petrarquista quien, por esas fechas (¿1599?) o poco después, debe de iniciar la composición del que J.M. Rozas llama *Cancionero blanco*<sup>15</sup>. El soneto de Góngora («Peinaba al Sol Belisa sus cabellos...») plantea otros problemas. Siguiendo la tradición y las expectativas sociales de la corriente pastoril, es un poema en clave<sup>16</sup>. Y, aunque fechando tardíamente (1620), con motivo de unas composiciones dedicadas al matrimonio de los príncipes Felipe e Isabel en Aranjuez (a los que se alude bajo las claves de Fileno y Belisa), no sería improbable que procediese de bastantes años antes, y que el poeta cordobés lo adaptase oportunamente para la ocasión. Sus tercetos responden al modelo petrarquista y pastoril de Camoens, si bien ahora en son de ruego o súplica. Y sus cuartetos parecen prefiguración o variante —más que simple repetición— del soneto dedicado a doña Brianda de la Cerda (1607), del que nos ocuparemos de inmediato.

## 2. Segundo diseño retórico: el modelo de Lope de Vega.

El siguiente soneto de Lope, incluido en *La Arcadia* (1598), se convierte en modelo e hito inicial de un diseño retórico que, como indicó Fucilla<sup>17</sup>, cultivarán posteriormente Marino, Fontanella y Villamediana:

### CELSO AL PEINE DE CLAVELA

Por las ondas del mar de unos cabellos  
un barco de marfil pasaba un día,  
que humillando sus olas deshacía

Millé, son. 356, pp. 515-516: «Peinaba al Sol Belisa sus cabellos / con peine de marfil, con mano bella; / más no se parecía el peine en ella / como se oscurecía el sol en ellos. // En cuanto, pues, estuvo sin cogellos, / el cristal solo, cuyo margen huella, / bebía de una y otra dulce estrella / en tinieblas de oro rayos bellos. // Fileno en tanto, no sin armonía, las horas acusando, así invocaba / la segunda deidad del tercer cielo: // Ociosa, Amor será la dicha mía, / si lo que debo a plumas de tu aljaba / no lo fomentan plumas de tu vuelo».

<sup>15</sup> Cfr. «Introducción biográfica y crítica» a Villamediana, *Obras, cit.*, pp. 19-25.

<sup>16</sup> Sobre la novela pastoril como «novela en clave» y su asombroso éxito de público, vid. el interesante estudio de Ricardo Senabre, *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, pp. 84 y ss.

<sup>17</sup> Cfr. J.G. Fucilla, *Relaciones hispanoitalianas, cit.*, pp. 155-157, y, posteriormente, D. Alonso, «Adjunta a Lope...», *cit.*, pp. 155-157, y L. Rosales, *ob. cit.*, pp. 179-182.

los crespos lazos que formaba dellos;  
 iba el Amor en él cogiendo en ellos  
 las hebras que el peine deshacía,  
 cuando el oro lustroso dividía,  
 que este era el barco de los rizos bellos.

Hizo dellos Amor escolta al barco,  
 grillos al albedrío, al alma esposas,  
 oro de Tibar y del sol reflejos,  
 y puesta de un cabello cuerda al arco,  
 así tiró las flechas amorosas,  
 que alcanzaban mejor cuando más lejos.

(*Arcadia*, libro III,  
 BAAEE, XXXVIII, p. 99).

La composición de Lope despliega, a partir del motivo de la dama que se peina, una hermosa serie de imágenes náuticas. Como ha señalado Curtius<sup>18</sup>, este tipo genérico de imágenes gozaban ya de una larga tópica histórica. El primer cuarteto metaforiza la peripecia del peinado (y con ella, el retrato y exaltación de la dama) en una imagen de la navegación. El segundo cuarteto ofrece la irrupción de Amor —eufemismo también de la amada, de sus atributos y efectos. Los tercetos reúnen lo que parece ya una alegoría náutica con otra de tipo amoroso: el amor que inspira la dama ata y priva de libertad a quien la contempla: sus cabellos se convierten en «grillos» y «esposas» figuradas que atan al amante como al condenado a galeras. Pero es que, por si fuera poco, Amor (y dama) se valen del cabello como «cuerda» del arco (de Cupido) con que disparar y clavar sus simbólicas y amorosas saetas. Observemos que metáforas semejantes a las de los tercetos vuelven a ser poco después utilizadas por el mismo Lope en un soneto, el LXXXIV de sus *Rimas* («Con nuevos lazos, como el mismo Apolo...»), que, a su vez, será imitado por Marino. Con una salvedad: no se trata ahora de una dama que se peina, sino del cabello desenlazado de Lucinda, cuya belleza se exalta<sup>19</sup>.

Si atendemos a la tipología de García Berrio, y por lo que respecta al macrocomponente sintáctico-textual, tendríamos que consignar el anterior soneto-modelo de *La Arcadia* dentro de los caracterizados por la función representativa y, concretamente, como tipo híbrido de narración en función sintomática implícita<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> *Literatura europea y Edad Media latina*, 1, México, FCE, 1976, pp. 189-193.

<sup>19</sup> Cfr. D. Alonso, *En torno a...*, *cit.*, donde se inserta el soneto que a continuación reproducimos parcialmente, así como la imitación del italiano en «Chio me al sole» («Contro il sole il mio Sole ombre à duo Soli...»). Leamos el segundo cuarteto y los tercetos de Lope: «Vino un aire sutil, y desatólo / con blando golpe por la frente mía, / y dije a Amor, que para qué tejía / mil cuerdas juntas para un arco solo. // Pero él responde: Fugitivo mío, / que burlaste mis brazos, hoy aguardo / de nuevo echar prisión a tu albedrío. // Yo triste, que por ella muero y ardo, / la red quise romper, ¡que devarío!, / pues más me enredo mientras más me guardo».

<sup>20</sup> «Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega...», *cit.*, pp. 49-50 y 43-44.

Desde el punto de vista semántico-temático, nos encontramos ya con un paradigma que contiene y aúna diversos niveles y tipos estructurales. Simultáneamente canta al *Amor* y a la *dama* (merced no sólo al eufemismo, sino a las metáforas y metonimias de todo tipo que los imbrican y generan recíprocamente, en un *decaláge* tópico, mitológico y poético). Y los niveles y modalidades de *símil*, *presentación*, *retrato* y *peripezia* conviven con los de *queja* y *engaño* (en *símil* mitológico que implica también sufrimiento dichoso) de los tercetos<sup>21</sup>.

Como advierte Fucilla, el soneto de *La Arcadia* fue imitado también por Marino, quien en la «Parte Terza» de *La Lira* (1614) incluye el soneto a la «Donna che si pettina»<sup>22</sup>. Los cuartetos de «Onde dorate...» siguen fielmente a Lope, pero los tercetos difieren, y profundizan en la alegoría náutica esbozada en el modelo. El diseño retórico se enriquece, más allá de su primer modelo: de una parte, Fontanella elabora un nuevo soneto («Candida e delicata navicella...») <sup>23</sup> por medio de la versión de Marino; de otra, Villamediana, partiendo también de Marino —al que sigue fielmente en los tercetos—, realiza esta versión nueva:

#### A UNA DAMA QUE SE PEINABA

En ondas de los mares no surcados,  
navicilla de plata dividía  
una cándida mano la regía  
con viento de suspiros y cuidados.

Los hilos que, de frutos separados,  
el abundancia pródiga esparcía,  
dellos avaro, Amor los recogía,  
dulce prisión forzando a sus forzados.

Por este mismo proceloso Egeo  
con naufragio feliz va navegando  
mi corazón, cuyo peligro adoro.

Y las velas al viento desplegando,  
rico en la tempestad halla el deseo  
escollo de diamante en golfos de oro<sup>24</sup>

Observemos que Villamediana, acentuando la técnica metafórica elusiva, hace desaparecer ahora cualquier referencia explícita a los cabellos, y organiza la ale-

<sup>21</sup> *Lingüística del texto...*, cit., pp. 323 y ss. Vid. en particular el esquema general insertado entre las pp. 352-353.

<sup>22</sup> *Lira*, Venecia, 1614, p. 34. Reproducimos el texto recogido por Fucilla: «Onde dorate, e l'on-de eran capelli, / Navicella d'avorio un di fendea, / Una man pur d'avorio la reggea / Per questi errori pretiosi, e quelli. // E mentre i flutti tremolanti e belli / Con drittissimo solco dividea, / L'or de la rotte fila Amor cogliea / Per formarne catene á suoi rubelli. // Per l'aureo mar che rincrespan-do apria / Il procelloso suo biondo tesoro, / Agitat'il mio cor a morte gia. // Ricco naufragio, in cui somers'io moro. / Poich'almen fur ne la tempesta mia / Di diamante lo scoglio, e'l golfo d'oro».

<sup>23</sup> Por límites de espacio, remitimos al lector al artículo de Fucilla recogido en *Relaciones...*, cit., p. 162, donde en nota 5 se reproduce el soneto de Fontanella.

<sup>24</sup> Villamediana, *Obras*, ed. de J.M. Rozas, cit., n.º 57, p. 137. En lo sucesivo citaremos los textos de Villamediana por esta edición, consignando el número de la composición citada.

goria náutica en una serie continuada de metáforas *puras* tipos B = (A), con elusión expresa del término «literal» o denotativo de la imagen. Todavía, el mismo diseño retórico se aumentará con dos nuevas versiones. La primera de ellas, y cuarta de las realizadas bajo este diseño, es «Al sol Nise surcaba golfos bellos...», del propio Villamediana. Como pronto veremos, va a constituirse en culminación expresiva del diseño y de la serie, y aun en una de las cimas de nuestra lírica amorosa del barroco. La siguiente versión —quinta y última— es de Lope, quien en fechas tardías vuelve sobre su primer modelo en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)<sup>25</sup> que, con una alusión final al tópico del *carpe diem*, no llega, ni con mucho, a la perfección estética y a la inusitada intensidad expresiva que tendremos ocasión de comprobar en el de Villamediana. Pero hagamos antes una breve pausa, y aludamos siquiera a un último diseño retórico que también nos interesa.

### 3. Tercer diseño retórico: el modelo de Góngora.

Se trata del soneto dedicado a doña Brianda de la Cerda, al que antes hacíamos referencia:

Al sol peinaba Clori sus cabellos  
con peine de marfil, con mano bella,  
más no se parecía el peine en ella  
como se oscurecía el sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro, y al cogellos  
segunda mayor luz descubrió aquella  
delante quien el sol es una estrella,  
y esfera España de sus rayos bellos.

Divinos ojos, que en su dulce Oriente  
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,  
y espera idolatrallos occidente;

esto Amor solicita con su vuelo,  
que en tanto mar será un arpón luciente  
de la Cerda inmortal, mortal anzuelo<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. L. Rosales, *ob. cit.*, p. 183, donde recoge este último soneto de Lope. He aquí el texto de Lope de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1976, p. 21 (A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil): «Sulca del mar de Amor las rubias ondas, / barco de Barcelona y por los bellos / lazos navega altivo, aunque por ellos, / tal vez te muestres y tal vez te escondas. // Ya no flechas, Amor doradas ondas / teje de sus espléndidos cabellos; / tú con los dientes no le quites dellos, / para que a tanta dicha correspondas. // Desenvuelve los rizos con decoro, / los paralelos de mi sol desata, / boj o colmillo de elefante moro, // y en tanto que, esparcidos, los dilatas, / forma por la madeja sendas de oro, / antes que el tiempo los convierta en plata».

<sup>26</sup> Cfr. L. Rosales, *ob. cit.*, pp. 178-179, quien recoge el soneto de Góngora y reproduce un comentario de Faria y Sousa. Aun con ciertas dudas, hemos optado por reproducir el texto de Rosales, pues el de la ed. de Millé presenta algunas divergencias que parecen erratas, y está muy mal puntuado.



El poema está fechado en 1607. Es ligeramente posterior a los dos primeros sonetos de Lope —el de *La Arcadia* y el de las *Rimas*— pero, con toda seguridad, debe preceder a las imitaciones respectivas que de ellos hace Marino, ya que tales versiones no aparecen impresas sino hasta 1614, como composiciones nuevas que no contenían ni la edición de 1602 ni la de 1608 de *La Lira*. En realidad crea un modelo porque, aun manteniendo la microestructura tópica de la serie, se aparta lo suficiente de los modelos de Camoens y de Lope como para constituirse en pieza autónoma. García Berrio lo incluye en su tipología semántico-temática dentro de los sucesivos niveles *dama*, *símil*, *presentación* y *peripecia*<sup>27</sup>. Añadamos que también posee elementos del *retrato*, y que en sus dos últimos versos (13. *arpón*, 14. *mortal anzuelo*) plantea implícitamente —como en Lope— los rasgos de la *queja* y el *engaño*. En cualquier caso, vuelve a ser retomado por Góngora en un soneto que ya conocemos («Peinaba al Sol Belisa sus cabellos...») que, aunque acuñado en sus tercetos conforme al modelo pastoril de Camoens, presenta un primer cuarteto idéntico (sólo cambia levemente el primer verso), y un segundo cuarteto que es una mera variación del fechado en 1607.

A poco que reflexionemos sobre esta curiosa serie de fenómenos literarios, descubriremos que términos como «plagio», «despojo», «hurto» y otros similares, con que los mencionados críticos historicistas califican y valoran estas semejanzas, son epidérmicos, y completamente inadecuados para definir un proceso que esconde claves compositivas y estructurales más profundas. Nos hallamos ante una concepción deliberadamente *imitativa* e intertextual de la creación literaria. Imitación (variación o ampliación) que no sólo era procedimiento común, sino que estaba alentada por el contexto cultural y estético de la época, y estimulada por los propios manuales y tratados de poética literaria<sup>28</sup>. Imitación era sinónimo de

<sup>27</sup> *Lingüística del texto...*, cit., p. 351, n° 113.

<sup>28</sup> Así, por ej., el de Bartolomeo Ricci, *De imitationi libri tres*, Venecia, 1545. Recordemos las palabras de Sánchez de las Brozas en el prólogo (*Al lector*) de sus *Anotaciones y Enmiendas* a Garcilaso (Salamanca, 1581): «digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos» (*apud*. A. Vilanova; *ob. cit.*, pp. 15-17). La discusión más pormenorizada de la imitación se halla en un artículo ya clásico, pero aún en vigor: el de Hermann Gmelin, «Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance», *Romanische Forschungen*, 46, 1932, pp. 83-360. Cfr. también F. Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de Estudios Filológicos*, II, 1979, pp. 89-119. Vid. particularmente pp. 94-101 y 117-119. El artículo recoge, además, una notable bibliografía sobre el tema, y testimonios muy diversos: junto a clásicos grecolatinos (Lucrecio, Horacio, Séneca), recuerda textos de conocidos humanistas: Marco Antonio Flaminio, Tommaso de Messina, Poliziano, Pico della Mirandola, Gian Francesco Pico, Pietro Bembo. Entre los españoles, tenemos los testimonios de Juan Angel González, Herrera y el Brocense, y el ejemplo inicial de Garcilaso: toda la poesía de los siglos XVI y XVII arranca del nuevo concepto de imitación, y está teñida de ella: «Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso. (...). Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca» (pp. 94 y ss.). La imitación compuesta, como la define H. Weber, se convierte en fórmula ideal: «La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original» (p. 118). Añadamos que la *imitación* planteaba diversas posibilidades y órdenes (*sequi*, *imitari*,

perfección —o, al menos, un paso imprescindible para su consecución estética. La tradición imitativa de las artes que genera el renacimiento (entendida aquí, sobre todo, en relación a los modelos y diseños compositivos) halla, como es sabido, su punto de culminación y saturación en el barroco, provocando, al tiempo, un fenómeno especular, convergente e inverso: la fragmentación y desestructuración sémicas, por amplificación, acumulación e intensión, de aquellos materiales y primeros modelos.

Bajo el corsé aparente de un cerrado diseño retórico que actúa como *filtro*, como límite y «marca», como nueva dificultad o desafío compositivo y, en fin, como una *matriz* más (tópica y formal) que se añade a unos supuestos retóricos ya de por sí rigurosos e hipercodificados, la estética barroca realiza una «vuelta de tuerca», una operación sémica inversa, y hace *estallar* el conjunto en una elusiva y poliédrica red de correspondencias que es todo un hallazgo. Como ocurría en los talleres de pintura, la poesía imitaba modelos. Se desenvolvía de forma *centrípeta* en torno a una tópica cada vez más obsesiva y estrecha. Fijaba fórmulas, codificaba diseños. Pero, al tiempo —y perdida ya la base segura de la filosofía, la cosmología y la visión única del renacimiento—, su densa carga intertextual y culturalista realiza una traslación, un giro, una espiral, un abrupto movimiento *centrífugo*. Bajo su aparente unidad, el diseño oculta, como un palimpsesto, un *diálogo* de textos superpuestos. Y, con él, una fragmentación, una *fuga* que atañe específicamente al significado. Los fenómenos de elusión, dinamismo y ambigüedad (y sus claves de *reticencia* y discurso *intertextual* e *implícito*, como efectos dirigidos al destinatario) marcan la otra cara del barroco: ese punto extremo de coherencia, saturación y fijeza, esa fase final de una etapa fuertemente culturalista donde, de puro hipercodificado, el discurso *estalla*, reenviándonos especularmente hacia el eje centrífugo, hacia el efecto polivalente, hacia la explosión y diseminación del significado.

## II. «AL SOL NISE SURCABA GOLFOS BELLOS...»

Veamos, por fin, el mencionado soneto de Villamediana (n.º 89 de la ed. de Rozas):

### A UNA DAMA QUE SE PEINABA

- 1 Al sol Nise surcaba golfos bellos
- 2 con dorado bajel de metal cano,
- 3 afrenta de la plata era su mano
- 4 y afrenta de los rayos sus cabellos.

*aemulari*) que permitían incluso la emulación y la originalidad. Vid. Clifford Endres y Barbara K. Gold, «Joannes Secundus and his Roman Models: Shapes of imitation in Renaissance Poetry», *Renaissance Quarterly*, XXXV, 4, 1982, especialmente pp. 578-580.

- 5 Cuerda el arco de Amor formaba en ellos  
 6 del pródigo despojo soberano,  
 7 y el ciego dios, como heredero ufano,  
 8 lince era volador para cogellos.
- 9 Bello pincel, no menos bello el mapa  
 10 en piélagos de rayos cielo undoso  
 11 era, y su menor hebra mil anzuelos,  
 12 que en red que prende más al que se escapa  
 13 cadenas son y, de oro proceloso,  
 14 trémulas ondas, navegados cielos.

A primera vista —y al igual que en el diseño inaugurado por Lope— parece que nos hallamos ante una composición de «motivo» marítimo o náutico, que se funde con otro de tipo amoroso. Todo es confuso, no lo entendemos —aunque la belleza y la plástica de las imágenes nos impresionen estéticamente, fascinándonos. La opacidad del poema, como objeto verbal de carácter artístico, salta a la vista. Y parece exigirnos una activa participación tanto estética como analítica e interpretativa, a fin de comprender su significado. En efecto, ¿qué tienen que ver esas alusiones náuticas con el peinarse de Nise? ¿Que relación guardan el amor y la pesca con sus cabellos? Conviene —teniendo muy a la vista los textos anteriores— pasar de inmediato a la interpretación del poema, que requiere no picar en esos aparentes «anzuelos» y realizar una lectura más profunda. Por ello, dejaremos los problemas relativos a la estructura y diseño de la composición para la parte final de nuestro análisis.

### 1. Primer cuarteto (Exposición).

En los dos primeros versos, como en las anteriores versiones del diseño, se hallan las primeras e imprescindibles claves metafóricas. Estamos ante metáforas *puras*, cuyo significado ha de ser descubierto y producido por el lector. Esta técnica elusiva, que instaura en nuestra poesía Góngora y la corriente culterana, constituye la clave compositiva y estilística, y supone una importante novedad en la evolución del diseño. A la manera gongorina, todo el poema va a ser un desarrollo encadenado de imágenes elusivas tipo  $B = (A)$  que, convenientemente trabadas y estructuradas, con efecto de «red» ( $B_1 + \text{---} B_2 + \text{---} B_3 + \text{---} B_n \dots$ ) irán tejiendo progresivamente, a partir de los aspectos y peripecias paralelos del peinado de Nise ( $A_1 \text{---} + A_2 \text{---} + A_3 \text{---} + A_n \dots$ ), una espléndida alegoría de la navegación.

Aun prescindiendo del título —que crea un claro punto de partida— y de las fórmulas análogas de las versiones anteriores, la simple referencia a dos términos precisos, *mano* y *cabellos* de la dama, que se encarecen en los vs. 3 y 4, puede servirnos de contexto adecuado para la descodificación. Que ese 2. *dorado bajel de metal cano* es metafórico lo percibimos enseguida: los bajeles eran embarcaciones de madera y vela; no eran, por supuesto, *dorados*, y mucho menos de *metal*, pues se hubiesen hundido, incapaces de servir para la navegación.

Estamos ante una imagen metafórica que designa implícitamente otra cosa que se parece por su forma al bajel, y que es de metal y que, a buen seguro, tiene que ver algo con las manos y cabellos de la dama, que de otra forma no hubiesen aparecido tan subrayados. El contexto léxico-semántico, las versiones previas —que funcionan como intertextos, ofreciendo fórmulas metafóricas ya codificadas— y nuestro propio sentido de la analogía nos hacen ver que se trata de un utensilio mucho más pequeño, minúsculo, pero típicamente femenino: el *peine*, que además de poder ser de metal, semeja una embarcación por su forma ligeramente alabeada o cóncava, y con púas que pueden evocarnos una sucesión o hilera de remos.

Pero aún no es suficiente: debemos dilucidar otra imagen complementaria que, derivada de la anterior y conectada con ella, aparece también bajo la bella máscara de una imagen marítima. Advirtamos que 1. *golfos bellos* aparece unido posicional y semánticamente, por la rima, a 4. *cabellos*, como si hubiese un nexo recóndito entre ambas formas. Y en efecto, la analogía nos dice de nuevo que los cabellos —largos y ondulados— se parecen a las olas del mar: son 1. *golfos bellos*, ondas tumultuosas de las aguas, merced al nexo paradigmático 'ondulados', 'móviles'. Además, estamos ante uno de los tópicos metafóricos de nuestra lírica manierista y barroca. El diseño que consideramos no hace sino amplificar una equivalencia *cabellos* = (*ondas de las*) *aguas* que aparece —y con idéntica referencia a Nise— en otros sonetos del Conde, así como en algunas de las más conocidas y extremadas composiciones a Lisi de Quevedo<sup>29</sup>.

Tenemos, pues, dos equivalencias implícitas  $B_1 = (\textit{peine}) \rightarrow B_2 = (\textit{cabellos})$  que pertenecen no sólo a la microestructura tópica y compositiva del diseño (con idéntica disposición en las diferentes versiones), sino que, además, son geminación o derivación, por amplificación, de un conocido *topos* metafórico. Reunamos ahora ambas metáforas: estamos ante una dama, Nise, que se peina los cabellos bajo la luz del sol y da lugar, en la visión del sujeto lírico, a una hermosa secuencia de imágenes náuticas. El peine semeja un bajel que, manejado por las manos de la muchacha, surca las aguas del océano. Observemos 1. *surcaba* y 1. *golfos*, cuyos significados convienen por entero a la situación: Nise, con el peine, hace marcas o surcos en su pelo, peina y ordena la confusión de sus cabellos, tan abundantes, embravecidos y desordenados como las olas del océano mismo. Descripciones náuticas semejantes abundan en el *Faetón* de Villamediana<sup>30</sup>. En el v.

<sup>29</sup> Vid., por ej., del propio Villamediana el son del n.º 91, en cuyo v. 10 aparece también una Nise. Refiriéndose en los vs. 5 y 6 a sus cabellos cortados en señal de luto: «Donde son sacras ondas las madejas / quedan, muerta su luz, vivos despojos». Baste recordar también al Quevedo de los poemas a Lisi («En crespas tempestad del oro undoso...», «Rizas en ondas ricas del rey Midas...»). Vid. *Poesía original*, ed. de J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1974, núms. 449 y 501.

<sup>30</sup> Vid. la *Fábula de Faetón* (n.º 117), p. 221. vs. 433 y ss., donde hallamos imágenes similares de la navegación de Neptuno y las nereidas: «Proteo en concha argétea predomina / los bellos golfos, cuyos senos ara; / sigue el rubio timón turba nerina / cuando de espumas viste el agua clara; / de los ganchosos ramos de su mina / nunca Tetis se vio menos avara, / émulo nácar del mejor diamante, / su proa la región surca inconstante». Ahora es el barco el que «ara» o «surca» los «golfos bellos», a la manera de un bello e implícito peine argéteo y nacarado entre cabellos rubios. Vid. asimismo vs. 1115 y ss. (p. 243), donde Faetón, en su carrera, «ciego en golfos de luz, surcado yerra / piélagos ajenos, error desalumbrado. / Su ruina fatal siente la tierra, / el celestial asunto variado».

2 nos llaman la atención dos epítetos que rodean a *bajel*, antepuesto uno y pospuesto el otro al sustantivo. Hay un aparente contrasentido que tiene que ser explicado. ¿Cómo puede ser ese peine-bajel al mismo tiempo *dorado* ('de color amarillo u oro') y *cano* ('de color blanco')? La cuestión se aclara si nos fijamos en el contexto semántico del cuarteto, que se organiza en dos conjuntos o ejes binarios: 1. *Al sol* → 2. *dorado* → 4. *rayos* ('lo amarillo, lo áureo') / 2. *de metal cano* → 3. *la plata* ('lo blanco, lo plateado'). *Dorado*, antepuesto a *bajel* es un epíteto figurado ('ideal', 'estupendo', 'espléndido') de base lexicalizada, con valor semejante al que tiene en expresiones del tipo «mi sueño dorado», «mi época dorada», «siglos dorados», etc. Como antepuesto que está, designa una realidad subjetiva y afectiva, de puro ideal y hermosa. En cambio, *de metal cano*, pospuesto a *bajel*, es objetivo, y designa la auténtica naturaleza física del peine ('de metal blanco'), lo que se ve corroborado por la alusión posterior del v. 3 a la *plata*: el peine que maneja Nise es un peine de plata.

Los vs. 3 y 4 presentan una estructura rítmica (endecasílabos heroicos), sintáctica (idéntica estructura atributiva, con hipébaton del atributo y zeugma complejo) y léxica (anáfora de *afrenta*) enteramente paralelística, que refuerza la comparación interna entre dos series de elementos ya anticipados ('lo blanco' / 'lo dorado') y cierra el cuarteto de forma admirablemente coherente y expresiva. Por una parte, la mano se pone en relación comparativa con el peine de metal blanco. Por otra, sus cabellos se comparan con los dorados rayos solares. El paralelismo sirve para encarecer de forma poética e implícita tanto la intensa blancura de las manos de la dama como el intenso color rubio o dorado de su pelo. Con dos escuetos y concentrados versos se corrobora lo anterior, y se nos añaden nuevas informaciones y connotaciones implícitas: su mano era tan intensamente hermosa y blanca, que ofendía a la misma plata del peine, sobre la que contrastaba con más belleza; a su vez —y paralelamente—, sus cabellos eran tan dorados o rubios que injuriaban o avergonzaban a los mismos rayos del sol, que se veía palidecer, agraviado por ellos. Si ahora, en lectura retroactiva, volvemos al v. 2, lo comprenderemos con mayor claridad: no sólo el peine de plata es hermoso y espléndido (*dorado*), sino que, incluso, al peinar los cabellos de Nise, resbalando por ellos, se vuelven él mismo *dorado*, porque esos cabellos son tan rubios que hacen que la misma plata del peine se dore por el reflejo y el contacto de ellos. Nise surca su melena rubia con el «bajel» de su peine. Pero también —y retroactivamente— surca al sol mismo, como si éste tuviera mares y golfos que fuesen los desordenados y rubios cabellos. La ambigüedad sintáctica del v. 1 permite también esta lectura secundaria, que no es sino corolario de las interconexiones sémicas que empiezan a experimentar los núcleos metafóricos, provocando expansiones y determinaciones complejas.

De otra parte, si la estructura y las fórmulas de este primer cuarteto son casi idénticas a las del soneto de Villamediana que vimos con anterioridad (n.º 57: «En ondas de los mares no surcados...»)<sup>31</sup>, hasta el punto de constituir meras varian-

<sup>31</sup> En efecto: el peine es ahora una 2. *navecilla de plata* en divide y surca las 1. *ondas de los mares* de los cabellos; la mano es también blanca (3. *candida mano*) y mueve la *navecilla* metafórica

tes compositivas sobre idéntico motivo y esquema, observemos, sin embargo, que la intensidad y cerrada coherencia que muestra desde su misma obertura el soneto que consideramos nos están indicando que nos hallamos ante una versión que, aunque no muy alejada en el tiempo de la primera, debe de resultar posterior. Como si el poeta, no contento con los hallazgos de su primera imitación, ensaya una segunda versión más elaborada y compleja. Además —y de nuevo— los vs. 3 y 4 presentan un léxico y unas fórmulas compositivas que vuelvan a reaparecer profusamente en el mismo *Faetón* de Villamediana<sup>32</sup>.

## 2. Segundo cuarteto (*Nudo y clímax*).

Pasemos ya al complejísimo segundo cuarteto, que se caracteriza (como las anteriores versiones del mismo diseño, y en idéntico punto) por la irrupción de Amor en la escena. Es decir, por la aparición del Eros o Cupido de la mitología, con su aljaba, flechas, arco, alas, venda y restantes atributos simbólicos. Va a fundirse estrechamente con la dama que se peina pues, como ya dijimos, en la tópica amorosa de la época *Amor y dama* son términos intercambiables y sinónimos. El primero suele ser un eufemismo de la dama cantada y de sus atributos y efectos: la dama provoca amor, de la misma forma que, en el plano mitológico, Venus engendra a Cupido. De este modo, a la alegoría náutica se añade una alegoría del amor y sus efectos que, como en el caso anterior, vuelve a proyectarse sobre el plano denotativo de la peripecia del peinado de Nise.

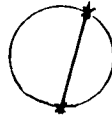
Además de este desdoblamiento simbólico, conviene advertir desde ahora que nos encontramos ante unos versos extraordinariamente polisémicos. Al gongorismo elusivo de la imagen (culteranismo) se superponen una serie de técnicas características del *concepto* verbal (*conceptismo*) que multiplican extraordinariamente los significados y que —sin precedentes en las anteriores versiones del diseño— exigen incluso la superposición de interpretaciones y lecturas simultáneas. A la estrategia de la imagen elusiva —que sigue operando— se añade la de la dilogía y el *concepto*. Para empezar, 5. *Cuerda* es, según *Autoridades*, un vocablo notablemente polisémico, capaz de mantener activos la casi totalidad de sus significados en la lectura.

Ateniéndonos a su aceptación más usual ('instrumento para atar')y, con ella, a la geométrica ('línea recta tirada dentro del círculo, que por ambas partes se termina en la circunferencia y se dice *cuerda del arco*, cuyas extremidades jun-

del peine, mueve sus imaginarias velas con 4. *viento de suspiros y cuidados*, esto es, con el aliento que la muchacha exhala por la boca. Sólo el v. 4 se aleja un poco del esquema.

<sup>32</sup> Cfr., por ej. los vs. 51 y ss. (p. 208), referidos a las flores que en diadema acompañan el semblante de Siringa, y su cabello suelto, rebelde al peine, ondeante, con un recuerdo del *Polifemo*: «más el blanco jazmín queda afrentado / cuando se mira en el candor del cuello; / del licencioso viento, al viento dado, / vuela el oro sin orden del cabello, / despreciando preceptos en su frente / de aguja de cristal, de acero ardiente». Más adelante, en el palacio del sol, vs. 378 y ss. (p. 219): «que en nichos que informó metal sonoro / el rubí ardiente, el pálido topacio, / lucida afrenta está haciendo al oro / —de oblicua proporción distinto espacio—».

ta'), vemos que el Amor irrumpe en la escena para coger esos cabellos como «cuerda» de su arco, como hilo tenso con el que disparar sus simbólicas flechas. Así, pues, B<sub>3</sub> *cuerda* = (cabellos). La misma equivalencia aparecía ya en Lope, tanto en el modelo de *La Arcadia*, como en el soneto LXXXIV de las *Rimas*. Advirtamos sin embargo que la figura visual y geométrica que la situación describe (una dama peinándose) contiene numerosas analogías de forma con las de un arco en el que ponemos y tensamos una cuerda. Para verlo más claro, recordemos lo que es la *cuerda del arco* en geometría:




Observemos su analogía con la situación descrita: a) el peine, alabeado o semicircular, forma un «arco» con las «cuerdas» de los cabellos; b) a su vez, el brazo doblado de Nise, levantado hacia la cabeza para peinar su cabellera, adopta visual y esquemáticamente la forma de un «arco», del que los cabellos son las «cuerdas» (cabellos que, además, se tensan y bifurcan cuando el peine pasa por ellos); por si fuera poco, la *cuerda del arco* presenta, en su forma y esquema geométrico, un significativo parecido con el *bajel* del primer cuarteto que, como traslación metafórica del *peine*, era manejado como barco y timón por las niveas manos de la muchacha. Observemos un instante las correspondencias visuales:

bajel,  
barco




cuarteto 1 (*Bajel* = peine)

= (peine) 

= arco  
de Amor



cuarteto 2 (cabello = *cuerda*)

(postura de  
= Nise, en arco) 

Pero vayamos a la polisemia lingüística de *cuerda*, que sirve de base a un extremado conceptismo verbal donde se recogen, en dos apretados versos, un considerable haz de significados. La metáfora *cuerda* = (cabellos) se desdobra, diseminándose en un conceptuoso centelleo de posibilidades sémicas que, en último extremo, tienen su marco y apoyo en el contexto léxico-semántico del poema. En efecto: *cuerda* es también el 'hilo delgado que sirve para poner en los instrumentos musicales, como vihuelas, arpas, cítaras y clavicordios, las cuales, heridas, hacen sonar el instrumento' (*instrumentos de cuerda*). Ahora, el peine y el brazo sobre los cabellos parecen formar visualmente la figura en imagen de un instrumento musical de cuerda: cabellos que sonarían melodiosamente si alguien, como Amor, los cogiera y pulsara<sup>33</sup>. Y no sólo eso: la alusión a las saetas y el disparo de Cupido aparece también en *cuerda* como un nuevo recurso verbal y con-

ceptista, ya que, en su acepción militar, *cuerda*, dice *Autoridades*, es la 'mecha de cáñamo retorcido que se usa en la milicia para dar fuego a la artillería o mosquetes'. Así, vemos que esos cabellos, esas mechas o tirabuzones de Nise, no sólo se constituyen en melodiosas cuerdas musicales (que pueden embriagar con su sonido al ser pulsadas por el Amor, al igual que el canto de las sirenas)<sup>34</sup>, sino que se convierten simultáneamente, al ser tensadas por el peine, en cuerda del arco de Amor (y de la dama) capaz de disparar sus simbólicas flechas o, incluso, hiperbólicamente, de disparar algo más fuerte y poderoso: pólvora, fuego y metralla (acepción militar de *cuerda*) en el corazón de quien, arrobado y embelesado, la contempla.

Los significados que acabamos de señalar se completan e intensifican en el v. 6, provocando un nuevo desdoblamiento, una nueva diseminación sémica. Porque *despojo* es también voz disémica. Es, sin duda, 'expolio', el acto de quitar, la acción de despojar. Son también las sobras o restos de algunas cosa o la ruina violenta producida en alguno. Pero además, y como indica Covarrubias, es 'lo que se trae tomado del enemigo, por otro nombre presa' (o botín). Es voz usada por los poetas a partir de Garcilaso<sup>35</sup>, y precisamente con acepciones entre bélicas y amorosas, asociadas con la destrucción, el dolor y las cenizas que la guerra de amor provoca. En fin, si sabemos que el adjetivo *pródigo* tiene, junto al significado peyorativo de 'gastador' y 'manirroto', acepciones positivas como 'generoso', 'muy liberal', y que incluso significa 'desordenado' o 'esparcido', y que *soberano* (que puede funcionar como adjetivo o sustantivo) significa, como adjetivo, 'alto', 'extremado', 'expléndido', 'soberbio', veremos que 6. *del pródigo despojo soberano*, como complemento en sintagma preposicional de *cuerda*, encierra dos lecturas alternativas y simultáneas que completan con extremada coherencia lo dicho anteriormente y que, a tenor de los elementos sintácticos-semánticos del texto, son posibles y complementarias.

En primer lugar, el v. 6 se refiere, como el deíctico de 5. *ellos*, a los cabellos de Nise: como las olas y golfos dorados del primer cuarteto, los cabellos rubios de Nise son un botín, una presa dorada y apetecible como el oro. Un botín *soberano*, singular y espléndido por su belleza y valor (rubios = de oro), pero también *pródigo*, pues son abundantes y generosos y, como las olas del primer cuarteto, están desordenados y esparcidos. Precisamente, al peinarlos, Nise los ordena y los tensa. Y es en ese instante de mayor clímax cuando el Amor aprovecha la ocasión e irrumpe para convertirlos en *cuerda* de su arco, para disparar con ellos sus temibles saetas —pero también, recordemos, su pólvora y su metralla. *Despojo* parece aludir también a los cabellos que se desprenden y caen, como hebras de

<sup>33</sup> Para confirmarlo, vid. el son. de Villamediana «A una dama que tañía y cantaba», n.º 92, que presenta la equivalencia metafórica inversa *arpa = arco*. Vs. 5-6: «Arco hace el amor de su instrumento, / y soberbio arpón de un mirar blando, / sol, que rayos de fuego articulando, / desvelo da al cuidado, sueño al viento».

<sup>34</sup> El tema de la mujer como atractiva y peligrosa sirena es caro a Villamediana. Vid. el son. «Bellísima sirena de este llano...» (n.º 88).

<sup>35</sup> Cfr., por ej., Egl. I: «llena de vencimientos y *despojos*», «a tus sagradas aras los *despojos*». Egl. II «he aquí que vences; toma los *despojos*». Son. XXX: «Colgad en vuestro carro mis *despojos*».



oro, de la abundante cabellera de Nise: Amor los recoge y utiliza igualmente como cuerda de su arco, y como mechas de pólvora. En cualquier caso vemos que, en el acto de peinarse, Nise se convierte, desde diferentes perspectivas (y por una serie de correspondencias verbales y metafóricas) en un peligroso y atractivo artefacto. Es un arpa o cítara implícita que, si la toca Amor, puede arrojar con su música. Pero también mecha de pólvora y, sobre todo, arco de Amor capaz de disparar y «herir», enamorando, a quien la contempla. Por eso, la evocación mitológica al Amor —el flechador hijo de Venus— se produce en este instante, imbricando estrechamente dos planos: el de la tópica amorosa ( $Amor \rightleftharpoons$  dama) y el de la mitología ( $Venus \rightarrow Amor \rightleftharpoons$  Eros, Cupido) que establecen una *decaláge* metafórica y metonímica. Se produce un fundido que evoca el mito del andrógino, con ciertas connotaciones bisexuales: Nise, en ese trance, es Cupido, y Cupido, Nise: ambos se corresponden conceptuosamente, y equivalen y se complementan. La muchacha surge del ondeante y espumoso mar de su melena como una Venus. Y Amor, hijo de Venus, es su manifestación y efecto, su mediador y, finalmente su *heredero* bifronte.

Pero, en segundo lugar, conectada con la anterior y derivada de ella, cabe una segunda lectura «sumergida» que retorna a los elementos marítimos del primer cuarteto y, en general, a la alegoría náutica que, como veremos, desarrolla la composición. Basándonos en la técnica del *concepto* verbal —que, como advierte Lázaro Carreter<sup>36</sup> respecto a Góngora, también utilizan los barrocos culteranos, y no sólo conceptistas como Gracián o Quevedo—, acudimos de nuevo al significado común de *cuerda* ('atadura') y, sobre todo, a una de las acepciones de este vocablo que dejábamos pendiente: *cuerda de presos* ('conjunto de penados atados juntos'). Ahora, y bajo la alusión tópica y mitológica al Amor, se siguen desarrollando —sumergidas bajo la superficie— las metáforas náuticas. Primero porque, como veíamos antes, la semejanza visual entre el *arco* y el (barco) = *bajel* (idéntica forma semicircular o cóncava; el palo mayor y vertical del *barco* es la flecha del *arco*, etc.) crean una analogía metafórica obvia. Pero, también, una equivalencia fónica de apoyo *arco* = (*barco*) del tipo de las que Marcello Pagnini denomina equivalencias fonológicas no institucionalizadas<sup>37</sup> (observemos que el peine curvo o alabeado de Nise, y la postura en «arco» de su brazo, siguen subyaciendo como núcleos denotativos de todas estas semejanzas). Pues bien, si tenemos en cuenta que en el siglo de oro eran habituales en el mar los actos de piratería (intertexto o referencia histórica: ingleses, berberiscos, etc.) no nos será difícil interpretar estos dos complejos y conceptuosos versos desde una nueva perspectiva, que se verá corroborada por el contexto léxico-semántico que aparecerá explícitamente en los tercetos.

En efecto: ese arco y ese barco de amor que es Nise peinándose, se convierte, a través de sus cabellos, en *5. cuerda 6. del pródigo despojo soberano*. Es decir: en cabellos de oro que, como maromas o cuerdas de cautivos, atan un botín, una

<sup>36</sup> «Sobre la dificultad conceptista», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 38 y ss.

<sup>37</sup> *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 31.

presa generosa y espléndida: una hilera de amantes, de «penados» o «cautivos» en la alta mar de su melena, por haber quedado amorosamente «cautivados» de sus cabellos rubios. Pero esos amantes se relacionan también con una espléndida extracción y cosecha de oro ('cabellos dorados' + 'pagar el rescate'), como sugiere ese botín o *despojo* que, se nos dice, es 6. *pródigo* y 6. *soberano*, singularmente generoso y espléndido. Se ha producido pues, en clave amorosa y marítima, un acto de piratería, un fantástico expolio (6. *despojo*) de enorme alcance alegórico. *Despojo* del que Amor se ha hecho 6. *soberano*, como monarca o rey absoluto (pudiendo funcionar ahora como sustantivo). Los cabellos son, por tanto, no sólo *cuerda* de un arco que dispara dardos de amor, o mecha de mosquetes y baterías: son también *cuerda* de un arco que ata a los amantes, tocados o heridos por sus flechas y pólvora (y por la música de su cítara). Y los convierte en *despojo*, en botín espléndido, en expolio o presa marítima que Amor hereda. Así, los elementos anteriores, reunidos, facilitan la conquista de los que contemplan a Nise: naufragos y cautivos que Amor apresa en el mar de sus cabellos, unciéndolos a su arco (como a un yugo) con esa misma cuerda o atadura, obteniendo un pródigo beneficio de ellos.

Por si fuera poco, y apoyando esta expansión implícita del contenido, encontramos que *cuerdas* son, en náutica —y como indica *Autoridades*—, 'los maderos derechos, que van endentados en los baos y latas, de popa a proa, y en ellas estriban los puntales de las cubiertas'. Es decir: los enamorados que la contemplan se convierten en *despojo*, en presa que es, a su vez, despojada y utilizada para reforzar la misma armazón o estructura del imaginario bajel (pero también del peine y del tocador femeninos, que se *enriquecen* con ellos). *Bajel* que ya, a todas luces, merced a la intervención del amor, se dedica a la piratería: dispara «pólvora» y «flechas»; hace presas y cautivos; roba y embelesa corazones; los ata y conduce como una cuerda o hilera de penados asaetados por el amor; hace hermosos abordajes; rinde y provoca naufragios.

Por consiguiente, el desarrollo de las imágenes náuticas que vimos en el primer cuarteto no desaparece, sino que se oculta o enmascara. En el instante de mayor clímax, la alegoría de Amor se imbrica con la alegoría náutica para trazar, hasta el final del poema, una bellísima alegoría náutica-amorosa que nos habla de los atractivos y peligros que supone la navegación por esos «golfos» que simbolizan, en clave, los dorados cabellos de Nise.

Con estos datos, no nos será difícil interpretar los dos versos que cierran el segundo cuarteto: 7. *el ciego dios* es, naturalmente, Cupido (5. *Amor*) que, en antonomasia, aparece caracterizado por uno de sus atributos simbólicos más notables: armado de arco y flechas, tiene una venda sobre los ojos y dispara su 5. *arco* a ciegas, enamorando súbita e irracionalmente. Así, Cupido, el ciego dios, como 7. *heredero ufano* de su madre Venus-Nise, es sin embargo un rapidísimo 8. *lince*, pero un lince *volador* (la mitología y la pintura representan a Cupido alado, batiendo alas y moviéndose de aquí para allá incansablemente) para coger esos cabellos rubios que son cuerdas de su arco, para hacerlos sonar musicalmente (como cuerdas de un arpa, salterio, vihuela, cítara, etc.) y, en fin, para utilizarlos también —e hiperbólicamente— como mechas de pólvora, como batería simbólica que fulmina simbólicamente a quien contempla a la hermosa Nise.

Reparemos en que 8. *lince* es también disémico. Por una parte es el hermoso felino 'de pelaje bermejo y orejas puntiagudas, terminadas en un pincel de pelos negros' (como indican algunos diccionarios). Covarrubias añade que es 'animal de aguda vista' y que su piel es 'varia y manchada'. Mas, precisamente por su vista penetrante, se llama *lince* a la 'persona aguda', extremadamente lista e ingeniosa. Así, el Cupido se metaforiza a su vez en 8. *lince... volador*, creando una aparente y significativa paradoja: es un dios ciego pero, en realidad, avisgado y listísimo, rápido y vivaz para coger los cabellos de Nise como arma que hiere y enamora fulminantemente a los incautos. Como el lince (felino bello por su pelaje moteado y bermejo, pero salvaje y peligroso por sus garras y dientes), el Amor es hermoso y peligroso, pues puede herirnos con sus armas. En última instancia, *Amor = lince = Nise* se funden isotópicamente, y generan una amplia red de correspondencias semióticas, de equivalencias que acentúan el doble efecto de coherencia y diseminación simultáneas. Pues, en efecto, la misma Nise —parece decirnos implícitamente— en el momento de peinarse derrama las abundantes mechadas de sus cabellos sobre su frente. Oculta por un instante sus ojos y, como la venda de Cupido, ciega aparentemente su vista. Sin embargo, es en realidad un bello y astuto 8. *lince*, como también Cupido, para atrapar sus presas: 8. *cogellos* es también disémico: como pronombre enclítico se refiere, de una parte, a los cabellos de Nise; pero, de otra, e indirectamente, a los hombres que, arrobados, contemplan tanta hermosura y que, a través del Amor, acaban por ser heridos y capturados por ella, anticipando de manera implícita lo que aclarará, más adelante, el segundo terceto.

De este modo, aquella lectura «sumergida» —la derivación náutica que veíamos en los dos primeros versos del cuarteto— se aclara de forma coherente. Si el Amor pirateaba con Nise —como un barco o bajel pirata—, ahora vemos que se constituye en 7. *heredero ufano* de ese botín, presa o *despojo*. Y siendo efecto de Nise (como Cupido lo es de Venus), identificado con ella misma, con su postura y movimientos (hasta el punto de crear una reflexión especular que evoca oscuramente una presencia bisexual o andrógina), es también un 8. *lince... volador para cogellos*, amarrándolos como 5.  *cuerda* (de cautivos o presos, víctimas de un alegórico abordaje pirata) a la 5.  *cuerda* de su arco, pero también a la «cuerda» de los cabellos de Nise. No es, pues, uno solo el que ha contemplado la soberana hermosura de Nise, sino varios los amantes que han sucumbido, conquistados por la seducción de su melena.

Si ahora volvemos al segundo cuarteto del n.º 57 («En ondas de los mares no surcados...») veremos que nuestro análisis se confirma. En este cuarteto Amor no blande el arco, pero recoge avaro los dorados hilos o hebras de los cabellos de la muchacha, que caen y se esparcen también en 6. *abundancia pródiga*. Y los recoge para usarlos como cuerdas que atan simbólicamente y amorosamente: 8. *dulce prisión forzando a sus forzados*. Sin duda, la mayor complejidad compositiva, y los recursos conceptistas del n.º 89 vuelven a indicarnos que se trata de un texto posterior, mucho más elaborado e intenso. Pero el n.º 57 subyace como intertexto implícito en la descodificación de nuestro poema. Añadamos que, de nuevo, cier-

tas fórmulas y léxico de este cuarteto guardan significativas semejanzas con la *Fábula de Faetón* y otros sonetos gongorinos de Villamediana<sup>38</sup>.

### 3. Tercetos (*Desenlace*).

Los tercetos (con frecuentes estructuras bimembres y hasta dos encabalgamientos abruptos) van a concluir la hermosa alegoría de la dama que se peina, explicitando y culminando las imágenes y contenidos de los cuartetos. Se efectúa, a la postre, una reconsideración global —exultante— sobre el tema del amor y la hermosura; pero, a la vez, una reflexión paradójica, pesimista y desengañada, sobre los peligros que el amor provoca.

En efecto: la exaltación sensual de la belleza y luminosidad de la muchacha que se peina se complementa —muy a la manera barroca— con una reflexión alegórica sobre los peligros y prisiones que esconde, explicitándose ahora lo que apuntaba tímidamente en las disemias del segundo cuarteto. Al culminar la alegoría náutica-amorosa, los tercetos nos dan, como conclusión o desenlace, la clave «moral» y reflexiva de la composición (*queja, engaño*). La *femme fatale* se funde con la *donna angelicata* del petrarquismo y el neoplatonismo cortesano. Nise, expresión de la sensualidad y el amor, encarnación de la belleza «externa», es en el acto de peinarse una criatura y un arma de doble filo, un símbolo de la engañosa apariencia y de la duplicidad de las cosas. Pues, al igual que el amor que provoca y simboliza, su belleza hace esclavos a los hombres, y su amor los conduce a la perdición y al engaño. Y de la misma forma que la atracción del oro y la aventura del mar conducen a los navegantes al peligro o la muerte (pero también a los peces, que atraídos por la belleza y brillo de los anzuelos, son capturados), el oro bello y tempestuoso de los cabellos de Nise es engañoso y maligno, como el oro de las procelosas rutas de Indias, o el de los cautiverios y abordajes piratas en el Mediterráneo.

Recapitulando globalmente lo anterior, el primer terceto se abre con una reflexión valorativa y estética (1. *golfos bellos*, 9. *Bello pincel, no menos bello el mapa*) del panorama que la muchacha ofrece al peinarse. Y adopta, a primera vista una imagen culturalista y pictórica que podemos calificar, sin temor a equivocarnos, como metartística y metaliteraria. 9. *Bello pincel*: Nise, al peinarse, da lugar a una visión tan luminosa y plástica que al sujeto lírico le hace evocar una pintura semejante. Está aludiendo a un nuevo modelo, a un intertexto pictórico,

<sup>38</sup> Además de los ejemplos ya citados (nº 92 etc.), vid. el nº 84, vs. 13-14, donde Amor es llamado *lince ciego*: «su llama aliente el ventillar alado / del gigante dios niño y linco ciego». Cfr. en el *Faeton* vs. 41 y ss. (p. 207) (Siringa = Amor) y, sobre todo, vs. 609 y ss. (pp. 226-227), con la representación de Amor y sus efectos, irrumpiendo sobre las aguas. Por último, los vs. 449-456 (p. 221) ofrecen una alegoría náutica de Amor en la fábula de Perseo y Andrómeda que guarda curiosas relaciones con el terceto final del nº 57, con el de Marino e, indirectamente, con el que comentamos: «Por culpa ajena, en lazos de diamante / yace, a más duro escollo vinculado, / el imán que desnudo vio el amante / y al marino suplicio destinado».

a un cuadro que representa el mismo objeto<sup>39</sup>, como un espejo que nos lo devuelve y refleja. El arte del retrato —y en general la pintura— alcanza en el barroco un desarrollo extraordinario, y establece relaciones compositivas y semióticas con la poesía. Pero la evocación culturalista y pictórica es también autorreflexiva, metapoética: es como si el sujeto lírico evocase y releyese lo anteriormente dicho (pero también los textos precedentes de Lope, Góngora, Marino y del propio Villamediana) y dijese: 'qué belleza, qué arte más extremado hay en este diseño'.

Así y todo, esta primera evocación culturalista no debe engañarnos en su aparente univocidad. Porque 9. *pincel* también funciona polisémicamente, y aporta otros significados. Cierto: si *pincel*, como todos sabemos, es el instrumento para pintar hecho con los pelos de ciertos animales, 9. *bello pincel* alude, por metonimia, a 'obra pintada', 'pintura', 'modo de pintar' —lo que subraya lo dicho anteriormente. Es como si el sujeto lírico apreciase, desplazándose a los dominios del arte, que la visión de conjunto de Nise —y aun sus propios modelos literarios y pictóricos, y su mismo lenguaje al describirnosla— alcanza una rara perfección, un singular artificio compositivo, como en una pintura extremada y bizarra ('todo en ella es hermoso y pinturero, como el mismo lenguaje que yo y otros hemos empleado para describirla'). Así pues, hallamos que, en primer lugar, B, *pincel* → 'pintura, composición, obra artística', en metonimia.

Pero al mismo tiempo —y en segundo lugar—, 9. *Bello pincel* evoca, en metáfora *pura* conectada con las anteriores —tipo B = (A)— un mechón o tirabuzón: 'bello mechón de cabellos cogido como un pincel por los dedos de Nise'. Y ello por numerosas analogías de forma con la peripecia del peinado —e incluso, metonímicamente, por relaciones de materia, pues, como hemos dicho, el pincel se hacía con el pelo de ciertos animales.

En tercer lugar, si ponemos este v. 9 *Bello pincel, no menos bello el mapa* en conexión con el 7. *y el ciego dios, como heredero ufano* (con el que, además de la bimembración, guarda estrechas semejanzas rítmicas, ya que estamos ante los dos únicos endecasílabos sáficos del texto: una isotopía formal que avisa de posibles conexiones sémicas), veremos que 9. *Bello pincel* alude también a ese 7. *ciego dios* (Eros, Amor) que se transformaba en 8. *lince*. Veíamos antes que el felino se caracterizaba tanto por su hermoso pelaje y aguda vista como por sus 'orejas puntiagudas, terminadas en un *pincel* de pelos negros'. Por lo tanto, 9. *pincel* remite a 8. *lince*, y con él a Amor (Cupido) y dama. Fijémonos en su parecido fónico y en el juego en anagrama LINCE = PINCEL, que no debe pasar desapercibido: la equivalencia anagramática y fónica es además posicional, y crea

<sup>39</sup> Como es sabido, el pródigo y bizarro Conde fue un gran coleccionista de pinturas y caballos. No sería raro que en su pinacoteca se hallase algún cuadro con semejante motivo. El retrato de una dama que se peina debió de ser frecuente en la pintura del barroco, asociado, muy probablemente, al motivo complementario del espejo. El mismo Juan Manuel Rozas incluye el «Retrato de una cómica desconocida peinándose» (Anónimo. Madrid, Descalzas Reales) como lámina de su *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, p. 145. Sobre el simbolismo del espejo en la pintura de la época y sus diversas lecturas, cfr. Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo del oro*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 223 y ss.

una análoga equivalencia del contenido. Así, también (y de nuevo el esquema metafórico B = (A) que, mediante la técnica del *concepto* verbal disemina el contenido y genera significados diversos, pero coherentes y complementarios), 'bello y peligroso *lince*, con pelos formando *pinces*' (de hecho, los pelos del linco debían utilizarse para confeccionar los más preciados pinces). Y, por consiguiente, y a tenor de los versos finales del segundo cuarteto, 'bello Amor, que brota siempre de la contemplación de esta dama', imbricándose con ella, como si uno y otra (el Cupido mitológico y Nise) fuesen la misma cosa.

Pero es que, además, *pinces* es, en náutica, el palo largo y delgado con escobillas con que se da alquitrán a los costados y palos de la nave —y así lo recoge *Autoridades*. Con lo que las imágenes náuticas siguen activando la alegoría: 'bellos tirabuzones que son como los pinces o escobillas del barco'. Ciertamente —y aunque pueda parecernos excesivo—, el conceptismo verbal es admirable, de puro funcional y extremado. 9. *bello pinces*, como enunciado disémico, incorpora nuevos aspectos; al tiempo, recoge y sintetiza, de forma coherente, numerosos elementos anteriores.

Tras el *pinces* se nos pondera 9. *el mapa*, el conjunto, el lienzo, la visión del rostro de Nise, que se entrevé bajo la cortina o cascada de los cabellos, como reflejada en un espejo de tocador que sirviera de marco. Es, de nuevo, imagen náutica ('mapas de geografía y navegación', necesarios tanto para el gobierno de la nave como para orientar y situar a los viajeros) y alude al conjunto de la cara y los cabellos de Nise, como isla o territorio rodeado de mares y ondas revueltos. Además, *mapa*, según *Autoridades* tiene otras acepciones que también se actualizan en el texto, y corroboran e intensifican lo dicho. Así, *mapa*, es, por semejanza, 'la figura que se forma de cualquier eclipse de sol o luna': los cabellos de Nise caen en cascada, revueltos, y la cubren parcialmente el rostro (7. *ciego dios*), formando el conjunto un eclipse del semblante y de los «astros» de sus ojos, un bello «mapa». Pero también 'se dice de aquel escrito en que en resumen se pone a la vista el estado de alguna cosa con todas sus partes' y, en general, 'se dice de cualquier cosa sobresaliente y bizarra en su línea'. Lo que conecta con 9. *Bello pinces*. Es como si el sujeto lírico dijese: 'bello panorama es lo que hasta aquí he descrito y lo que desde aquí se divisa, como un paisaje bizarro'. Nise es algo espléndido, como un mar encrespado en oro. Y en efecto, recapitulando esa perspectiva global que concentra todo lo anterior, dándonos una visión de golpe, el verso siguiente, que termina en hipébaton y encabalgamiento abrupto, insiste:

*en piélagos de rayos cielo undoso  
era...*

Nise es un océano iluminado, un mar (10. *piélagos*) de cabellos rubios (10. *de rayos*) tan dorados como el sol, un 10. *cielo undoso*. Lo celeste y lo acuático se funden metafóricamente. El *cielo* —siguiendo una metáfora de la tópica petrarquista y neoplatónica— es la alta belleza de la dama e, incluso, el resplandor súbito —repentino e implícito— de unos ojos azules como el cielo, pero también como las aguas del mar. Ojos que no se nombran directamente, sino que se sugieren; que centellean un instante, entrevistados bajo las ondas de esos cabellos que caen

como olas sobre su rostro, cubriéndolo (9. *mapa* = 'eclipse' = 7. *ciego dios* = 'venda'). Así, si 10. *cielo undoso*, en metáfora adjetiva y doble, superpone y asocia *cielo* = (*mar*) = (*ojos*) a través del nexo paradigmático 'azul', 10. *en piélagos de rayos* alude a esos cabellos-ondas rubios como los rayos del sol, pero también a los 'rayos visuales' de la mirada, que se filtran entre la embravecida cabellera y, por último, a algo que, pese a la aparente calma y belleza, apunta como amenazador e inquietante: 'rayos o relámpagos de tormenta', que empiezan a asomar, a lo lejos —bajo la calma aparente del *cielo undoso*— anunciando peligros y tempestades marinas (en conexión con los elementos peyorativos implícitos en el segundo cuarteto, y con los que, de inmediato, van a explicitarse en los versos siguientes).

El encabalgamiento abrupto de los vs. 10-11 refuerza un extraordinario hipérbaton, e intensifica lateralmente el efecto de ese sucederse de imágenes náuticas. Al desplazarse abruptamente al v. 11, el elemento encabalgado (*era*) provoca una desestructuración, un cambio rítmico, como el de una ola que cae —tanto acústica como visualmente, al interrumpirse el verso y la sintaxis, y tener que descender la vista hacia abajo, buscando la continuación del sentido. Como una ola del mar que, tras alcanzar su cresta, su ápice, cae, desciende, se desploma, pega un restallido seco. Así cae también el centelleo de imágenes marítimas y cae bruscamente la entonación, apareciendo, por fin, el predicado atributivo de *píncel* y de *mapa*, encabalgando tras el atributo (10. *cielo undoso*) y en un fuerte hipérbaton, que consolida los efectos desestructurantes. Fijémonos que en un contexto léxico-semántico adecuado (imágenes marítimas y náuticas) el encabalgamiento (al que se añade el hipérbaton, y un brusco balanceo visual, tonal y rítmico) se torna expresivo, como un recurso altamente connotador que, emparejando aspectos semióticos muy diversos, nos hace literalmente percibir, en imagen, el ritmo de una gigantesca ola, y el balanceo y movimiento marinos.

Uniendo metonimia y metáfora, el final del v. 11 comienza a explicitar abiertamente la reflexión, la queja y el engaño: *y su menor hebra mil anzuelos*. El menor hilo de ese 9. *píncel*, la menor línea de ese 9. *mapa*, la menor hebra de esa cabellera de Nise (pues 11. *hebra*, engarzándose con los términos aparecidos anteriormente, conviene a todos ellos, y realiza un reagrupamiento, una correlación aglutinadora); en fin: la menor hebra de esa 5. *Cuerda* o del pelo de ese 8. *lince* (que siguen vigentes y aludidos) son como un sedal que contiene, en su punta, *mil anzuelos* en los que pueden picar los «peces» —que, en lectura alegórica, sabemos que son los amantes, los que contemplan a la dama y se enamoran de su belleza. El soneto empieza a aclarar su clave reflexiva y alegórica, en un agrupamiento de disemias náutico-amorosas perfectamente encadenadas. Muestra lo que antes ofrecía en forma implícita o dilógica: los peligros y engaños de Nise que, paradójicamente, van ligados a su belleza. Nise enamora y «pesca» a quienes la contemplan peinándose, embebecidos en el esplendoroso mar de sus cabellos. Si tenemos en cuenta que *hebra* se entiende también —dice *Autoridades*— 'por el orden de la vena en los minerales y metales', veremos que 11. *hebra* retrotrae a los aspectos luminosos y dorados del primer cuarteto: B, *hebra* = (A) (veta de oro): la menor hebra de sus cabellos es una veta de oro, pero un oro tan bello

como maligno, pues sirve de brillante anzuelo para atrapar a quien la adora y la busca, extasiado ante su fulgurante belleza.

Y llegados a este último terceto. Como las mismas conexiones sémicas que articulan el poema, y mediante la imagen elusiva o conceptuosas dilogías van formando una espesa *red* de principio a fin del soneto, ahora, los cabellos de Nise —a través de una doble subordinada de relativo cuyo antecedente es en realidad el primer terceto e, incluso, todo el enunciado anterior del poema— se convierten finalmente en *red* ('cabellos que se entrelazan a través de sus hilos o hebras serpenteantes, ganchudas, formando una malla que atrapa progresivamente más a quien quiere huir de ella'), continuando así la imagen náutica y piscatorial del verso anterior, pero también su clave alegórica (queja, engaño) y, si se nos apura, la clave metapoética que empieza a pergeñarse ante los ojos atónitos del lector, literalmente «prendido» por el texto, apresado por la deslumbrante red de conexiones que surgen en la lectura.

Los cabellos de Nise son ahora simbólicas redes de amor que, como las de la pesca, atrapan aún más a quien, paradójicamente, utilizando su fuerza, quiere escaparse y huir de ellas. La dama, la *donna angelicata* —como ya nos anticipaba el segundo cuarteto— es también una *femme fatale*. Quien la contempla la ama, y queda aprisionado fatalmente en las redes de amor de sus cabellos. Pero también se ve, cada vez, más apasionado y encendido: notemos los valores disémicos de 12. *prende* ('ata', 'captura', 'coge', 'aprisiona' y, de otro lado, 'enciende', 'excita la pasión y el sexo') que en el contexto amoroso del poema admiten la noción de una paralela y progresiva intensidad amorosa. Las imágenes siguientes, llenas de sugestión estética pero, a la par, de coherencia y rigor artísticos, abundan en los mismos motivos, y conducen a un espléndido final del poema.

A través de procedimientos como la correlación, la amplificación y la gradación, los vs. 13 y 14 aclaran y agudizan los valores alegóricos-reflexivos (queja, sufrimiento, descubrimiento del engaño) que, de forma paulatina, han ido cobrando las imágenes náutico-amorosas del soneto. La menor hebra —que contenía mil peligrosos y tentadores anzuelos— pasaba a ser 12. *red* que prendía progresivamente al amante. Y ahora, culminando el *crescendo* léxico, en nuevo peldaño intensificador y gradativo, son ya pesadas 13. *cadena*s, cuya gravedad enfatiza la nueva superposición de hipérbaton y encabalgamiento abrupto —con posiciones y funciones equivalentes a las del anterior terceto. De nuevo, el balanceo visual y rítmico nos evoca un golpe de ola (=cabellos), con posterior caída (de la sintaxis, del ritmo y la entonación, pero también de la vista en la disposición espacial del texto) en la prisión de las pesadas *cadena*s, que se tornan más dolorosas y abruptas, pero que connotan al tiempo la idea de sufrimiento querido, de dulce cautiverio amoroso.

Los valores náuticos latentes que descubríamos en el segundo cuarteto (piratería de Amor, cuerda de amantes cautivos que, como espléndido despojo de Nise, Amor recogía en su arco) se ven ahora plenamente corroborados. Si efectuamos una lectura retroactiva hacia el segundo cuarteto, observaremos que, aunque indirectos y ocultos bajo la alegoría del amor, estaban ya presentes, y operaban de forma implícita, prefigurando lo que ahora vemos mucho más claro. La



*cuerda* polisémica y el *pródigo despojo soberano* de los vs. 5 y 6 reaparecen en los tercetos como 11. *hebra*, 12. *red* y 13. *cadena*s —sin olvidar 12. *anzuelos* que, en idéntica dirección peyorativa, desvelan el *engaño*.

Mas nos hallamos ante un engaño tan hermoso como inquietante, ante un cautiverio cruel, pero dichoso y dorado. La estructura misma del encabalgamiento abrupto de los vs. 12-13 hace que leamos en el mismo verso, siquiera fugazmente, por un instante ilusorio, *cadena*s... *de oro* (como el sol, el bajel y los rubios cabellos de Nise, de los que son pura transposición metafórica). Por eso, cerrando el poema, pero volviendo a enlazar en un diseño en espiral con el principio (y subrayando asimismo la estructura sinusoidal, curva, ondulante, de los cabellos y ondas y aun de la propia estructura del poema), los vs. 13 y 14 tornan al oro y al sol del principio, que ahora es calificado de proceloso (13. *oro proceloso*), como oro peligroso y maligno, relacionado con las tempestades y tormentas. Los cabellos de la dama, ondulados como el mar y rubios como el oro, son también peligrosos y malignos para el amante, como el oro de las tempestuosas rutas del Mediterráneo y las Indias, pues expone a tormentas, cautiverios, piraterías y naufragios.

Así, el poema termina en una fuga en espiral de imágenes contradictorias —sensuales y reflexivas, barrocas y petrarquistas— que huyen y cabrillean como reflejos en el espejo de las aguas. Esos cabellos son 14. *trémulas ondas* (de oro proceloso): olas temblorosas y apasionadas de un oro fascinante y temible. Y son 14. *navegados cielos*: bellezas soberanas surcadas por el bajel del peine que, sin embargo, ocultan engañosas sus dorados peligros (10. *cielo undoso*, 1. *Al sol Nise surcaba golfos bellos*).

Tejiendo una red progresiva de imágenes, de relaciones y funciones significativas de las que el lector tampoco escapa, el poema aparece diseñado como un artefacto verbal intensamente connotativo y simbólico. Su rara perfección artística supone la culminación de un diseño compositivo que, intensificado hasta el máximo, desborda su propia tópica, desautomatizándola con una nueva tonalidad, una irisación sémica, una expresividad poética inusitada.

### III. CULMINACIÓN EXPRESIVA DE UN DISEÑO Y UNA MICROESTRUCTURA TÓPICA.

El soneto estudiado adopta un macrocomponente formal de carácter representativo-narrativo, que mantiene implícito al sujeto lírico (pero activamente operante, en una latente función sintomática). Recoge —al igual que lo hacía el modelo de Lope de *La Arcadia*, y todavía de forma más acusada— buena parte de los paradigmas semánticos-temáticos señalados por García Berrio en su tipología del soneto del siglo de oro. Canta simultáneamente a la dama y al Amor. Abarca el nivel de *simil* (modalidad expresiva indirecta), en sus subtipos de *presentación*, *retrato* y *peripezia*; pero también —y marcadamente— los paradigmas de *queja* y *engaño* (con ramificaciones hacia los subtipos de la *mitología* y el su-

*frimiento dichoso*). Dicho con otras palabras: es un soneto altamente representativo y paradigmático de todo un sistema. Y ello en una doble vía: en la del macrocomponente sintáctico-temático (tópica del barroco) y en la del microcomponente tópico de los sonetos a la dama que se peina, de los que, sin duda, supone tanto la culminación artística (*literariedad*) como expresiva (*poeticidad*).

Si desde el punto de vista del contenido el soneto se articula en estructura trimembre  $A / B / CD$ , conforme al esquema narrativo de *exposición* ( $A$ , primer cuarteto: Nise peinándose, alegoría náutica) — *nudo* ( $B$ , segundo cuarteto: intervención de Amor y alegoría náutica-amorosa) — *desenlace* ( $C$  y  $D$ , tercetos: exaltación de Nise; reflexión sobre los peligros del amor y la belleza; culminación de la alegoría), tengamos en cuenta que, desde otras perspectivas, adopta otras modalidades estructurales. Así, desde el punto de vista métrico, presenta una estructura dual  $AB / CD$ , en dos bloques que oponen, de una parte, las rimas de los cuartetos a las rimas de los tercetos; y, de otra, las bimetraciones y encabalgamientos abruptos del bloque de los tercetos al bloque de los cuartetos — que sólo presenta una significativa bimetración en el verso central, el 7.

Desde el punto de vista morfosintáctico, el soneto plantea una nueva estructura dual  $ABC / D$ , que, opone el último terceto (subordinación, presente) a todo el bloque anterior (coordinación, pasado). Y todavía desde el plano sintáctico-semántico presenta, en diagonal, una nueva estructura bipolar  $AC / BD$ : frente al bloque que forman el primer cuarteto y el primer terceto (Nise; canto; exaltación de la sensualidad y la belleza; idénticas estructuras atributivas), surge el bloque que forman el segundo cuarteto y el segundo terceto (Amor; reflexión; queja y engaño; se subrayan los peligros y notas negativas). Si consideramos, por último, que cuartetos y tercetos aparecen estrechamente vinculados por la alegoría náutico-amorosa que se desarrolla de principio a fin del poema, superponiendo técnicas conceptistas y culteranas, y que el final torna circularmente al principio, encontraremos que en esta composición, verdaderamente paradigmática, la pluralidad de perspectivas estructurales corre pareja con la pluralidad de perspectivas semióticas.

La suma de todas ellas nos reconduce a una estructura en espiral (sinusoidal) que separa y une, alternativamente, los cuatro elementos o piezas del soneto, y que congrega y disemina poliédricamente sus significados para volver a reunirlos de nuevo. Espiral simbolizada por la misma  $\chi$  de Derrida — señalada en nuestro prefacio — que, desde una perspectiva metapoética y crítica, es una metáfora más del peine que *bifurca* y de las mismas ondas de los cabellos de la dama: espirales que capturan y fluyen, reúnen y diseminan el significado.

Si el lector — a buen seguro ya muy cansado — aún nos permite una rápida comparación con los diseños de la serie señalados al principio de nuestro estudio, observará que la mayor parte de las fórmulas y metáforas que intervienen en este poema — y aun su misma disposición sintagmática — habían aparecido dentro del segundo diseño (Lope, Marino, el propio Villamediana del soneto 57) y formaban parte de una tópica férreamente codificada. El soneto de *La Arcadia* ofrecía, además, las rimas en *-ellos* de los cuartetos, que reaparecen en éste de Villamedia-

na, así como buena parte del repertorio léxico y su organización sintagmática. El soneto de las *Rimas* aportaba la metáfora *cabellos = red* (v. 13), que torna a aparecer en el v. 12 de nuestra composición, en posición equivalente y cercana. De «Onde dorate...» de Marino (modelo directo del n.º 57 «En ondas de los mares no surcados...») provienen términos que, como 6. *solco* (surco), 8. *catene* (cadenas) o 10. *procelloso* (proceloso), llegarán hasta esta nueva versión de Villamediana. Pero si acudimos al soneto de Góngora —que da lugar al tercer diseño de la serie— encontraremos nuevos e importantes materiales que pasan a engrosar nuestro poema, indicándonos que Góngora fue aquí también un decisivo modelo. En primer lugar, la fórmula del verso inicial (1. *Al sol peinaba Clori sus cabellos*) es reproducida por Villamediana en términos muy similares (1. *Al sol Nise surcaba golfos bellos*). No sólo eso: Villamediana emplea las rimas en *-ellos* con los mismos términos fijados por el gran poeta culterano; si el soneto de Góngora presenta 1. *cabellos*, 4. *ellos*, 5. *cogellos*, 8. *bellos*, Villamediana, haciendo un alarde de virtuosismo y homenaje a quien, a todas luces, consideraba su maestro, ofrece idénticas voces en sus rimas, aunque en orden diferente: 1. *bellos*, 4. *cabellos*, 5. *ellos*, 8. *cogellos*. Además, la alusión al vuelo de Amor, que aparecía en el v. 12 de Góngora, se recoge en el 8. *lince era volador* de Villamediana; y el 14. *mortal anzuelo* de Góngora reaparece como 11. *anzuelos* (también en rima) de Villamediana.

Todos los materiales, todas las fórmulas compositivas (y hasta su mismo orden de aparición y disposición sintagmática) estaban previamente codificados. Lo sorprendente es observar cómo Juan de Tassis, Conde de Villamediana, es capaz de superar sus modelos. Y ello hasta el punto de conseguir, mediante la unión de la imitación compuesta y la amplificación intensiva —y con la novedad que supone la superposición de técnicas conceptistas y culteranas— un soneto extremadamente expresivo y hermoso. «Al sol Nise...» se constituye no sólo en culminación de una microestructura y serie específica: es también —como «En crespas tempestad del oro undoso...» de Quevedo, con el que guarda no pocas semejanzas— paradigma del soneto barroco, y aun una de las cimas de nuestra lírica del siglo de oro.

Por lo demás, todo nos inclina a situar estas composiciones de Villamediana (tanto la 89 estudiada, como la 57, coetánea y predecesora) entre los años 1614-1618 y, seguramente, en fechas cercanas a la composición de su *Faetón* (1617). Y ello por puras razones estilísticas y cronológicas. La «Parte Terza» de *La Lira* de Marino aparece en la edición de 1614 —pero no en las anteriores— y ya vimos que particularmente el 57, pero también ciertos aspectos del 89, acusaban su influjo. Se nos podría plantear, empero, una duda: ¿conoció Villamediana —quien de 1611 a 1615 reside en Italia— el «Onde dorate...» en forma manuscrita, poco antes de su publicación? <sup>40</sup>. Sea como fuere, si hubieran circulado en copias manuscritas

<sup>40</sup> Fucilla (*Relaciones...*, cit., pp. 154 y ss.) plantea como problema que ambos poetas se tratasen y conociesen en Italia. En todo caso, la admiración de Villamediana por Marino fue siempre explícita. Vid. su son. «Marino, si es tu nombre el que tiene...» (n.º 56).

tas los poemas de Marino —lo que no sería nada raro— podríamos rebajar, a lo sumo, en uno o dos años la fecha inicial (1614). Estaríamos, por lo tanto, entre 1612-1618, la fase más gongorina y culterana de Juan de Tassis: esa etapa de filiación gongorina y marinista donde, como indica Rozas, Villamediana desarrolla una poesía declaradamente estética o estetizante que busca explicar la belleza del mundo exterior y que coincide con sus viajes y estancias en Italia<sup>41</sup>. Y aunque paralelos y coetáneos, la prioridad cronológica del 57, apoyada en las razones que aducíamos al compararlos, nos induce a creer que el 89, culminación expresiva de toda una serie, se realiza en fechas muy próximas a la *Fábula de Faetón* (1617), con la que tuvimos ocasión de ver que guardaba no pocas semejanzas. Además, y como ocurre en la fábula, la exaltación sensual y estetizante se combina con un pesimismo y desengaño bien significativos. Como el propio *Faetón*, «Al sol Nise...» es también una metáfora de la misma peripecia artística y biográfica del Conde. Y, por tanto, un poema que es emblema y símbolo de la propia trayectoria del genial y desdichado *dandy* de nuestro barroco.

Por último, hay que recordar un dato biográfico que puede ser relevante: la muy probable bisexualidad de Villamediana, acusado por sus detractores de practicar el pecado *nefando*. Esta anécdota —unida a una vida ciertamente intensa y escandalosa— iluminaría de forma indirecta la lectura que hacíamos del segundo cuarteto —y aun del primer terceto—, cuando veíamos cómo Nise y Cupido (un dios adolescente) se fundían de tal manera que parecían dibujar una ambigua reflexión especular, como en espejo, de una sobre el otro. De hecho, y teniendo en cuenta el contexto del tocador y los motivos acuáticos —así como posibles intertextos pictóricos—, podemos suponer que Nise es contemplada, mientras se peina, como reflejada simultáneamente en un espejo, que operaría como «horizonte» implícito. Fundida con Amor, generándose mutuamente el uno y la otra, ya indicábamos que parecía planear una cierta bisexualidad especular y felina sobre la dama, un desdoblamiento que las alusiones al peine (instrumento fálico), a *bajel*, *Amor*, *lince* y *pincel* acentuarían: la dama porta atributos singularmente eróticos y activos —si bien todos estos aspectos psicossimbólicos los lanzamos como una hipótesis o sugerencia.

Concluyamos. Hemos visto cómo Juan de Tassis, Conde de Villamediana, culmina artística y expresivamente una tópica y unos diseños retóricos, hasta alcanzar uno de los grandes poemas de nuestra lírica amorosa del barroco. Apoyadas en una rigurosa maquinaria retórica que presentaba abundantes intertextos (pictóricos y literarios) que habían prácticamente codificado todos los materiales y fórmulas del poema, las correspondencias sémicas, de puro coherentes y articuladas, ahora se saturan y «saltan», provocando, en el acto de la lectura, un suceso fluctuante, un fenómeno simultáneo de cohesión y de fuga que nos deja perplejos. Los significados, estimulados por el propio dispositivo lingüístico y retórico que los estructura, se superponen e imbrican hasta el límite. En ese mismo instante, se diseminan y escapan. El lector vive una experiencia contradictoria,

<sup>41</sup> «Introducción biográfica y crítica» a Villamediana, *Obras*, *cit.*

fluctuante, pero singularmente viva y estética: como en una espiral infinita, como en la misma onda que simbolizan los cabellos de Nise, queda atrapado en un remolino y en una intensa red de conexiones —y, al tiempo, liberado en la *espiral*, el *hueco*, el *prisma* que esa misma elusión y diseminación le deparan. El texto se estructura y se desestructura, se abre y se cierra, se hace y se fragmenta ante nuestra mirada.

CÉSAR NICOLÁS

«'AL SOL NISE SURCABA GOLFOS BELLOS...': CULTERANISMO, CONCEPTISMO Y CULMINACIÓN DE UN DISEÑO RETÓRICO EN VILLAMEDIANA».

César Nicolás.

The remarkable set of baroque sonnets which have as a common motif the shape of a lady combing her hair (1598-1634) not only form interesting examples of *imitatio*, *amplificatio* and *transformatio*, in accordance with the poetic uses of the period. They else involve important signs of literary intertextuality (topical, rhetorical and semiotical) that aim at macrostructural and microstructural phenomena, both synchronic and diachronic.

Joining three rhetorical designs that came from Camoens, Lope and Gongora, passing through Marino, the Villamediana's sonnet «Al sol Nise surcaba golfos bellos...» reaches the poetic and expressive culmination of all this set: this composition even constitutes one of the literary tops of the baroque love sonnets.

César Nicolás widely comments on Villamediana's sonnet and its relationships with the other texts of the set: the amazing accumulation of techniques proceeding from *conceptismo and culteranismo* provokes, in the act of reading, the explosion of a outstanding series of semic and aesthetic phenomena, including those implicit or virtual ones. On account of the strong hypercodification of message, and going beyond this, *meanings* and *significances* are fully saturated and «snap», offering a simultaneous effect of coherence and dissemination. The reader lives a contradictory and fluctuating experience, oddly alive and aesthetic: like an endless hairspring with a prismatic effect, the text in constructed and deconstructed, opened and closed, built up and fragmented in front or our eyes.