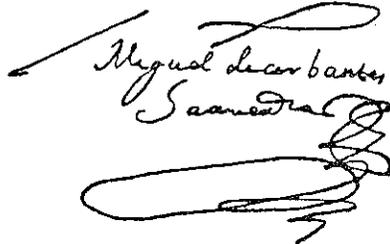


IGNACIO ARELLANO

SOBRE LA POÉTICA DEL CONCEPTISMO CULTO:
EL SONETO DE VILLAMEDIANA «MUDA SELVA
DEIDAD PISÓ LA MORA» Y LOS PROBLEMAS
DE LA COHERENCIA CRÍTICA

*Miguel de Carabantes
Saavedra*



MADRID
1993

SOBRE LA POÉTICA DEL CONCEPTISMO CULTO: EL SONETO DE VILLAMEDIANA «MUDA SELVA DEIDAD PISÓ LA MORA» Y LOS PROBLEMAS DE LA COHERENCIA CRÍTICA

IGNACIO ARELLANO
Universidad de Navarra.

1. La poesía de Villamediana, en cuya recuperación y entendimiento constituyeron hitos importantes los estudios de Rozas¹, necesita mucha más investigación de la que ha sido objeto, y algunos trabajos recientes² vienen a prolongar con mayor o menor fortuna esta atención que el corpus del Conde se merece. A mi juicio hay dos áreas de especial dificultad en su poesía: la satírica, llena de alusiones y menciones a menudo crípticas, que requieren explicaciones muy precisas y documentadas para ser capta-

¹ Ver, entre otros, su edición de *Obras* de Villamediana, Madrid, Castalia, 1969; «Notas a Villamediana al margen de Góngora», *Cuadernos de arte y pensamiento*, 1, 1959, 31-34; «Dos notas sobre el mito de Faetón en el Siglo de Oro», *Boletín cultural de la Embajada Argentina*, I, 2, 1963, 81-92; «Cancionero de Mendes Britto. Poesías inéditas del Conde de Villamediana», *RLit*, XXIV, 1963, 25-53; «Los textos dispersos de Villamediana», *RFE*, XLVII, 1964, 341-67; *La poesía del Conde de Villamediana*, Madrid, 1965; «Marino frente a Góngora en la Europa de Villamediana», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas Dr. Amado Alonso*, Buenos Aires, 1975, 372-85.

² Citaré ahora solo, como significativos del interés que despierta Villamediana en los estudiosos actuales, los trabajos en curso de Mariano de la Campa (sobre los sonetos satíricos, cfr. su ponencia en el II Seminario Internacional de Edición y Anotación de textos del Siglo de Oro, Universidad de Navarra, abril, 1990, actas publicadas en Madrid, Castalia, 1992) y la edición de J. F. RUIZ CASANOVA, *Poesía impresa completa*, Madrid, Cátedra, 1990. Este último es una aportación de gran interés, pero hubiera necesitado mayor cuidado en la corrección de los textos —tiene muchas más erratas de las que debería—, y quizá una ampliación del aparato de notas. Ciertamente el volumen es extenso y que sería difícil añadir las numerosas páginas que una anotación exigiría, pero no lo es menos que solo la anotación permitiría entender estos poemas, muy difíciles y en mi opinión verdaderamente inasequibles en buena parte al lector, incluso al especialista del Siglo de Oro. El soneto que analizo en este trabajo es buena prueba, pero podría aducir otros muchos ejemplos.

das en su potencial de crítica concreta, y la poesía de signo gongorino y marinista (paráfraseo a Rozas), muy complicada y a menudo invadida de imágenes, metáforas y alusiones mitológicas cuya interpretación no se hace fácil. De hecho hay poemas en los que solo la conservación de un título aclarador permite la interpretación³. En otros casos la dificultad provoca errores en el desciframiento y valoraciones desviadas, que pueden arrancar incluso de (o que tienen por consecuencia) una mala puntuación o deficiente entendimiento de la estructura gramatical de los sintagmas componentes. La tarea de estudiar la poesía de Villamediana (como la de estudiar cualquier corpus de un poeta cualquiera) debe iniciarse por el estudio y la comprensión particular de cada uno de sus poemas (obras completas en sí mismas, exigentes de una exploración individual); solo después de haber resuelto las dificultades que afectan a sus textos individuales podrá abordarse, con otro tipo de mirada de mayor amplitud, el conjunto.

Se puede estar de acuerdo, pues, con lo que señala Hans Felten, en el trabajo que ha dedicado al soneto «Muda selva deidad pisó la mora»⁴:

lo que a nuestro entender falta son investigaciones parciales que intenten mostrar su técnica poética y los artificios de que se sirve, basadas en ejemplos concretos.

El ejemplo concreto de «Muda selva» es altamente significativo, tanto de la necesidad de ese estudio propugnado (solo conozco que se le haya dedicado el artículo de Felten), como de la dificultad que plantean semejantes textos culteranos. Pues a mi juicio, ni las breves notas de Rozas en su edición de *Obras* de Villamediana, ni las de Ruiz Casanova en la suya de Cátedra, ni el más extenso artículo de Felten, específicamente atento al soneto, dan cuenta de su sentido, según a mí se me alcanza. Es más, el trabajo de Felten me parece sintomático de los peligros de este tipo de textos y de los riesgos que no consigue salvar un exégeta que busque un sentido coherente por un camino equivocado: el resultado es, desde mi punto de vista, una «coherencia» forzada, es decir, una incoherencia global que abandona al texto.

Siendo este último trabajo citado un comentario específico del poema (el único, como he dicho, que conozco) en el que se plantean prácticamente todos los problemas que ofrece, seguiré en parte de mi exposición

³ Véase, por ejemplo, el soneto «Esta que sacra tórtola viuda» (ed. Ruiz Casanova, p. 144), absolutamente misterioso sin la guía del título que lleva la versión del *Cancionero de Mendes Britto* «A Lise, cortándose los cabellos».

⁴ HANS FELTEN, «Conde de Villamediana: "Muda selva deidad pisó la mora". Comentario de un texto», en *Varia hispánica. Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, editado por J. L. Laurenti y V. G. Villiamsen, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, 277-84; cita en p. 278.

el hilo de la suya, discutiendo cuando me parezca oportuno las interpretaciones que propone.

2. Pero antes de entrar⁵ en la interpretación es preciso enfrentarse a un problema textual: qué texto va a ser interpretado⁶. Felten toma el texto de Rozas, pero introduce algún cambio de puntuación en el v. 4 que implica una toma de postura interpretativa, en este caso certera. Pero creo que el significado del soneto puede aclararse algo con alguna otra modificación en este terreno. Felten toma el siguiente texto:

Muda selva deidad pisó la mora
 en los dubios crepúsculos del día,
 canora Delia, o Cipria que nacía
 undosa en Tetis no, de blanca aurora.

⁵ O mejor dicho, simultáneamente: una opción editora implica ya un determinado entendimiento del poema. La puntuación y la interpretación sintáctica es indisoluble de la exégesis semántica y poética.

⁶ Hay algunos problemas con las lecturas del soneto. Los tres textos manejados por los estudiosos modernos (Rozas, Ruiz Casanova, Felten) incluyen erratas y defectos de copia. Ruiz Casanova en *Cátedra* (p. 305) lee como sigue: «Muda selva deidad pisó la mora / en los dubios crepúsculos del día, / canora Delia, o Cipria que nacía / undosa en Tetis no de blanca aurora. / Los senos vagos de Pomona y Flora / primavera animada concedía / al que en su margen apacibles cría / la rica arena a quien su planta hoy dora. / Segunda margen del zafir del cielo, / deidad brama celosa en su ribera, / cuando sus cuernos copia son de flores, / donde cisne lascivo ya quisiera, / en blancas plumas cómplices de amores, / felicitar más cauteloso vuelo». No pone coma en el verso cuarto, observando una puntuación ambigua, probablemente en seguimiento de la más defectuosa aún de Rozas (ver infra), según intentaré mostrar en mi explicación del soneto. El segundo cuarteto coincide en su acentuación con Felten (no ponen ninguna salvo el punto del final del cuarteto), pero incluye una errata («apacibles» en vez de «apacible»), errata que está en la príncipe pero que debiera subsanarse. El primer terceto vuelve a coincidir en la puntuación, pero en *Cátedra* hay otra errata: «del zafir» por «de zafir». En el segundo terceto prescinde de las comas en el verso 12 dando la impresión de que se inclina por la lectura «ya quisiera», en vez de la de «cisne lascivo ya», que es la correcta; la supresión de las comas en el v. 13 es menos ambigua y podría aceptarse; el v. 14 lee correctamente «felicitar», según la edición príncipe de las *Obras* de Villamediana, Zaragoza, 1629 (Rozas y Felten: «facilitar»). El texto de Rozas, ed. cit. de Castalia (p. 147) es: «Muda selva deidad pisó la mora / en los dubios crepúsculos del día, / canora Delia, o Cipria que nacía / undosa en Tetis, no de blanca aurora. / Los senos vagos de Pomona y Flora / primavera animada concedía / al que en su margen apacible cría / la rica arena a quien su planta hoy dora. / Segunda margen de zafir del cielo, / deidad brama celosa en su ribera, / cuando sus cuernos copia son de flores, / donde, cisne lascivo ya, quisiera / en blancas plumas, cómplices de amores, / facilitar más cauteloso vuelo», con puntuación errada en v. 4 que invierte el sentido, y falta de puntuación que deja ambiguo el sentido del segundo cuarteto, que debe ser interpretado con mayor precisión. La lectura del v. 14 «facilitar» parece una *lectio faciliior* de Rozas sobre la que trae la edición príncipe—que es el modelo del editor—«felicitar», que es la que recoge bien Ruiz Casanova.

Los senos vagos de Pomona y Flora
 primavera animada concedía
 al que en su margen apacible cría
 la rica arena a quien su planta hoy dora.

Segunda margen de zafir del cielo,
 deidad brama celosa en su ribera,
 cuando sus cuernos copia son de flores,

donde, cisne lascivo ya, quisiera
 en blancas plumas, cómplices de amores,
 facilitar más cauteloso vuelo.

Adelanto ya otra propuesta de edición, cuyos detalles comentaré luego con más detenimiento; corrijo dos erratas de la edición príncipe (*Ciprea*, *apacibles*). Mi proposición, que afecta fundamentalmente a algún detalle de la puntuación, lo que a su vez implica otra interpretación sintáctica y semántica, es la siguiente:

Muda selva deidad pisó la mora
 en los dubios crepúsculos del día,
 canora Delia o Cipria que nacía
 undosa en Tetis no, de blanca aurora.

Los senos vagos de Pomona y Flora
 —primavera animada—concedía
 al que en su margen apacible cría
 la rica arena a quien su planta hoy dora.

Segunda margen de zafir del cielo,
 deidad brama celosa en su ribera,
 cuando sus cuernos copia son de flores,

donde, cisne lascivo ya, quisiera
 en blancas plumas, cómplices de amores,
 felicitar más cauteloso vuelo.

Baso la anterior lectura en la edición príncipe de *Obras de Don Juan de Tarsis*, en Zaragoza, por Juan de Lanaja, 1629, páginas 88-89, que es el modelo de todos los demás editores. Dado que, a pesar de la brevedad del poema hay, como se ha dicho, varias discrepancias entre ellos, reproduzco a continuación, paleográficamente, el texto de la edición de 1629, conservando su puntuación y graffas (excepto las eses largas) para que el lector tenga todos los principales materiales textuales a su disposición:

MVda selva, deidad pisò la Mora
 En los dubios crepusculos del día
 Canora Delia, ò Ciprea que nacía
 Vndosa en Tetis no de blanca Aurora.

Los senos vagos de Pomona, y Flora
 Primavera animada concedía
 Al que en su margen apacibles cría
 La rica arena a quien su planta oi dora

Segunda margen de zafir del cielo
 Deidad brama celosa en su ribera
 Quando sus cuernos copia son de flores.

Donde Cisne lascivo ya quisiera
 En blancas plumas complices de amores
 Felicitar mas cauteloso buelo.

Los únicos materiales críticos de que disponemos son dos anotaciones en las ediciones citadas, y el comentario de Felten. Puede ser útil transcribir aquí las dos breves anotaciones de Rozas y Ruiz Casanova. Rozas escribe:

Este oscuro soneto nos cuenta la historia de Júpiter y Europa, fábula que en otro lugar tradujo el Conde libremente de los *Idillii favolosi* de Marino (V. Introducción). Los cuartetos nos presentan a la «mora Europa» en la costa, y los tercetos el rapto por Júpiter, hecho toro, como antes fue cisne para lograr a Leda

y en el v. 3 anota a *dubios*: «de origen eclesiástico, lo que se duda; aquí la luz tenue del anochecer; palabra e imagen son muy gongorinas».

Respecto a la explanación de Rozas, creo que en sustancia el poema se refiere ciertamente al mito de Europa y Júpiter (con alguna matización que hace Felten, ver infra), pero el momento del día no es el anochecer, sino el amanecer, y toda la escena necesita aclaración para dejar de ser «oscuro soneto».

Ruiz Casanova no añade explicaciones mayores a la de Rozas, y se limita en las notas a vocablos particulares de ciertos versos a dar algunos datos elementales y literales:

El conde trata aquí el motivo mitológico del rapto de Europa, historia que también trata la fábula de Marino. Este soneto debe pertenecer a su última época dado el gran número de elementos gongorinos que utiliza (cultismos, alusiones mitológicas, hipérbatos).

y luego a distintos versos añade:

1. A Europa se le llama «la mora» por ser hija de Agenor, rey de Tiro y Sidón.
2. Dubios. «La cosa que se duda» (Auts.)
4. Tetis. Vid. nota al v. 11 del núm. 306 [aquí explica: «Tetis. Es la más célebre de todas las nereidas. Hija de Nereo y de Dóride, es una divinidad marítima e inmortal»].

5. Pomona. Vid. nota al v. 9 del núm. 54 [aquí explica que es «Ninfa romana que yelaba sobre los frutos. Tenía un bosque sagrado, el Pomonal, en el camino de Roma a Ostia»].
6. Copia. «Abundancia y muchedumbre de alguna cosa» (Auts.).

Volveré enseguida sobre algunos detalles de estas explicaciones, de las cuales, a mi entender, la más ilustrativa en su brevedad es la de Rozas, sin ser, con todo, absolutamente correcta ni suficiente. Las desviaciones, mucho más grandes (explicables por la misma extensión de su comentario) en que incurre Felten muestran de manera inequívoca que las anotaciones de los editores no son bastantes y permiten deducir igualmente que la comprensión del soneto no está precisamente clara.

3. *El sentido del poema. La exégesis de Felten y algunos problemas*

Me permitiré resumir, con alguna extensión, la interpretación de Felten antes de proponer la mía; espero plantear así de entrada los principales aspectos y dificultades que ofrece el poema al lector y exégeta.

Comienza su artículo el erudito alemán discutiendo la interpretación propuesta por Rozas, señalando que el tema del soneto no es la historia de Júpiter y Europa, sino solamente un fragmento de mito «sometido a una contaminación con otros mitos», pertenecientes en parte al círculo de Artemis: «*Selva* pudiera remitimos a Artemis, como la diosa de la caza, pero también selva en su forma adjetiva evoca la divinidad salvaje y cruel, la Artemis Tauropolos, que exige sacrificios humanos» (art. cit. p. 279). Más adelante (p. 281) considera el sintagma «selva deidad»⁷ como referencia a Artemis en su advocación cruel exigente de sacrificios. La perífrasis «canora Delia», para Felten, puede remitir a Artemis a través de su hermano gemelo Apolo. Siguen en el poema los mitemas de Afrodita, aludida a través de una metonimia («Cipria») y una perífrasis («undosa en Tetis»). El segundo cuarteto parece claro al intérprete, ya que «las figuras mitológicas de Pomona y Flora, las diosas de la fertilidad, son directamente presentadas con sus nombres» (art. cit. p. 280). Pero «este resultado es demasiado simple»⁸: la apariencia del soneto «es solo convencionalmente

⁷ Avanzo ya que en este análisis, como en general en todo su artículo Felten olvida a menudo el esquema sintáctico del poema. Así, el sintagma «selva deidad» no existe en el soneto de Villamediana; lo que existe es el sintagma «Muda selva», y *selva* es un sustantivo, y no un adjetivo, sin que la sintaxis ni la semántica permitan ninguna ambigüedad en este punto concreto.

⁸ A mi juicio Felten califica un poco apresuradamente de «simple» un resultado que para ser «resultado» necesitaría de una elaboración y explicación mucho más extensa e intensa. La diafinidad que ve en los dos cuartetos resulta ser, como se percibirá en el resto del comentario, bastante oscura.

mitológica» y la reinterpretación de Felten acude a otras claves, básicamente la de una fábula de amor homoerótico. La primera mitad del poema mostraría, según estas claves de reinterpretación profunda, una galería de personajes femeninos a través de una serie de perífrasis: «Muda selva», «Delia», «Cipria», «Pomona y Flora» (art. cit. p. 281). La segunda mitad mostraría una serie de figuras masculinas; «lo único que rompe esta aparente armonía es un pequeño problema de concordancia gramatical. En el verso 7, precisamente en la mitad del poema aparece en el contexto femenino una formulación que gramaticalmente pertenece al género masculino —«al que»— y que no parece concordar semánticamente en su contexto. Este problema se resuelve con cierta facilidad si recordamos que, según una tradición de Umbría [...] la diosa de la fertilidad, Pomona, aparece también en figura masculina» (art. cit. 281). Según otras tradiciones mitológicas Artemis es un hermafrodita castrado (p. 282). Así que de los cinco personajes femeninos que salen en la primera parte del soneto, «solamente Afrodita nos queda como personaje realmente femenino. Pero nos encontramos con que la perífrasis que evoca a Afrodita [...] va acompañada del adverbio de negación *no*. Afrodita es así un personaje negado, o al menos una figura que no le interesa al narrador lírico. Pomona se presenta en apariencia masculina. Flora [...] dispone del poder de engendrar» (p. 282).

En suma, Felten deduce de todo esto que el «argumento del poema no es la historia de Júpiter y Europa, sino un tema homoerótico» (p. 282). A partir de aquí los demás elementos del poema recibirán una interpretación «coherente»⁹: el «cisne lascivo» no es ya metáfora de Júpiter en su relación con Leda, sino una metáfora de Cicno, «el más amigo de Faetón»; ambos son cómplices de amores, y Júpiter brama a consecuencia de la amistad de Faetón y Cicno, amistad que lo burla a él —a Júpiter—, haciéndole crecer los cuernos como flores —interpreto 'haciéndole cornudo'— (p. 283). El «cauteloso vuelo», «aparentemente difícil de entender y que parece difícil de explicar dentro del mito de Leda, pierde su aparente dificultad cuando lo colocamos en el contexto del mito de Cicno-Faetón» (p. 283): aludiría a que Cicno, una vez convertido en Cisne, por temor a los rayos de Júpiter, «evita con cauteloso vuelo el cielo abierto».

En conclusión¹⁰, «el tema del soneto no es, pues, la fastuosa ostenta-

⁹ Es decir, desde mi punto de vista, incoherente. Es curioso que mientras Felten está «siendo engañado» por el conceptismo culterano del soneto pondere la utilización del «método de no dejarnos engañar por la apariencia de los mitos» (p. 282). Pero esto es muy significativo de la dificultad de semejante texto y otros análogos.

¹⁰ Dejo ahora a un lado la coda de la interpretación «poetológica» del soneto que añade Felten al final de su artículo, según la cual otra posible interpretación es la de las «blancas plumas» como «escritura», el «cauteloso vuelo» la «expresión cuidadosa» y los «dubios crepúsculos» la oscuridad del poeta defendida por Góngora (pero en el soneto, los crepúsculos son los del amanecer, que connota más bien aumento de la luz), etc.

ción del aparato mitológico y tampoco la presentación y alabanza del amor heterosexual, sino que persigue, en primer lugar, mostrarnos la divinización del amor homoerótico con un artificioso encubrimiento. Explicación que no surge de la biografía del Conde, sino exclusivamente de la coherencia del texto» (p. 283).

Hasta aquí he resumido, creo que fielmente, la exégesis de Felten. A partir de ahora propondré la mía.

4. *Ensayo de interpretación del soneto*

Un defecto clave de la explicación que acabo de resumir consiste —según intentaré mostrar enseguida— en prescindir casi totalmente de la sintaxis y marginar la coherencia sintáctica en el análisis del poema. Sin tener en cuenta cuáles son los sujetos gramaticales, qué concordancias rigen, qué es sustantivo o adjetivo... ignorando, en fin, la estructura gramatical del texto, es imposible analizar la coherencia de su sentido, sentido que resumiré de modo global antes de proceder a un análisis más detallado, para facilitar la comprensión y justificación de los comentarios posteriores. Para mí, el soneto podría parafrasearse o «traducirse», más o menos, como sigue:

La mora deidad (Europa, tan bella como una diosa) pisó la muda selva al amanecer (en la dudosa luz del crepúsculo matutino); parecía, con su divina belleza, en la selva, a Delia (o Diana, diosa de los bosques) canora (porque iba cantando, quizá, o por alusión al canto matutino de los pájaros que acompañan a la aurora); o también se podría comparar con Venus (Cipria, la diosa de Chipre es Venus), pero una Venus que naciera, no como la diosa, de la espuma del mar (no de undosa Tetis: Tetis, divinidad marina), sino de la blancura misma de la aurora. Se dirige al mar y al bañarse ofrece sus miembros (que eran metafóricamente una primavera animada, que se podían comparar a los senos de las diosas de las frutas y flores) al mar, mar que cría en su margen la arena enriquecida hoy por las pisadas de Europa. La presencia de esta deidad y de otra deidad (Júpiter) convierte a este mar en un segundo cielo y en su margen Júpiter convertido en toro brama en celo con los cuernos llenos de flores (porque Europa se los ha enguinaldado). El toro-Júpiter quisiera transformarse en cisne lascivo para gozar con ese engaño a Europa, como gozó a Leda.

El tema del soneto es, ciertamente, el acecho de Júpiter en la ribera del mar de Sidón a Europa, y el deseo de su posesión¹¹. Los dos cuartetos

¹¹ Mito tratado en muchos textos de la Antigüedad (HESÍODO, PLATÓN, APOLODORO DE RODAS, DIODORO SÍCULO, OVIDIO, naturalmente, en *Metamorfosis*, II, 836 y ss., PLINIO...) y en poemas coetáneos; para los datos fundamentales del episodio, bien conocido, remito simplemente a las entradas del *Diccionario de la mitología griega y roma-*

presentan a la bella, que aparece en la selva de la ribera del mar. El verso 1 se organiza en un hipérbaton bastante violento: 'La mora deidad pisó muda selva'. El epíteto de «mora» se le aplica, como señalan Ruiz Casanova o Rozas, por ser Europa fenicia, hija del rey Agenor. Por su parte, el epíteto de «muda» corresponde a «selva»: *muda* tiene aquí el sentido, perfectamente usual en latín, de 'silenciosa', y es uno de los cultismos tan abundantes en el soneto. Quintiliano escribe «mutum mare» 'el mar silencioso'; Estacio «muta spelunca» 'cueva silenciosa'; Ovidio «muta silentia noctis», 'el profundo silencio de la noche'¹², y Lope, en *La Arcadia*, menciona las «mudas selvas»¹³. Por descontado, *selva* es un sustantivo que no funciona en ningún lugar del soneto como adjetivo concertante con «deidad», como sostiene Felten. No hay, pues, ninguna «selva deidad», 'deidad cruel, salvaje', sino simplemente la *selva, silenciosa* al amanecer cuando Europa acude a la ribera del mar de Sidón, según narra la forma más ortodoxa del mito.

El soneto aporta en sus primeros versos la localización espacial (selva) y temporal (al amanecer) del escenario en que comienza su asunto. La expresión «dubios crepúsculos» es sin duda de gran intensidad cultista. Ambos vocablos aparecen ridiculizados en las censuras anticulteranas, entre otros por dos enemigos de Góngora tan significados como Jáuregui y Quevedo, quien escribe en *La culta latiniparla*: «Estoy dubia, dirá por estoy dudosa. Al arroje llamará crepúsculo de dulce»¹⁴. Naturalmente, no tienen connotaciones peyorativas ni burlescas en el uso culto de Villamediana. La expresión no le disgusta: la vuelve a repetir casi textualmente en la *Fábula del Fénix*, v. 289 «entre dubios crepúsculos restaura»¹⁵. El pasaje de nuestro soneto ha sido mal interpretado por los editores modernos: por un lado, no es un sustantivo (como indican Rozas y Ruiz Casanova) sino un adjetivo que concierta aquí con *crepúsculos*. *Dubius-a-um* (de *duo*), podía significar 'indeciso, vacilante, dudoso', coincidiendo parcialmente en

na, de P. Grimal, Barcelona, Labor, 1966, o a los pasajes de BOCCACCIO, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, Editora Nacional, 1983, 164-65 y PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, ed. Gómez de Baquero, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores españoles, 1928, II, 226-28. Más textos e ilustraciones del mito en CH. DAREMBERG y E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, s. a., s. v.

¹² Ver A. BLÁNQUEZ, *Diccionario latino español*, Barcelona, Sopena, 1960, voz *Mutus-a-um*.

¹³ Ver CARLOS FERNÁNDEZ GÓMEZ, *Vocabulario completo de Lope de Vega*, Madrid, RAE, 1971.

¹⁴ Ver QUEVEDO, *Sátiras lingüísticas y literarias*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1986, 147; para otros testimonios de estos vocablos y sus connotaciones culteranas cfr. DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora* (la manejo en la edición de *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1978, V, 106-107).

¹⁵ Ed. Ruiz Casanova, Cátedra, p. 657.

diversas acepciones con el adjetivo «dubiosus-a-um» (derivado a su vez de *dubius*). La forma latina sustantiva (igualmente derivada de *dubius*) era el neutro *dubium-ii*¹⁶.

Tampoco se trata del anochecer, como apunta Rozas. En el soneto del conde, los dubios crepúsculos del día significan 'la tenue y dudosa luz del amanecer'. Basta releer el verso 4 donde se sitúa la acción explícitamente en el momento de la aurora. Es muy probable que la imagen de la luz dudosa del crepúsculo esté inspirada en otros pasajes gongorinos (especialmente el de «la dudosa luz del día» del *Polifemo*)¹⁷, en que se refiere al crepúsculo vespertino, pero *crepúsculo* es también «El tiempo que pasa desde el principio del resplandor o luz que precede al nacimiento del sol hasta que nace [...] se llama aurora o crepúsculo matutino» (*Autoridades*), y a este es al que se refiere Villamediana. Marino, en sus *Idilli Favolosi*, al tratar el tema de Europa¹⁸ explicita también «al fresco discesa / del bel matin su la sidonia riva».

Los versos 3 y 4 contienen dos metáforas divinizadoras para referirse a Europa, que siempre es la única protagonista de los cuartetos, sin que exista—salvo en el nivel de vehículo metafórico—ninguna galería de personajes femeninos¹⁹: la compara con Delia (Diana) y con Cipria (Venus). Son dos metáforas bastante tópicas (ninguna de las dos diosas son menciones recónditas o extrañas), pero enriquecidas con una precisión y una multiplicidad de sugerencias típicamente conceptista, multiplicidad connotativa que sin duda resonaba en los lectores habituados a esta tradición cultural. Delia es epíteto de la diosa Diana²⁰, por la ínsula de Delos de donde es oriunda. Es la diosa de las selvas: en el santuario de Aricia, a orillas del lago Nemi, cerca de Roma, se le veneraba bajo la advocación de Diana Nemorensis 'Diana de los bosques'²¹; la metáfora establece, pues, una agudeza de proporción²² con la circunstancia espacial (la selva) atribuida a Europa. La proporcional no es la única agudeza que incluye

¹⁶ Ver BLÁNQUEZ, *Diccionario latino español*.

¹⁷ Ed. de M. e I. MILLÉ de las *Obras completas* de Góngora, Madrid, Aguilar, 1972, 621.

¹⁸ Ver G. F. FERRERO, ed., *Marino e i marinisti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 4-5.

¹⁹ Todas las menciones de divinidades femeninas funcionan metafóricamente como referencias de la propia Europa; por tanto no hay ninguna serie de personajes, como sostenía Felten.

²⁰ Sobre este epíteto y su topicidad en los códigos poéticos del Siglo de Oro cfr. CARMEN PONZ GUILLÉN, *El ms. 570 de la Biblioteca Real y la obra de Damasio de Frías*, UNED, Madrid, Tesis doctoral, 1990, II, p. 39 de la redacción mecanografiada, donde se recoge el diccionario de epítetos de DAMASIO DE FRÍAS y el comentario sobre «Delia».

²¹ GRIMAL, *Diccionario de la mitología*, s. v.

²² Para este tipo de agudezas y su estructura retórica cfr. GRACIÁN, *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, tomo I, 64-74 (discurso IV).

Villamediana en su formulación: el adjetivo «canora»²³ establece a su vez una antítesis con «muda»: frente al silencio de la selva antes de aparecer la bella, la música que la acompaña, bien por el mismo canto de Europa y sus acompañantes, bien porque su aparición es simultánea a la aurora (como si se identificara metafóricamente con ella: cfr. v. 4) uno de cuyos atributos es el canto de las aves. Otra antítesis radica en la significación de Diana como diosa de la castidad, enfrentada tradicionalmente a Venus (la otra metáfora elegida), que es la diosa del amor. Más complejas relaciones y conexiones conceptistas pueden radicar en el hecho de que en ciertas interpretaciones mitológicas Venus se confunde con Diana como metáforas ambas del amanecer: Venus brilla inmediatamente antes de nacer el día y funciona, igual que Diana, como símbolo mitológico de la amanecida, según comenta por ejemplo Boccaccio en su *Genealogía*²⁴. Lo que me interesa recalcar es el mecanismo connotativo de dos mitos aparentemente tan tópicos, cuyas relaciones Villamediana construye a base de antítesis y agudezas proporcionales.

La metáfora que identifica a Europa con Venus es análoga a las que llama Gracián agudezas de semejanza condicional, que considera de mayor artificio que la semejanza absoluta, y que se caracterizan por faltar alguna condición para la semejanza total²⁵: Europa se puede comparar con Venus, pero a diferencia de la diosa que nació del mar (metonímicamente expresado por la divinidad marina Tetis) esta otra Venus metafórica nace, «no en undosa Tetis, sino de blanca aurora». Se comprende que la puntuación de Rozas («undosa en Tetis, no de blanca aurora») invierte precisamente el sentido del texto y la de Ruiz Casanova elude la interpretación al eludir cualquier puntuación en este verso 4. El adjetivo «undosa», otro cultismo tópico en la poesía culterana aplicado al mar, concierne con «Tetis» —en un sintagma «undosa Tetis» bastante explicable en el código mitologizante cultista—, y no se aplica a «Cipria», como parece sugerir Felten al comentar la perífrasis «undosa en Tetis» como expresión de Afrodita. El adverbio negativo tampoco afecta a Afrodita-Venus en el sentido de convertirla en «un personaje negado»: afecta simplemente a una limitación en la identificación metafórica de Europa con Venus, ya que Europa no nace del mar, sino que parecería nacer de la misma blancura de la aurora.

El segundo cuarteto le parece a Felten diáfano porque la mención de las dos divinidades Flora y Pomona es explícita. Pero la dificultad radica en que semejantes menciones son solo vehículos metafóricos: habría que analizar los tenores o referentes de las metáforas. No se trata de una con-

²³ *Canoro*: es otro cultismo característico: ver D. ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, en las citadas *Obras completas*, V, p. 57. Lo censura, entre otros, Jáuregui.

²⁴ Ed. cit., pp. 211-12.

²⁵ *Agudeza*, I, 122, disc. IX: «Acontece no estar formada semejanza por faltar alguna condición [...] y entonces se exprime condicionalmente, que es mayor artificio».

tinuación de la galería femenina, sino de nuevas asimilaciones metafóricas que aluden a la belleza de Europa y connotan algunos motivos líricos de bastante topicidad en la tradición petrarquista. El problema de concordancia gramatical y de coherencia semántica que Felten señala, y del que deduce una interpretación mitológica hermafrodítica, no existe. Su análisis me parece incorrecto y el cuarteto, desde mi punto de vista, tiene una estructura sintáctica sin defectos, aunque es otra que la apuntada. El verbo principal es *concedía*, cuyo sujeto no puede ser otro que «la mora deidad»²⁶. El objeto directo de *concedía* ha de ser «los senos vagos de Pomona y Flora», referencia metafórica a los bellos miembros, a la belleza de Europa. Una cláusula apositiva «primavera animada» vuelve a expresar metafóricamente la belleza de la joven. El receptor de tal concesión, el objeto indirecto a quien es concedida tal belleza es el mar, designado perifrásticamente: 'Europa —que se baña en el mar— concede su belleza «al que en su margen crfa la rica arena» (al mar)'. No hay ningún problema de concordancia ni de semántica. Es simplemente la evocación de una escena de baño en la que el poeta pondera la belleza y lozanía de la princesa fenicia asimilándola a los productos de Flora y Pomona (flores y frutos), o comparándola a una «primavera animada». La evocación responde perfectamente a la situación narrada en las formas más conocidas del mito, y la interpretación que doy a algunos sintagmas claves del cuarteto puede justificarse con otros lugares paralelos de abundantes poetas, italianos y españoles, del Renacimiento y Barroco, entre los que no faltan expresiones semejantes del mismo Villamediana. Daré algunas pocas referencias que me parecen suficientes.

La situación de la ninfa o la dama que se baña en el río o en el mar como excusa para la descripción de su belleza y de los efectos que causa en el escenario natural, además de pertenecer específicamente al mito de Júpiter y Europa, es tópica en los poetas marinistas. Podrían recordarse numerosos ejemplos: el soneto de Marcello Giovanetti²⁷, «Bella ninfa si lavava in un lago»; o Girolamo Preti, «Là've quel monte infin al cielo inalza», y en el admirado Góngora la Galatea que «la nieve de sus miem-

²⁶ Podría pensarse en que el sujeto de *concedía* fuese «primavera animada», personificando al momento del año en que se sitúa la acción: 'una primavera animada provocaba el florecimiento de la margen del mar sidonio', pero entonces «su planta» habría que referirla incoherentemente a la «primavera animada» (incoherentemente porque la planta de la bella que enriquece con su pisada el suelo hollado es motivo lírico muy tópico, como recordaré enseguida, y por tanto se refiere sin duda a la planta de la mora deidad que es, no se olvide, quien «pisó» este escenario: v. 1), a menos que pensáramos en un anacoluto poco creíble. Pero sobre todo el calificativo de «animada» es un estilema frecuente que remite en Villamediana a la metaforización de una belleza, femenina las más veces. Ver infra.

²⁷ Ver G. F. FERRERO, ed., *Marino e i marinisti*, pp. 752, 716.

bros da a una fuente», miembros que en un verso anterior aparecen también bajo la metáfora de «jazmines» (ed. Millé, p. 624), etc.²⁸

El verso 5 estriba, pues, fundamentalmente, como he dicho, en un objeto directo gramatical: «concedía ... los senos vagos de Pomona y Flora». Pomona, diosa de los frutos, y Flora, diosa de las flores, son deidades bien conocidas que no requieren mayor documentación. *Seno* es «la parte del cuerpo humano que está entre las corvas de los brazos, y comúnmente se llama pecho [...] regazo [...] vientre materno [...] se ponen en el seno las cosas que se quieren tener seguras [...] concavidad o espacio que forman algunas cosas [...] cualquier concavidad o hueco capaz de encerrar en sí otra cosa» (*Autoridades*). *Senos* me parece usado en el soneto en un sentido general y lo entiendo, globalmente, como metáfora de la belleza de Europa, vista como conjunto de frutos y flores²⁹. Más que a un sentido concreto alusivo a los pechos de Europa³⁰ lo creo, pues, alusivo metonímicamente a 'las cosas contenidas en los senos de Pomona y Flora', es decir, flores y frutos, que metafóricamente expresan la belleza de Europa'. Así, el adjetivo *vagos* debe ser, según creo, un italianismo, en el sentido de 'bellos'³¹, único que me parece aceptable en el contexto. Para el famoso *Diccionario de la Crusca*, *vago* equivale a «grazioso, leggiadro. Lat. Venustus, elegans» y recuerda un pasaje de Boccaccio, entre otros, donde se mencionan las «vaghe donne, senza alcun fallo». Villamediana vuelve a usarlo en otros lugares de su obra: «Del vago ['hermoso'] adorno el pájaro, bizarro» escribe refiriéndose a los ojos que Juno coloca en la cola del pavo real (*Fábula de Faetón*, ed. Cátedra, p. 548), o en la *Fábula de Apolo y Dafne* (ed. Cátedra, p. 625), donde se documenta dos veces en la misma octava:

²⁸ Comp. con el soneto «Baño célebre de una hermosura», de Juan de Ovando y Santarén, que comienza «Cristal daba al cristal que dividía / incentiva deidad, desnuda Elena» (en *Ocios de Castalia*, ed. C. Cuevas, Málaga, Diputación provincial, 1987, p. 137).

²⁹ Aparte de la función ponderativa de estas menciones, no hay que olvidar que las flores son atributo de Europa: DAREMBERG Y SAGLIO, *Dictionnaire*, s. v.

³⁰ Que tampoco sería extraño: es motivo frecuente. Un ejemplo de escena parecida (nacimiento de Venus en el mar) con el motivo, en Angelo Poliziano, *Stanze ... per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de Medici* (cito por la ed. en *Poesie italiane*, introduzione di M. Luzi, testo, note, cronologia, bibliografía y antología crítica a cura di S. Orlando, Milano, Rizzoli, 1985, p. 76): «Giurar potresti che dell'onde uscissi / la dea premendo colla destra il crino, / coll'altra il dolce pome ricoprissi, / e, stampata dal pie sacro e divino, / d'erbe e di fior l'arena si vestissi».

³¹ Cfr. C. BATTISTI y G. ALESSIO, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Universita, 1854. Cfr. Angelo Poliziano, *Poesie*, pp. 131: «I'mi trovai, fanciulle, un bel matino / di mezzo maggio in un verde giardino. / Eran d'intorno violette e gigli / fra l'erba verde, e vaghi fior novelli»; 136: «O vaghi occhi lucenti»; 146: «da ogni parte un monticello ameno, / e in mezzo d'essi un vago e dolce seno»; 188: «Tu se'bella leggiadra e giovanetta, / vaga, gentil vieppiu che in ramo fiore»; etc.

Gloria de la región más apacible,
 Clície, que al sol ofrece sus olores,
 en su trono preside, aunque fregible,
 a la vaga familia de las flores;
 bien que en luz abreviada imperceptible
 cuantas otras vaguísimas colores
 contiene, informa el lirio en animado
 clima, de alterna injuria no violado

El sintagma «primavera animada» como expresión metafórica de la belleza femenina se localiza reiteradamente, con algunas variaciones de sentido o técnica equivalente, en otros textos del Conde. Por un lado la metáfora de la «primavera» es usual: ya Góngora en las *Soledades* (Millé, p. 650) la utiliza («segunda primavera de villanas») para la belleza de las zagalas que descansan a la margen de la fuente, y semejante imagen sirve a Villamediana en *La gloria de Niquea* para las ninfas que se divierten en la ribera:

Niquea, con las mejores
 ninfas de aquesta ribera
 en su margen os espera
 adonde, con luces bellas,
 sol vivo, humanas estrellas
 forman dulce primavera
 (Ed. Cátedra, p. 1221)

y en otro poema:

Amor, abeja desta primavera
 (Ed. Cátedra, p. 150: «esta primavera» es una dama a la que
 ha llamado en otros versos «flor, afrenta de las flores», cu-
 yos labios son claveles y su aliento mayos)

En Villamediana por otro lado el adjetivo «animado» es casi un estilema de autor³² usado como calificativo en una expresión metafórica cuyo tenor es humano y cuyo vehículo no lo es, o bien, en otros casos, para personificar objetos o seres no humanos. Recojo algunas ocurrencias que me parecen suficientes para justificar mi interpretación y que no requieren, pienso, mayor comentario:

Las aguas a su acento detenidas,
 hermosas mayas en conforme coro,
 de corona le sirven animada
 (Ed. Cátedra, p. 134, soneto «Esta verde eminencia, esta montaña»)

³² Aunque, naturalmente, no es exclusivo de Villamediana: OVANDO Y SANTARÉN, *Ocios de Castalia*, p. 138: «No el que animas marfil, Elena, escondas»; p. 222: «animados en tu cuello / los zarmines y azuçenas».

Bellísima sirena deste llano,
estrella superior de esfera ardiente,
animado cometa floreciente
(Ed. Cátedra, p. 135)

claveles animados o rubíes
(Ed. Cátedra, p. 531, *Silva*, se refiere a los labios de una dama)

y con los motivos aunados en la misma imagen:

émulo del abril nos da el enero
primavera de flores animadas
(Ed. Cátedra, p. 130, soneto «Entre estas sacras plantas veneradas», se refiere a unas damas toledanas que viajan en enero y convierten el camino con su belleza en un abril primaveral)

verso, el segundo, que repite en *La Gloria de Niquea* (ed. Cátedra, p. 1200), «primavera de flores animadas», con un sentido y formulación muy cercano al de soneto que comento.

Esta primavera ('belleza del cuerpo de Europa') se concede al mar, cuyas playas crían ricas arenas, enriquecidas todavía más por las pisadas de la bella³³. El motivo de los mares o ríos que crían arenas preciosas, generalmente áureas, es bien conocido en la tradición poética: baste recordar el clásico Pactolo o el castellano Tajo³⁴. La pisada de la dama o ninfa que enriquece el suelo que huella, bien haciendo brotar las flores (lo más frecuente), bien dorando la tierra (menos frecuentemente) es otro motivo tópico. De las pisadas que hacen florecer resulta ocioso acopiar textos que se hallarán abundantes³⁵. De la segunda formulación, más cercana a nues-

³³ El relativo «quien» para singular y plural, persona y cosa, es lo normal en la época; su antecedente es «arenas», claro.

³⁴ El Pactolo es citado infatigablemente por muchos poetas auriseculares: solamente en las *Obras poéticas* de LOPE, ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 101: «y mientras sobre el oro de Pactolo / su líquido cristal Tormes encumbre»; 123: «correrá más dorado que Pactolo»; 152: «en el Pactolo, de dorada arena»; 240: «que tiene arena el Po y oro Pactolo», y 978, 1037, 1119, 1254, más otros textos de Villamediana: ed. Cátedra, pp. 1168: «¿Este es el Tajo, este es / el Pactolo español?»; 1192... Para las doradas arenas del Tajo basten los textos de Góngora, ed. Millé, pp. 450, soneto «Ilustre y hermosísima Mana» (v. 8: «el rico Tajo en sus arenas cría [el oro]»); 476, soneto «Vencidas de los montes Marianos»; 490, soneto «Pálida restituye a su elemento»; 600, madrigal «La bella Lira muda yace ahora», y en el prólogo a *La Gloria de Niquea* — atribuido en ocasiones a Góngora— Villamediana recuerda también el motivo (ed. Cátedra, p. 1155): «Del Tajo, gran Filipo, la Corriente / soy que en coturno de oro, las arenas / desde las perlas piso de mi fuente».

³⁵ Algunos ejemplos gongorinos suficientes en la ed. Millé, pp. 64, 165, 196, 231, 442, 455, 485... En Villamediana, ed. Cátedra, pp. 116, 633, 1192...

tro texto, también se pueden aportar otros paralelos: en Lope (*La Filomena*) la pisada de Belisa engendra perlas:

admirado quedó como florido
el prado que pisó, y en vez de arenas
perlas vistió la margen
(Lope, *Obras poéticas*, cit., p. 717)

y el Polifemo de *La Circe* le dice a Galatea:

murmure este arroyuelo cristalino
del marfil de tus pies lidio Pactólo,
pues que bañando en él mayor tesoro,
engendra perlas por arenas de oro
(Lope, *Obras poéticas*, p. 978)

como la Galatea gongorina:

Pisa la arena que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas
sin concebir rocío, parir perlas
(Ed. Millé, p. 629)

y sobre todo, en el mismo *Faetón* de Villamediana:

Bellas tesalas ninfas navegando
la que contraria sed aguas devora,
dulces sirenas de su margen cuando
desnuda plata sus arenas dora
(Ed. Cátedra, pp. 590-91: con la desnuda plata, metáfora por
sus blancos pies, doran la arena que pisan)

El cuarteto resulta así perfectamente coherente y de concordancia gramatical impecable.

En este escenario del baño de Europa se coloca el dios observador y celoso, Júpiter transformado en toro, con una partición estructural cuartetos/ tercetos que responde a la técnica habitual en el Renacimiento y parte del Barroco (periodo en el que la estructura del soneto empieza a buscar otras novedades), y que no tiene nada de extraño. Es Júpiter, sin duda, el protagonista de los tercetos. La presencia de Cicno y Faetón no tiene ningún asidero en el texto: es, simplemente, una ficción crítica de Felten. La coherencia de un texto poético no resulta *creada ex nihilo* por un discurso crítico que se independiza de él; únicamente puede ser revelada por un discurso crítico que parte del texto y en él se fundamenta. Pero vayamos al análisis de los tercetos.

El v. 9 «segunda margen de zafir del cielo» es una metáfora para la margen del mar sidonio, con una hipálage, ya que la idea es representar al mar como un «segundo cielo», debido a la presencia de las divinidades, en especial de Júpiter. La metáfora preciosista del zafiro para el cielo es sumamente tópica y reiterada constantemente en Góngora (Millé, 164, 220, 525, 611, 634...) y otros muchos poetas, entre ellos, claro está, Villamediana mismo (Cátedra, pp. 558, 581, 654, 1158, 1174...). La deidad que brama celosa en la ribera es sin ninguna duda Júpiter transformado en toro. El vocablo *bramar* tiene sentido muy preciso: *bramar* «y dar bramidos es de fieras, como el toro, el tiempo de la brama y cuando las reses salvajes están en celo, como los ciervos y gamos» (Covarrubias). *Celoso* remite en este contexto, más que a los celos 'sospechas y preocupaciones amorosas' (que es el único sentido que le ve Felten, atribuyéndolo a celos por los amores de Cicno y Faetón) al *celo* «el apetito a la generación en los irracionales y así se dice que están o andan en celo» (*Aut*), que apunta inequívocamente al deseo lascivo del toro jupiterino³⁶. El que sus cuernos sean copia de flores difícilmente puede significar, como afirma Felten, que los cuernos (expresión del engaño amoroso) le crezcan como flores, interpretación bastante ociosa si se recuerdan los detalles del episodio mitológico: Europa, acompañada de sus amigas, y atraída por la belleza y mansedumbre del toro en que Júpiter se ha convertido, se entretiene enguinaldando de flores su cornamenta, convirtiendo así sus cuernos en una masa (copia, abundancia) de flores. El motivo se recoge en las distintas versiones y comentarios de la tradición mitográfica y en las versiones poéticas: Pérez de Moya³⁷: «comenzó a regalarle y a ponerle flores en la cabeza»; Pantaleón de Ribera: «Huyera, mas atrevida / si es que escapó de curiosa, / puso en los cuernos del bruto / una guirnalda de rosas»³⁸.

En el v. 12 la referencia al «cisne lascivo» no parece dudosa en el contexto de los mitos relativos a Júpiter. Los esfuerzos de Felten por interpretarlo como metáfora de Cicno tropiezan, además de con el sentido, con la gramática: el sujeto gramatical de todas estas proposiciones no varía: es la «deidad celosa» la que «brama» y la que «quisiera convertido en cisne, etc.». Se trata siempre de Júpiter y el cisne lascivo alude a su metamorfosis para gozar a Leda. «Cómplices de amores», por otra parte, concuerda gramaticalmente con «plumas» (y no con Faetón-Cicno, que no aparecen en el soneto), que son las que con su complicidad engañosa permiten el «cauteloso vuelo» de Júpiter-cisne. Imagen que no es nada difícil de entender, aunque la explicación no va por los caminos que sigue Felten

³⁶ *Celoso*: «Que tiene celo o celos» (DRAE).

³⁷ *Filosofía secreta*, cit., II, p. 227.

³⁸ *Fábula de Europa*, en J. M. DE COSSÍO, *Las Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1952, p. 534.

(ver supra): pues *cauteloso* no significa 'prudente', sino 'engañoso, astuto' (*cauteloso*: «las más veces se toma por astuto, fingido y disimulado, que cubre su malicia para engañar sin ser conocido», *Autoridades*), de *cautela* «astucia, maña y sutileza para engañar», como define otra vez *Autoridades*, lo cual es perfectamente explicable dentro del mito de Leda, ya que el «cauteloso vuelo» hecho posible gracias a las «plumas» es simplemente una alusión metafórica a la posesión de Leda por Júpiter conseguida a través de un engaño. La elección de «vuelo» como vehículo metafórico responde sencillamente a la presencia ineludible de las «plumas» en el contexto de una metamorfosis en cisne. A las *cautelos* de Júpiter se refiere también otro pasaje de Góngora (*Soledades*, Millé, 656) relativo a las metamorfosis:

no los hurtos de amor, no las cautelas
de Júpiter compulsen, que aun en lino
ni a la pluvia luciente de oro fino
ni al blanco cisne creo

Y estas metamorfosis cautelosas, estas plumas engañadoras cómplices de amores son las que «felicitan» el vuelo (la amorosa posesión) de Júpiter.

Una última observación sobre la lectura *felicitar*, que es la de la edición príncipe, pero que Rozas (y Felten en su seguimiento) sustituyen por «facilitar». La lectura de la príncipe parece correcta y no requiere enmienda: *felicitar* es «Hacer feliz y dichoso a alguno. En este sentido que es el propio y en que pudiera tener uso esta voz se le halla muy poco» (*Autoridades*, que da como testimonio este fragmento de Villamediana). Corominas (*Diccionario crítico etimológico*) aduce el mismo texto para documentar este sentido, que es el del latín *felicito-as-are*, hacer feliz: 'hace feliz, exitoso, el vuelo cauteloso, el objetivo erótico de Júpiter'.

El artificioso conceptismo cultista del XVII mantiene una coherencia (verdadera coherencia) férrea en todos sus planos: el gramatical, el semántico y el poético. En el análisis precedente he intentado mostrar cómo el descubrimiento de esta coherencia exige prestar atención, en primer lugar, a la estructura gramatical, que evidencia las relaciones sintagmáticas, y requiere, en segundo lugar, la observación (paradigmática) de los motivos poéticos en el contexto de su tradición cultural y literaria, con la recurrencia a los datos elementales de las fuentes mitológicas, y a la semántica precisa de los vocablos y expresiones utilizados por el poeta. Análisis en cuyo proceso la comparación con otros textos de su misma tradición puede resultar reveladora, máxime si se tiene en cuenta el altísimo grado de topicidad de muchos de estos motivos y expresiones: la originalidad del poeta aurisecular no estriba tanto en la invención de nuevas interpretaciones mitemáticas como en la organización ingeniosa de los materiales que

tiene a su disposición: en un mito tan conocido como el de Júpiter y Europa, las relaciones conceptistas ingeniosas, la explotación del cultismo léxico, la acumulación metafórica o la complejidad sintáctica vienen a ser los verdaderos protagonistas. Poner de manifiesto estas estructuras dentro de la coherencia del propio texto y de su código de producción me parece a mí la primera tarea que una exégesis poética debe emprender si no quiere correr el riesgo de inventarse otro poema, quizá interesante, pero inexistente en el corpus del poeta que queremos estudiar³⁹.

³⁹ No intento sostener la exclusividad de una interpretación frente a otros puntos de vista en el análisis o valoración del poema. Pero ciertamente estoy convencido de que los textos del XVII tienen sentido preciso, cuya plurisignificación se extiende a partir de un núcleo organizado por el poeta con enorme precisión y coherencia. Estudiar la plurisignificación de los textos poéticos a partir de ese sentido nuclear, y no inventar sentidos inexistentes es el objetivo que defiendo.