

Góngora a la luz de sus comentaristas (La estructura narrativa de las Soledades)

Antonio CRUZ CASADO

Y aunque personas de mucho ingenio y erudición han ya satisfecho suficientísimamente a estas dificultades, yo, no con ánimo de emulación ni de vana ostentación, emprendí lo mismo, con esperanza de decir por ventura algo nuevo o, por lo menos, por concurrir a explicar y defender cómo el intento de nuestro Poeta fue añadir a nuestra lengua belleza y cultura, y a nuestras musas gala y majestad.

PEDRO DÍAZ DE RIBAS

Antes de que Andrés de Almansa y Mendoza difundiese las *Soledades* en copias manuscritas en la corte, posiblemente a finales de 1613 o en 1614¹, Góngora había solicitado la opinión acerca de su poema a dos de los ingenios más cultos de la época: al humanista Pedro de Valencia y a su docto amigo don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute.

El aprecio en que Góngora tenía a ambos se desprende no sólo de la consulta literaria, previa a la difusión de sus poemas, sino también de referencias epistolares aisladas. Así encontramos en don Luis un sentido elogio de su primer crítico en el momento de su muerte: «Nuestro buen amigo Pedro de Valencia murió el viernes pasado;

¹ Según DÁMASO ALONSO: *Góngora y el «Polifemo»*, *Obras completas* (Madrid: Gredos, 1984), VII, p. 123; «La *Soledad Primera* y el *Polifemo* eran conocidos ya, por unas cuantas personas en Madrid a mediados de mayo de 1613»; pero no es creíble que se divulgaran mucho antes de que Góngora conociese la opinión de Pedro de Valencia. Para EMILIO OROZCO, «Nuevos textos de la polémica de las *Soledades* de Góngora», *Introducción a Góngora* (Barcelona: Crítica, 1984), p. 284, «No se difundió la primera *Soledad* en 1613, sino al año siguiente; y lo más pronto hacia la primavera. Góngora la dio a conocer primero sólo a sus íntimos y, con seguridad, recomendándoles reserva». Cfr. también las referencias al mismo asunto en EMILIO OROZCO: *En torno a las «Soledades» de Góngora* (Granada: Publicaciones de la Universidad, 1959).

helo sentido por lo que debo a nuestra nación, que ha perdido el sujeto que mejor podía ostentar y oponer a los extranjeros»². No es menor la alabanza al Abad de Rute en carta a Tomás Tamayo de Vargas: «Al Señor don Francisco de Córdoba se lo comuniqué y sabe tanto de todo, que es tan malo de vencer en cortesías como en buenas letras. Creo que escribió a Vm., de que resultaría la correspondencia que yo deseo entre personas tan bien nacidas y cultas»³.

Sin embargo, y a pesar de la buena opinión que el poeta tenía de sus dos amigos, ni la *Censura*⁴ del primero, ni el *Parecer*⁵ del segundo, modificaron de manera fundamental su trayectoria poética. En líneas generales, los dos escritos insisten en que la oscuridad del poema es un defecto que Góngora debe evitar o al menos soslayar en lo posible. Pero la actitud de estos críticos es esencialmente distinta; para Pedro de Valencia los únicos modelos dignos de imitar son los antiguos, con lo que manifiesta una mentalidad aún renacentista, en tanto que para el Abad de Rute también se deben tener en cuenta los escritores italianos, los modernos, denostados en el escrito de Valencia⁶, lo que en ese momento es indicativo, según la crítica autorizada⁷, de una actitud barroca ante la creación literaria.

² LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE: *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé Giménez (Madrid, Aguilar: 1972⁶), p. 954. Carta a don Francisco del Corral, con fecha de 14 de abril de 1620.

³ *Ibid.*, p. 899. Góngora prosigue en su carta hablando de los trabajos literarios del Abad, la *Didascalia multiplex*, Lion, 1615, y la *Historia de la casa de Córdoba*, que se conservó manuscrita y no se editó hasta época reciente, 1952, en el *Boletín de la Real Academia de Córdoba*: «Es nuestro don Francisco cuanto dirá Su merced en lo que ya se está viniendo a los ojos, digo estampado en Francia, y mucho más que saldrá a la luz presto ilustrando a Córdoba y a su casa, por ser éste el sujeto. Deseo merecer algo en el deseo de este matrimonio: librenmelo ambos en la benevolencia», *ibid.*

⁴ PEDRO DE VALENCIA: *Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías, La batalla en torno a Góngora*, ed. Ana Martínez Arancón (Barcelona: Antoni Bosch, 1978), pp. 3-12. Los textos agrupados en este libro resultan sumamente útiles, ya que en él se encuentran casi todas las apologías y ataques contra la poesía de Góngora editados modernamente, aunque faltan algunos escritos muy importantes, como el *Examen del Antídoto*, del Abad de Rute. A pesar de su carácter práctico, el libro adolece de variados defectos: no se mencionan en ninguna ocasión los lugares de donde proceden los textos, aunque son, por lo general, bastante conocidos; las notas aclaratorias son prácticamente inexistentes; carece de indicaciones bibliográficas, etc. La *Censura*, de Pedro de Valencia, puede verse también en Góngora, *Obras completas*, ed. Millé, pp. 1070-1082, donde se añade igualmente la otra versión conocida del escrito, *ibid.*, pp. 1082-1091.

⁵ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Parecer de don Francisco Fernández de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancias de su autor, La batalla...*, pp. 13-28. Se incluye también, con estudio explicativo, en Emilio Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora*, pp. 95-145.

⁶ «No se deje llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería y ruido vano», PEDRO DE VALENCIA: *Carta [...] en censura de sus poesías. La batalla...*, p. 10.

⁷ Cf. EMILIO OROZCO: «El Abad de Rute y el gongorismo», *En torno a las «Soledades» de Góngora*, pp. 51-94.

Exceptuando los consejos en torno al problema de la oscuridad, de la dificultad gongorina, no hay en estos escritos epistolares referencias a un problema que alarmó y molestó a muchos de los lectores de la época: la falta de definición de la obra en cuanto al género literario se refiere. Las *Soledades* no se adaptan a ninguna de las formas poéticas conocidas hasta ese momento; no es una forma épica, porque el poema se aleja de la normativa del género en cuanto se refiere al asunto y al tono general del mismo; tampoco cumple rigurosamente las normas de la lírica, y su desmesurada longitud, junto con la trama narrativa que se desarrolla a lo largo de la obra, dificultan su adscripción a este último grupo. No hay que olvidar que el período que actualmente conocemos con el nombre de Barroco no es más que una prolongación histórica del Renacimiento y que los mismos escritores del momento se consideraban herederos de una tradición clásica en la que no advertían rupturas decisivas o grandes cambios al compararla con su propia creación literaria. Sólo algunos críticos perspicaces se dan cuenta de que algo está cambiando, pero los patrones literarios por los que continúan rigiéndose son todavía de carácter clásico. En este sentido baste recordar alguna apreciación de Díaz de Ribas: «El estilo del señor don Luis de Góngora en estas últimas obras [se refiere al *Polifemo* y a las *Soledades*], (aunque es conforme al ejemplo de los poetas antiguos y a sus reglas) ha parecido nuevo en nuestra edad»⁸.

Las *Soledades* no son, sin embargo, únicamente el resultado de una peculiar actitud estética, de la voluntad artística creadora de Góngora, sino que están insertadas de manera indisoluble en la trayectoria vital del poeta. Como es sabido, hacia 1609, don Luis abandona la corte marcado con una profunda decepción; sus aspiraciones personales de medro y aceptación en los nobles círculos madrileños se han venido abajo. A su íntimo fracaso se une también el disgusto producido por el veredicto de los jueces, al parecer injusto, en el asunto de la muerte de un sobrino suyo⁹, sentencia que tiene lugar en ese mismo año. Todo ello genera un cambio psicológico en su carácter, lo que da origen a un ideal de apartamiento de la vida ruidosa y vana de la corte que configura en cierto sentido el

⁸ PEDRO DÍAZ DE RIBAS: *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y «Soledades», La batalla...*, p. 127. El mismo texto, con excelente introducción, en Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos* (México: El Colegio de México, 1960).

⁹ El tema ha sido tratado por Dámaso Alonso: «La muerte violenta de un sobrino de Góngora», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 158 (1963), ahora en *Obras completas*, VI (Madrid: Gredos, 1982), pp. 83-116. También EMILIO OROZCO: «Espíritu y vida en la creación de las *Soledades* gongorinas», *En torno a las «Soledades» de Góngora*, se ocupa del tema, especialmente pp. 30-33 y 47-48, entre otras.

gran poema gongorino. De ahí deriva, quizá, la ambigüedad de las *Soledades* y las múltiples posibilidades de lectura e interpretación que permiten.

En la larga polémica que siguió a la difusión de los poemas mayores del poeta cordobés, las características intrínsecas de las *Soledades* motivaron opiniones muy diversas acerca del género literario al que pertenecen, algunas arbitrarias, otras posiblemente más acertadas; todas ellas nos configuran un cuadro variado de la rica vida cultural del momento.

El estado actual de los estudios gongorinos supone que, cronológicamente, el primero que hace una defensa importante del poema es Andrés de Almansa, en unas *Advertencias para la inteligencia de las Soledades*¹⁰, que circularían manuscritas al mismo tiempo que el texto del poema. En este escrito Almansa, a quien Góngora reconoce «agudo ingenio»¹¹, plantea el problema entre la poesía lírica y la heroica o épica en las obras mayores gongorinas: «Dicen lo primero que ha usado en las *Soledades* y *Polifemo* desiguales modos en su composición y que debía el *Polifemo* ser poesía lírica y las *Soledades* heroica, y que cambió los modos»¹². Con ello nos descubre el sentir general de algunos lectores, que encontraban ciertos elementos propios de la épica heroica mezclados con rasgos líricos en las *Soledades*, mientras en el *Polifemo*, cuyo asunto se presta más a un tratamiento lírico, parecen predominar las características épicas.

Algo de esto vislumbraba ya el Abad de Rute en su *Parecer* al poner algún reparo al problema del decoro poético, según lo utiliza Góngora en esta obra. El amigo de nuestro poeta, siguiendo la preceptiva clásica, afirma que «el hablar figurado, demasiadamente y con palabras peregrinas [...] engendra el estilo sublime»¹³. Recurre para probar su aserción al inevitable Aristóteles y a otros autores que gozaban en ese momento de parecida autoridad en asuntos de poética, como Scalígero y Torcuato Tasso. Basándose en ellos don Francisco expone que se ha producido cierta inadecuación en el poema que su amigo le somete a censura; el estilo sublime conviene a «Poema grave, trágico, heroico, o otro semejante; que siendo de su naturaleza ilustres piden estilo y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera Vm. si aplicara su ingenio y genio a lo épico, de que diera mejor que otro ninguno. Pero un Poema (cuando no lírico de materia humilde) bucólico en lo que descubre hasta agora, ha de correr

¹⁰ ANDRÉS DE ALMANSA Y MENDOZA: *Advertencias para la inteligencia de las «Soledades» de don Luis de Góngora, La batalla...*, pp. 31-39.

¹¹ LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE: *Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron, La batalla...*, p. 44.

¹² ANDRÉS DE ALMANSA: *Advertencias...*, p. 34.

¹³ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Parecer [...] acerca de las «Soledades»*, p. 21.

parejas con lo heroico, desdiciendo mucho del decoro que se debe a las personas»¹⁴.

Almansa soluciona estos reparos primerizos a las *Soledades* afirmando, por una parte, que es un poema lírico o ditirámico que no precisa de una forma de expresión específica; por otra, mantiene la teoría de que son los términos empleados en el poema los que confieren a éste su peculiaridad lírica o heroica¹⁵.

Las opiniones de este defensor de Góngora parece ser que no convencieron a la mayoría de los lectores madrileños de las *Soledades*; ello quizá fuese debido a la mala fama de correveidile literario que tenía Almansa en la corte o a cierta inseguridad en el manejo de la preceptiva. El hecho es que sus ideas, que en líneas generales se nos presentan como correctas y convincentes, fueron inmediatamente utilizadas por los enemigos del cordobés como un arma arrojadiza.

La reacción a esta cariñosa defensa, en la que su autor llega a titularse hijo espiritual de Góngora, no se hace esperar.

En una carta anónima, fechada en septiembre de 1615, procedente del círculo de escritores que rodean a Lope de Vega y posiblemente obra del Fénix, se toman a broma una serie de afirmaciones de Almansa que, como veremos, molestaron a Góngora y a otros intelectuales cordobeses. Sin embargo, en este escrito breve no hay referencias al género literario del poema, sino que lo define como «un cuaderno de versos desiguales y consonancias erráticas [...] aparecido en esta corte con nombre de *Soledades* compuestas por Vm.»¹⁶.

Don Luis responde enfadado a esta misiva y, dejando en la ambigüedad la adscripción del poema a un género o a otro¹⁷, arremete

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ «Las *Soledades* por ningún camino podían ser heroicas, que dando Horacio modos en su *Poética* qué materias se habían de descubrir en verso lírico dijo pinta un delfín el mar, una soledad. Y Aristóteles llamó a las obras sueltas disrámicas [*sic*], por indeterminada materia, a quien el arbitrio del poeta fue de vestir las del verso que quisiere, y que ésta sea una obra suelta, véase que es una silva de varias cosas en la soledad sucedidas, cuya naturaleza adecuadamente pedía la poesía lírica, para poderse variar el poeta [...], demás que la lengua castellana no tiene determinado qué poesía convenga a [unas] materias más que a otras, si no es en las que son naturales nuestras, como en las coplas castellanas y arte mayor. Porque los versos que de Italia hemos tomado endecasílabos en que generalmente se escribe, con mudar los estilos los inclinamos a cualesquiera discursos, si heroicos llenar de voces graves el verso en la igualdad de su cadencia, y si líricos de voces blandas, y así como abrazamos el modo de la composición, pueden los dueños dellas mudarlas con las mudanzas de las voces», ANDRÉS DE ALMANSA: *Advertencias...*, pp. 32-33.

¹⁶ *Carta a don Luis de Góngora en razón de las «Soledades», La batalla...*, p. 40.

¹⁷ Don Luis califica una vez su obra como lírica y otra vez como heroica: «no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en él fuera tan claro como le ha parecido obscuro en el lírico», *Carta en respuesta de la que le escribieron*, p. 42; «y ansí gustaré me dijese en dónde faltan los artículos, o qué razón no está corriente en lenguaje heroico

contra el anónimo corresponsal tildándolo de poco inteligente y de no haber entendido el sentido oculto de su obra: «hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta [aquí Góngora se refiere a Ovidio]. Eso mismo hallará Vm. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren»¹⁸. Con ello, creemos que Góngora hace una utilización personal del viejo tópico horaciano del *utile dulcis*, tópico que, sin ser desconocido durante la edad media española¹⁹, sufre una intensificación durante la etapa de la Contrarreforma²⁰ a la que Góngora no es ajeno.

Pero, ¿cuál es ese sentido oculto, misterioso, de las *Soledades*? La conocida ambigüedad del texto, unida a su carácter fragmentario, impiden dar una respuesta unívoca y convincente desde todos los puntos de vista. Pensamos que el personaje central de la obra, el peregrino, es un personaje simbólico, que alude implícitamente

(que ha de ser diferente de la prosa y digno de personas capaces de entendelle)», *ibid.*, p. 43. Parece como si Góngora tuviera conciencia de que hace una obra nueva, en estilo lírico con lenguaje heroico.

¹⁸ También Paravicino califica las *Soledades* de misteriosas:

Cuyas sacras Soledades,
misteriosas, si no mudas,
cuanto respeto las puebla
tanta deidad las oculta.

Hortensio Félix Paravicino y Arteaga, «Romance, describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora», *La batalla...*, p. 283.

En la misma carta Góngora insiste sobre el tema: «Deleitable tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y midan con su concepto, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto», *ibid.*, p. 44.

¹⁹ Por ejemplo, aparece en Berceo, en términos bastante parecidos a los que aquí utiliza Góngora:

Sennores e amigos, lo que dicho avemos
palavra es oscura, esponerla queremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos,

GONZALO DE BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Vicente Beltrán (Barcelona: Planeta, 1983), p. 6.

²⁰ Baste mencionar el caso del lucentino Barahona de Soto que en su poema épico de aventuras profanas deja introducir al final de cada canto unos advertimientos, obra de fray Pedro Verdugo de Sarria, que convierten la obra en una alegoría moralizante. De esa manera se suministran al lector una serie de claves «para que con más facilidad se fuesen rastreando muchos secretos y misterios que su autor debió querer esconder debajo de materia tan apacible y tratable», según palabras del prologuista López de Benavente; LUIS DE BARAHONA DE SOTO: *Las lágrimas de Angélica*, ed. José Lara Garrido (Madrid: Cátedra, 1981), p. 96.

a la condición pasajera, itinerante, del hombre en la tierra, idea antigua y muy utilizada por los escritores barrocos²¹, si es que la interpretación de Angulo y Pulgar, recogida luego por la crítica posterior, no es correcta²².

²¹ Cf. ANTONIO VILANOVA: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal* (Madrid: CSIC, 1952), III, pp. 421-460.

²² Martín de Angulo y Pulgar refuta la afirmación de algunos críticos antigongoristas acerca de que «lo material destas obras es muy trivial». El se apoya en Díaz de Ribas, según dice, para explicar la composición de las cuatro soledades como un bloque unitario alusivo a las cuatro edades fundamentales del hombre. Sin embargo, en los escritos que hemos consultado de Díaz de Ribas, no hemos localizado una formalización concreta de esta teoría. Lo más parecido a esto último es un comentario a un lugar de las *Soledades* acerca de las diversas divisiones de las edades del hombre. Se trata de aclarar el sentido de la palabra *crepúsculos* en el fragmento:

En los inciertos de su edad segunda
crepúsculos.

Díaz, haciendo gala de una extraordinaria erudición, escribe: «Variamente dividieron los antiguos las edades. Hipócrates las dividió en siete partes, Servio en cuatro, y diferentemente Avicena y Alberto Magno. Censorino (según la opinión de Varrón) las divide en cuatro partes, atribuyéndole a cada una quince años. Francisco de Valles, lib. 2, *Controver. Med.*, c. 8, dice, según la opinión de Hipócrates y Galeno, en cinco partes se han de dividir las edades. La primera contiene catorce años; la segunda dura hasta los veinticinco; la tercera hasta los treinta y cinco; la cuarta hasta los cincuenta; y la quinta es lo restante de la vida. Y esta división parece más conforme a razón. Nota también que crepúsculos significa aquella parte de tiempo en que, comenzando a amanecer, no se distingue bien si es día o noche. Pues diciendo el poeta elegantemente «en los crepúsculos de su edad segunda», elegantemente significa un estado de vida en que haya duda si ha cumplido la primera edad de los catorce años o comenzado la segunda. Y no sé con qué conciencia el *Antídoto* reprende esta locución de crepúsculo, siendo un galanísimo realce al modo con que las edades y la vida humana se comparan a la luz, al sol y a sus cursos [sigue ejemplos de Catulo, Fernando de Herrera, el Marino y otros], *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad» de don Luis de Góngora*, ms. f. 158 r. y v.

La idea más generalizada en la época acerca de las edades del hombre, podemos encontrarla en Covarrubias: «La vida del hombre, escribe, se divide en siete edades: niñez, puericia, adolescencia, juventud, virilidad, vejez, decrepitud», SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611); utilizo una edición actual (Madrid: Turner, 1979), p. 492 b.

En otro lugar Díaz de Ribas había escrito: «La primera *Soledad* se intitula *Soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; la segunda, la *Soledad de las riberas*; la tercera, la *Soledad de las selvas*, y la cuarta, la *Soledad del yermo*», Apud. DÁMASO ALONSO: *Góngora y el «Polifemo»*, p. 124.

Angulo, cuyos datos no son siempre fiables, cf. Dámaso Alonso, «Crédito atribuible al gongorista don Martín de Angulo y Pulgar», *Revista de Filología Española*, 14 (1927), ahora en *Obras completas*, V (Madrid, Gredos, 1978) pp. 615-651, retoma y refunde ideas de Díaz de Ribas y expone lo que sigue: «Y mirando la más dilatada obra que compuso, que llamó *Soledades*, dice el licenciado Pedro Díaz de Ribas, en el magistral comentario que hizo a las dos, que habían de ser cuatro, en similitud de las cuatro edades del hombre y aunque la autoridad deste sujeto por sí, y por ser patriota de don Luis, con quien comunicó estrechamente, es grande prueba desto, no la hace menor ver, que en la *Soledad* primera, intitulada de los campos, pinta la juventud

Al poco tiempo de que Góngora respondiese a la carta, otro intelectual del círculo cordobés, don Antonio de las Infantas y Mendoza, quizá pariente de Almansa por la calurosa defensa que hace de éste, escribe un largo comentario a la epístola madrileña puntualizando numerosos lugares y defendiendo la poesía de don Luis. Entre las afirmaciones del escrito de don Antonio de las Infantas, interesa destacar una acerca del género de las *Soledades*. Según el cordobés «no son todos [los versos del poema] soliloquios, antes égloga cuya na-

con amores, juegos, bodas y alegrías. La segunda (que aún no acabó), llamada de las riberas, trata de la adolescencia, con pescas, músicas y cetrería. La tercera, dice el licenciado Ribas, que había de ser de las selvas, y hablar de la virilidad y prudencia, con cazas y monterías. Y la cuarta que había de tratar de la política, pintando un yermo, semejanza propia de la senectud. Según esto, cuanto al objeto material, ya están fuera de triviales estas obras; y si miramos lo útil dellas, no sólo hallaremos singular doctrina para ser gran poeta el que la imitare, pero en lo moral muchas virtudes y ejemplos graves», *Epístolas satisfactorias*, 1635, *La batalla...*, p. 210.

De acuerdo con esto, Góngora pudo planear su poema como un reflejo de la vida del hombre reducida a sus edades fundamentales: adolescencia, juventud, virilidad y vejez, alteradas, según Angulo, las dos primeras: en primer lugar la juventud y luego la adolescencia, y no escritas las *Soledades* que corresponderían a las últimas. Aún sin ser plenamente convincente este proyecto para la crítica actual, encontramos en el texto de Angulo elementos casi suficientes para la formalización completa de un gran poema alegórico. Su esquema podría ser el siguiente: los elementos no deducibles de las *Epístolas satisfactorias* los marcamos con ?

	Título	Referida a la edad del hombre	Tema fundamental	Motivos empleados en ella
Soledad primera ...	<i>Soledad de los campos.</i>	Juventud	Amores	Juegos, bodas, alegrías.
Soledad segunda ...	<i>Soledad de las riberas.</i>	Adolescencia	?	Pescas, músicas, cetrerías.
Soledad tercera ...	<i>Soledad de las selvas.</i>	Virilidad	Prudencia	Cazas, monterías.
Soledad cuarta ...	<i>Soledad de los yermos.</i>	Senectud	Política	?

Algo parecido se incluía ya en los comentarios de Pellicer: «Aquí feneció don Luis de Góngora la *Soledad* primera, en que deja pintada la Juventud, a que moralmente atendió, pues su principal intención fue en cuatro *Soledades* describir las cuatro edades del hombre. En la primera la Juventud, con amores, prados, juegos, bodas y alegrías. En la segunda la Adolescencia, con pescas, cetrerías, navegaciones. En la tercera la Virilidad, con monterías, cazas, prudencia y económica. En la cuarta, la Senectud, y allí política y gobierno. Sacó a luz las dos solamente, las cuales yo he procurado hacellas, no mejores con mis ilustraciones, más fáciles sí, con la explicación», Joseph Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1630, col. 523.

La vulgarización del proyecto se debe, por lo tanto, a sus comentaristas; luego pasa a ser un lugar común de la crítica gongorina.

turaliza introduce varios personajes»²³. Creemos que no es defendible esta calificación, si bien es cierto que algunos de los elementos de la obra, como el coro de las bodas y, ya en la *Soledad* segunda, las intervenciones alternas de Lícidas y Micón, presentan cierto carácter eglógico, patente también en otros lugares del poema. En cuanto al soliloquio, aunque lo encontramos utilizado en algunas ocasiones por el peregrino, tampoco es un elemento determinante, sino que tanto los diálogos, como los monólogos, se encuentran incluidos en una estructura más amplia y abierta, al menos en la redacción que el autor nos dejó de su obra.

Eludimos la enumeración de otras opiniones sobre el tema y vamos a centrar la cuestión en torno a las ideas que se derivan de los escritos de dos de los más prestigiosos intelectuales del círculo gongorino en Córdoba: nos referimos al ya mencionado Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute, y a Pedro Díaz de Ribas.

Sobre Díaz de Ribas no hay apenas estudios²⁴ y todavía permanecen inéditos algunos de sus comentarios a la poesía de Góngora²⁵. Parece ser que la familiaridad de este escritor con Góngora era mucha; en ese sentido aparece mencionado, en una carta escrita por el poeta a persona desconocida, en la época de difusión de las *Soleidades*: «Escribiendo ésta entró el señor licenciado Pedro Díaz, acusando a Vuestra merced la omisión de la carta de Pedro de Valencia; restitúyanosla Vuestra merced brevemente»²⁶. Nos imaginamos a Díaz de Ribas preocupado porque el texto del conocido humanista sobre las poesías de Góngora no se perdiera, ya que la gran autoridad de Pedro de Valencia era un fuerte bastión contra los ataques que los poemas gongorinos estaban recibiendo desde posiciones muy diversas.

Quizá la más dura de las batallas entre detractores y apologistas de la nueva poesía se centró en torno al escrito del sevillano Juan de Jáuregui.

²³ ANTONIO DE LAS INFANTAS: *Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las «Soledades», La batalla...*, p. 48.

²⁴ Con la excepción del prólogo a sus *Discursos apologéticos*, obra de EUNICE JOINER GATES: *Documentos gongorinos*, y algún ensayo de Dámaso Alonso, como «Góngora en las cartas del Abad de Rute», *Obras completas*, VI, pp. 219-260, en el que se ocupa esporádicamente de este corresponsal del Abad.

²⁵ Se trata de las *Anotaciones y defensas de la primera Soledad de don Luis de Góngora*, ms. 3726, de la B.N.M., junto con las *Anotaciones a la segunda Soledad*, del ms. 3906, que también contiene los escritos referentes a la *Soledad* primera. Para una información bibliográfica más completa, *vid.* Dámaso Alonso, «Todos contra Pellicer», *Estudios y ensayos gongorinos*, ahora en *Obras completas*, V (Madrid: Gredos, 1978), pp. 652-653; sin embargo estos comentarios y otros escritos de Díaz son bien conocidos por los gongoristas que, como en el caso de Dámaso Alonso, recurren a ellos con cierta frecuencia para descifrar algunos lugares oscuros de las *Soledades* y otras obras de Góngora.

²⁶ GÓNGORA: *Obras completas*, ed. Millé, p. 900.

El *Antídoto* de este escritor conmocionó los medios intelectuales cordobeses. Aparecía anónimo y era un ataque irónico y sarcástico, y por lo tanto más hiriente, contra la primera *Soledad*. Con notable mala intención Jáuregui narra el argumento del poema en estos términos: «Vamos luego a la traza de esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio y sin concierto, porque allí sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce, y no le da nombre. Este fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón, y no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca. Sólo hace una descortesía muy tacaña y un despropósito: que se olvida de su Dama ausente, que tantas querellas le costó al salir del mar, y se enamora de esotra labradora desposada en casa de su mismo padre, donde lo hospedaron cortésmente, sin que sirva aquello de nada al cuento, sino para echarlo más a perder. Juntamente, todo el proceso del Poemilla me digan si puede ser más friático»²⁷.

La reacción no se hizo esperar; tanto el Abad de Rute como Díaz de Ribas responden al *Antídoto* puntualizando y defendiendo al milímetro la poesía de las *Soledades*, aún en aquellos casos en los que un lector imparcial pudiera encontrar oscuridad excesiva, voces extrañas o simples cacofonías.

El primero en responder a Jáuregui fue el Abad de Rute. En su largo y documentado *Examen del Antídoto* el crítico va refutando ordenadamente todas las argumentaciones del sevillano. Este había dicho que el personaje central carecía de nombre; a ello contesta el Abad: «estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro; si en la primera, que sola hoy ha salido a luz, este mancebo está por bautizar, tenga V. m. paciencia, que en la segunda o la tercera se le bautizarán y sabrá su nombre; pues Heliodoro en buena parte de su *Historia etiópica* nos hizo desear los nombres de la doncella y el mancebo, sujetos principales de su Poema, que al fin supimos ser Teágenes y Cariclea. Tras el bautizo le vendrá la habla»²⁸.

La mención de esta antigua novela griega, como luego intentaremos verificar, nos parece que no es circunstancial ni esporádica, sino que, según nuestra opinión, en la mente de algunos escritores del momento se había establecido cierta relación entre la obra de

²⁷ JUAN DE JÁUREGUI: *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades», La batalla...*, p. 156.

²⁸ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Examen del «Antídoto» a Apología por las «Soledades» de don Luis de Góngora contra el autor del «Antídoto»*, en MIGUEL ARTIGAS: *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (Madrid: Revista de Archivos, 1925), p. 406. Dado el carácter divulgativo de este estudio, actualizo las grafías de este y otros textos mencionados, tanto impresos como manuscritos.

Heliodoro, junto con sus secuelas en la literatura narrativa española, y ciertos rasgos de la creación gongorina.

Don Francisco califica la obra de Heliodoro como Poema, siguiendo con ello cierta tradición de la preceptiva literaria del siglo XVI, cuyo representante más cualificado es el Pinciano. Para este último teórico, al igual que para Scalígero y posteriormente para Tasso, la obra del novelista griego pertenece de manera indiscutible a la épica, cumpliendo la mayoría de los requisitos que presentan la *Odisea* o la *Eneida*, por ejemplo, aunque peculiarmente caracterizada por utilizar la prosa en lugar del verso²⁹.

Con ello no queremos decir que el Abad adscriba las *Soledades* a la épica; para él, como razona y demuestra largamente, no hay ninguna duda de que el género del gran poema gongorino sea lírico; sólo que, de manera esporádica, el poeta pudo emplear determinados recursos narrativos de origen clásico, bien ejemplificados en la *Historia etiópica*, para la composición de su poema. El crítico quiere ver ante todo «qué género de Poema es éste de las *Soledades*»³⁰, y, por eliminación, descarta junto con el dramático el épico: «tampoco puede ser épico, ni la fábula o acción es de héroe o persona ilustre, ni acomodado al verso»³¹. Al no introducir príncipes como protagonistas del poema, ni aventuras, ni ser propiamente bucólico, haliéutico ni cinegético, el autor del *Examen* declara que el género es «sin duda el mélico o lírico»³². Las autoridades de Minturno, Scalígero y Horacio, entre otros, corroboran las ideas del Abad. Los

²⁹ Es conocida la predilección que siente el Pinciano por la *Historia etiópica* que eleva al rango de poema épico: «Yo, a lo menos, más quisiera haber sido autor de las *Historia* de Heliodoro que no de la *Farsalia* de Lucano.

Ese, dijo Hugo, no es contado entre poetas.

El Pinciano dijo: Tiene razón, por cierto, el que así lo dice, porque allende que no tiene metro, el título de la obra dice *Historia de Etiopía*, y no poema.

Fadrique y Hugo se sonrieron, y después Fadrique: «Por Lucano lo dice Hugo, que de Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que han hasta ahora escrito; a lo menos, ninguno tiene más deleite trágico y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él; tiene muy buen lenguaje y altas sentencias; y si quisiesen exprimir alegoría, la sacarían dél no mala», ALONSO LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Pícazo (Madrid: CSIC, 1973), III, pp. 166-167. En alguna ocasión, para el teórico, la no utilización del verso en Heliodoro se convierte en una virtud, en orden a la verosimilitud, más que en un defecto: «el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad; y he caído en la cuenta que la *Historia de Etiopía* es un poema muy loado, mas en prosa», *ibid.*, I, pp. 206-207. Concluye en otro lugar que el verso no es imprescindible para escribir un poema épico: «Ni aun eso tampoco, dijo Hugo, admito; que sería hacer al metro necesario para la Poética; lo cual ni Aristóteles hizo, ni aun grave varón alguno; y sería que [...] ni la *Historia de Etiopía* y otras así, fueran poemas [...] y quede asentado ya que la imitación en prosa es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero», *ibid.*, I, pp. 278-278.

³⁰ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Examen del Antídoto*, p. 424.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

únicos reparos que pueden ser admisibles son la excesiva longitud y la variedad de acciones: «Sólo podrá escrupulizar el ser más largo este poema que los que en género de lírica dejaron los antiguos, y no ser de una sola acción sino de muchas»³³; pero, añade, la longitud de una obra no es determinante del género de la misma y al incluir diversas acciones no hizo más que seguir los dictados de la experiencia, puesto que «de la diversidad de las acciones nace sin duda el deleite, antes que de la unidad»³⁴.

Díaz de Ribas escribe sus *Discursos apologéticos* después de la difusión de la respuesta del Abad de Rute a Jáuregui. No pretendía Díaz replicar puntualmente al autor del *Antídoto*, pero en su obra se deja traslucir que conocía el escrito antigongorino y aprovecha cualquier ocasión para rebatirlo. Según este amigo de don Luis, las *Soledades* no son un poema bucólico: «su principal asunto no es tratar cosas pastoriles, sino la peregrinación de un Príncipe, persona grande, su ausencia y afectos dolientes en el destierro, todo lo cual es materia grave y debe tratarse con el estilo grave y magnífico»³⁵. Se refiere a continuación a Tasso y, tras una larga cita de un escrito teórico del italiano en la que aparecen mencionadas distintas novelas griegas³⁶, afirma Díaz que también se puede componer un poema épico con una materia amorosa. Y concluye: «Así en estas *Soledades*, si miramos el modo de decir, se ha de reducir al sublime; si a la materia, a aquel género de Poema de que constaría la *Historia etiópica* de Heliodoro si se redujera a versos»³⁷.

Ateniéndonos a esta última cita, podemos distinguir en el poema gongorino dos aspectos complementarios: la forma de expresión, el estilo, que correspondería al que los clásicos y las retóricas medievales calificaron como sublime³⁸, y el contenido, la materia, que Díaz de Ribas relaciona con la obra de Heliodoro, reactualizada entre los humanistas del Renacimiento.

³³ *Ibid.*, p. 425.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ PEDRO DÍAZ DE RIBAS: *Discursos apologéticos por el estilo del «Polifemo» y «Soledades»*, p. 141.

³⁶ «Lo cual confirma Torcuato Tasso, lib. *Del poema heroico*, pues dice que de materia amorosa aún se puede componer épico Poema: Concedasi dunque che'l Poema Epico si possa formar di soggetto amoroso, come l'amor di Leandro et di Hero, de'quali cantó Museo antiquissimo Poeta greco, et quel di Giasone et di Medea, del qual presse il soggetto Apolonio tra Greci, et Valerio Flacco tra Latini, o quelli di Theagine et di Clariclea, et di Leucippe et di Clitophonte, che ne la medesima lingua furono scritti per Heliodoro et per Achille Taccio», *ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cf. EDMOND FARAL: *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* (Paris: Honoré Champion, 1924), reedición (Genève: Slatvine, 1982), especialmente p. 88 y ss. Más asequible FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Introducción a la literatura medieval española* (Gredos: Madrid, 1979^a), pp. 184-189.

No queremos desmesurar el alcance de esta afirmación, sobre la que algún crítico ha llamado ya la atención³⁹, aunque sin desarrollar su significado, sino que nos vamos a limitar en lo que sigue a localizar cuáles pueden ser los rasgos de ese tipo de narración que aparecen en las *Soledades* y que el poeta cordobés quizá tomase de los libros de aventuras peregrinas⁴⁰. Además Díaz parece rehacer inmediatamente su postura y considera que el estilo sublime que Góngora emplea en estas composiciones se adapta decorosamente a las diversas materias del poema⁴¹. Es más, en algunas notas marginales de uno de sus textos manuscritos, debidas seguramente al propio Díaz, llega a afirmar exactamente lo contrario de lo que antes había dejado entrever (que el tema fundamental es un argumento parecido al de Heliodoro y que el estilo, tanto por la materia del poema como por la forma de expresión, sublime, podría ser calificado como épico). En estas notas el apologista afirma claramente: «Estas materias son circunstancias accidentales al fin principal de la obra»⁴² y «No quiero yo decir por esto que las *Soledades* son obra épica»⁴³.

El tono épico del poema ha sido señalado en alguna ocasión. El Abad de Rute cree, como ya hemos visto, que don Luis tiene cualidades suficientes para escribir un poema heroico: «Vm. si aplicara su ingenio y genio a lo épico, de que diera mejor poema de otro ninguno»⁴⁴; sin embargo, precisa, atenta Góngora al decoro poético al emplear un tono heroico, sublime, al hablar de una materia humilde, aparentemente bucólica: «Pero un Poema (cuando no lírico de materia humilde) bucólico en lo que descubre hasta agora, ha de correr parejas con lo heroico desdiciendo mucho del decoro que se debe a las personas»⁴⁵.

Los rasgos épicos de las *Soledades*, que enumeramos sin analizarlos, son: la trama narrativa (lo propio de la épica es la narración y en este poema hay un argumento con principio, medio y ausencia de final, debido a su estado fragmentario); el comienzo *in media*

³⁹ JOHN BEVERLEY en su edición de Luis Góngora, *Soledades* (Madrid: Cátedra, 1979), p. 28, n. 8.

⁴⁰ El término está tomado de FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: «Siglos de Oro: Renacimiento», en FRANCISCO RICO: *Historia y crítica de la literatura española II* (Barcelona: Crítica, 1980), especialmente el apartado «Variedades de la ficción novelesca», del propio López Estrada, pp. 271-339, donde puede verse la caracterización de esta forma narrativa.

⁴¹ «Y siendo el estilo sublime, con todo eso, con decoro se acomoda el Poeta a las materias que trata con suma variedad»; PEDRO DÍAZ DE RIBAS: *Discursos apologéticos*, p. 141.

⁴² Nota marginal al ms. 3726, f. 38 r. Vid. nota 25.

⁴³ *Ibid.*, f. 88 v.

⁴⁴ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Parecer [...] acerca de las «Soledades»*, página 21.

⁴⁵ *Ibid.*

res, utilizado sistemáticamente por los poetas épicos, que imitan a Homero y a Virgilio, y que afecta también a la antigua novela griega de amor y viajes y a los libros españoles de aventuras peregrinas; el relato del anciano, relativo a los viajes y conquistas de los españoles en el siglo xvi, etc. Además en la introducción del poema nos parece un rasgo épico muy claro la proposición, que va a dar el tema fundamental de la obra:

Pasos de un peregrino son errante ⁴⁶

y la referencia a la musa que actúa como numen inspirador del poeta:

cuantos me dictó versos dulce Musa ⁴⁷

que preceden la dedicatoria al Duque de Béjar. En estos versos creemos reconocer la versión de Góngora de lo que el Pinciano llama proposición e invocación: «gran perfección es de la heroica, dice, comenzar por proposición e invocación» ⁴⁸.

La teoría poética del Pinciano, de carácter aristotélico en sus líneas generales, puede servir como ejemplo de las ideas de la época en cuanto a la creación literaria se refiere, sobre todo en la segunda mitad del siglo xvi, la etapa contrarreformista en la que tiene lugar la formación humanista y teológica de don Luis en Salamanca ⁴⁹.

⁴⁶ LUIS DE GÓNGORA: *Soledades*, ed. J. Beverley, p. 71.

⁴⁷ *Ibid.* En un extenso comentario, inédito y raramente citado, respuesta a ciertas objeciones del licenciado Francisco de Navarrete, en el que su autor hace una exégesis profundísima de estos cuatro versos iniciales de la dedicatoria de las *Soledades*, se insiste sobre todo en las diferencias entre *dictar* e *inspirar*. El texto resulta interesante para el problema de la inspiración poética: «De la misma manera que el órgano lleno de aire habla por las teclas pulsadas por los dedos del organista sin hacer más diferencias que las que el pulsador quiere, así el poeta soplado, inspirado, inflamado, ilustrado de la Musa que le asiste no hace más versos, no pare más conceptos que los que la Musa quiere y como quiere; y ésta es la causa (como dijimos poco ha) porque los poetas en sus obras invocan el favor de las musas, para que les *dicten*, para que les *inspiren* versos juntamente con conceptos y pensamientos altos y sutiles», f. 19 v. Su autor es Francisco Martínez de Portichuelo, al que Góngora menciona en una carta a Cristóbal de Heredia, en 1619: «Francisco Martínez Portichuelo también ha llegado, aunque de paso: he holgado de verlo porque me ha contado de esa Sta. Iglesia», GÓNGORA: *Obras completas*, ed. Millé, p. 943. El manuscrito se titula *Apología en favor de don Luis de Góngora, archipoeta español, contra el licenciado Francisco de Navarrete*, y está fechado en Córdoba en 1627, año de la muerte de Góngora.

⁴⁸ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophia Antigua Poética*, ed. Carballo Picazo, III, p. 193.

⁴⁹ La estancia en Salamanca abarca al menos de 1575 a 1580, cf. EMILIO OROZCO: *Introducción a Góngora*, p. 26. No es posible, por lo tanto, que la obra del Pinciano, editada en 1596, ejerciera influencia alguna en el poeta en esta etapa de formación. Pero, desde mediados del siglo xvi, son frecuentes, sobre todo entre los italianos, los comentarios a la *Poética* de Aristóteles, de tal manera que aún antes de consolidarse en textos españoles, las ideas aristotélicas eran del dominio público entre humanistas y estudiosos.

En la *Philosophia Antigua Poética* se propugna que las partes de toda fábula o argumento deben ser tres: el principio, el medio y el fin.

La última parte, lo que el teórico llama el desañudar, supone la resolución del enigma, el reconocimiento o anagnórisis. Este elemento está ausente del texto gongorino por la sencilla razón que su autor lo dejó inacabado, por lo que cualquier teoría sobre el final de la obra caería en el terreno de lo meramente especulativo.

El medio, definido por el Pinciano como añudar y atar, presenta dos modalidades: la fábula simple, sin agnición ni peripecia, y la fábula compuesta que incluye esos dos elementos. Indudablemente la más artística es la segunda modalidad y entre ellas es un buen modelo «la *Eneida* en la cual hallo yo todas las perfecciones de todas las fábulas épicas, porque es compuesta de agniciones y peripecias»⁵⁰. Sin embargo, no todas las obras, incluso las de carácter heroico, presentan el mismo tema, sino que otras tratan «casos amorosos, como Museo, Heliodoro y Aquiles Tacio», y no por ello son desdeñables; es más, depende de la calidad de sus creadores: «cuando fuesen tan graves los escritores de la amorosa materia como los tres sobredichos, bien se pueden admitir»⁵¹.

Creemos que la parte conservada de las *Soledades* de Góngora encaja, sin forzar mucho el molde, dentro de esta segunda parte del esquema teórico, porque su tema, «Pasos de un peregrino son errante», se centra en los pasos, la trayectoria o peripecia, de un peregrino errante que, como aparece en varios lugares de la obra, es un hombre enamorado⁵², «náufrago y desdeñado sobre ausente», que en la soledad da al mar «lagrimosas de amor dulces querellas».

El principio, según la mayoría de los preceptistas, que se apoyan esta vez no tanto en Aristóteles como en Horacio⁵³, debe iniciarse de manera brusca por un suceso violento, emocionante o simplemente misterioso; es lo que se conoce como comienzo *in media res*. La utilización de este recurso introduce en el ánimo del lector un sentimiento de curiosidad, de suspense, puesto que la situación inicial no se aclara hasta bien avanzada la obra. Recordemos en este sentido el desconcierto de Jáuregui, y de otros como él, al quedar inexplicado el naufragio del principio de las *Soledades* y tantos otros rasgos que, de manera aislada, parecen carecer de sentido. El Pinciano aconseja el empleo de esta especie de treta para mantener tensa

⁵⁰ LÓPEZ PINCIANO: *Philosophia Antigua Poética*, III, p. 180.

⁵¹ *Ibid.*, p. 181.

⁵² Cf. ANTONIO VILANOVA: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora».

⁵³ Para todo lo relacionado con la doctrina de Horacio y su influjo es fundamental el denso estudio de ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Formación de la teoría literaria moderna* (Madrid: Cupsa, 1977; Murcia: Universidad de Murcia, 1980), II.

la atención del lector: «Del principio hay que decir dos palabras no más; que no comience de donde quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción. Así comenzó Eneas de la tempestad que fue vecina a la primera parte de la acción, que era la partida de Troya»⁵⁴.

Pero el comienzo *in media res* es un recurso no sólo de la épica, sino que, siguiendo a Heliodoro, aparece de forma sistemática en los libros de aventuras peregrinas que se escriben desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien avanzado el siglo XVII. Por otra parte, el naufragio del peregrino innominado es típico de la narración barroca⁵⁵, al igual que su acogimiento inmediato por parte de unos pastores o pescadores que lo albergan. Baste recordar un ejemplo bien conocido, el de *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega: «Salía sobre las blancas arenas de la famosa playa de Barcelona, entre unas cajas, tablas y rotas jarcias de un navío, un bulto de sayal pardo, cubierto de algas y ovas que visto de unos pescadores y puesto en una barca, con la codicia de que fuese alguna rica presa, fue llevado por la ribera abajo dos largas millas, hasta que en unos verdes árboles desenvuelto, como las demás cosas, fue conocido por un hombre que entre la vida y la muerte estaba en calma»⁵⁶.

⁵⁴ LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía Antigua Poética*, II, p. 89. También Díaz de Ribas, al comentar el principio del poema, explica el artificio *in media res*: Eruditamente comienza el poeta su narración: porque según dicen los críticos, el cuento poético ha de comenzar por un caso insigne. LUCANO comenzó su *Farsalia* por la entrada que hizo el César en el Rubicón, con que fue juzgado por enemigo del Pueblo Romano. Y así nuestro poeta comienza por una tempestad, de que un mozo escapaba en una tabla. Y si el *Antídoto* condena este modo de dar principio ex abrupto, sepa que con acuerdo tejió así la narración. Y comenzando por una tempestad dejó para el fin de la obra el contar el origen de los amores del peregrino y los demás discursos. Así Virgilio dirigió su obra; y el fin de la narración, que Eneas hizo a Dido, fue el principio de la obra del poeta:

Hinc me digressum vestus Deus appulit oris.

Y HELIODORO en la *Historia Etiópica* hizo lo mismo. Observaron esto por dos fines. El uno, por no repetir muchas veces una misma cosa. El otro, porque el oyente esté más suspenso y desee más saber enteramente el cuento. Esta última razón movió al poeta para no poner luego el lugar donde sucedió esta tempestad, ni explicar el nombre del peregrino, con intención de ponerlo todo después. Véanse Escalígero li. 3., cap. 96. Hieronimo Vida li. 2. Poet. Macrobio li. 5, cap. 2, el cual dice que Virgilio se apartó del modo de narrar propio del historiador, a imitación de Homero, que comienza su *Odisea* por la partida que Ulises hizo de la ninfa Calipso, prosiguiendo hasta que llegó a visitar al rey de los Feacios, a quien contó su peregrinación, desde la partida de Troya, hasta que aportó a la isla de Calipso», *Anotaciones y defensas a la primera Soledad de don Luis de Góngora*, f. 113 r y v.

⁵⁵ Cf. JEAN-LOUIS FLECNIAKOSKA, «Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d'Or», en *Estudios dedicados al profesor E. Orozco Díaz* (Granada, 1979), pp. 485-492.

⁵⁶ LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avall-Arce (Madrid: Castalia, 1973), p. 69. El editor de esta obra se pregunta si es casualidad la similitud de comienzos entre ambas obras, la de Góngora y la de Lope;

No obstante, las causas del naufragio, así como la historia personal del protagonista, no se revelan de manera inmediata, sino que, procurando mantener la tensión poética, no se descubren hasta bien avanzada la acción. En la *Historia etiópica*, de Heliodoro, no se aclara el desolador cuadro inicial hasta el final del libro V; en la obra de Lope no se cuenta la historia del peregrino hasta el libro III (la narración tiene cinco libros), en tanto que en Góngora hay que esperar hasta el verso 116 de la *Soledad* segunda para encontrar algo parecido; este soliloquio del peregrino es una evocación de sus amores y de su naufragio, con un tono lírico de indeterminación y vaguedad, y cumple la misma función que los ejemplos mencionados antes.

No nos detendremos a examinar el significado y la función del protagonista de las *Soledades* puesto que ya ha sido objeto de un magistral estudio⁵⁷, en el que queda claro que «este personaje, ya existente en la poesía italiana y española del Renacimiento como personificación alegórica del poeta enamorado, es el *peregrino de amor*. Símbolo de la condición humana, arquetipo del hombre barroco, víctima del desengaño amoroso y absorto caminante por la soledad, el peregrino de amor es el único personaje novelesco que podía protagonizar la grandiosa concepción simbólica de las *Soledades*»⁵⁸.

Tras el comienzo brusco, la narración en los libros de aventuras peregrinas suele convertirse en un esquema muy fluido en el que caben elementos muy diversos, bien sean relatos de otros personajes que se integran en la acción y que acompañan al protagonista (o a los protagonistas) en su constante peregrinación, poemas o descripciones que, en ocasiones, se convierten en piezas autónomas, completamente independientes de la acción principal. Así ocurre, por ejemplo, en *El peregrino en su patria*, en el que se incluyen cuatro autos sacramentales y diversas historias de fantasmas y apariciones, o en la *Selva de aventuras*, de Jerónimo de Contreras, en donde el caballero Luzmán asiste a debates, conversaciones e historias ajenas por completo a su problema amoroso personal. Algo parecido ocurre en las *Soledades*; el peregrino, al que Jáuregui había llamado mirón, es nada más que una especie de espejo por medio del cual tenemos acceso a una serie de escenas, diálogos o historias, sin relación alguna con su naufragio. Recordemos, aunque no de

creemos que no se trata de una simple coincidencia, sino que ambos emplean un mismo recurso técnico, tomado de modelos clásicos. Y quién sabe si en el fondo de ello no se encuentra un deseo de emulación, por parte de Góngora, de un esquema literario utilizado antes por Lope y conocido por don Luis, mejorado sensiblemente y de manera originalísima en la creación gongorina.

⁵⁷ ANTONIO VILANOVA: «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora».

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 431-432.

manera exhaustiva⁵⁹, que los elementos más importantes intercalados en la trama narrativa del poema gongorino van desde el saludo del peregrino al albergue en que ha sido acogido, que no es más que una bellísima adaptación del horaciano *Beatus ille*, hasta las variadas y policromas escenas de cetrería del final de la *Soledad* segunda, pasando por la descripción del grupo de montañeses y montañesas que van a la boda, el discurso sobre los descubrimientos del viejo serrano, los coros amebeos, los juegos deportivos que siguen a la boda y, ya en la *Soledad* segunda, la narración del pescador acerca de las habilidades de sus hijas y los requiebros amorosos alternados de Lícidas y Micón.

Además de estos elementos (el comienzo *in media res*, que requiere luego un relato explicativo en primera persona; el protagonista como peregrino de amor y la serie de elementos intercalados ajenos a la trama principal), que creemos fundamentales en la narración de aventuras peregrinas y que cumplen una función parecida en los poemas gongorinos, hay otros detalles que nos recuerdan rasgos similares de la narrativa de aventuras. Quizá los más relevantes sean la belleza del protagonista y la fidelidad amorosa del mismo.

En los libros de aventuras peregrinas, así como en la llamada novela griega, los protagonistas, tanto el amante como la enamorada, suelen reunir en su persona las cualidades más perfectas y bellas. Heliodoro nos presenta a Cariclea «mucho mayor y cosa más divina que humana [...], sus ropas, entretejidas con oro, resplandecieron, heridas con los rayos del sol, juntamente con sus cabellos, que como madejas de oro fino tenía derramados por las espaldas [...]. Algunos decían que era alguna diosa, y que era la diosa Diana. Otros, la diosa Isis»⁶⁰; Cervantes describe su Persiles, llamado Periandro en la mayor parte de la obra, como un mancebo, cuyos cabellos «como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían; limpiaronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura, que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban»⁶¹.

También Góngora se refiere a la gran belleza del peregrino:

cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida⁶²,

⁵⁹ Para un argumento más detallado *vid.* ROBERT JAMMES: *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Bordeaux: Féret et fils, 1967), pp. 575-581. También son clarificadoras las notas de J. Beverley a su edición, y, por supuesto, la edición y versión en prosa de Dámaso Alonso.

⁶⁰ HELIODORO: *Historia etiópica*, trad. por Fernando de Mena (1587), ed. Francisco López Estrada (Madrid: Aldus, 1954), p. 16.

⁶¹ MIGUEL DE CERVANTES: *Persiles y Segismunda*, ed. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla (Madrid: Bernardo Rodríguez, 1914), I, p. 2.

⁶² GÓNGORA: *Soledades*, ed. cit., p. 75.

perífrasis alusiva al joven Ganimedes, copero de los dioses, que gracias a su hermosura logró seducir al propio dios.

La belleza lleva consigo, en la mayoría de los casos, la nobleza⁶³, por lo tanto no es un simple peregrino, sino que se trata de un noble, «de un Príncipe, persona grande»⁶⁴, como afirma Díaz de Ribas, que encubre su personalidad, como es usual en los libros de aventuras peregrinas, y que sólo la descubren hacia el final del relato, en el momento de la agnición o anagnórisis. El mismo crítico, comentando este fragmento, relaciona la belleza con las perfecciones morales: «Descripción breve y elegante del peregrino, anteponiéndolo a Ganimedes, bellísimo joven, el cual fue hijo de un rey de Troya, y yendo a caza lo arrebató el águila de Júpiter [...]. Así significa el poeta que era de tierna edad el peregrino, que es la más capaz de amor [...] y que era hermoso, que suele ser indicio de las perfecciones del ánimo. Así Homero a todos sus excelentes héroes pintó hermosos [...] Virgilio hizo lo mismo, pintando hermosos a Eneas, Turno, Ascanio, excelentes todos en fortaleza y virtudes de ánimo»⁶⁵.

Junto a la belleza hay que mencionar también la fidelidad amorosa del protagonista, elemento proverbial en las narraciones de carácter idealista, de las que son un buen ejemplo los libros de aventuras peregrinas. Jáuregui no entendió este rasgo al suponer que había olvidado a su dama y se había enamorado de la labradora desposada. Acerca de esta fidelidad se pueden localizar diversos lugares de la obra, como las

lagrimosas de amor dulces querellas⁶⁶,

el soliloquio de la *Soledad* segunda, sobre todo los versos:

Tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya
quien me fuerza a que huya
de su prisión⁶⁷,

además de aquel fragmento que el autor del *Antídoto* interpretó erróneamente:

Digna la juzga esposa
de un Héroe, si no Augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado

⁶³ Cf. FELICIANO DELGADO: «Góngora: *Soledades*», en *Textos hispánicos comentados* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 1984), p. 118.

⁶⁴ PEDRO DÍAZ DE RIBAS: *Discursos apologéticos*, p. 141.

⁶⁵ Id., *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»*, ff. 112 v. 113 r.

⁶⁶ GÓNGORA: *Soledades*, ed. cit., p. 75.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 126.

a la que, naufragante y desterrado,
 le condenó a su olvido.
 Este pues Sol que a olvido le condena,
 cenizas hizo las que su memoria
 negras plumas vistió, que infelizmente
 sordo engendran gusano, cuyo diente,
 minador antes lento de su gloria,
 inmortal arador fue de su pena,
 y en la sombra no más de la azucena
 que del clavel procura acompañada
 imitar en la bella labradora
 el templado color de la que adora,
 víbora pisa tal el pensamiento,
 que el alma por los ojos desatada
 señas diera de su arrebatamiento⁶⁸.

El Abad de Rute ya había caído en la cuenta de que el sevillano estaba equivocado en su apreciación: «En lo que toca a la tacañería de enamorarse de la hija de su huésped: Vm. le pida perdón del juicio temerario, pues sospecha dél semejante cosa sin constarle más de que la hermosura de la zagala le sirvió a su memoria de estímulo y despertador, para hacerla como en un rapto de la dama a quien quiso o quería»⁶⁹.

Otras referencias aisladas, como la mención de Etiopía en el verso:

y blanca la Etiopía con dos manos⁷⁰

que recuerda, aunque ése no sea su significado⁷¹, la trama fundamental de la *Historia etiópica*, en la cual la blanquísima Cariclea re-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁹ FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Examen del «Antídoto»*, op. cit., p. 406. Más extensa y ajustadamente explica este lugar Díaz de Ribas: «Contiene este paso varios efectos propios de un amante. Primeramente viendo el peregrino la novia tan hermosa se acordó de su amada: que es propio de los amantes el figurar luego la cosa amada en los objetos que ven.

Luego dice que el Sol de su dama (que lo olvidó) representándosele dulcemente en aquella ocasión, abrasó y hizo cenizas las negras plumas de las memorias e imaginaciones melancólicas que antes tenía. Y prosiguiendo en la alegoría del Fénix, dice que después de esta imaginación nació como gusano las cenizas abrasadas de sus tristezas, un afecto triste de verse ausente de quien tanto amaba. El cual gusano y afecto primero le fatigaba interiormente; pero luego creció tanto que las señales de su pena se conocieron exteriormente. Y así dice que siendo primero este gusano minador interno de su gloria, después fue arador de su pena. Porque, de la manera que el arado surca por de fuera la tierra, así creciendo esta melancolía exteriormente se dio a conocer», *Anotaciones y defensas a la primera «Soledad»*, f. 155 r. y v.

⁷⁰ GÓNGORA: *Soledades*, ed. cit., p. 108.

⁷¹ El significado textual lo explica así el Abad de Rute: Góngora no quiso «oponer la blancura de sus manos a lo negro de Etiopía, sino subiéndolo de punto lo uno y lo otro, decir que había tanta blancura en sus manos, que participando della la negra Etiopía pudiera mudar color y blanquearse; esto quiso decir el poeta», *Examen del «Antídoto»*, p. 416.

sulta ser la reina de la negra Etiopía, hija de los reyes etíopes, o el nombre de Leucipe, en la segunda *Soledad*, que resulta ser el que ostenta la enamorada en la novela griega de Aquiles Tacio, que no hemos localizado en ningún otro lugar⁷², nos sugieren cierta familiaridad de Góngora con este tipo de narraciones.

Sin embargo, no queda constancia alguna de que ello fuera así puesto que, ni en sus obras de creación ni en su epistolario, hemos localizado alusiones o referencias a Heliodoro o a Aquiles Tacio, los dos novelistas griegos más conocidos.

No ocurre así con el círculo de admiradores gongorinos, que emplean con frecuencia los textos narrativos antiguos para afirmar o rebatir opiniones. Ya hemos visto cómo el Abad de Rute y Díaz de Ribas mencionan y conocen la novela de Heliodoro; también aparece en Martínez Portichuelo⁷³ y en Pellicer⁷⁴. Quizá la clave de ese

⁷² SOTO LEÓN Y MANSILLA retoma este nombre en su *Tercera Soledad* y presenta a la joven Leusipe [sic] como el nuevo amor del peregrino. Este continuador no entendió, al parecer, los rasgos que desde nuestro punto de vista aparecen en los poemas gongorinos. Tampoco se advierte que haga una continuación estricta del plan formulado por Angulo y Pulgar, aunque presente ambientes de caza. Fray José Ruiz dice, en su *Censura y Parecer*: «pues siendo en su ánimo en el de Góngora, como en muchas partes lo refiere, o hemos perdido muchos textos de don Luis o esto es invención o error del religioso expresar en ellas las cuatro edades del hombre, le corresponde sin duda a esta tercera el noble ejercicio de la venatoria caza [...]. Finalmente introduce unos sólidos consejos, médula liquidada de los antiguos estoicos». En un soneto preliminar, obra del autor del poema, se resumen elementos importantes del argumento que desarrolla luego en la obra:

Pasos del peregrino son, no errantes
sino cercados ya; pues ha logrado
mirar del Sol, lo que lloró eclipsado
venerando sus luces, ya constantes...

No nos parece un poema tan deleznable como siempre se nos ha hecho creer. En el siguiente fragmento se expresa la llegada de la noche y el silencio tras una tormenta:

Todo es silencio ya; todo reposa
o por acaso, o providencia extraña.
Pues ni alegre sirena,
ni rugido de testa coronada,
ni amante Filomena,
ni Amaltea del hijo no encontrada,
¡nada se escucha! Que el pasado espanto
fue grillos a la voz, espuela al llanto.

JOSEPH DE LEÓN Y MANSILLA: *Soledad Tercera siguiendo las dos que dejó escritas el príncipe de los poetas líricos de España don Luis de Góngora* (Córdoba: Esteban de Cabrera, 1718), pp. 45-46 para el fragmento final; preliminares sin paginar el resto.

⁷³ Este apologista menciona a Heliodoro e incluye un fragmento de la versión latina de la obra; *Apología en favor de don Luis Góngora*, f. 25 v. Heliodoro es una de las muchas autoridades clásicas que Martínez menciona para apoyar su demostración de que la musa inspira al poeta. La traducción que maneja parece ser la que realizó al latín el polaco Estanislao Warszewicki, que junto con la francesa de Amyot, fue la más difundida. Para este momento, 1627,

conocimiento y aprecio se deba al humanismo helenizante que Millé percibe en la generación de Góngora: «Su generación se precia de un humanismo más sabio y complejo, más integral, que el de las anteriores. Presume, con mayor o menor fundamento, de helenizante. Deslumbranla las sabias combinaciones estróficas de Píndaro y la gracia muelle y afeminada del seudo Anacreonte. Se ha enamorado también, con mengua de Virgilio y Horacio, de la pompa rebuscada de Ovidio, de Claudiano y de los poetas de la decadencia latina»⁷⁵. Heliodoro pertenece también a la categoría de autores refinados y extravagantes.

¿Qué podemos deducir de todo este largo y, a veces, inseguro razonamiento? Sería una temeridad pensar que Góngora pretendió escribir una narración de aventuras peregrinas en verso, a pesar de que María Rosa Lida⁷⁶ ha descubierto que el hilo narrativo de las *Soledades* procede del Discurso VII de Dion Crisóstomo, texto que algunos críticos consideran una novela griega de aventuras más y como tal ha sido editada en alguna ocasión⁷⁷. Insistir sobre este particular nos llevaría demasiado espacio.

Lo que sí nos parece probable es que don Luis emplease en la elaboración de su poema algunos de los recursos propios de los libros de aventuras peregrinas, como hemos detallado en su lugar, rasgos que no pasaron desapercibidos para algunos de los apolo-gistas de su círculo literario.

Sin duda, en las *Soledades* de Góngora suelen ser predominantes, como la crítica académica opina; los elementos líricos; pero a su lado hay que hacer figurar también los rasgos de carácter épico y narrativo, que no restan un ápice de brillantez al poema, sino que lo convierten en una creación nueva, distinta, apenas clasificable, obra cumbre del ingenio lúcido y barroco de don Luis de Góngora.

había ya al menos dos traducciones castellanas, más correcta la segunda debida a Fernando de Mena. Sin embargo, Martínez Portichuelo, al igual que Pellicer, como buenos humanistas manejan el original latino.

⁷⁴ JOSEPH DE PELLICER DE SALAS Y TOVAR: *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (Madrid, 1630), menciona a Heliodoro en su comentario al *Polifemo*, el cual, junto con otros muchos, dice que son siete las bocas del Nilo, col. 327. A Aquiles Tacio lo cita al hablar de la altura de la palma, col. 316, y también a propósito de los albogues o flautas de Pan, col. 75. Sin embargo, entre el enorme farrago de autoridades que menciona, incluye, sin que sepamos bien por qué, a Heliodoro entre los historiadores griegos y a Aquiles Tacio entre los críticos latinos. Quizá sea debido a que el desmesurado Pellicer consultaría más las Polianteas y Calepinos de la época que las obras originales.

⁷⁵ GÓNGORA: *Obras completas*, ed. Millé, pp. 20-21 del prólogo.

⁷⁶ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL: «El hilo narrativo de las *Soledades* de Góngora», en *La tradición clásica en España* (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 241-251.

⁷⁷ Cf. CHARLES ZEVORT: *Romans grecs* (Paris: Charpentier, 1858). El texto, titulado *Histoire Eubéenne ou Le chasseur*, pp. 365-384, completa volumen con la *Historia etiópica* de Heliodoro y la novela de Apuleyo.