

El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)

Rafael Bonilla Cerezo

Universidad de Córdoba
Lh1bocer@uco.es

Recepción: 16/11/2020, Aceptación: 14/07/2020, Publicación: 07/12/2020

Resumen

El presente estudio arroja nueva luz sobre el debate en torno a la *Dedicatoria al duque de Béjar* (Luis de Góngora, *Soledades*, 1613: “Pasos de un peregrino son errante”), sin duda la obertura más ambiciosa del Barroco hispánico. Se procura razonar aquí cómo las lecciones de Andrés Almansa y Mendoza, José de Pellicer, García de Salcedo Coronel, el anónimo antequerano (Francisco de Cabrera), Martín Vázquez Siruela y, ya en nuestros siglos, Dámaso Alonso, Herman Brunn, Leo Spitzer, Maurice Molho, Robert Jammes, Antonio Carreira, Nadine Ly, John Beverley, Mercedes Blanco, Joaquín Roses, Juan Matas, Crystal Chemris, Mary M. Gaylord, Gaspar Garrote y Paola Encarnación Sandoval consienten todavía un asedio que nos permite vincular al *poeta* con el *peregrino errante* que protagoniza el poema, al dedicatario con el “pastor filósofo” de la *Soledad* I, los *pasos* con los *versos* y, por último, la *selva* con la *silva*.

Palabras clave

Soledades; *Dedicatoria al duque de Béjar*; Góngora; Polémica; Barroco.

Abstract

The Confused Pilgrim (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4).

The present study sheds light on the debate on the *Dedicatoria al duque de Béjar* (Luis de Góngora, *Soledades*, 1613: “Steps of a wandering pilgrim are these”), which is undoubtedly the most ambitious overture of Hispanic Baroque. Its main contention is how the lessons of most critics –ranging from Andrés Almansa y Mendoza, José de Pellicer, García de Salcedo Coronel, Francisco de Cabrera (“anónimo antequerano”), Martín Vázquez Siruela and, more recently, Dámaso Alonso, Herman Brunn, Leo Spitzer, Maurice Molho, Robert Jammes, Antonio Carreira, Nadine Ly, John Beverley, Mercedes Blanco,

Joaquín Roses, Juan Matas, Crystal Chemris, Mary M. Gaylord, Gaspar Garrote and Paola Encarnación Sandoval— allow us to keep on linking the *poet* with the *wandering pilgrim* in the poem, the dedicator with the philosopher-shepherd from the first *Solitude*, the *steps* with the *verses* and, lastly, the *sylva* with the *silva*.

Keywords

Soledades; Dedicatoria al duque de Béjar; Góngora; Controversy; Baroque.

La *Dedicatoria al duque de Béjar*, “puerta de acceso al sinuoso laberinto de las *Soledades* de Góngora (1613-1614)” (Collins 2002a: 91), con cuyo “primer panel narrativo” está íntimamente vinculada (Bonilla Cerezo y Tanganelli 2013: 31-47), se ha leído como el “pasaporte para atravesar una tierra imaginaria de belleza y misterio” (Collins 2002b: 46). Y comienza así:

Pasos de un peregrino son errante
 cuantos me dictó versos dulce Musa,
 en soledad confusa,
 perdidos unos, otros inspirados (1613, vv. 1-4)¹

1. Reproduzco los versos tal como los editó Jammes (1994: 183-184), pero intervengo en la puntuación. Tampoco Carreira (2016), en su edición para el proyecto POLEMOS, se decidió a poner una coma después del epíteto *confusa*: <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica> (consultado el 27/08/2018). Cito siempre por esta edición, exceptuando el *Polifemo* (Góngora, 2010) y las *Soledades* (Góngora, 1994). Sobre la *Dedicatoria*, Matas Caballero (2005: 62) ha sugerido que “las repeticiones fonéticas [...] en la disposición vertical de los cuatro primeros versos permiten profundizar en su significación, pues se establecen paralelismos entre las palabras claves [...]: *pasos-perdidos, dictó-soledad, peregrino-versos, versos-confusa-otros, son-inspirados, errante-inspirados, musa-inspirados*”. Aprovecho para mi discurso tres de sus siete correspondencias: *peregrino-versos, versos-confusa-otros* y *errante-inspirados*. Sobre las aliteraciones en la poesía gongorina (unidas a “actos de entendimiento”), véase Sánchez Robayna (2017: 28).

Acerca del sintagma preposicional “en soledad confusa”, Jammes (1994: 182) observó que

hay dos construcciones posibles, según se considere este complemento [*en soledad confusa*] relacionado únicamente con el participio *perdidos*, o con los dos participios: *perdidos* e *inspirados*. He adoptado en mi paráfrasis la primera solución, porque es la más sencilla y la única que no admite objeción.² La segunda es la que adoptaron Pellicer y Salcedo Coronel: “Pasos dice que son de un peregrino sus números, perdidos en la soledad los pasos, y en la soledad dictados [y por ello inspirados] los versos” (Pellicer, col. 353).

Perdidos unos: los pasos del peregrino, y bien dice “perdidos”, habiendo dicho “confusa”. *Otros inspirados*: los pasos que le dictó la Musa. Dijo que fueron inspirados de su Musa en la confusa soledad, o porque se hallaba entonces retirado cuando escribía este poema, o porque le inspiró los versos para este asunto de la soledad.

Pero no son convincentes las largas explicaciones de Salcedo, a través de las cuales se trasluce sobre todo la dificultad que encuentra para armonizar *confusa* con *inspirados*; y es poco verosímil, en efecto, que Góngora, al presentar su poema, empiece calificándolo indirectamente de *confuso*.

Pues bien, fruto de que solo se ha transcrito en fechas recientes, gracias al tesón de los paleógrafos sevillanos Rocío Rodríguez y Antonio Valiente (2017), diría que el maestro Jammes pasó por alto el parecer de Vázquez Siruela, lindero con el de Salcedo Coronel, aunque también deudor de la autoridad de Horacio (*lib. 1, od. 1*), en el interesantísimo manuscrito 3893 de la BNE:

135. *En soledad confusa*. Se escribieron los versos y se dieron los pasos. Lo uno y lo otro se arguye de falsedad, porque al escribirse los versos, los dictaba la musa, y así no estaba el poeta solo. Mas aquella es fácil salida, porque la soledad que aquí se entiende es aquella en que se pinta Horacio a sí mismo. [...] “Soledad del pueblo” que embaraza la comunicación de las musas, los pasos tampoco parece que fueron en soledad confusa, pues se dieron entre tantas ninfas y pastores.³

Así las cosas, procuraré ofrecer desde mi ladera una alternativa a las tesis de Jáuregui, Pellicer, Salcedo Coronel, Vázquez Siruela y el propio Jammes. Por lo

2. Lo mismo afirmó el anónimo responsable de la *Soledad primera, ilustrada y defendida*: “*perdidos* hace relación de *pasos*; *inspirados*, de *versos*” (Osuna Cabezas 2009: 145). Este autor, que se ha identificado con el fraile agustino Francisco de Cabrera, entendía que el arranque de las *Soledades* bebía de “Ovidio, lib. 3, *Metamorfosis*; de Acteón: *per nemus ignotum non certis passibus errans* (“y errando a la ventura por un bosque que no conoce”)) (Osuna Cabezas 2009: 143).

3. Este manuscrito será editado por Mercedes Blanco y Pedro Conde Parrado. Véanse el dossier de Raquel Rodríguez y Antonio Valiente, “Informe de resultados obtenidos tras un análisis material, paleográfico y estructural de transcripción y análisis paleográfico del manuscrito BNE, ms. 3893, para el Proyecto *Sur le traces d’une révolution littéraire. Pour une édition digitale de la polemique gongorine*”, y las noticias del seminario *Desvelos gongorinos de un humanista barroco: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893* (La Sorbona, 23/03/2018), ahora en Blanco, ed. (2019).

que atañe a este último, los párrafos que acabo de espigar en su valiosa edición representan la cifra de la encendida polémica que el actual decano del gongorismo sostuvo con su colega Maurice Molho.⁴ Aunque la juzgo de dominio público entre especialistas, quisiera volver sobre ella con nuevos datos.

Empecemos por ordenar sintácticamente los versos, ya que en el incipit de la *Dedicatoria* asoma el primero de los hipérbatos que luego desfilarán por las *Soledades*.⁵ Mi paráfrasis no es la única posible, ni tampoco necesariamente la mejor. Pero pienso que funciona: “Cuantos versos musa dulce me dictó en soledad confusa, perdidos unos, otros inspirados [los versos], son [los] pasos de un peregrino errante”. En buena lógica, el sintagma *en soledad confusa* se referiría, a la vez, tanto a los *versos* del poeta como a los *pasos* del náufrago que protagoniza las silvas; a ambos, dada la identidad que cabría asentar entre los dos sustantivos: *versos* y *pasos*.⁶ Más oscura, si se quiere, aunque me afanaré en razonarla, la supuesta –y plausible– correlación entre la figura de Góngora y la de su anónimo peregrino.⁷

Por ahora, apenas nos estorban los apuros de Salcedo a la hora de relacionar el v. 3 (“en soledad confusa”) con la ditología adjetival (*perdidos e inspirados*) que clausura la primera frase del poema y pone sus miras –creo que a ciencia cierta– tanto sobre los *versos* (para Jammes solo *inspirados*) de don Luis como sobre los *pasos* (para Jammes solo *perdidos*) del “más misterioso de los héroes errantes” (Guillén 1998: 68). Lo veremos con detalle.

4. Véanse Molho (1960; 1977: 39-81) y Jammes (1978).

5. No ignoro que, según Rosales (1971: 265-270), Góngora creó “una lengua poética distinta, apoyada en una sintaxis gramatical más parecida a la latina, pero apoyada también [...] en una nueva sintaxis de la realidad, en la que todos los objetos puedan relacionarse de manera distinta a la usual”.

6. Concedo por ahora que mi prosificación no obliga a presumir que “los *pasos* del peregrino errante se dieron también en una *soledad confusa*”. Téngase en cuenta que el doctor Manuel Serrano de Paz escribió en sus *Comentarios*: “*Perdidos unos, otros inspirados*] Prefieren algunos estos dos adjetivos a diferentes sustantivos, aquel *perdidos* a los *pasos*, y aquel *inspirados* a los *versos* y hacen este sentido: cuantos versos inspirados me dictó la Musa son los pasos perdidos de un peregrino errante. Pero a mí me parece que igualmente los aplicó el Poeta a uno y otro sustantivo, y llama *pasos perdidos* los que dio el peregrino sin fin alguno cierto, y como *errante* solo, pero *pasos inspirados* los que dio movido de impulso y causa superior que le guió a fin cierto ejecutado de él, aunque no conocido; y si estamos en la alegoría que algunos dan a este poema, que este peregrino sea el Hombre, cuya vida describe el poeta en esta *Soledad*, que sea el mundo que peregrina mientras vive, ya se echa de ver que sus pasos unos son perdidos y otros inspirados”. Agradezco el envío de su transcripción en curso a José Martínez Varela (2019: 12-13). Intervengo en el texto. Sobre Serrano de Paz véase el detallado artículo de Ponce Cárdenas (2014).

7. Algo forzada, pero asaz novedosa, resulta la apuesta de Garrote Bernal (2018: 213): “[el endecasílabo] ‘Pasos de un peregrino son errante’ contiene dos ordenaciones posibles: *Pasos de un peregrino son errante* (definición metapoética) y *Pasos son de un peregrino errante* (resumen argumental). En la primera, si se entienden *un peregrino son* como sintagma nominal y *pasos* con el sentido de ‘tiempos de los pies métricos’, figura la síntesis más lograda de una nueva forma de poetizar con ‘versos desiguales y consonancias erráticas’”.

Mientras, dado que la batalla en torno a las *Soledades* ha venido discurriendo entre voces y ecos, no olvidemos que Roses (1997/2007: 90-91) se sumó hace un par de décadas al debate que nos ocupa:

¿podrían ser los *pasos* del *peregrino* y la escritura del poeta, *perdidos* e *inspirada* tanto [los] unos como [la] otra? [...] La identificación entre el autor y el peregrino permitiría la equivalencia entre la *soledad* del héroe ficticio y la *soledad* del poeta y, en una lectura alegórica, propiciaría la semejanza entre el desengaño amoroso del noble y el desengaño cortesano de Góngora. Para fundamentar esta lectura, [...] debe señalarse [también] la significativa referencia de los vv. 30-31 en la misma dedicatoria: “*déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado*”, los cuales permiten, por referirse ambiguamente al poeta y al peregrino, una interpretación sorprendente de los peregrinajes diversos que las *Soledades* nos brindan.⁸

Se trata del mismo jardín en el que voy a meterme yo aquí, si bien por un sendero algo bifurcado. Conformémonos de momento con la presunción, lingüísticamente irrefutable, de que *perdidos* e *inspirados* califiquen solo al sustantivo *versos*. Adelanto que no es la que más me convence, pero las reglas de la gramática nos autorizan a darla por buena. Para decirlo de una vez, tan válido resulta aplicar la ditología (*perdidos* e *inspirados*) a los *versos* –otro cantar será igualarlos o no con los *pasos*– como la decisión de Jammes de reservar el concepto de *soledad* únicamente para los *pasos* del *peregrino*, a costa, eso sí, de privar tanto al poeta como a su “dulce musa” de un espacio, y hasta de un estado anímico, en virtud de las dos acepciones que la voz *soledad* tenía durante el Siglo de Oro: “1. Lugar desierto o tierra no habitada. 2. La falta de compañía” (*Diccionario de Autoridades*).⁹

En principio, tanto mi prosificación –más tarde añadiré otra– como el cisma que postuló Jammes entre el peregrino, “en soledad confusa”, y el poeta y su musa, ¡a saber dónde!, no me satisfacen del todo.¹⁰ Y tampoco Pellicer (1630: 357) aclaró la situación como me hubiese gustado: a su juicio, los *pasos* son los

8. El artículo se publicó en 1997, pero cito por su colectánea de 2007.

9. En una monografía que se publicó después de que hubiera enviado este artículo a *Studia Aurea*, Paola Encarnación Sandoval llega a conclusiones semejantes por lo que se refiere a los pasajes de la *Soledad* II con los que compara la *Dedicatoria* a Béjar. La citaré a menudo en aquellos *loci* en los que ambos hemos avistado las mismas o parecidas claves. Las considero felices coincidencias surgidas de forma sincrónica a uno y otro lado del charco, por más que la gongorista mexicana haga un uso demasiado selecto de la bibliografía. He aquí su premisa, que asumo por completo: el peregrino “es la figura simbólica con la que se identifica el yo lírico a lo largo de 2070 versos y es, esencialmente, el modo de concebir el proceso de escritura y lectura del texto. Estas tres vertientes (el personaje-el poeta-el texto) convergen de manera simultánea y compleja, como si el poeta se rebelara a hacer del peregrino una sola cosa, a limitar a una función concreta todo su potencial simbólico, y en cambio, establece un planteamiento original que le permite explorar, en un solo poema, más de una formulación literaria del peregrino” (2019: 42).

10. Para abreviarlo con la sal de Gómez de la Serna (2004: 15), diríase que el profesor Jammes “abandonó [al poeta y a su musa] a su espontáneo silvestrismo”. Los corchetes son míos.

números del peregrino, leídos aquí por Góngora como “versos, por contar de [cierto] número de sílabas y cantidades de ellas, de que se componen los que llaman *pies*, por lo que están sujetos a medida” (*Autoridades*). De veras oportuno. Pero su fino paralelismo –o equipolencia– entre los *pasos* del naufrago y los *versos* que una “dulce musa” le dictó al poeta, que *mutatis mutandis* son los mismos que este nos narrará a continuación, hasta llegar a confundirse –los *pasos-versos* (o sea, la peripecia y la silva-soledad) del y sobre el peregrino¹¹–, se asimilaría mejor si lo comparamos con un pasaje de la *Soledad* II que hasta el ensayo de Sandoval y el presente artículo nunca se ha aducido para glosar el famoso arranque de la *Dedicatoria al duque de Béjar*.¹²

Los números del peregrino

Uno de los episodios más primorosos de la *Soledad* II (vv. 542-611) es el canto que los pescadores Lícidas y Micón dedican a sus amadas Leusipe y Cloris.¹³ Pues bien, cuando casi toca a su fin, Góngora no vacila en cuestionarse, con no poco misterio:

¿Qué mucho, si el candor bebió ya puro
de la virginal copia, en la armonía,
el veneno del ciego ingenioso
que dictaba los números que oía? (1614, vv. 631-634)
(Góngora, 1994: 509)

11. Agradezco esta nota de uno/a de los informantes de mi trabajo: “‘soledad confusa’ es una inescapable alusión metatextual a la obra misma así titulada, creada por con el propio discurrir del poeta que cobra diegéticamente cuerpo en el curso del peregrino. Cabría en ello leer, si se quiere, tanto una más que oportuna referencia a su ‘soledad creadora’ (la inherente a todo poeta, la propia al que explora senderos inéditos) y a una ‘autoironía’ sobre la perplejidad misma del autor –personal y literaria– en el momento de su composición”.

12. Nobleza obliga a reparar en otro lugar punteado por Blanco (1995: 54-55): “Piloto hoy la Cudicia, no de *errantes* / árboles, mas de *selvas inconstantes*” (1613, vv. 403-404). A su juicio, “de plus, *errantes* fait écho au vers initial du poème *pasos de un peregrino son errante*, et fonctionne comme un rappel de ce pèlerin errant dont le prédicat premier est ‘naufragé’ (náufrago)”.

13. De su segunda irrupción dentro de la “silva de las riberas” y sus analogías con el incipit de la *Soledad* I se ha ocupado ya Sandoval (2019: 179): “La primera imagen que aparece es la de dos pescadores con sus redes: ‘Los escollos el Sol rayaba, cuando / con remos gemidores / dos pobres se aparecen pescadores, / nudos al mar, de cáñamo, fiando’ (II, vv. 33-36). Tal vez más que el acto de estos hombres encomendando al mar sus redes de pesca al amanecer, importa el adjetivo que define a los remos (*gemidores*), pues sin necesidad de apelar directamente al léxico relativo a la música, expresa por medio de la hipálage que estos pescadores venían cantando alguna tonada nostálgica. [...] Entre los paralelismos estructurales entre las dos *Soledades* hay que notar el uso idéntico del verbo ‘fiar’ por parte de los personajes, en *Sol. II* con los pescadores que *fian* algo al agua –sus redes–, y en *Sol. I* cuando el propio peregrino *fió* su camino ‘a una Libia de ondas’ (I, v. 20)”.

Por eso tampoco sorprende que Jammes (1994: 508) se topara aquí con otro aprieto hermenéutico:

Los números que oía: El sujeto [de la oración] puede ser la *virginal copia* o el *peregrino*. D. Alonso complica mucho la oración al suponer (siguiendo a Pellicer) que el sujeto es el Amor: "...el ingenioso ceguezuelo que había dictado los versos a los dos amantes pescadores y que al mismo tiempo los estaba escuchando metido en el corazón de las dos enamoradas doncellas".

Con independencia de este corolario de Jammes, Salcedo Coronel (1636: 278) se había explayado en los mismos términos que el responsable de las *Leccionnes solemnes* (1630): "dice que el Amor dictaba [se entiende que a los pescadores] los versos que oía el peregrino y guardaban codiciosas las rocas y bebía el recato de Leusipe y Cloris".

Ha llegado el momento de volver sobre la *Dedicatoria* para conectarla con dicho episodio de la *Soledad II*: parto de que el sujeto del verbo "oía" en el v. 634 de la silva haliéutica ("que dictaba los números que oía") solo puede ser el *peregrino*. Descarto, en fin, que la *virginal copia* (1614, v. 632) desempeñe la función de agente en este pasaje. Los que cantan en dicho segmento son sin duda los pescadores; y lo hacen al dictado del Amor (Cupido). ¡Por supuesto que se dirigen a sus respectivas dueñas (*virginal copia*), pero el que ahora los escucha, de manera un punto entrometida, es el náufrago!

Góngora otorgó escaso protagonismo –diría que nulo por lo que afecta al plano verbal– a las hijas del viejo pescador mientras Lícidas y Micón entonaban su canto, el cual se venía modulando en virtud de la presencia del forastero, que asume aquí el papel de "público sin entrada". Por eso reza en el texto: "¡Oh cuánta al peregrino el amebeco, / alterno canto dulce, fue lisonja!" (1614, vv. 626-627; Góngora, 1994: 509).¹⁴ Pero véase también cómo del v. 630 de la *Soledad II* emerge "el escollo más duro" (Góngora, 1994: 509), esto es, el mismo sustantivo (*escollo*) con el que se había tropezado el peregrino en la primera silva:

Del Océano, pues, antes sorbido
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas. (1613, vv. 22-25)
(Góngora, 1994: 203)

14. Escribe Sandoval (2019: 129): "La recurrencia de la construcción 'dulces querellas / quejas' indica que esta antítesis resulta un dispositivo lírico eficaz para recrear la pena amorosa con un tinte de dulzura dado por la armonía de la creación musical, como si lejos de concentrar su mirada en la naturaleza del sufrimiento de los enamorados (sea el peregrino o los pescadores), a Góngora le interesara resaltar el carácter armónico y sonoro que puede tener la expresión de esta pena al bucólico modo".

Finalmente, después de haber disfrutado –insisto, el *peregrino*, y no la *virginal copia*– de los versos de este dúo de pescadores, Góngora (1994: 509-511) prosigue su relato:

Generosos afectos que una pía
doliente afinidad, bien que amorosa
por bella más, por más divina parte,
solicitan su pecho a que (sin arte
de colores prolijos)
en oración impetres oficiosa
del venerable isleño
que admita yernos los que el trato hijos
litoral hizo, aun antes
que el convecino ardor dulces amantes. (1614, vv. 635-644)

Si el peregrino “sobre ausente” (1613, v. 9) se emocionó hasta sentirse reflejado en las penas de este par de galanes de ría, a los que les cuesta Dios y ayuda conquistar a Leusipe y Cloris, es porque era él –y no las hijas del isleño– quien “oía los números que les dictaba Amor [a Lícidas y Micón] y [que luego] ellos [dos] cantaban”. Por eso no tardará en solicitarle (“en oración impetres oficiosa”, 1614, v. 640) al padre de estas dos beldades –aunque sin la retórica (“colores prolijos”, 1614, v. 639) que habían exhibido Lícidas y Micón– que los acepte como yernos.

Además, preludiviendo la escena en la que los órficos pescadores dan rienda suelta a sus trovas, Góngora (1994: 495) nos había dicho que podían convocar con sus voces a “músicos delfines, aunque mudos” (1614, v. 535); o sea, justo al cetáceo que, como una suerte de *tabla-delfín*, y a la vez como un guiño al mito de Arión, irrumpía en la *Soledad* I durante el naufragio del protagonista:

lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, que, condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido
segundo de Arión dulce instrumento.
Del siempre en la montaña *opuesto pino*
al enemigo Noto
piadoso miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
que a una Libia de ondas su camino
fío, y su vida a un *leño*. (1613, vv. 10-21)
(Góngora, 1994: 199-201)¹⁵

15. Estos versos deben lo suyo a la tormenta en las islas Egimoros –dos islotes o bajíos junto a la bahía de Cartago– del libro I (vv. 102-112) de la *Eneida* (Virgilio, 12-13). Acerca de dicha recurrencia del delfín en las *Soledades* véase Sandoval (2019: 129).

No resulta muy distinto este *gemido* del peregrino en la *Soledad primera* del que luego afinará Micón en los vv. 549-555 de la silva piscatoria:

*Cansado leño mío,
hijo del bosque y padre de mi vida,
de tus remos ahora conducida
a desatarse en lágrimas cantando,
el doliente, si blando,
curso del llanto métrico te fio,
nadante urna de canoro río.*

(Góngora, 1994: 497)¹⁶

Y tampoco orillemos que Ganimedes, otro de los personajes que asomaron la nariz por las *Metamorfosis* de Ovidio, mitológica piedra de toque a la hora de alabar el atractivo del peregrino (“cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida, / náufrago, y desdeñado, sobre ausente”, 1613, vv. 7-9; Góngora, 1994: 199), vuelve a ser citado en una de las réplicas de Lícidas:

lisonja no, serenidad lo diga
de limpia consultada ya laguna,
y los de mi fortuna
privilegios, el mar, a quien di redes
más que a la selva lazos Ganimedes. (1614, vv. 572-576)

(Góngora, 1994: 501)

En virtud de estos paralelismos con el íncipit de la *Soledad I*, todo apunta a que tuvo que ser el malhadado “peregrino”, y no la “virginal copia”, el que se deleitara con los “números” de Amor en los vv. 631-634 de la segunda silva. ¿Supone esto, pues, que las esquivas hijas del isleño eran más sordas que los delfines, primero, que el mar, después, y, finalmente, que el mismísimo y noble peregrino, ahora tan solitario como cotilla? Ni por asomo. Seguro que ambas mujeres se recrearon, impávidas pero satisfechas, con los dulces requiebros de Lícidas y Micón. No obstante, su papel dentro de este episodio se antoja bastante pasivo, aunque de lo más decoroso: las pescadoras no toman la palabra en ningún momento, sujetas como están al arbitrio de su progenitor.

Leusipe y Clori se complacen con las pulidas metáforas que salían de las bocas de sus festejadores, pero se hacen las sordas, las “enemigas”, igual que la ninfa Galatea en la octava 48 del *Polifemo*:

16. Remito también a Chemris (1991: 13).

Sorda hija del mar, cuyas orejas
 a mis gemidos son rocas al viento:
 o dormida te hurten a mis quejas
 purpúreos troncos de *corales* ciento,
 o al disonante número de *almejas*
 (marino, si agradable no, instrumento)
 coros tejiendo estés, escucha un día
 mi voz por dulce, cuando no por mía. (1612, vv. 377-384)

(Góngora, 2010: 170)

No por casualidad, Lícidas y Micón aluden sucesivamente a las veneras y a los corales en su canto amebeo:

LÍCIDAS: Las rugosas *veneras*,
 fecundas no de aljófar blanco el seno,
 ni del que enciende el mar tirio veneno,
 entre crespos buscaba caracoles,
 cuando de tus dos soles
 fulminado ya, señas no ligeras
 de mis cenizas dieron tus riberas. / [...] /

MICÓN: Ninfa por quien lucientes son *corales*
 los rudos troncos hoy de mis umbrales. (1614, vv. 556-597)

(Góngora, 1994: 497-503)

Pocas dudas quedarán: quien hubo de oír los “números que [les] dictaba el Amor” fue el peregrino. Sin embargo, intuyo que mis lectores andarán preguntándose a estas alturas qué tendrá eso que ver con los *pasos* y los *versos* de la *Dedicatoria al duque de Béjar*. Bueno, pues yo diría que muchísimo. A fin de cuentas, el atrio de las *Soledades* no deja de ser una cuestión de “números”, o sea, de versos.

Y ya que hablamos de números, convendrá detenerse un instante en otro de los cuadros marinos de la *Soledad* II:

Espongioso, pues se bebió y mudo
 el *lagrimoso reconocimiento*,
 de cuyos *dulces números* no poca
 centüosa suma,
 en los dos giros de invisible pluma
 que fingen sus dos alas, hurtó el viento. (1614, vv. 179-184)

(Góngora, 1994: 445)

Como en el resto de ejemplos ya examinados, se entrelazan aquí los sollozos (*lagrimoso reconocimiento*), el canto del peregrino (*dulces números*) y el mar, a los que ahora viene a sumarse el viento. Jammes (1994: 444-446) señaló con agudeza que Góngora

empieza llamando *reconocimiento* al canto del peregrino, y en efecto, este canto es un reconocimiento, no solo porque expresa su gratitud por el consuelo que el mar le ha dispensado siempre (“¡oh tú, supremo moderador piadoso de mis años!”), sino también, y sobre todo, porque en él *se reconoce* una obligación, o una deuda: el peregrino proclama que se debe al Océano, y afirma su voluntad de entregarse a él en vida (“Tuyos serán mis años”, “Tuya será mi vida”) y después de muerto (“Una tuya el Océano profundo...”, “Esta que le fiaré ceniza breve”). Y es cierto que, para el que quiera tomar estas estancias al pie de la letra, la acepción escribanil de la palabra *reconocimiento* les conviene perfectamente. A partir de este equívoco empieza una serie de chistes, a cual más sorprendente: el Océano acepta muy interesado, y algo codicioso (*espongioso*) el reconocimiento, pero el viento le *hurta* una parte importante de la *suma* (suma hecha de números, como se debe); se la roba muy astutamente y por medio de una estafa, como un hombre de negocios acostumbrado a los tejemanejes bancarios: gracias a dos *giros* (“traslado de fondos de una cuenta a otra”), redactados y firmados por su pluma; sobra decir que estos dos giros son *fingidos*...¹⁷

Difícilmente se podría explicar mejor. No obstante, voy a permitirme una nota adicional sobre los *números*. Aunque coincido con el profesor Jammes en la exégesis arancelaria tanto de la *suma* como de los *fingidos giros*, no descartaría otra que el mismo hispanista (1994: 445) parece abrazar en su prosificación (“declaración de cuyos dulces versos el viento se llevó no poca cantidad de armonía”) y que deriva del concepto de *números*; un sustantivo al que, como hiciera Pellicer a propósito de la *Dedicatoria* (vv. 1-4), también cabe atribuir aquí el sentido de *versos*. Lo confirmará don Luis, casi a renglón seguido, cuando precisa que “Eco, vestida una cavada roca, / solicitó curiosa y guardó avara / la más dulce, si no la menos clara / sílaba, siendo en tanto / la vista de las chozas fin del canto” (1614, vv. 185-189; Góngora, 1994: 447).¹⁸ En efecto, se trata de la *más dulce, si no la menos clara sílaba* de los *dulces números* del v. 181.

Me esforzaré en atar ya algún cabo, mientras tiro de otros que nos salen al paso en la edición de Jammes y merecerán concienzuda glosa: si –según parece– entre los vv. 626-634 de la *Soledad* II es el peregrino el que se regocija con los *números* (‘versos’) de Lícidas y Micón, metaforizados aquí como un *néctar numeroso* que el *escollo más duro* se bebía con avidez (“avarienta”), como si de una *esponja* se tratara,¹⁹ la escena difiere muy poco de la que acabo de sondear (los vv. 179-184 de la propia *Soledad* II). En la silva de las riberas también el peregrino se entrega al canto y es el océano, de nuevo “espongioso” (1614, v. 179),

17. Sobre el “métrico llanto” del peregrino, véase Roses (2007: 79-95).

18. También Sandoval (2019: 129-130) ha reparado en la polisemia de los “números”, aunque sin aducir ningún otro intertexto.

19. Góngora (1994: 495) había metaforizado a Cloris como “escollo” pocos versos atrás: “el primero se queja / de la culta Leusipe, / décimo esplendor bello de Aganipe, / de Cloris el segundo, / *escollo de cristal, meta del mundo*” (1614, vv. 537-541). Naturalmente, se trata de dos *escollos* muy distintos.

el que se beberá sus versos al tiempo que los escucha. Este episodio, ahora sí desarrollado por Góngora, es el más similar de toda su obra al breve y ahogado llanto del náufrago al principio de la *Soledad* I (1613, vv. 10-14). Y a pesar de todo, estoy de acuerdo con Sandoval (2019: 128) cuando afirma que “si miramos en paralelo al protagonista innominado, mudo y errante de las *Soledades*, y a cualquiera de estos pescadores con nombre y amada concreta, no hay duda de que nuestro peregrino, con todo y su identidad difusa, resulta notablemente más complejo en matices y en potencial lírico”.

Se podrá objetar que ninguna deuda aflora aquí con los *pasos* y los *versos* de la *Dedicatoria al duque de Béjar*; si no fuera por la querencia del poeta al uso del epíteto *dulce* para referirse al canto de Lícidas y Micón (1614, v. 627); al “inspirado” par de pescadores (*dulces amantes*, 1614, v. 644); a las penas amorosas del héroe en el incipit de la *Soledad* I (“lagrimosas de amor, dulces querellas”, 1613, v. 10); a su *mísero gemido*, trasunto del *dulce instrumento de Arión* (1613, v. 14); a los *números* –puestos otra vez en boca del náufrago– que se beberá el mar (1614, v. 181), dueño de su existencia y tan inescrutable como su destino; y, finalmente, a la *sílaba* del postrero canto, la misma que acabará por hacer suya la ninfa Eco (1614, vv. 187-188).

El silogismo resulta bastante sencillo: en la *Dedicatoria* leíamos que la musa que le dictó versos a Góngora –igual que el Amor se los dictará luego a Lícidas y Micón en la *Soledad* II– era “dulce” (¿cómo iba a ser si no!). Pero lo que me interesa es que en los dos casos analizados se registra el siguiente esquema: 1) el peregrino canta y llora, y el mar lo escucha (‘bebe sus versos’) al inicio de la *Soledad* I (1613, vv. 10-14); 2) lo propio ocurre en el métrico llanto de la *Soledad* II (1614, v. 181); y 3) los pescadores articulan su canto alterno, cuyo destinatario en este caso es el náufrago, o sea, el mismo personaje que antes se había lucido ya dos veces como tenor.

Entonces, si dentro de este paradigma de las *Soledades*²⁰ nos topamos siempre con un sujeto canoro y con un público –invitado o no– de naturaleza antropomorfa, o bien personificado (verbigracia el mar), parece lógico que cuando en la *Dedicatoria* a su prócer (“déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo”, 1613, vv. 30-32), Góngora incluyó el endecasílabo “perdidos unos, otros inspirados”, debía aludir con seguridad a sus *versos* (*números*). Y no tanto (o no obligatoriamente) a los *pasos* del enigmático *peregrino*, a quien, de momento, que sepamos, aún no ha escuchado (ni ha visto moverse) nadie. Por el solo motivo de que estamos en la fachada del poema y el náufrago –su figura central– ni siquiera ha dicho esta boca es mía. Según se sabe, tendremos que esperar hasta el v. 62 de la *Soledad* I para verlo despegar los labios.

20. Utilizo el término “paradigma” al modo de Blanco (2016: 309-332): ‘isotopía, constante, recurrencia’.

Nótese además que, casi al final de la *Dedicatoria*, Góngora escribe que su “pie acertado” (el métrico) genera “pasos errantes” (los versos). Luego salvo un alarde digno de don Quijote, del Augusto Pérez de *Niebla*, o de los seis personajes en busca de autor de su tocayo Pirandello, don Luis –poeta, cantor– no llegó al extremo de que su héroe apostrofara al VII duque de Béjar; y tampoco a su padre (o padrastro) literario, ya que tampoco parece forzoso identificar la voz del racionero con esa máscara que él mismo se enjaretó en la *Dedicatoria*. En buena lógica, los *versos*, *inspirados* por la *dulce musa*, haciendo gala de un tópico homérico y de una falsa modestia tan viejos como el tiempo, bien podrían ser tanto *perdidos* como *inspirados*.²¹ Se entiende mejor, pues, por qué el “pie” elegido por Góngora, la silva, es aquí “acertado”, un sinónimo de “inspirado”, mientras que los “pasos” fruto de dicho “pie” son “errantes”, sinónimo de “perdidos”. Avalan esta tesis las canciones aliradas de la *Soledad* II (vv. 116-171; Góngora, 1994: 437-445), conocidas como “métrico llanto” y reflejo, por cierto, del incipit de la “silva de los campos”²² (se repiten los sustantivos “lágrima”, “naufragio”, “onda”, “océano”, “montes”, el epíteto “breve” y, por supuesto, el sintagma “pie errante”, que es el que nos interesa):

Muera, enemiga amada,
muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
arrepentido tarde,
suspiro que mi muerte haga leda,
cuando no le suceda,
o por *breve*, o por tibia, o por cansada,
lágrima antes enjuta que llorada.

Naufragio ya segundo,
o filos pongan a mi homicida hierro
túmulo tanto debe
fin duro a mi destierro,
tan generosa fe, no fácil *onda*,
no poca tierra esconda:
urna suya el *Océano* profundo,
y obeliscos los *montes* sean del mundo.

Túmulo le debe
agradecido Amor a mi *pie errante*; (1614, vv. 151-166)

(Góngora, 1994: 441-443)²³

21. De nuevo el primero/a de mis amables informantes señala que “no resultaría tan sorprendente suponer una modalidad lisa y llana de *captatio benevolentiae* (que es a menudo ‘retórica’, ‘falsa’) al sugerir la condición ‘perdida’ de ciertos pasajes, como modesta confesión de un trabajo que, como cualquier obra humana, se asume aquejado también de algunas imperfecciones”.

22. Díaz de Rivas explicó en sus *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”* (BNE, ms. 3726, f. 105r) el plan primitivo (y trunco) de estas silvas: “La primera soledad se intitula *La 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*”.

23. Véase ahora Sandoval (2019: 110-139).

A diferencia del resto de los ejemplos aducidos por Blanco (1995: 70-71) en su artículo sobre la sinécdoque en las *Soledades*,²⁴ que apuntan siempre a un movimiento físico, a un desplazamiento, en este caso, toda vez que el peregrino entona unos versos para su ingrata dueña –remito de nuevo a los de Lícidas y Micón–, nada nos impide leer dicho “pie errante” como un pie métrico al que debería dar gracias incluso el mismo Cupido, hasta el punto de erigirle un monumento. De lo que no tengo duda es de que ni el hijo de Venus, ni nadie que no sienta particular afición por los peripatéticos, se emocionaría por el hecho de que los pies del peregrino lo condujeran a ninguna Arcadia, sino por los versos que acaba de dedicarle a su “enemiga amada”.²⁵

Sandoval (2019: 132), que ha seguido un rastro similar al mío, concluye que

Las resonancias evidentes entre la configuración identitaria y discursiva del peregrino y la de los pescadores se prolongan en su segunda intervención, pues Lícidas habla de las “cenizas” que han quedado del incendio provocado por “dos soles” (II, vv. 560-562), con imágenes que provienen del episodio del naufrago al ver a la novia labradora (I, vv. 737-742), pero se advierten con mayor fuerza en la participación de Micón:

Distinguir sabía apenas
el menor leño de la mayor urca
que velera un Neptuno y otro surca,
y tus prisiones ya arrastraba graves;
si dudas lo que sabes,
lee cuanto han impreso en tus arenas,
a pesar de los vientos, mis cadenas (II, vv. 563-569)

Por mi parte, creo haber demostrado que los sustantivos “pasos”, “pie” y “números” (a la luz de dos episodios de la *Soledad* II: el canto de Lícidas y Micón y el métrico llanto del peregrino) se refieren al poeta; o al peregrino poeta, y viceversa.²⁶ Empero, tampoco se pierda de vista que la voz “errante” poseía también dos sentidos en tiempos de Góngora: “1. Sin acierto, nada seguro. 2. Vagamun-

24. “Con pie ya más seguro” (1613, v. 56); “Tal diligente, el paso / el joven apresura / midiendo la espesura / con igual pie que el raso” (1613, vv. 77-80); “Llegó y a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta” (1613, vv. 190-191); “culto principio dio al discurso, / cuando rémora de sus pasos fue su oído” (1613, vv. 236-237); y “Regiones pise ajenas / o el clima propio, planta mía perdida” (1614, vv. 130-131).

25. Y ya que hablamos de “túmulos” y de “pies”, véase el soneto “Urnas plebeyas, túmulos reales” (1612): “penetrad sin temor, memorias mías, / por donde ya el verdugo de los días / con igual pie dio pasos desiguales” (vv. 1-4) (Góngora, 2016).

26. Aunque, como puntualiza Sandoval (2019: 133), “el desenlace de las historias es completamente distinto: lo que para los enamorados pescadores derivará en la feliz culminación del matrimonio, para el peregrino la incertidumbre y la ausencia de la amada (y con ella, el destino en su travesía) seguirá siendo la constante de sus pasos”.

do, [sin] lugar ni domicilio cierto” (*Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias, 1611). ¡Y qué hace a lo largo de estas silvas su discreto protagonista sino moverse de aquí para allá, saliendo ileso de una tormenta, primero, cruzando los oteros de un grupo de pastores, después, y, como colofón, navegando en la fluvial compañía de isleños y cetreros!²⁷

Un poeta errante

No eludo el espinoso problema de si es posible o no fijar una relación de identidad entre Góngora y su enigmático héroe. Una cuestión, a todas luces palpitante, que exigiría datos más sólidos.²⁸

He aquí el primero. Si nos ceñimos a la pura sintaxis, y también a las leyes de la narratología, el “proemio-panegírico” al duque de Béjar consiente un orden de lectura alterno: los vv. 1 y 3 aludirían, pues, a la figura del peregrino, a la *historia* que Góngora nos cuenta, para decirlo con palabras de Chatman:²⁹ “Pasos de un peregrino son errante / [...] / en soledad confusa”. En cambio, el 2 y el 4 tendrían más que ver con la escritura (inspiración previa) de este *discurso* literario, o sea, con el taller externo desde el cual don Luis relata su obra (“cuantos

27. Véase ahora esta glosa de Serrano de Paz: “Muy a este propósito define Ulpiano al esclavo Erron L. *quis sit fugitiuus* 17 § *Erronem ff. de Aeditio Edicto: Erronem propiem sic definimus, qui non quidem fugit, sed frequenter sine causa vagatur et temporibus in res nugatorias consumplis, serius domum redit*. Esto es ser errante, y porque así camina este Peregrino, por eso le da este epíteto, imitando en los versos y sentencia a Homero. [...] Así también Apolonio llama *errantes* a los Argonautas, lib. 1. [...] Pero más alta pusieron su imaginación estos Poetas, que no sólo entienden por errante al que vaga, sino al que vaga cubierto el entendimiento de nubes, esto es, anublado con las pasiones propias, que esto llamó Séneca, lib. 2 de Tra., cap. 9, necesidad y amor de errar: *Inter caetera mortalitatis incommoda et hoc est caligo mentium, nec tantum necessitas errandi sed errorum amor*” (Martínez Varela 2019: 5-6).

28. Este párrafo surge al calor del siguiente esolio de Alatorre (2007: 54): “Lo primerísimo que hace Góngora en esta *Dedicatoria*, tan exquisitamente meditada, es asentar una ecuación: tema-forma (mundo-poesía, o como se quiera decir). El peregrino vaga en íntima soledad con lo que lleva puesto, sin plan de viaje, pero con los ojos muy abiertos. Y, por inspiración de una dulce Musa, Góngora ha identificado con la del joven héroe su propia soledad íntima, su altísimo ideal poético, su incansable búsqueda de la forma”. A su vez, son categóricas las tres teselas rescatadas por Sandoval (2019: 73-82), en las que ponía de manifiesto el alcance de la equivalencia ‘poeta-peregrino’: la *dedicatoria* a la edición de Vicuña (1627), un soneto incluido en el aparato preliminar de la edición de Bruselas a cargo de Jerónimo de Villegas, *Obras de don Luis de Góngora* (1659): “Renúevanse cual Fénix a la vida / las *Obras* del errante peregrino”; y una redondilla anónima (1654) dedicada al romance de Píramo y Tisbe: “Este romanzón compuso / el poeta Soledad; / en lo largo, de ciudad; / Babilonia, en lo confuso”. Intervengo en el texto y en la puntuación.

29. “La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos [...], más lo que podríamos llamar ‘los existentes’ (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el qué de una narración que se relata, el discurso es el cómo” (Chatman 2013: 25).

dictó versos dulce musa, / [...] / perdidos unos, otros inspirados”).³⁰ Empero, la frontera entre ambos campos y figuras, entre la *historia* y el *discurso*, entre el *peregrino* y el *poeta*, entre los *pasos* y los *versos*, se difumina gracias, precisamente, al dichoso v. 3 (*en soledad confusa*), que, según voy a justificar, sirve a modo de bisagra –casi reversible– entre el autor y su texto. Como una suerte de *mise en abyme* al más puro estilo de las *Meninas* de Velázquez.³¹

La anfibología entre los *pasos* y los *versos* y la decidida apuesta de Góngora por la sintaxis latinizante, y por ello flexible, cercana al bustrófedon, consienten otra vuelta de tuerca. Por ahora, lo único seguro es que los *versos* del poeta son anteriores –porque nos lo dice en la *Dedicatoria*– a los *pasos* del peregrino, que todavía no se ha movido a ningún sitio.³² Para que lo haga, resulta del todo necesario que don Luis se ponga manos a la obra; o concretamente su musa, a quien acude para que se los dicte (los versos). Pues bien, veremos cómo incluso esta perogrullada podría cuestionarse en las *Soledades*.

El *quid* estriba en resolver, si se puede, una pregunta teñida de aporía: ¿dónde se hallaban Góngora y su musa? Mi respuesta se desprende de otra prosificación de los vv. 1-4 de la *Dedicatoria*; una paráfrasis, lo admito, algo distinta de aquella que formulé al principio: “Son *pasos* de un *peregrino errante* cuantos *versos* dulce musa me dictó, en soledad confusa, perdidos unos, unos inspirados”.

Todo depende de la colocación del v. 3 (“en soledad confusa”) dentro del orden (¿lógico? ¿único?) de la frase, y de añadir o no una coma al final; porque Góngora nos autorizaba para hacer de la luna su reflejo, y al contrario. Con otras palabras: nos facultó para convertir los *pasos* del peregrino en los *versos* “perdidos e inspirados” del poeta.³³ Y viceversa: los *pasos* del *peregrino*, igual que los *versos*

30. Ly (1985: 22-23) advirtió que “me parece [...] ambiguo el estatuto del enunciador [de la *Dedicatoria*]. [...] Aunque se reduzca a la unidad numérica, la primera persona es la que mantiene un vínculo entre el objeto del poema (‘pasos de un peregrino’) y el poema (‘cuantos me dictó versos’)”.

31. Serrano de Paz es quizá el único de los comentaristas del Barroco que no alberga dudas sobre la “doble soledad confusa”: “[*En soledad confusa*] Nota el lugar en donde las Musas le dictaron los versos y en donde el Peregrino dio sus pasos, una soledad fue. Y cuanto a lo primero es ésta el lugar más a propósito para los versos, que sí piden un entendimiento desocupado y libre, como dijo Safo en Ovidio Epist. her. [15]: *Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis, proveniunt; vacuae carmina mentis opus*. ¡Qué otro lugar más libre y desocupado que la soledad! [...] Y fue éste el parecer de toda la antigüedad que siempre dedicó a las Musas montes y selvas para su habitación y ninguna ciudad ni lugar poblado, y por eso dijo Horacio lib. 2 epist. 2: *Scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbe*” (Martínez Sandoval 2019: 9-12).

32. Siempre desde un enfoque puramente diegético, o sea discursivo, que no autorial. Va de suyo, según pone sobre la mesa el primero/a de mis informadores, que “la *Dedicatoria*, como toda proluación, antecede en el orden pero de hecho se halla al término de la composición; por ello ‘cuantos me dictó versos dulce Musa’ (como en su caso el deíctico ‘Estas que me dictó’) se refiere no solo metapoéticamente a eso que en su mismo decir ejecuta, sino a la presentación de algo que existe ya y que se sabe ante los ojos del receptor del texto”.

33. Hasta cierto punto, Jammes (1994: 22) aventó esta conjetura en su “Resumen” del texto: “Discurriendo desde los ‘pasos del peregrino errante’ a sus propios ‘errantes pasos’, Góngora alude

que la musa le dictó al *poeta*, también pueden ser, y de hecho lo son, *perdidos* e *inspirados*. No solo *perdidos*. Harina de otro costal resulta el inciso “en soledad confusa”, que, aislado entre un par de comas, serviría para referirse tanto al uno como al otro; y no únicamente al *peregrino*.

Lo razonaré enseguida, pero repito que la palabra *soledad* contaba con un par de acepciones en el Siglo de Oro: “1. La privación o falta de compañía. 2. Lugar desierto” (*Diccionario de Autoridades*). Respecto a la segunda, no hay discusión posible por lo que atañe al peregrino, al menos hasta que lo albergan los piadosos rústicos. Lo que nos falta por descifrar es en qué soledad se hallaba, o mejor, hacia qué soledad se dirigía Góngora a la altura de 1613.

Menos cansado que confuso

Vuelvo sobre los “pasos perdidos e inspirados”, esta vez no con vistas al poeta sino al peregrino; porque a lo largo del naufragio de la *Soledad* I (1613, vv. 9-28) el héroe se ve inmerso en un lance de veras angustioso; soporta, en fin, las muy violentas secuelas de sus propios *pasos perdidos*, cuya hechura apenas cambiará hasta que “Besa la arena, y de la nave rota / aquella parte poca / que lo expuso en la playa dio a la roca” (1613, vv. 29-31; Góngora, 1994: 203-205).

Pero dichos *pasos* no tardarán en convertirse en *inspirados* cuando este moderno Ulises –todavía *perdido*– consigue elevarse hasta el pico que corona el albergue de los pastores (“entre espinas crepúsculos pisando, / riscos que aun igualara mal volando, / veloz, intrépida ala, / menos cansado que *confuso* escala”, 1613, vv. 48-51; Góngora, 1994: 207-209); y de manera categórica, tras recibir el saludo, “sin ambición, sin pompa de palabras” (1613, v. 91; Góngora, 1994: 217), del grupo de “conducidores de cabras” (1613, v. 92); o sea, el agasajo de los rústicos, que lo acogen gustosos en su “albergue *bienaventurado*” (1613, vv. 94-95).

¿No es *bienaventurado* un epíteto que linda con los *inspirados pasos* (y por ello con los *versos*) de la *Dedicatoria*? A partir de aquí, el peregrino disfrutará de aquellas frondosas *selvas* (1613, v. 141; Góngora, 1994: 227), de la *soledad confusa* de los pastores –valga de nuevo el reciclaje del v. 3 de la *Dedicatoria*–, del *verde balcón del agradable risco* (1613, v. 193; Góngora, 1994, 237), de la caza de un lobo (¿como en la *Dedicatoria*, donde el duque de Béjar se había cobrado un oso!: “las formidables señas / del oso que aún besaba, atravesado, la asta de tu luciente jabalina”, vv. 19-21; Góngora, 1994: 187), de los juegos deportivos y de las bodas que vendrán a continuación.

Llegados a este punto, estoy totalmente de acuerdo con Molho, cuya lección no he adoptado aún como brújula –lo haré algo más tarde–, y por ello con Ro-

discretamente a las incertidumbres de su situación material, esperando del duque una protección que le permita preservar su ‘libertad, de Fortuna perseguida’”.

ses, cuando sostenían que el *peregrino errante* de la *Dedicatoria* y de las propias *Soledades* es (o podría ser) un trasunto de Góngora (y al revés).

Añado nuevos argumentos: aunque Dámaso Alonso resbalara en 1936 al editar aquí *errantes*, en lugar del correcto *errante*, porque el *errante* es el *peregrino*, y no sus *pasos*, no iba nada desnortado al versionar de este modo el incipit del poema: “pasos y versos, perdidos unos en confusa soledad, inspirados otros”.³⁴ Es más, tengo para mí que si el maestro de gongoristas hubiera barajado la alternativa de una frase distributiva, y no solo copulativa, lo hubiese parafraseado de esta guisa: “pasos y versos, perdidos [los] unos en confusa soledad, inspirados [los] otros”. La ausencia de artículos en su prosificación invita, no obstante, a concluir que leyó la obertura de las *Soledades* igual que yo. De hecho, lo confirma en las notas finales:

desde el momento en que se ha afirmado que los *pasos* son *versos*, *unos* y *otros* son palabras que ya no pueden referirse sino conjuntamente al par de nociones (*pasos* y *versos*). Pero *inspirados* no puede relacionarse con *pasos* sino por el puente de equivalencia: *versos*; y *perdidos* no se asocia bien a *versos* sino por medio de su igual: *pasos* (Alonso, 1982: 699-700).

Si el *peregrino errante* dio sus *pasos perdidos* –según Jammes– tan solo en la *Soledad I*, tampoco hay que omitir que, dentro de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, otra silva, y donde por cierto el héroe pinta bien poco –digamos que bastante menos que el poeta que obsequia sus versos al aristócrata–, Góngora (1994: 189-191) le había suplicado ya a su mecenas:

déjate un rato hallar del *pie acertado*
que sus *errantes pasos* ha votado
a la real cadena de tu escudo (1613, vv. 31-33)

Hemos visto cómo don Luis recicla el mismo epíteto (*errante*) que había usado a la hora de presentar al *peregrino*. Pero aquí lo emplea para singularizar (¡ahora sí!) sus propios *pasos* poéticos y –después lo explicaré– también biográficos, según supo intuir Jammes (1994: 188): “los errantes pasos simbolizan las vacilaciones y los proyectos de Góngora hacia 1613”. Y Sandoval (2019: 56) acaba de advertirnos que “la idea de errar, [...] con la polisemia que oscila entre equivocarse y ‘andar vagando sin saber el camino’ (*Aut.*), parecería no corresponder con el destino geográfico específico que distingue a las peregrinaciones tradicionales”.

Mas no dejemos caer en saco roto que Góngora eligió el término *pasos* como emblema de las fortunas (‘alegrías’, y en otra acepción ‘borrascas’, ‘tempestades’, *Aut.*) de su náufrago protagonista. Ahora bien, en el v. 31 de la *Dedicatoria* ese

34. Véase Góngora (1936). Hay que señalar que en la reedición dentro de sus *Obras completas* (Alonso, 1982: 551) subsanó este pequeño lapsus. El mejor de los escribanos puede echar un borrón.

sustantivo (*pasos*) forma parte del dominio del poeta. Única y exclusivamente. Sin vuelta de hoja. Luego arriesgo que ‘*peregrino errante = poeta errante*’ y, por ello, que ‘*pasos perdidos = pasos errantes*’; o sea, ‘móviles, a tientas, un punto inseguros’ y tal vez, solo tal vez, ‘extraviados’.

Todo parece facilísimo, y de hecho lo es; porque la siguiente analogía del texto-pórtico de las *Soledades* afecta a ese *pie acertado* del poeta (v. 30), y no del peregrino, que le permitirá allegarse al “duque esclarecido” (Béjar), siempre y cuando este se deje “hallar”. Y claro, los *pies* de un poeta, y por ello sus *pasos*, además de los que guiaron a Góngora hasta los señoríos del noble salmantino, no pueden ser sino sus *versos*. Así lo corrobora el cotejo de la *Dedicatoria* de las *Soledades* con la de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612). En la primera, se lee:

¡oh Duque esclarecido!,
 templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
 y entregados tus miembros al reposo
 sobre el de grama césped no desnudo,
 déjate un rato hallar del *pie acertado*
 que *sus errantes pasos* ha votado
 a la real cadena de tu escudo (1613, vv. 26-32)

(Góngora, 1994: 189-191)

Por el contrario, en el *Polifemo* rezaba:

Estas que me dictó rimas sonoras,
 culta sí, aunque bucólica, Talía
 –¡oh excelso conde!–, en las purpúreas horas
 que es rosas la alba y rosicler el día,
ahora que de luz tu Niebla doras,
 escucha, al son de la zampoña mía,
 si ya los muros no te ven, de Huelva,
 peinar el viento, fatigar la selva (1612, 1-8)³⁵

(Góngora, 2010: 155)

Lo que quiero reseñar es que las dedicatorias de los poemas mayores de Góngora se han explicado reduciendo su ‘trama’ a la de simples –pero majestuosos– poemas epidícticos. Y nada más lejos de la realidad. O no solo. Por lo menos en el caso de la que encabeza las *Soledades*. Se trate o no de un juego de ocultación, o de una “discreta alusión a las incertidumbres de su situación material”, como advirtió Jammes (1994: 22), considero que Góngora hizo de su *Dedicatoria* un encomio metapoético en miniatura, claro está, pero también dotó al mecenas de una serie de atributos que nos permiten hablar de un “epilio

35. Sobre los mecenas de Góngora, más o menos pingües, véase Ponce Cárdenas (2009a).

larvado” que suelda la fachada del poema –que a su vez forma parte de la diégesis– con el arranque de la *Soledad I*.³⁶

Bonilla Cerezo y Tanganelli (2013: 31-47) han reforzado los vínculos entre la silva “Pasos de un peregrino son errante” y aquella otra que se abre con el endecasílabo “Era del año la estación florida”, leídas ambas como el “primer panel” del retablo barroco de las *Soledades*: “el tapiz del duque”. Y se basaron en una serie de trazos de los que ofrezco solo un resumen. Acerca de las dádivas y tratos de Góngora con su mecenas provinciano, don Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor, los estudios de Sieber (1998) y Rojo Vega (2005) perfilan el retrato de un aristócrata *outsider*, casi en bancarrota, que en 1610 sobrevivía a despecho de sus enormes propiedades, gravadas ya por multitud de hipotecas. Hablo del mismo grande de España que, rebasada apenas la veintena –nació en 1578–, se había visto obligado a huir de los fastos de palacio.

Sea como fuere, Jammes (1994: 77-78) conjeturó que la amistad entre ambos sujetos hubo de ayudar a “la obtención [por Góngora] del título de capellán de honor de su Majestad, que le permitió [al poeta apostarse] en Madrid en 1617 y tener entrada libre en el Palacio Real”; pero sin duda la devoción que don Luis sentía por los Zúñiga fue sincera y estuvo bien arraigada. De hecho, no se disiparía, según reza en sus cartas, ni siquiera después de la muerte del duque en 1619 (Góngora, 2000: 112-114).³⁷

A su zaga, Bonilla Cerezo y Tanganelli sugieren en su librito que Góngora supo ingeniárselas para disfrazar las circunstancias rememoradas al inicio de la *Soledad I*: el retiro del duque de Béjar como una marca de decadencia dinástica. Dicho de otro modo: este linajudo asumiría dentro de la silva de los campos el papel del pastor sabio, estoicamente adusto y desengañado del mundanal ruido.

Aunque Blanco (2012: 193-194) ha glosado que este tópico, el de la hospitalidad rústica concedida a (o por) un huésped señorial, se “remonta a los poemas homéricos y arranca de un *primum mobile* odiseico: el episodio del porquero Eumeo, que acoge a su amo Ulises bajo la apariencia de un peregrino errante (*Odisea*, XIV)”; sin desdeñar el “ejemplo renacentista más brillante y popular: las peripecias de la historia de la princesa Herminia en la *Jerusalén liberada*” (Blanco 2012: 202), nada nos impide arriesgar que el fervor panegirista de Góngora fuera más lejos de un solo modelo, o de un mero trazo adventicio. Incluso que la mayor originalidad de la *Dedicatoria al duque de Béjar* tenga que ver con la pintura –por no escribir “mitologización”– de don Alonso Diego. Me limito a glosar cuatro detalles:

36. No uso aquí “epilio” como sinónimo de “fábula mitológica”, sino de mosaico de teselas épicas en las que dominan aventuras amorosas taraceadas con descripciones de uno o varios detalles. Sobre el epilio en Góngora véanse Ponce Cárdenas (2001: 63-73) y Kluge (2012).

37. Véase la “Carta a don Francisco del Corral” (27 de abril de 1621).

1) este grande de España “bate los montes que, de nieve armados, gigantes de cristal los teme el cielo” (vv. 7-8; Góngora 1994: 185-187). Queda claro que don Luis recrea una cacería por las sierras de Salamanca, pero enseguida equiparará dicha batida con la Gigantomaquia: Béjar es un noble, por supuesto, pero nos lo pinta también como una deidad (“del sítil a tu deidad debido”, v. 25; Góngora 1994: 187); y, en particular, esos *gigantes de cristal* por los que campeaba sugieren un Olimpo castellano. Por otra parte, el mito de la Gigantomaquia había sido cantado por Homero en la *Odisea* (VII, 58-59), luego por Claudiano –autoridad de cabecera para Góngora (Castaldo, 2014)– y, asimismo, por Ovidio (1990: 9-13) en el libro I de sus *Metamorfosis* (vv. 151-162). De ahí, pues, que el duque triunfe aquí sobre los ‘montes / gigantes’. Porque tampoco se olvide que en la narración ovidiana los gigantes atacaban a los dioses pertrechados con farallones y troncos de árboles, y no con venablos ni rejonos de modesto abeto. Además, mientras Encélado se retiraba, Atenea lo aplastó con la entera isla de Sicilia, bajo la que yace sepultado, tal como versificaría el propio Góngora (2010: 156) en la octava IV del *Polifemo*: “Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo / (bóveda o de las fraguas de Vulcano / o tumba de los huesos de Tifeo)” (1612, vv. 25-28).

2) el duque de Béjar ha matado a una fiera (“del oso que aun besaba, atravesado, / el asta de tu luciente jabalina”, vv. 20-21) con un venablo (“luciente jabalina”) que le otorga rasgos dignos de Júpiter, habida cuenta de que el hijo de Saturno acostumbraba a avanzar con un rayo como báculo de poder o arma arrojada;

3) por eso no extraña que, en los vv. 22-23 (“o lo sagrado supla de la encina / lo agusto del dosel”), el regio dedicatario, concluida ya su montería, sea invitado por el poeta a descansar bajo el árbol consagrado a Júpiter, que a su vez simboliza el socorro al necesitado. Una imagen más que feliz para ensalzar el mecenazgo ducal como nueva y espartana Edad de Oro. Porque, como nadie ignora, el señor del Olimpo era también el dios de la hospitalidad (*Zeus Xenios*).³⁸ El primero/a de los informantes de este artículo sugiere que “podría mirarse la múltiple pertinencia semántica de esta imagen (evocando el reposo campestre, como en la versión de Virgilio del Brocense: ‘Títiro, so la encina reposando’; o [el hecho de] que la encina es árbol emblemático de Salamanca) para constatar que la poesía a menudo dice ‘muchas cosas’ y cada lector puede adoptar todas a la vez o el contenido que juzgue más pertinente en cada caso”.

4) en los vv. 31-33 (“déjate un rato hallar del pie acertado / que sus érrantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo”), Góngora apostrofa al duque para que no se muestre remiso a su *pie acertado*, que, paradójicamente, genera

38. También Lezama Lima (1970: 28) iluminó el “aura jupiterina” del poema: “En las *Soledades* [...] se ve siempre la cabra Amaltea ascendiendo, signo de una inalcanzable altura sabia, para presidir, por encima del escondido peregrino o del anciano jefe de los pescadores, el desfile”.

pasos errantes. En este caso, Jammes (1994: 188) anotó que dicho “pie” debe leerse de dos maneras:

“de mi verso (sentido corriente de *pie*), ya que te está dedicado, y de mi pie, que se encamina hacia ti para solicitar tu protección”. Excluyo la tercera interpretación (“del pie del peregrino, héroe de mi poema, acertado porque a ti se consagra”), admitida por D. Alonso: el peregrino, personaje ficticio, no tiene nada que ver con el duque de Béjar, y no espera nada de él; Góngora sí, mucho, al parecer.

De momento, dejaremos en cuarentena la tercera, aunque anticipo que le tengo mucha fe. A mi juicio, esta última glosa del profesor Jammes rebate su propia lectura de los vv. 1-4 de la *Dedicatoria*: si los *pasos* eran del *peregrino errante* y, según escribe ahora, los *versos*, como es natural, resultan privativos del *poeta*, podría darse por bueno que los *pasos* del *peregrino* eran *perdidos* y, en cambio, *inspirados* los versos del poeta. Eso es lo que defiende Jammes (1994: 182) en la tercera nota de su edición. Más difícil de conciliar, sin embargo, que en los vv. 31-33 el *pie* y los *pasos* del poeta, y solo del poeta, ya sin titubeos, sean a la vez, y paradójicamente, *acertado* y *errantes*. Según su regla de tres, *errantes* tendría que ver en ese lugar con el *perdidos* del v. 4; y ya hemos visto que Jammes solo relacionó el término *errante* con el *peregrino*, y no con el poeta (ni con sus versos).

Hay algo que falla. Ahora bien, si Góngora pudiera fusionarse de algún modo con su protagonista, o sea, con el peregrino, y el duque de Béjar se hubiera disfrazado de “pastor filósofo” dentro de la soledad de los campos, las cosas cambiarían. Y mucho: por la sencilla razón de que el peregrino (Góngora) sí que esperaría entonces bastantes cosas del rústico que primero lo acogió y después lo paseó por su Arcadia (el noble mecenas). No en vano, Ponce Cárdenas (2009a: 123) ha estudiado cómo

Cristóbal de Mesa [...] [inmortalizó] al [...] duque de Béjar durante el ejercicio de [...] actividades cinérgicas, como atestiguan estos versos de su *Epístola a don Rodrigo Pacheco, marqués de Cerralbo* (datada hacia 1606-1607):

“Partiéronse los duques luego donde
está en Gibraleón su marquesado,
que al de Ayamonte cerca corresponde. [...]
Si el duque mi señor pasa a la Maya
con sacres, gerifaltes y neblíes,
manda que yo también a caza vaya;
si tagarotes lleva y baharíes
a San Muñoz, Ochando o Salamanca
alfaneques, azores y borníes”.

La serie de parajes definidos aquí como lugares aptos para la caza [...] se identifican bien, pues corresponden al entorno de Béjar (Salamanca) y a la mansión señorial que don Alonso Diego de Zúñiga [...] poseía por tierras castellanas (“El Bosque”). Ahora bien, al establecer la comparación entre las posesiones bejaranas de su señor

y sus dominios andaluces en otra misiva rimada (la *Epístola al duque de Béjar*), el paisaje marino de la costa onubense aparece más definido como el más apto para la caza de altanería.

Ignoro si Cristóbal de Mesa frecuentó al duque en cualquiera de las fincas antedichas, incluida la residencia de *El Bosque*. Y lo mismo valdría para el traslado de Góngora. Lo que sí sabemos es que el peregrino de las *Soledades* asistió a una jornada de cacería (¿en *El Bosque*?) dentro de la *Soledad* I (vv. 222-232):

Con gusto el joven y atención lo oía [el peregrino al cabrero]
 cuando torrente de armas y de perros,
 (que si precipitados no los cerros,
 las personas tras de un lobo traía)
 tierno discurso y dulce compañía
 dejar hizo al serrano,
 que, del sublime, espaciado llano,
 al huésped al camino reduciendo,
 al venatorio estruendo
 (pasos dando veloces)
 número crece y multiplica voces.

(Góngora, 1994: 243-245)

Asoman por este paisaje unos “cerros” no demasiado distintos de los “montes de nieve armados” (v. 7) de la *Dedicatoria*; y el tema principal es la caza de un lobo (1613, v. 225), que podría valer como reflejo de la de aquel oso al que diera muerte el duque en la fachada del poema (vv. 20-21). Sin embargo, Góngora, para no repetirse, y tal vez para ponerle las cosas difíciles a su lector, invierte el orden de los hechos: si en la silva que empieza “Pasos de un peregrino son errante” el aristócrata era conminado por don Luis a suspender su cinegética para “dejarse un rato hallar del pie acertado”, o sea, para escuchar sus versos –un “tierno discurso” a fin de cuentas–, en este fragmento de la *Soledad* I es la jauría de perros y el ruido de los monteros que iban detrás del lobo los causantes de que “tierno discurso y dulce compañía / dejar hizo al serrano”. Luego ¿es este cabrero un trasunto del duque de Béjar? Y la pregunta clave: ¿late un trozo de la biografía de Góngora bajo la sombra de su peregrino?

Yo creo que sí. Como digo, no hay pruebas de ninguna clase sobre las correrías del poeta por las heredades de San Muñoz, Ochando o Salamanca; sin embargo, dando por hecho que sus tierras onubenses eran idóneas para que don Alonso se entregara a la caza de garzas y doraes, nada extraña que el peregrino huésped disfrute en la *Soledad* II con cuadros del mismo jaez: me refiero, por supuesto, a los vv. 841-936, en los que levanta el vuelo toda una reserva cetrera: el baharí, el búho, el gerifalte, los grifaños y el sacre. Bastará citar los versos gracias a los cuales se desata esta “república alada” (Ly 1995):

La turba aun no del apacible lago
 las orlas inquieta,
 que tímido perdona a sus cristales
 el dorsal. [...] (1614, vv. 841-844)
 (Góngora, 1994: 553)

Finalmente, detengámonos en los vv. 30-32 (“déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo”) de la *Dedicatoria*: los relativos a la cadena ducal. Don Luis afirma que la orla del blasón de la casa de Béjar otorga libertad, pues solo el patrocinio de don Alonso podría salvar al poeta (y por ello al peregrino) de su ruina financiera, evitando así la “fortuna” —en su valencia de ‘tormenta marina’— de la corte. Recuérdese que la competición por los puestos de poder llevó en tiempo de los Austrias a la corrupción y al soborno, en forma de petición de mercedes a secretarios, nobles y ministros. De ahí la alegoría de la capital como vasto mar por el que se atreven los más bizarros forasteros.³⁹

Cum grano salis, para que las cuentas salgan hay que examinar el incipit de la *Soledad* I con la mirada puesta en los atributos jupiterinos de la fachada del poema:

1) la primera *Soledad* se abre con una sofisticada apoteosis del signo de Tauro: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paze estrellas” (1613, vv. 1-6; Góngora, 1994: 195-197).⁴⁰ Y en efecto, fue Júpiter en persona quien, transformado en un toro blanco, raptó a la hija de Agenor.

2) el héroe que protagoniza estas dos silvas sería digno de “ministrar la copa” a Júpiter mejor que el “garzón de Ida” (1613, vv. 7-8; Góngora, 1994: 199); o sea, el bello Ganimedes, capturado por Júpiter bajo la forma de un águila. He aquí la primera de las máscaras del “poeta-peregrino” dentro de las *Soledades*, ya que don Luis apenas tardará en compararse con el músico Arión de Lesbos: “lagrimosas de amor dulces querellas / da al mar, que condolido / fue a las ondas, fue al viento / el mísero gemido / segundo de Arión dulce instrumento” (1613, vv. 10-14; Góngora, 1994: 199-201).⁴¹

3) cuando el peregrino es “sorbido y luego vomitado por el océano”, desagua no lejos de un “escollo coronado de secos juncos, de calientes plumas” (1613, vv. 24-25; Góngora, 1994: 203): un islote, o risco, cubierto de plumas de águila;

4) y poco después “halla hospitalidad donde halló / de Júpiter el ave” (1613, vv. 27-28; Góngora, 1994: 203). No podía ser de otra manera: el águila tenía

39. Véase por ejemplo Castillo Solórzano (1986: 48).

40. Sobre estos versos remito a Méndez (2012) y Blanco (2016: 309-332).

41. Acerca de la historia de Arión y las *Soledades* véase Poggi (2009: 167-184).

que presidir dicho escollo para anunciarle que el albergue de los cabreros (el “retiro ducal”) es su tierra de acogida;⁴²

5) fuera ya del tupido coto de las *Soledad primera*, y acaso influyéndolo, Albanio le preguntó a Salicio en la *Égloga* II de Garcilaso: “¿Para qué son magníficas palabras? / ¿Quién te hizo *filósofo elocuente*, / siendo *pastor* de ovejas y de cabras?” (vv. 395-397) (Vega, 1995: 160). Tal vez se trate de otra pista a favor de que detrás del “anciano del sayal” de la *Soledad* I se oculta no solo el duque de Béjar, sino un eco garcilasista no percibido hasta la fecha;

6) en la misma línea –haciendo hincapié en mi apuesta por una *silva à clef*–, valdrá la pena reparar en el mago Severo de la misma *Égloga* II, un trasunto lírico de Severo Varini, aquel fraile italiano que ejerciera como preceptor de don Fernando de Toledo, futuro duque de Alba, a cuyas prendas Garcilaso dedicó la segunda parte de su bucólica. De hecho, Nemoroso, acaso una de las caretas del cantor de Gnido dentro de la *Égloga* II –igual que el peregrino de Góngora en las *Soledades*–, solo llegará a reunirse con este brujo después de andar “de noche por caminos enriscados / sin ver dónde la senda o el paso inclina” (vv. 1114-1115) (Vega, 1995: 193):

En la ribera verde y deleitosa
del sacro Tormes, dulce y claro río,
hay una *vega grande y espaciosa*,
verde en el medio del invierno frío,
en el otoño verde y primavera,
verde en la fuerza del ardiente estío.

Levántase al fin de ella una *ladera*,
con proporción graciosa en el *altura*,
que sojuzga la vega y la ribera;
allí está sobrepuesta la espesura
de las hermosas *torres*, levantadas
al cielo con extraña hermosura,
no tanto por la fábrica estimadas,
aunque ‘straña labor allí se vea,
cuanto *por sus señores ensalzadas.*

Allí se halla lo que se desea:
virtud, linaje, haber y todo cuanto
bien de natura o de fortuna sea.

42. Lo confirma la tardía *Silva heroica en la creación del cardenal don Enrique de Guzmán* del propio Góngora (“Generoso mancebo”, 1626) con la que nunca se ha asociado la *Dedicatoria* ni el incipit de las *Soledades*: “Himnos sagrados, cánticos divinos, / abrirán paso a cuantos *peregrinos* / tan *libres* podrán ya como devotos, / besando el mármol, desatar sus votos. / *El conde duque*, cuya confidencia / reclinatorio es de su gran dueño; / ¡cuán bien *su providencia* / timón del vasto, *poderoso leño*, / gobierno al fin de tanta monarquía, / *lamiendo escollos ciento*, / *le ha conducido en paz a salvamento!* / Este, pues, pompa de la Andalucía, / gloria de los clarísimos Sidones, / de los Guzmanes –digo– de Medina, / solicitó süave tu capelo” (vv. 49-63).

Un hombre mora allí de ingenio tanto
que toda la ribera adonde él vino
nunca se harta de escuchar su canto.

Nacido fue en el campo placentino,
que con *estrago* y destrucción romana
en el antiguo tiempo fue sanguino,
y en este con la propia, la inhumana
furia infernal, por otro nombre guerra,
le tiñe, le *rüina* y le profana;

él, viendo aquesto, *abandonó su tierra,*
por ser más del reposo compañero
que de la patria, que el furor atierra.

Llevo a aquella parte el buen agüero
d'aquella tierra d'Alba tan nombrada,
que este's el nombre della, y d'él Severo. (vv. 1041-1073)

(Vega, 1995: 190-191)

Comparemos estos versos con el excursu, bastante más sucinto, del pastor de la *Soledad* I:

Aquellas que los *árboles* apenas
dejan ser *torres* hoy –dijo el cabrero
con muestras de *dolor* extraordinarias–,
las estrellas nocturnas luminarias
eran de sus *almenas*,
cuando el que ves sayal fue limpio acero.
Yacen ahora, y sus desnudas piedras
visten piadosas yedras,
que a *rüinas* y a *estragos*
sabe el tiempo hacer verdes halagos (1613, vv. 212-221)

(Góngora, 1994: 243)

Como es natural, el duque de Béjar no necesitaba de ningún preceptor, ya que él mismo oficiaba como mecenas del Parnaso que solía darse cita en sus posesiones. Y tampoco hubo de exiliarse a ningún sitio para recibir el buen agüero de la casa de Alba, dado que las heredades que poseía en las afueras de Huelva ya le pertenecían; por más que –igual que Varini en el poema de Garcilaso– se viera obligado a abandonar la corte, comido de deudas y acosado por los intrigantes partidarios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma.⁴³

Entonces, el obvio contexto áulico de ambos textos, la *Égloga* II de Garcilaso y las *Soledades*, dominados, sucesivamente, por el sabio mentor (Varini) de un duque en mantillas (don Fernando Álvarez de Toledo), y por otro, el de Béjar,

43. El segundo/a informante supone “excesivo” este paralelo con la *Égloga* II de Garcilaso. He procurado aquilatarla, pero es de científica justicia señalar sus reparos.

ya de vuelta de casi todo, nos ayudan a despejar la identidad del prócer oculto detrás del pastor de la silva de los campos. Así las cosas, no puedo estar de acuerdo con Trambaioli cuando arguye que “en cuanto a la dimensión autobiográfica, don Luis, [siguiendo] al Tasso, muestra cómo la [filiación] del *peregrino errante* con el *poeta* se pueda limitar a la esfera panegírica sin la necesidad de verter en la escritura ningún dato personal reconocible” (224).⁴⁴ Y tampoco comparto con la sagaz lopista que

Góngora calla en los versos del poema el nombre de su prócer, aludiendo al mismo mediante la figura del anónimo príncipe que descuella en la *Soledad* II al final de la procesión de halconería [...] (vv. 809-812). Verdad es que la opacidad del fragmento ha confundido a los comentaristas, induciendo a Pellicer y Salcedo a pensar que se trataba del duque de Béjar, mientras Pedro Espinosa [revelaba] que alude al Conde de Niebla, quien heredó el ducado de Medina Sidonia (Trambaioli, 2015: 225).

En efecto, Jammes (1994: 544-545), y a su zaga Trambaioli, acertaron al sostener que “Góngora calló en los versos el nombre de su prócer”. Lo calló, cierto, pero sin borrarlo del todo, pues se regocijaba en sugerirnoslo de forma elusiva. Y además no se trata de un solo mecenas, sino de dos: el duque de Béjar, disfrazado como *anciano del sayal* en la *Soledad primera*, y su pariente el conde de Niebla, en hábito de *augusto príncipe*, ya en la segunda silva; por eso, como aclaró Ly (2015: 52), “hace eco [...] el panegírico gongorino al conde de Niebla de la segunda *Soledad* a la *Dedicatoria al duque de Béjar* de la primera”.⁴⁵

Estas claves sirven al menos para postular una equipolencia entre los *versos* (y los *pasos*) del *poeta* en la *Dedicatoria* y la metamórfica “colección de intrigas” (Blanco 1998: 60) que Góngora nos entregó dentro de la *Soledad* I, empezando por sus antifaces de *náufrago* y *peregrino*, a los que les siguen dos de cuño ovidiano: *Ganimedes* y *Arión*. En suma, el *poeta* era un *peregrino errante* y el *peregrino* un *inspirado poeta*; entre otras cosas porque, como recoge *Aut.*, *peregrino*, con valor adjetival y no sustantivo, significaba ‘extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto’; epítetos, todos ellos, que se les ajustan como un guante tanto a Góngora como a sus *Soledades*. Por otro lado, pero siempre en paralelo, el duque de Béjar se nos muestra en la *Dedicatoria* como un “Júpiter salmantino” y, dentro de la primera de las silvas, como un rústico sabio.⁴⁶

44. Sandoval entiende que “el peregrino Pánfilo [de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega, el modelo directo aducido ya por Trambaioli para el arranque de la *Soledad* I] tiene una notable inclinación por la poesía, al grado de que la mayoría de sus intervenciones discursivas son en verso, como si éste fuera una peregrino-poeta en ciernes (que Góngora llevará al más alto grado en las *Soledades*)” (34).

45. Sobre el segundo de estos nobles véase Ly (2015).

46. Confío en que esta tesis sea válida, porque suscribe la lectura biográfica de Trambaioli (2015: 219): “A mí me parece imposible que el ‘métrico llanto’ [en la *Soledad* II] del protagonista gongorino no sea la respuesta de don Luis a los fragmentos lopescos [comentados por la misma

Dos notas polifémicas

A pesar de todo, ha seguido asaltándome el temor de si no resultaría imprudente excluir que el peregrino, ‘personaje de ficción’, y el poeta tengan mucho que ver y se pongan al servicio, oportunamente salvados, del anciano del sayal / duque de Béjar.⁴⁷ ¿Por qué negarlo, si, como hemos visto, el adjetivo *errante* califica en la *Dedicatoria al peregrino*, primero, y a los *pasos del poeta*, después? Y si los *versos* del poeta eran *inspirados*, según leíamos en el v. 4, ¿por qué no dar por válido también que el sintagma *pie acertado*, relativo de nuevo al *poeta*, sea una fórmula sinónima de aquella otra?

Para los muy escépticos, la octava III del *Polifemo* aclara las cosas mejor que la *Dedicatoria al duque de Béjar*. Escribe don Luis:

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel agosto
del músico jayán el fiero canto.
Alterna con las Musas hoy el gusto,
que si la mía puede ofrecer tanto
clarín y de la Fama no segundo,
tu nombre oirán los términos del mundo. (1612, vv. 17-24)

(Góngora, 2010: 155)

Trambaioli] de la *Arcadia*, de *La hermosura de Angélica* y, sobre todo, del *Peregrino*”⁴⁸. Los corchetes son míos.

47. Y más después de releer el incipit del *Purgatorio* de Dante, autor con el que relacionaré a Góngora en el epígrafe 6 de este trabajo: “Per correr miglior acque alza le vele / omai la *navicella* del mio *ingegno*, / che lascia dietro a sé *mar sì crudele*; / e *canterò* di quel secondo regno / dove l’umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno. / Ma qui la morta poesi resurga, / o *sante Muse*, poi che vostro sono; / e qui *Caliope* alquanto surga, / seguitando *il mio canto* con quel *suono* / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono” (“La *barca* de mi *ingenio*, por mejores aguas surcar, sus velas iza ahora / y deja tras de sí *mar de dolores*; / y cantaré a la *tierra purgadora* / del alma humana, / que hacia el cielo es vía / de la que se hace de él mercedora. / *Renazca aquí la muerta poesía*, / *oh santas musas*, a quien me he entregado, / y aquí *Caliope* surja en este día, / y véase *mi canto* acompañado / del *son* que a las Urracas sin ventura / el esperar perdón les ha negado”, I, vv. 1-12; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 381). Las cursivas son mías. Véase también el canto II del *Paraiso*: “O voi che siete in picciotta barca, / desiderosi d’ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. / L’acqua ch’io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l’Orse” (“Oh vosotros que en un *batel* pequeño, / *deseosos de oír*, sois atraídos / por el *bogar canoro de mi leño*; / volved a vuestras *playas*; no atrevidos / os metáis en el *piélago*, que luego, / si me perdéis, os hallaréis *perdidos*. / *Nadie ha surcado el agua que navego*; / nuevas *Musas* las Osas me han mostrado; / *Minerva sopla, con Apolo llego*”, vv. 1-8; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 618).

Con el endecasílabo “del músico jayán el fiero canto”, Góngora anunciaba, todavía en la “Dedicatoria al conde de Niebla”, que de nuevo forma parte –como primer marco– de la diégesis de su soberbio poema,⁴⁸ las octavas XLVI-LVIII del *Polifemo*: un total de doce estrofas a lo largo de las cuales el cíclope solfea una fastuosa aria para la ninfa Galatea. Empero, sumo aquí otro par de conjeturas, y hasta tres: 1) con el sintagma “del músico jayán el fiero canto” Góngora estaría reduciendo –y esto no lo aprobará nadie en su sano juicio– los méritos de su obra, compuesta por sesenta y tres estancias, a la quinta parte del argumento: aquella en la que el monstruo lleva la voz cantante, nunca mejor traído; 2) con dicho sintagma, potenciando una sinécdoque (“el fiero canto”), don Luis aludía, es fácil suponerlo, a toda la fábula; y 3) nada impide arriesgar que con la expresión “músico jayán” –y nótese cómo Góngora no usó aquí sustantivos denotativos (verbigracia “cíclope”, “monstruo”, “Polifemo” o “hijo de Neptuno”) para introducir al personaje– no esté hablando solo del cíclope, ya que el vate cordobés se destapa desde su obertura (octavas I-III) como un músico gigante y formidable; como un “poeta ciclópeo”, en fin, que solicita la atención de su mecenas: don Manuel Alonso Pérez de Guzmán. De igual modo que Polifemo reclamará la de Galatea dentro de la narración:

“Deja las ondas, deja el rubio coro
de las hijas de Tetis, y el mar vea
cuando niega la luz un carro de oro,
que en dos la restituye Galatea.
Pisa la arena, que en la arena adoro
cuantas el blanco pie conchas platea,
cuyo bello contacto puede hacerlas,
sin concebir rocío, parir perlas”. (1612, vv. 369-376)

(Góngora, 2010: 170)

Aunque Góngora no llegara a igualarse aquí con su criatura principal, Polifemo, ambos comparten un papel semejante respecto a los destinatarios de sus

48. Es por ello que cualquier edición de las *Soledades* debería barajar la posibilidad de numerar los versos correlativamente. Es decir, sin marcar ningún hiato entre la *Dedicatoria al duque de Béjar* y la *Soledad primera*; en esencia porque, a mi juicio, esta comienza –implícita y temáticamente– con el verso “Pasos de un peregrino son errante”. Lo que no invalida, ¡faltaría más!, las eruditas lecciones de Carreira (1998: 227): “la [*Dedicatoria*] de las *Soledades*, dirigida al mismo prócer, es atípica. Constituye una síntesis del poema y uno de sus momentos culminantes. Lo normal hubiera sido escribirla una vez compuestas las cuatro partes, pero es anterior a la segunda, puesto que Jáuregui la comenta, y, a pesar del *dictó* del v. 2, cabe que sea anterior a la primera, o al menos a su conclusión, aunque la versión más primitiva, que solo alcanza al v. 779, no la presenta”. El propio Carreira (1998: 227) se hizo eco en nota de una conjetura de Ly (1984: 72-73), del todo plausible: “les 274 derniers vers de la *Soledad segunda* non seulement absorbent et développent le motif cynégetique, mais amplifient la figure du Duc en une figure royale, et incorporent du même coup le hors-texte que constitue la *Dedicatoria* au corps même de l’ouvre”.

versos, cuyos favores procuran granjearse: el conde de Niebla y la nereida Galatea. Coinciden además varias fórmulas sintácticas en los dos poemas: “¡oh excelso conde!” (1612, v. 3) / “¡oh bella Galatea” (1612, v. 361); “treguas al ejercicio sean robusto” (1612, v. 17) / “deja las ondas, deja el rubio coro” (1612, v. 369);⁴⁹ “escucha al son de la zampoña mía” (1612, v. 7) / “escucha un día mi voz” (1612, vv. 383-384); “que si la mía puede ofrecer tanto / clarín (y de la Fama no segundo) / tu nombre oirán los términos del mundo” (1612, vv. 22-24) / “imponiéndole estaba (si no al viento / dulcísimas coyundas mi instrumento” (1612, vv. 439-440).⁵⁰

Añádanse a estos paralelos –algunos muy claros– entre las voces de Góngora, en la *Dedicatoria al conde de Niebla*, y la del cíclope Polifemo, en su afán de hacer suya a Galatea, que el *Diccionario de Autoridades* recoge la siguiente y expedita definición de *jayán* (‘hombre de gran estatura, robusto y de fuerzas’), lo cual casa mejor sin duda con un monstruo que con un poeta, por genio que este sea. Empero, un autor tan dotado como don Luis se las pudo arreglar para acudir a este sustantivo (“jayán”) porque tenía un valor muy preciso dentro de la germanía; un mundo, e incluso un campo léxico, que no le resultaban ajenos. Basta acudir a la letrilla “Si las damas de la corte” (1585) o al romance “Ahora que estoy de espacio” (1588). *Jayán* “significa el rufián, a quien todos respetan” (*Aut.*).

Abrigado por dicha clave, Góngora sí que podría acercarse, siquiera por su talla como poeta, celebrada y envidiada por muchos de sus coetáneos, a Polifemo, que, a su modo, tampoco deja de ser un poeta y un pastor con aires garcilasistas. Se consolidarían así las notas de Cancelliere (2007: 155-158) a propósito de ese doble marco especular que, como antepasado de las *Meninas*, caracteriza a las octavas de 1612. Pues bien, si Cancelliere no se engaña, apenas existe dificultad para asociar al *poeta* –como entidad ficcional de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, que también aparece disfrazado, o mejor, “mitologizado”– con el *peregrino* que va de acá para allá en sus *Soledades*; o sea, el poema propiamente dicho, pero también los dominios de don Alonso Diego.

Estos son mis principios, tal vez algo pobres para cerrar un debate que dura ya cuatro largos siglos. Por eso, como devoto de Groucho Marx, si no acabaran de convencerles, informo de que tengo otros. Los enunciaré a continuación, sabedor de que apenas he resuelto la primera parte del enigma, y además solo por uno de sus flancos: ‘peregrino errante = poeta errante’.

49. Recuérdese que en la *Dedicatoria al duque de Béjar* se leía: “déjate un rato hallar del pie acertado”.

50. No se ignore que en el *Polifemo* aparecían ya otro peregrino que “perdió camino” (por tanto “errante”) y un “albergue”: “Registra en otras puertas el venado / sus años, su cabeza colmilluda / la fiera cuyo cerro levantado, / de helvecias picas es muralla aguda; / la humana suya el caminante errado / dio ya a mi cueva, de piedad desnuda, / albergue hoy, por tu causa, al peregrino, / do halló reparo, si perdió camino” (1612, vv. 425-432; Góngora, 2010: 172). Véase por otra vía la comparación que firma Sandoval (2019: 66-72) a propósito del diálogo entre las dedicatorias de los poemas mayores.

Ilustración y defensa de Molho

A raíz de la publicación de las *Soledades* (con comentario y prosificación) a cargo de Dámaso Alonso (1936), Leo Spitzer (1980: 257-258) salió a la palestra recalcando una vieja sospecha de Herman Brunn (*Góngora's Soledades*, 1934), para quien “*en soledad confusa* se refiere, en común, a *perdidos unos y otros inspirados* y [...] *confusa* significa ‘salvaje’ (dicho de la maleza) en cuanto se relaciona con *perdidos unos [pasos]* y ‘confusa, oscura’ en cuanto se relaciona con otros *inspirados [versos]*”. Sin duda, pero tampoco agotó todas las lecturas. Lo que ni Brunn, ni el ilustre romanista, ni nadie, nos ha explicado todavía es por qué si *en soledad confusa* se refiere a la vez a “*perdidos unos* [los pasos] y otros *inspirados* [los versos]”, dichos *pasos* y dichos *versos* no son los unos el reflejo de los otros, de igual forma que el *peregrino* lo sería del *poeta*, y viceversa.

Maurice Molho (1977: 53) fue uno de los poquísimos en pronunciarse sobre este particular; y lo hizo con hipnótica maestría y altas dosis de atrevimiento:

La interpretación en sentido único [de la palabra *soledad* con el sentido de *selva*] tiene el inconveniente de sugerir en el pensamiento y en la sintaxis de don Luis una disimetría (*soledad confusa* está relacionada con *pasos perdidos*, sin que *versos inspirados* vaya acompañado de ninguna circunstancia locativa) poco compatible con el enunciado de un *concepto* fundado en una anfibología continuada: *versos* son *pasos*.

Este párrafo prendió la mecha de su controversia con Jammes. Sin embargo, Molho, basándose en la anfibología urdida por Góngora desde los primeros metros, que alcanza en el tercero (*en soledad confusa*) su “límite de tensión interna”, no titubeó al firmar una paráfrasis, cuyo final, en efecto, se podría discutir y de hecho se ha discutido. Ahora bien, no seré yo quien eche más leña al fuego, por las razones fijadas en el colofón de su artículo: “Todos estos versos, dictados por una dulce musa, son pasos de un peregrino errante, perdidos unos (los pasos) en una selva confusa e inspirados otros (los versos) en una confusa selva” (Molho, 1977: 53).

Todo quedaría más claro, caso de que se acepte la osada tesis de Molho –aunque solo por la identidad entre *soledad*, *selva* y *selva*–,⁵¹ si interviniéramos en la puntuación de Alonso, Jammes y Carreira. Bastaría con añadir una coma después de “confusa”, según apuntó el tercero de ellos: “Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa, / perdidos unos, otros inspirados” (Carreira, 1986: 201).⁵² Solo es una posibilidad, y dista mucho

51. Que ha hecho fortuna lo prueba la adopción de dos de los tres términos en el título de un trabajo de Ruiz Pérez (2002, 418-419): “Égloga, selva, soledad”.

52. Aunque la puntuación del Siglo de Oro nada tenga que ver con la actual, sorprende que los gongoristas –Carreira incluido– hayan optado por prescindir de dicha coma que, curiosamente, sí figuraba en el texto del manuscrito Chacón: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1078352>>.

de traer la panacea. Pero al menos permite aislar al v. 3 del sustantivo *peregrino*; o mejor, conectar el sintagma *en soledad confusa* tanto con el *peregrino* como con la *musa*, y luego con el *poeta* del v. 2. Sirve, pues, para sugerir que *perdidos e inspirados* aluden, ¡ambos!, o bien solo a los *versos*, o tanto a los *versos* como a los *pasos*. Por eso me separo de los gongoristas –casi todos, a decir verdad– que reservaron *perdidos* solo para los *pasos e inspirados* exclusivamente para los *versos*.

Avanzo dos conclusiones, que, además, son antitéticas entre sí:

1) Tal vez Góngora no calificara con ningún adjunto a los *pasos* del *peregrino errante* y sí –por dos veces– a los *versos* (*perdidos e inspirados*) del poeta. Ahora bien, los *pasos* del héroe podrían discurrir por una *soledad confusa* (el v. 3 como gozne entre el mundo ficcional y el real), de manera que también ellos (los *pasos*, la historia del naufragio) acabarían por serlo (“confusos”): recuérdese que en la *Soledad I* el peregrino no alcanza a distinguir “[...] de su luz los horizontes, / que hacían desigual, *confusamente*, / montes de agua y piélagos de montes” (1613, vv. 42-44; Góngora, 1994: 207); y que después escalará “menos cansado que *confuso*” la cumbre de una Arcadia pastoril (1613, v. 51; Góngora, 1994: 209).

2) Si esto es así, habría que leer “soledad” como “el lugar desierto o la tierra no habitada” (*Autoridades*), y “confusa”, al trasluz metapoético, como “oscura, intrincada, sin la debida claridad expositiva y de dudosa o equívoca inteligencia” (*Autoridades*). Pero Góngora gustaba de usar la palabra *soledad* con valor espacial, fundamentalmente; y no tanto con el de la primera acepción que recoge el *Diccionario de Autoridades*, la más común hoy y la que mejor se ajustaría a ese poeta de la *Dedicatoria* (también al peregrino *desdeñado* por su “ingrata dama”) que lisonjeó al duque de Béjar: “privación o falta de compañía”.⁵³ Nótese que don Luis acudió a dicho sustantivo (“soledad”) con cuentagotas. Solo ocho veces a lo largo de su corpus: al menos por lo que concierne a una *soledad* sin resonancias genéricas, porque está claro que Góngora defendía su obra en el soneto *Contra los que dijeron mal de sus Soledades* (“Con poca luz y menos disciplina”, ¿1613?) y en las décimas “Por la estafeta he sabido” (1615).⁵⁴

Sobraría para probarlo el soneto *De una quinta del conde de Salinas, riberas del Duero*: “De ríos, soy el Duero, acompañado, / en estas *apacibles soledades*, / que, despreciando *muros de ciudades*, / de álamos camino coronado” (1603, vv. 1-4), por mucho que Góngora fraguara una imagen más sofisticada que la de

53. Jammes (1994: 63), apoyándose esta vez en el abad de Rute, indica que “el sentido subjetivo aparece muy temprano en el conocido romance ‘La más bella niña’, de 1580: ‘Váyense las noches, / [...] / váyense, y no vean / tanta *soledad*, / después que en mi lecho / sobre la mitad’. Lo volvemos a encontrar mucho más tarde, a través de la expresión ‘hacer soledad’ (‘causar pena por su ausencia’), en una carta del 4 de julio de 1617 dirigida al obispo Mardones (‘Cuanto es mayor el ruido de esta corte, tanta es mayor la *soledad* que V. S. I. me hace’...), y en otra del 19 de diciembre de 1623, a Paravicino ausente de Madrid: ‘Mucha *soledad* nos hace vuestra reverendísima; siento el haberme quedado, habiendo dejado ir a vuestra paternidad’”.

54. Remito al estudio de López Bueno (2013).

este poema (*muros de ciudades*) en la *Dedicatoria al duque de Béjar*: “muros de abeto, almenas de diamante” (v. 6).⁵⁵

Es ahora cuando nos interesa, más que nunca, la tesis de Molho (1977: 51-56). Aunque pueda sonar forzado ese corolario suyo de que el vocablo *soledad* significa a la vez la *selva*, el tema fundamental del poema, y la *silva* formal en que este se compuso –a partir de la analogía que él mismo fundara entre la *silva* y la *selva*–,⁵⁶ y la sinonimia, para mí evidente, entre *selva* y *soledad*, quisiera recuperar las dos interpretaciones que el hispanista galo dio del arranque de la obra:

1) Mis versos “relatan” (*son*: representación de la sustancia) los pasos de un peregrino errante, protagonista de mi poema.

2) Mis versos “son” (*son*: representación de la identidad) los pasos de un peregrino errante, que no es otro sino yo.

Según que los versos “sean” o “relaten” los pasos del *peregrino*, este último término se orienta por desviación del significado, en dos direcciones diferentes; en efecto, el poeta no puede ser peregrino en las mismas condiciones que el protagonista del poema. [...]

El protagonista es *errante*, ya que sus pasos, en vez de conducirlo al término de su viaje, se pierden en la selva donde lo recogen los pastores.

En cuanto al poeta, que ha penetrado en una silva cuya forma a-estrófica impone a quien la crea un andar errático, no regulado de antemano por las leyes de la métrica. [...]

La base del conjunto es la equipolencia:

versos = pasos

Pasos atañe al protagonista; *versos* al poeta. De esta manera, desde el principio se oponen y se identifican la criatura y el creador.

Una segunda equipolencia, derivada de la anterior, opone de nuevo al protagonista –peregrino errante– al peregrino errante que es, desde su propio plano, el poeta.

En tercera posición surge la equipolencia:

silva = selva

manifiesta en el término *soledad*, y de la que un miembro se refiere, por la continua progresión del concepto, al poeta y el otro al protagonista.

Por fin, la tensión conceptual se resuelve por medio de una evocación anafórica de la equipolencia, operada por los pronombres unos y otros:

perdidos (los pasos) = inspirados (los versos)⁵⁷

55. Sobre esta metáfora véase Bonilla Cerezo (2016).

56. Jammes (1994: 64-66) concluyó que “la teoría de Mauricio Molho, [...] fundada en una supuesta equivalencia *soledades* (poema) / *silva* (metro) / *selva* [...] le lleva a imaginar que el poema se desarrolla en una selva, y a formular una serie de afirmaciones increíbles, que pondrán los pelos de punta a cualquiera que se haya tomado el trabajo de leer las dos *Soledades*”.

57. John Beverley adoptó dicho paralelismo en su edición de las *Soledades* (Góngora, 1998: 71): “[en la] proposición del poema [se dice que] será una *soledad confusa* (‘soledad espiritual del poeta/peregrino, cuyos pasos se pierden en la *soledad* o *selva* de los versos que forman la silva poética)”.

A medida que lo releo crece mi admiración hacia Molho... y no se me ha puesto ningún pelo de punta.⁵⁸ Quizá porque le veo pocos talones de Aquiles a su proposición; y pocos no significa lo mismo que erráticos: esa afinidad entre la *selva* del peregrino y la *silva* del poeta, advertida ya por el correveidile Almansa y Mendoza, apuntala la intuición del padre de la lingüística del signifiante: “véase que es una *silva* de varias cosas en la *soledad* sucedidas” (Orozco Díaz, 1969: 199).⁵⁹ No hay necesidad de poner la mano en el fuego para salvar al profesor Molho. Me limitaré apenas a tomar sus palabras como trampolín para llegar a una solución semejante: si los *versos* que la *musa* le dictó al *poeta* relatan (y son) los *pasos* de un *peregrino errante*, igualado aquí con Góngora, también los peregrinajes del poeta y del naufrago han de ser distintos, aunque con varios puntos en común. No estoy de acuerdo sin embargo con Molho cuando sostenía que el “protagonista es *errante*, ya que sus *pasos*, en vez de conducirle al término de su viaje, se pierden en la *selva* donde lo recogen los pastores”, pues, según acabo de sugerir, esa *selva* era (o se parecía mucho a) una imagen arcádica de las fincas del duque de Béjar. Luego el mecenas castellano simbolizaría, tanto en la *Dedicatoria* como ya dentro de la propia *Soledad* I, el destino y la meta del viaje –por no llamarlo exilio cortesano– del poeta / peregrino.

Pero tampoco Jammes tenía toda la razón cuando le opuso a su colega que “nadie que se haya tomado el trabajo de leer las dos *Soledades*” diría que la obra se desarrolla en una selva; la misma que, a juicio de Molho, servía de correlato para las silvas que escribió don Luis. Aunque no haya que forzar las cosas y prefiera no poner en tela de juicio la segunda equipolencia de Molho (“*selva* = *silva*”), estoy seguro de que el para algunos caprichoso filólogo se leyó las

58. Más si cabe después de leer el valioso artículo de López Bueno (2013) sobre el soneto “Restituye a tu mudo horror divino” (1615): “Controvertida resulta la interpretación del segundo cuarteto, por más que mayoritariamente (o quizá por eso) se hayan seguido aquí también los puntos de vista de Salcedo Coronel: ‘Prudente cónsul, de las selvas digno / de impedimentos busca desatado / tu claustro verde en valle profanado / de fiera menos que de peregrino’. La lógica textual (esto es, la coherencia gramatical y semántica, por una parte, y por otra la coherencia poética, que tiende, por lo general, a establecer paralelos discursivos en los cuartetos) hace pensar que se continúa la exhortación comenzada en el primer cuarteto [‘Restituye a tu mudo horror divino, / *amiga Soledad*, el pie sagrado’], de tal manera que ‘prudente cónsul’ sea una forma de dirigirse, en vocativo, a la ‘amiga Soledad’ y ‘busca’ sea un imperativo parejo a ‘restituye’. Máxime si el contexto y el sentido vienen a confirmarlo, como creo. La *Soledad*-poema, por hallarse fuera de lugar (en el ‘poblado’ antes dicho) es como cónsul en tierra extraña, cuando ella es digna de las ‘selvas’” (López Bueno 2013: 734).

59. No me extrañaría que Almansa –y acaso Góngora– evocara los términos ‘*silva*’ y ‘*selva*’ del mismo modo –o sea, con función estructural, dentro de la obvia y enorme libertad– que Pedro Mexía (1989: 161-165) en su *Silva de varia lección* (1540): “Hame parecido escribir este libro así por discursos y capítulos de diversos propósitos, sin perseverar ni guardar orden en ellos, y por esto le puse por nombre *silva*. Porque en las selvas están las plantas y árboles sin orden ni regla. Y aunque esta manera de escribir sea nueva en nuestra lengua castellana, y creo que soy el primero que en ello haya tomado esta invención, en la griega y latina muy grandes autores escribieron así”.

Soledades de cabo a rabo, y con finura. Cualquier mediano conocedor del texto de Góngora sabrá que lo insinuado por Molho, y antes por el mismo poeta, en la *Dedicatoria al duque de Béjar*, una miniatura del argumento de la *Soledad I*, cuyo incipit se ubica en una “fragosa montaña” (1613, v. 69; Góngora, 1994: 211) y luego discurre por una “sierra, engendradora más de fierezas / que de cortesía” (1613, vv. 136-137; Góngora, 1994: 227), no apuntaba a la integridad del proyecto de las *Soledades*. Y sin embargo, la analogía “*silva* = *selva*” funciona sin demasiados problemas.⁶⁰

60. Continúa siendo basilar el capítulo de Egido sobre la silva en la Andalucía barroca (1990). El Profesor Ángel Gómez Moreno (UCM) ha dictado una conferencia (“Lecciones de Botánica para historiadores y filólogos [nociones generales y problemas concretos]”) en la Universidad de la Coruña (18 de septiembre de 2019) que me mueve a esta digresión, reducida a una larguísima nota que juzgo de interés. Señala el medievalista que “con *silva*, que traducimos como ‘bosque’, los romanos aludían al espacio natural en que el hombre no ha puesto su mano. La *silva* es un lugar impracticable, en que no habido sacas de árboles ni ha entrado el arado; es más, su suelo no ha sido hollado por vacas, ovejas o cabras, que abren sendas y desbrozan el terreno que frecuentan. En primitivo romance, la palabra *selva* remite, precisamente, a la naturaleza en estado puro, como en el *Vidal mayor* (c. 1520), texto legal aragonés que habla de ‘los sarcales, matas o yerbas de selvas, es a saber, que non son plantadas o sempnadas [...]’. Huelga decir que el término *selva* se especializó y acabó aludiendo tan solo al bosque tropical. [...] De ese modo, *selva* potenció su sentido de lugar inhóspito en que el hombre no tiene cabida. [Añadiré] que el castellano *monte* no siempre alude a una elevación brusca del terreno, no tiene por qué ser sinónimo de *montaña*. Lo vemos en la segunda acepción del *Diccionario de Autoridades* (1732): “Significa también la tierra cubierta de árboles, que llaman ‘monte alto’, o de malezas, que llaman ‘monte bajo’”. [...] En atención a su altura, su orografía accidentada o su cubierta vegetal, que solo permite el tránsito de las fieras salvajes, el *monte*, al igual que la *selva*, es un lugar que conviene evitar. [Es el espacio de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, donde don Alonso Diego López de Zúñiga cazaba un oso]. Por eso, no extraña que el célebre Ravisio Textor, en su *Silva epithetorum o Epithetorum opus* (1541), la asocie con adjetivos negativos como *asper*, *horridus*, *arduus*, *gelidus*, *frigidus*, *nivosus*, *durus*, *inaccessus*, *obscurus* o *tetricus*. A ellos, uno el *intonsus* de Virgilio y el *incultus* de Ovidio, que hacen del *mons* un espacio tan ajeno al ser humano como la *silva*”. Los corchetes son míos. La pregunta es: ¿son así los *montes* y las *selvas* de las *Soledades*? Digamos que sí, en buena medida, como se verá –vía Dante– en el siguiente parágrafo, y no del todo. En primer lugar, llama la atención que esta selva de Góngora sí es practicable, y además dominada por unos pastores –en la mejor tradición virgiliana y sannazarista– con sus correspondientes ovejas y cabras. Pero tampoco hay que perder de vista este apunte de Huergo Cardoso (2019): “el texto no dice de ninguna manera que la Soledad sea sólo ‘amiga’; no dice que las *Soledades* representen solamente un *locus amoenus*, como parece comprender un sector de la crítica. Antes dice que el origen del poema, su ser propio (‘restituiri’ vale ‘volver alguna cosa a su dueño o a su ser’ [Covarrubias]) es ‘mudo’, ‘horrible’ y ‘divino’. La Soledad amiga está habitada por el silencio y el horror divino de las soledades enemigas”. Como creo que no se ha hecho todavía, he decidido rastrear aquí el sentido que se le asignó a la *silva* (o *selva*, pues los diccionarios las juzgan sinónimas) en la lexicografía moderna y me he topado con alguna sorpresa. Según el *Tesoro* de Covarrubias, *selva* “significa montaña”; y solo a partir del *Diccionario de Autoridades* se nos informa de que es un “lugar lleno de árboles malezas y matas que le hacen naturalmente frondoso”. Considero que don Luis empleó dicho término con la citada acepción de Covarrubias –ya que su peregrino debe escalar una selva, o sea, una silva, o sea, una montaña (y no necesariamente una soledad), para ser recibido en el pastoril albergue– y luego de *Autoridades*, una vez que el pastor filósofo le muestra sus heredades y el protagonista se adentra por bucólicas y cinégticas varias. Terreros y Pando (1788) opinaría que

Góngora y Dante

Nadie que se haya tomado la molestia de examinar la *Divina Comedia* –con la que las *Soledades*, nacidas cuatro siglos después, contrajeron un buen puñado de deudas, de las que poco se ha escrito, excepción hecha de un capítulo de Micó (2015: 369-381)– defendería que las andanzas de Dante y Virgilio por el Infierno y el Purgatorio se reducen al ceñido coto de una “selva oscura”. Pero me pregunto, con toda la cautela del mundo: ¿no será el cabrero de las *Soledades* una suerte de rústico y noble Virgilio que guía al peregrino, y también al poeta (un Dante barroco), por el verdor de sus selvas? Si así fuera, Góngora de nuevo tendría algo de su náufrago protagonista.

Recurro al Sumo Poeta, sabedor de que estos apuntes son un brindis al sol, para sugerir que los comienzos del *Infierno* y del *Purgatorio* perviven en la base –junto a un mosaico de textos grecolatinos– del incipit de la *Soledad* I y, por tanto, de los *pasos* y los *versos* del Peregrino Poeta:

1) Ambas obras empiezan en primavera. Ahora bien, si la primera secuencia de Dante se situaba al alba (“Temp’era dal principio del mattino, / e ’l sol montava ’n sù con quelle stelle / ch’eran con lui quando l’amor divino / mosse di prima quelle cose belle” (“Era el tiempo primero matutino / y se elevaba el sol con las estrellas / que estuvieron con él cuando el divino / amor movía aquellas

selva es prácticamente lo mismo que declaraba *Autoridades*, si bien precisaba que *selva común* es un “monte común”. Entiéndase aquí *monte* en el sentido que le da Gómez Moreno, lo que nos lleva de nuevo a la escena previa al ascenso del risco por el desamorado náufrago. Me parece significativo, no obstante, que sea el diccionario de Núñez de Taboada (1825), y a su zaga el de la Academia (1832) y después el de Salvá (1846), el primero en asociar este término (*selva*) con Góngora; y no con las *Soledades*, pues aducen para ejemplificarlo el soberbio endecasílabo “peinar el viento, fatigar la selva” de la octava I del *Polifemo* (1612). Domínguez (1853), por su parte, conectó la *selva* con Garcilaso –y ya he aducido aquí varias de las deudas que, a mi juicio, el cordobés contrajo con el poeta toledano en la *Soledad* I–, pues la define así: “terreno, lugar o paraje lleno de árboles y matas que lo constituyen naturalmente sombrío, *nemoroso*, frondoso”. La cursiva es mía. Ya en el siglo XX, Alemany Bolufer sumaría una nota de valor: el terreno en cuestión es “inculto”, esto es, “la naturaleza en estado puro” de la que habló el profesor Gómez Moreno. A partir de entonces, el DRAE se ha venido limitando a copiar las palabras del gran lexicógrafo valenciano. Hasta aquí la *selva* (o la *silva*) y la prueba de que Góngora fue original incluso en este pormenor: la fusión de dos tipos de *selva* y de *monte* en las *Soledades*. ¿Pero qué hacían los rústicos de Góngora encima de aquella cumbre? Gómez Moreno ha observado que “siempre que podían [en la Edad Media y también en el Siglo de Oro], hasta los pastores evitaban la montaña; lo que en realidad buscaban eran los pastos virginales de los prados altos, y solo si el tiempo acompañaba. La alta montaña solo era frecuentada por médicos y curanderos”. Por eso, como he procurado razonar, los pastores de la *Soledad* I, y sobre todo el “anciano del sayal”, tienen algo de figuras olímpicas –las *Soledades* como “epilio larvado”– y hasta jupiterinas. Recuérdese que Jacopo Sannazaro situó la “Prosa primera” de su *Arcadia* en la cima del monte Partenio. No puede ser casualidad. Y tampoco que en la *Dedicatoria al duque Béjar* (1613, vv. 7-8) el noble salmantino “[bata] los montes que, de nieve armados, / gigantes de cristal los teme el cielo”. Sobre las conexiones entre Sannazaro y Góngora véanse Cacho Casal (2007) y Blanco (2014). Agradezco al Prof. Gómez Moreno que me haya facilitado el texto de su conferencia.

cosas bellas”) (vv. 37-40) (Alighieri, trad. Crespo, 2004: 159), Góngora eligió un ocaso, diríase que un “nocturno”, para el naufragio de su forastero: “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / (media luna las armas de su frente, / y el Sol todo los rayos de su pelo), / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas” (1613, vv. 1-6; Góngora, 1994, 195-197);

2) Dante emprende un viaje alegórico: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una *selva oscura* / ché la diritta via era *smarrita*” (“En medio del camino de la vida / *errante* me encontré por *selva oscura* / en que la recta vía era *perdida*”, según la traducción de Mitre, 3).⁶¹ Y como sabemos, Góngora escribió en 1613: “Pasos de un peregrino son *errante* / cuantos me dictó versos dulce musa, / en *soledad confusa*, / *perdidos* unos, otros inspirados” (vv. 1-4). Más allá de que el epíteto *errante* de esta paráfrasis de la *Comedia* no pase de ser una decisión afortunada del traductor y primer presidente de la Argentina, coincide con el que Góngora reservó para su naufrago, a zaga de la dedicatoria de Torquato Tasso al duque de Ferrara en la *Gerusalemme liberata* (“Tu magnanimo Alfonso, il qual ritogli / a furor di *fortuna* e guidi in *porto* / me *peregrino errante*, e fra gli *scogli* / e fra l’onde agitato e quasi absorto, / queste mie carte in lieta fronte accogli, / che quasi in voto a te sacrate i’ *porto*”, I, 4, vv. 25-30) (Vilanova, 1989; Blanco, 2012: 110-114). Y se antoja plausible la afinidad entre la *selva oscura* (v. 2), primero, y después *selva selvaggia e aspra e forte* (“selva salvaje, áspera y fuerte”) (v. 5) del florentino, y la traída y llevada *soledad confusa* (v. 3) de Góngora. Luego, para decirlo con Molho, el *peregrino* y el *poeta* de las *Soledades* podrían ser uno el reflejo del otro; de igual modo que la *selva* de la *Comedia* valdría como sinónimo de la *soledad*. Falta averiguar si también de la *silva*.

3) En el Purgatorio, Dante se topa con un anciano, el espíritu de Catón de Útica, guardián del Purgatorio, que desde una playa, ¡precisamente!, le mostrará un monte; el mismo que el poeta se decide luego a escalar con Virgilio como guía y pretoriano (I, vv. 130-136). Leamos ahora un breve fragmento del canto III (vv. 46-63): “Noi divenimmo intanto *a piè del monte*; / quivi trovammo la *roccia sì erta*, / che ‘ndarno vi sarien le gambe pronte. / Tra Lerice e Turbìa la più *diserta*, / la più rotta ruina è una *scala*, / verso di quella, agevole e aperta. / ‘Or chi sa da qual man la costa cala’, / disse ‘l maestro mio fermando ‘l passo, / ‘sì che possa salir chi va sanz’ *ala*?’” (“Llegamos de aquel *monte* a la *pendiente*: / la roca era *escarpada*, y tan retuerta / que el pie se aprestaría vanamente. / La ruina más deshecha y más *desierta* / entre Lérici y Turbia es una *escala*, / al lado de ella, cómoda y abierta. / ‘¿Quién sabe por qué lado es menos mala’, / dijo el maestro, el pie inmovilizando, / ‘para que suba aquel que va sin *ala*?’”; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 396). Góngora (1994: 209), dentro ya de la *Soledad pri-*

61. Manejo las traducciones de Ángel Crespo, Bartolomé Mitre y la recientísima de José María Micó: “A mitad del camino de la vida, / me hallé perdido en una selva oscura / porque me extravié del buen camino” (Alighieri 2018: 46). Indico en cada caso cuándo los versos son de uno u otro.

mera, justo después de que su naufrago salve la vida de milagro, escribiría algo similar; pero no lo mismo, porque don Luis nunca fue un servil emulador de sus pasados: “*riscos* que aun igualara mal volando, / *veloz*, intrépida ala, / *menos cansando que confuso, escala*” (1613, vv. 49-51).

4) De vuelta al inicio del *Infierno*, el autor de la *Comedia* se apresta a contarnos su frustrada subida por la “*erta*” (‘cuesta’): “*Poi ch’èi posato un poco il corpo lasso, / ripresi via per la piaggia diserta, / sì che ’l piè fermo sempre era ’l più basso. / Ed ecco, quasi al cominciar de l’erta, / una lonza leggera e presta molto, / che di pel malocato era coverta; / e non mi si partia dinanzi al volto, / anzi ’mpediva tanto il mio cammino, / ch’i’fui per retornar più volte vólto*” (“*Cuando hube reposado el cuerpo laso, / volví a seguir por la región desierta, / el pie más firme siempre en más retraso. / Y aquí al comienzo de la subida incierta, / una móvil pantera hacia mí vino / que de piel maculosa era cubierta; / como no se apartase del camino / y continuar la marcha me impedía, / a veces hube de tornar sin tino*” (vv. 26-34, Alighieri, trad. Mitre, 2004: 4). Dicho episodio presenta varios puntos en común con el incipit de la *Soledad primera*. Por tres motivos:

- a) el peregrino solo se dispone a “vencer la cumbre de los riscos”, donde se localiza el pastoril albergue, luego de descansar un rato. Y lo hará con éxito, a diferencia del poeta (y también peregrino) toscano, que en el *Infierno* regresaba cabizbajo a la falda de aquel valle en el que pronto se tropezará con Virgilio. De hecho, Góngora –no así Dante, por razones obvias– se había recreado algo antes en la sensualísima imagen del naufrago desnudo, el mismo que tiende su vestido sobre la arena para que lo sequen los rayos del sol (1613, vv. 34-41);
- b) cabría especular, en suma, con una “playa desierta”, es decir, con una “soledad costera”, tanto en la obertura del *Purgatorio* como en la de la soledad de los campos; no así al comienzo del *Infierno*;
- c) Dante nos informó de que su breve ascenso en el *Infierno* vino signado por una serie de peligros, cifrados, a su vez, en tres fieras. Góngora, en cambio, elidió las distintas etapas de la subida de su héroe. Apenas si transcurre un verso desde que el naufrago se dispone a preparar por el monte y su vivo deseo de hacer cumbre. Basándonos en la pura lógica narrativa, tanta velocidad peca de forzada, porque ni el mismísimo sir Edmund Hillary hubiese sido capaz de tamaña gesta. Empero, no hay que ignorar tampoco que Góngora era un ingenio muy elusivo y pudo creer que este palimpsesto dantesco de la *Soledad I* resultaría obvio para su lector. No valía la pena, pues, entretenerse en los pormenores de la subida.

5) Acabamos de ver cómo tradujo Mitre el verso *lonza leggiera di pel macolato*: “móvil pantera de piel maculosa”. De modo fastuoso; con trazos dignos del mismísimo Góngora. Bastante más que los de las sobrias versiones de Crespo (“un leopardo liviano allí surgía / de piel manchada todo recubierto”, 157-159) y ahora de Micó: “me topé con un lince muy ligero / y todo de manchada piel

cubierto” (Alighieri, 2018: 47). Sin embargo, aquí Mitre debió pasar por alto que en italiano existe el sustantivo *pantera* y que esta, tal como la conocemos, no se distingue por lucir una *piel maculosa*. Es probable que Dante aludiera a una onza (*Felis pardalis linnaeus*, o *Leopardus pardalis*), especie de jaguarcito o gato montés (“*Detto del gatto lupesco*”, *Enciclopedia Treccani*); si bien hay quien lo ha asociado con el *lupo cerviero* (Daniello), esto es, con el lince –tal como acaba de suscribir Micó–, la antedicha pantera (Ottimo, Lombardi) y el leopardo (Crespo). De ahí su gran *leggerezza*. El Landino, al socaire de Benvenuto, precisó que “tre specie di fiere troviamo aver la pelle distinta da varie macule: lupo cerviero, da’ Greti detto lince, pardo e pantera” (*Enciclopedia Treccani*).

No ignoremos a este ambiguo felino de Dante a la hora de glosar los vv. 70-76 de la *Soledad* I. Por ahora, me limitaré a jugar con la hipótesis de que también Góngora pensara en un “gato onza” al escribir la octava IX de su *Polifemo*:

No la Trinacria en sus montañas fiera
armó de crueldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera
su piel manchada de colores ciento:
pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror al que con paso lento
los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día
(Góngora, 2010: 157, vv. 65-72)

¿No fabricaría el cíclope su zamarra, a tenor de esa “ligereza” y de la “piel manchada de colores ciento” (1612, v. 68), con la de una onza –Ponce Cárdenas (2009b: 171-237), sin reparar en estos versos de la *Comedia*, sostuvo que se trataba de un lince– inspirada en la *lonza leggiera di pel macolato* de Dante? Nótese que en el v. 40 del *Infierno* el Sumo Poeta volvería a referirse a ella como *quella fiera a la gaetta pelle*, o sea, la fiera de la piel ‘seductora’ (*gaetta* o *gaietta* es hoy un epíteto en desuso, acaso derivado del provenzal *gai*), considerando que en el Medioevo significó también *screziata* (‘rayada’), o bien *picchiettata* (‘moteada’).

6) Después de la *lonza*, Dante describe a otro par de fieras: un león hambriento, primero (vv. 42-46), y una loba que “[...] di tutte breme / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch’uscia di sua vista, / ch’io perdei la speranza de l’altezza. / E qual è quei che volontieri acquista, / e giugne ’l tempo che perder lo face, / che ’n tutt’i suoi pensier piange e s’attrista; / tal mi fece la bestia sanza pace, / che, *venendomi ’ncontro*, a poco a poco / *mi ripigneva là dove il sol tace*” (“Y una loba asomó, que se diría / de apetitos repleta en su flacura, / que hace a muchos vivir en agonía. / De sus *ardientes ojos* la bravura, / de tal modo turbó mi alma afligida / que perdí la esperanza de la altura. / Y como aquel que gana de seguida, se regocia, y al perder desmaya, / y queda con la mente entristecida,

/ así la bestia me tenía a raya, / y poco a poco, en contra, *repelía / hacia donde el sol se calla*”) (vv. 47-58, Alighieri, trad. Mitre, 1922: 5).⁶² La enumeración de la onza (o del lince), del león y de la loba nos atañe porque, a mi juicio, Góngora (1994: 211-215) la sintetizó de forma incluso más exótica en los vv. 70-83 de la *Soledad I*. Y con una intención muy distinta: si las tres fieras de Dante amedrentaron al poeta, en calidad de símbolos de otros tantos pecados (lujuria, soberbia y codicia), el peregrino de don Luis “atento sigue aquella / (aun a pesar de las tinieblas bella, / aun a pesar de las estrellas clara) / *pedra, indigna fiera* / (si tradición apócrifa no miente) / de *animal tenebroso*, cuya *frente / carro es brillante de nocturno día*: / tal, diligente, el paso / *el joven apresura*, / midiendo la espesura / con igual pie que el raso, / fijo (a despecho de la niebla fría) / en el *carbunclo*, Norte de su aguja, / o el Austro brame o la arboleda cruja”.⁶³ Como puede verse, y no creo exagerar, Góngora compendió en esta imagen del *carbunclo* las de la onza, el león y la loba del *Infierno*. Si en los tercetos dantescos las tres bestias se las arreglaron para infundir miedo al poeta y aprendiz de alpinista, lo que nos atrae del *carbunclo* de la *Soledad I* es que se trata de un *animal tenebroso* (1613, v. 75) en cuya frente refulge una *pedra, indigna tiara* (1613, v. 73); hasta el punto de que se metaforizará como *carro es brillante de nocturno día* (1613, v. 76; Góngora, 1994: 215).⁶⁴ Dicho de otro modo: si Dante huyó de la amenaza del trío de depredadores y se encaminó hacia la falda del valle, a fin de no batirse con ellos en un duelo fatal, el peregrino-Góngora aprovecha la imagen del *carbunclo* (referida al “carro del sol”), y después los ladridos del perro (“El can ya, vigilante, convoca despidiendo al caminante”, 1613, vv. 84-85; Góngora, 1994: 215), que sirven de brújula (“Norte de su aguja”, 1613, v. 80; Góngora, 1994: 215), o quizá de sabuesa estrella polar, para tomar el rumbo del pastoril albergue.

7) Otro episodio en el que Góngora se desvió –aunque lo imitara parcialmente– del paradigma dantesco tiene que ver con el encuentro del florentino, ya de regreso al valle, con un guía tan distinguido y fantasmal como es Virgilio: “Mentre chi’ rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco. / Quando vidi costui nel gran deserto, / *Miserere di me*’, gridai a lui, / ‘qual che tu sii, od ombra od omo certo!’. / Rispuosemi: ‘Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui’” (“Mientras que al hondo valle descendía / me encontré con un ser tan silencioso / que mudo en su silencio parecía. / Al divisarle en el desierto umbroso, / *Miserere de m*’, clamé afligido, / ‘hombre seas, o espectro vagaroso’. /

62. Micó se ha permitido esta vez la licencia de omitir las referencias dantescas a la “vista”: “Esta loba me dio tal pesadumbre / con su temible aspecto que perdí / toda esperanza de alcanzar la cumbre” (Alighieri, 2018: 48).

63. Sandoval (2019: 170) sostiene que “el último verso de esta oración, ‘o el Austro brame o la arboleda cruja’, es el eco preciso de aquellas amenazas de las que recelaba el peregrino para llegar al lugar de donde proviene la luz”.

64. Sobre el *carbunclo* véase Arellano (2014).

Y respondió: ‘Hombre no soy, lo he sido; / Mantua mi tierra fue y Lombardía, / la tierra de mis padres. [...]’” (vv. 59-67, Alighieri, trad. Mitre, 1922: 5-6). Resulta ocioso señalar que nos hallamos ante una de las escenas más asombrosas de la historia de la literatura. Pero no se ha reparado en que el diálogo entre Dante, la más metafísica de las tres coronas del Medievo, y Virgilio, el príncipe de los poetas latinos, no difiere en demasía del que entablan el naufrago (Góngora) y el sabio rústico (duque de Béjar) en la *Soledad* I: “Agradecido pues el peregrino / deja el albergue y sale acompañado / de quien lo lleva donde, levantado, / distantes pocos pasos del camino, / imperioso mira la campaña, / un escollo apacible, galería / que festivo teatro fue algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña. / [...] / ‘Aquellas que los árboles apenas / dejan ser torres hoy –dijo el cabrero / con muestras de dolor extraordinarias–, / las estrellas nocturnas luminarias / eran de sus almenas, / cuando el que ves sayal fue limpio acero. / Yacen ahora, y sus desnudas piedras / visten piadosas yedras, / que a rüinas y a estragos / sabe el tiempo hacer verdes halago” (1613, vv. 181-221; Góngora, 1994, 237-243).⁶⁵

8) Está claro que el anfitrión e improvisado cicerone del peregrino/Góngora no era ya un poeta como el de la *Comedia*, sino un rústico que en el pasado había ejercido como prócer y ahora anda de capa caída. Con todo, tampoco descartemos que el duque de Béjar, exiliado de la corte por la poderosa facción de Lerma, el valido de Felipe III, luchara por conservar en su entorno “una especie de Parnaso literario, como acreditan los [elogios] de Cervantes, Lope, Espinosa o Cristóbal de Mesa” (Rojo Vega, 2005: 260). Luego, como mínimo, don Alonso sentía alguna inclinación artística e hizo gala de un refinado gusto a la hora de escoger a sus palmeros. Lo veremos enseguida, pero Dante se reunió con su maestro Virgilio en el *gran deserto* de un valle, o sea, en una *soledad*. Y en otra muy parecida, *en una soledad confusa*, o bien en una *selva inconstante*, para

65. Sugiero un guiño más difuso al canto XXVII del *Purgatorio*, habida cuenta del protagonismo que en él cobra Estacio, inventor de la silva: “Poi dentro al foco innanzi mi si mise, / pregando Stazio che venisse retro, / che pria per lunga strada ci divide. / [...] / E pria che 'n tutte le sue parti immense / fosse orizzonte fatto d'uno aspetto, / e notte avesse tutte sue dispense, / ciascun di noi d'un grado fece letto; / ché la natura del monte ci affranse / la possa del salir più e 'l diletto. / Quali si stanno ruminando manse / le capre, state rapide e proterve / sovra le cime avante che sien pranse, / tacite a l'ombra, mentre che 'l sol ferve, / guardate dal pastor, che 'n su la verga / poggiato s'è e lor di posa serve; / e quale il mandrián che fori alberga, / lungo il pecuglio suo queto pernotta, / guardando perché fiera non lo sperga; / tali eravamo tutti e tre allotta, / io come capra, ed ei come pastori, / fasciati quinci e quindi d'alta grotta” (“A la hoguera, ante mí, se fue deprimida, / rogando a Estacio que detrás viniese, / que anduvo entre los dos por la cornisa. / [...] / Y antes que con igual color cubrirse / pudiera el horizonte a cada trecho / y la noche llegase a repartirse, / de un escalón cada uno hicimos lecho; / que el monte, de subir nos fue quebrando / el deleite y las fuerzas en el pecho. / Como se quedan, mansas y rumiando, / las cabras –que han estado por la cumbre, / antes de hartarse ariscas y saltando– / a la sombra, si aviva el sol su lumbre, / junto al pastor, que apóyase en su vara / y de guardarlas guarda su costumbre; / y cual zagal que fuera pernoctara / por si un animal fiero lo atacara; / de ese modo los tres hemos quedado, / yo como cabra, y ellos de pastores, / en la gruta que albergue nos ha dado” (vv. 46-87; Alighieri, trad. Crespo, 2004: 564-565).

expresarlo con un verso de la *Soledad* I, se daría también de bruces el peregrino con el sabio anciano del sayal. Luego si Dante, poeta, peregrino y protagonista de su *Comedia*, se alió con Virgilio —otro vate— en un *gran disertor*, el héroe que vagaba sin rumbo fijo por las *Soledades*, el mismo que yo he identificado aquí con Góngora, se asentó a la vera de un aristocrático pastor (¿don Alonso Diego López de Zúñiga?) en *[una] soledad confusa*. De esta forma, la tesis de Molho acerca de la imagen ‘peregrino = poeta’, y sin salirnos de la *Dedicatoria al duque de Béjar*, funcionaría a las mil maravillas; igual que la *soledad confusa* aludiría aquí entonces a los bosques y los ríos que fatigarán el desamorado náufrago en las silvas, y también al estado anímico de don Luis cuando las compuso.

Sonetada final

Solo resta un fleco y tiene que ver con la tercera de las simetrías que enunció Molho. Sin duda la más conflictiva, porque se trata de una dilatación personal de las dos anteriores; amén de que la segunda de las palabras ahora en liza (“silva”) no es usada por Góngora dentro de su poema: ‘selva’ = ‘silva’.⁶⁶ Se podría argüir a favor del romanista, apurando mucho los datos, que don Luis había empleado ya *silva* como un sinónimo de *selva* en el soneto *A don Rodrigo Sarmiento, conde de Salinas* (“Del león, que en la Silva apenas cabe”, 1604), aunque dicha voz, y también el chiste sucesivo, venían allí muy connotados por el apellido de Diego de Silva, que se casó con un par de hermanas que ostentaron el título de condesa de Salinas:

Del león, que en la Silva apenas cabe,
o ya por fuerte, o ya por generoso,
que a dos Sarmientos, cada cual glorioso,
obedeció mejor que al bastón grave,
real cachorro, y pámpano süave
es este infante en tierna edad dichoso,
Cupido con dos soles, que, hermoso,
de ángel tiene lo que el otro de ave (vv. 1-8)

66. Ly (1985: 11-12) advirtió que “quien no definió nunca las *Soledades* como silva fue el propio Góngora [según Robert Jammes le hizo ver durante un debate a la propia Ly], mientras que don García de Salcedo Coronel las compara con las silvas estacianas, [...] poniendo de relieve su carácter mezclado y variado y la analogía que relaciona el género poético de la silva con la palabra *soledad* por medio de la selva”. No obstante, continúa Ly (1985: 12 y 19), el comentario de Salcedo Coronel (1v-2r) merece particular atención: “la correspondencia entre *silva* y *soledad* es, en sus propias palabras, mera hipótesis. [...] La transposición, no impropia, de *silva* a *soledad*, se fundamentaría en el carácter solitario de la *selva*, siendo esta una de las traducciones posibles, en castellano, de la *silva* latina. [...] La soledad-texto inaugura un ‘género’ poético nuevo, que se deriva de la silva, claro está, pero que, al constituir una innovación, permite la invención de programas métricos, formales y temáticos inéditos”.

Otro ejemplo, quizá algo chocante —aunque no mucho, pues coinciden los términos y hasta el paisaje del inicio de las *Soledades* y del canto de Lícidas y Micón en la silva de las riberas—, es el soneto que Góngora consagró en 1615 *A don fray Diego de Mardones, obispo de Córdoba, dedicándole el maestro Risco un libro de música*:

Un *culto Risco* en venas hoy süaves
 contentüosamente se desata,
 cuyo néctar, no ya líquida plata,
hace canoras aun las piedras graves.
 Tú, pues, que el pastoral cayado sabes
 con mano administrar al cielo grata, /
 de vestir, digno, manto de escarlata,
 y de heredar a Pedro en las dos llaves,
este, si numeroso, dulce escucha
torrente, que besar desea la playa
de tus ondas, oh Mar, siempre serenas.
Si armonioso leño silva mucha
atraer pudo, vocal Risco atraya
 un Mar, *dones hoy todo a sus arenas.*

Aunque el segundo terceto no pase aquí de mediocre, fruto de la obligación de usar el sustantivo “Mar” como dilogía para aludir al océano y al apellido del dedicatario, los vv. 12-13 (“Si armonioso leño silva mucha / atraer pudo [...]”) y los endecasílabos que he marcado en cursiva dan que pensar, por su semejanza con otros de las *Soledades*. El *quid* de la cuestión es: ¿si un *leño armonioso pudo atraer mucha silva*, esto significa que dicha *silva* también era una *selva*, y por ello una *soledad*?

Opino que sí. Y por varias razones:

1) todo el soneto de 1615 gira en torno al contraste entre el *mar* y la *silva*, o sea, la *selva*;

2) bastaría releer el primer verso (“Un *culto Risco* en venas hoy suaves”) para observar la equipolencia con el balcón de lentisco al que se asomaba el peregrino en la *Soledad* I: “Llegó y, a vista tanta / obedeciendo la dudosa planta, / inmóvil se quedó sobre un lentisco, / verde balcón del *agradable risco*” (1613, vv. 190-193; Góngora, 1994: 237);

3) lo mismo ocurre con “este, si numeroso, dulce escucha / torrente que besar desea la playa de tus ondas” (1615, vv. 9-10), que recuerda a los “dulces números” (1614, v. 181; Góngora, 1994: 445) de los pescadores de la *Soledad* II, y también a este otro pasaje: “Lícidas gloria, en tanto, / de la playa, Micón de sus arenas, / invidia de sirenas, / convocación su canto / de *músicos delfines*, aunque mudos, / *en números no rudos* / el primero se queja / de la culta Leusipe” (1614, vv. 531-538; Góngora, 1994: 495);

4) este último cuadro de la *Soledad* II aludía a “músicos delfines, aunque mudos” (1614, v. 535); igual que durante el naufragio de la primera —a la postre

se trata de dos ‘selvas de versos’— el poeta señaló que la “breve tabla” a la que se había asido su héroe “delfín no fue pequeño / al inconsiderado peregrino” (1613, vv. 18-19; Góngora, 1994: 201). Naturalmente, la tabla-delfín de la *Soledad* I y los gemidos que el náufrago lanzó al mar, fiando su camino a “una Libia de ondas” y su vida a un “leño” (1613, vv. 20-21) (Góngora, 1994: 201), no difieren del torrente de versos del citado maestro Risco, que “[...] besar desea la playa / de tus ondas, oh Mar, siempre serenas” (1615, vv. 9-10);

5) tampoco los exvotos que el peregrino le donó a la roca como agradecimiento por haberlo librado de la muerte (“Besa la arena, y de la rota nave / aquella parte poca / que lo expuso en la playa dio a la roca”, 1613, vv. 29-31; Góngora, 1994: 203-205) se distinguen mucho de aquellos otros con los que Góngora abrocharía el soneto al obispo de Córdoba: “Si armonioso leño silva mucha / atraer pudo, vocal Rico atraya / un Mar, dones hoy todo a sus arenas” (1615, vv. 12-14);

6) el *armonioso leño* capaz de atraer mucha *silva*, y por ello mucha *selva*, evoca un *tableau* del todo parejo al del náufrago de las *Soledades*, ya que este dio su *miserio gemido* al mar (1613, v. 13; Góngora, 1994: 201); un llanto, en fin, de poeta genuino, porque don Luis lo vincula con Arión (“segundo de Arión dulce instrumento”, 1613, v. 14; Góngora, 1994: 201). Más todavía: un lamento no emitido por un vate cualquiera, sino por uno abrazado a la *breve tabla* y al *leño* al que confió su vida.

Esta serie de seis trazos, por medio de una sinécdoque extrema, se resume dentro del soneto “Un culto risco en venas hoy suaves” en un sintagma: *armonioso leño*. Y si el peregrino logró salvar el pellejo gracias a su lírico llanto, que conmovió al mar, y luego se unió al mundo de aquellos rústicos (el “pastoral albergue”) que habitaban los montes, y por tanto la *selva*, la *soledad* y la arcádica *silva* en la que se nos cuenta y se ubica la primera parte de las *Soledades*, cabe pensar que cuando Góngora aludía en 1615 al *leño* capaz de atraer *silva mucha*, la escena no había cambiado nada respecto al incipit de 1613.

Para los no satisfechos, se pueden alegar otros dos escolios a favor de Molho: en la canción *Al sepulcro de Garcilaso de la Vega* (“Piadoso hoy celo, culto”), fechada en 1616, se oculta la pista que acaso nos faculte para decir adiós a más de cuatro siglos de polémica sobre los cuatro primeros versos de la *Dedicatoria* de las *Soledades*. Al final de dicho texto, se lee:

Si tu *paso* no enfrena
tan bella en mármol copia, oh caminante,
esa es la, ya sonante
émula de las trompas, ruda avena,
a quien del Tajo deben hoy las flores
el dulce lamentar de dos pastores,
este, el corvo instrumento
que al Albano cantó, segundo Marte;
de sublime ya parte

pendiente, cuando no pulsarlo al viento,
solicitarlo oyó, silva confusa,
ya a docta sombra, ya a invisible musa (1616, vv. 13-24).

Góngora se refiere ahora a una “ruda avena” que es “émula sonante” de las trompas con las que Garcilaso había compuesto y tañido “*el dulce lamentar de dos pastores*”, o sea, su *Égloga* I; y a continuación al “corvo instrumento”, que debe ser el clarín –se tocaba dentro de un texto bucólico-venatorio, igual que la *Soledad* I–, elegido por el toledano para cantar las peripecias de Albanio, *segundo Marte* y protagonista de la *Égloga* II. No por nada se lo ha identificado con don Bernaldino de Toledo, hermano menor del duque de Alba, si no con el mismo Fernando Álvarez de Toledo, a quien Garcilaso consagró un panegírico dentro del mismo texto.

Dicho elogio entraña cierta importancia, fruto de la rara peculiaridad de que, a diferencia de las otras églogas del poeta guerrero, el pastor enamorado sí que precisaba aquí de una “soledad”:

¡Cuán bienaventurado
 aquel puede llamarse
 que con la dulce soledad s’abrazo,
 y vive descuidado
 y lejos d’empacharse
 en lo que el alma impide y embaraza! (*Égloga* II, vv. 38-43)
 (Vega, 1995, 144)

Prosigo con la paráfrasis de la canción de Góngora, dado que las cláusulas se vuelven más y más enrevesadas a cada paso: “es la *silva confusa* –y el guiño del sintagma no admite duda, porque remite a las *Soledades*– la que, pendiente (‘colgada’) de una sublime parte, *oyó solicitar al viento, cuando no pulsarlo*, a una *docta sombra*, o bien a una *invisible musa*”. Luego esta *silva confusa*, o sea, la *selva gongorina* de la canción al túmulo de Garcilaso, *pende* de una *sublime parte*. Se halla en un lugar ‘alto’, ‘eminente’ (*Aut.*), tanto al menos como la de los pastores de la *Soledad* I. Pero se antoja igual de factible que dicha *silva confusa*, o sea, la métrica y la historia de las *Soledades*, también pendan, y por ello dependan, de otra *sublime parte*: a saber, de la lírica amorosa y de las églogas de Garcilaso, a quien don Luis admiró sin reservas. Pensemos en los sonetos “Mientras por competir con tu cabello” (1582) o “Ilustre y hermosísima María” (1583).⁶⁷

La ecuación está, pues, más que servida y más que resuelta. Transcribo de nuevo la *Dedicatoria al duque de Béjar*: “Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa, / en soledad confusa, / perdidos unos, otros

67. Véase Gargano (2008).

inspirados” (1613, vv. 1-4). Salta a la vista que la *soledad confusa* de las *Soledades* se trocó en *silva confusa* en la canción “Piadoso hoy celo, culto” (1616). En una *silva confusa*, atenta además a los ruegos de una *docta sombra* –huelga repetir que Góngora, al hilo de lo expuesto por Luis Carrillo Sotomayor en su *Libro de la erudición poética* (1611), hizo bandera de la docta oscuridad–, o bien de una *invisible musa* que armoniza con aquella *dulce Musa* de la *Dedicatoria* al aristócrata salmantino.

Destaca asimismo la retorcida sintaxis de los últimos versos de la canción, en los que el sintagma *silva confusa* puede dar la rara impresión de ser una cláusula absoluta, latinizante y separada del resto de la estrofa, cuando en realidad desempeña la función de sujeto: es la ‘*silva confusa* la que oyó pulsar, cuando no solicitar, al viento, ya a la docta sombra, ya a la invisible musa’. Si no a ambas a la vez. Porque esta construcción es parecidísima a la que Góngora (1994: 35) había utilizado para cerrar la obertura de sus *Soledades*: “que a tu piedad Euterpe agradecida / su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa, al viento” (1613, vv. 35-37).

Por eso concluyo que el v. 3 de la *Dedicatoria* de las *Soledades* (“en soledad confusa”) ha de referirse, a la vez, tanto a los *pasos* del *peregrino* como a los *versos* del *poeta*. Y puesto que el sujeto figuraba tan retrasado en la última estrofa de la canción *Al sepulcro de Garcilaso* (“Piadoso hoy celo, culto”) y tiene que ver con la *sombra* y con la *musa*, pero también con los verbos *pulsar* y *solicitar*, ambos delante del sustantivo *silva*, no sorprenderá, entonces, que el v. 3 de la manoseada *Dedicatoria al duque de Béjar* posea asimismo un cierto valor anticipatorio, pero no apositivo, respecto de los *pasos perdidos* y los *pasos inspirados* (v. 4). Para decirlo de una vez, don Luis rizó aquí el rizo y desligó el par de sustantivos de sus adjetivos. Con esa separación entre los dos sustantivos (*pasos*, v. 1; y *versos*, v. 2) y sus correspondientes epítetos (*perdidos*, v. 4; e *inspirados*, v. 4), y con la localización en el v. 3 del heptasílabo *en soledad confusa*, Góngora ensayaba un tipo de escritura radical, novedosa, que latía ya en varios de sus sonetos de juventud. Lo primero que hizo es situar al inicio (vv. 1 y 4) los *pasos perdidos* y en posición versal (vv. 2-4), o muy cercana a la versal, los *versos inspirados*. Con ello nos proponía una lectura horizontal del texto, pero seguida también de una lectura en vertical, manierista, de las palabras clave, tal como había avanzado en el soneto “Mientras por competir con tu cabello” (1582), donde el poeta se valió de una estructura diseminativo-recolectiva para aludir al *cabello* (1), comparado con el *oro* (1); después a la *frente* (2), cuya metáfora es el *lilio* (2); al *labio* (3), que rivaliza con un *clavel temprano* (3); y por último al *gentil cuello* (4), que se impone “con desdén lozano” sobre el *luciente cristal* (4) (vv. 1-8).⁶⁸

68. “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano; / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; / mientras a cada labio, por cogello, siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello; / goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu

Pero de una forma tan original como inesperada, Góngora cambió el orden de la *gradatio* durante la recolección de esos cuatro sustantivos en los tercetos: *cuello* (4), *cabello* (1), *labio* (3) y *frente* (2). Inventaba así, pues, una disposición en quiasmo, encuadrada, respecto a la correlación de los atributos y las imágenes de los cuartetos. Solo el labio, acentuado, continuó en su sitio. Esto implicaría ya *per se* un alto valor de modernidad frente a los petrarquistas (Bernardo Tasso) y al soneto “En tanto que de rosa y azucena” de Garcilaso. Sin embargo, don Luis no paró mientes en lo que Orozco Díaz (2002, 69) denominara “el orden matemático de la correlación”, que es justo lo que el autor de las *Soledades* alzaría en la *Dedicatoria al duque de Béjar*.

Véase cómo en el primer terceto de “Mientras por competir con tu cabello” conectó los sustantivos reales del rostro y el cuello de la dama –de la que ya nos había pintado un retrato petrarquista *tout court*– con unas metáforas que cambian respecto a las que les correspondieron en los dos cuartetos. Y lo hace, en el colmo de la paradoja y del ingenio, respetando el mismo orden en que había enunciado sus términos de comparación solo un par de estrofas atrás: *cuello* (4) [de] *oro* (1); *cabello* (1) [de] *lilio* (2); *labio* (3) [de] *clavel* (3); y *frente* (2) [de] *crystal luciente* (4). Si no me equivoco, con este segundo retrato dentro de este temprano soneto, que bien podría calificarse de joya simbolista, y hasta de anuncio del cubismo, Góngora subrayaba los *labios* de la muchacha, la única parte de su cuerpo en la que sí respetó ese orden matemático de los cuartetos. Los labios son, en fin, la erótica bisagra entre el *cuello* y el *cabello*, primero, y la *frente*, después.

En virtud de tal esquema, volviendo al v. 3 de la *Dedicatoria* de las *Soledades* (“en soledad confusa”), si Góngora hizo magia –con solo veintiún años– al permutar el orden y la naturaleza del *cuello*, antes de *crystal*, ahora de *oro*; del *cabello de oro*, luego convertido en *cabello de lilio*; y de la *frente de lilio*, metamorfoseada ya en *frente de crystal*, sin que ni los unos ni los otros dejaran de ser por ello el cuello, el cabello y la frente propios de una *descriptio puellae*; ¿por qué habría de sorprendernos que, corridos treinta años, los *pasos perdidos* se igualaran, o se trocaran, en *versos inspirados*? Y al contrario: los *versos inspirados* podrían mudarse en *versos* (o bien en *pasos*) *perdidos* –es decir, aquellos, muy pocos, en los que el poeta no anduvo del todo fino; porque haberlos, haylos–. Finalmente, los *pasos* (o quizá los *versos*) *perdidos* derivarían acaso en *pasos inspirados*, dado que el *peregrino errante* no camina falto de alegrías desde que se libró de morir en el mar.⁶⁹

edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no solo en plata o viola troncada / se vuelva, más tu y ello, juntamente, / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.

69. Por algo escribiría en los tercetos “Mal haya el que en señores idolatra” (1609), bien es verdad que sobre un ruisenior y no acerca de un poeta: “prodigio dulce que corona el viento, / en unas mismas plumas escondido / *el músico, la musa, el instrumento*” (vv. 28-30). La cursiva es mía. Gargano (2013, 239) ha puesto de relieve el hecho de que este ruisenior sea adjetivado

En resumen, es perfectamente posible acreditar una identidad entre la *silva* y la *soledad*, y por ello, como quería Molho, también entre la *silva* y la *selva*. Más todavía: si esto es así, la *soledad confusa* del v. 3 habría de referirse obligatoriamente al *poeta*, y por ello a sus *versos*; y no solo a los *pasos* del *peregrino*. Luego devolvámosle a Molho lo que era de Molho: una intuición genial. Y no le regateemos que penetró con *finesse* la obra maestra de Luis de Góngora al iluminar los crepúsculos de la *Dedicatoria al duque de Béjar*; unos versos sobre los que, por el afán de querer ser los primeros en arrastrar las diez de últimas, han pintado ya demasiados bastos.

precisamente como “culto”, amén de que “all’inizio della seconda *Soledad*, nell’ ‘incierta ribera’, dove all’alba del nuovo giorno si ritrova il pellegrino, appare una barchetta con due pescatori a bordo, di uno dei quali il poeta descrive il canto orfico paragonato iperbolicamente a quello dell’usignolo: ‘Ruisenior en los bosques, / no, más blando / el verde robre, que es barquillo ahora, / saludar vio la Aurora / que al uno en dulces quejas, y no pocas, / ondas endurecer, liquidar bocas’”.

Bibliografía

- ALATORRE, Antonio, “Avatares barrocos del romance”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, México, El Colegio de México, 2007, 11-85.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Comedia*, trad. Bartolomé Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922.
- , *La Divina Comedia*, ed. y trad. Ángel Crespo, Barcelona, RBA, 2004.
- , *Comedia*, trad. José María Micó, Barcelona, Acantilado, 2018.
- ALONSO, Dámaso, “Soledades de don Luis de Góngora. Versión en prosa por Dámaso Alonso”, *Obras completas. Góngora y el gongorismo*, Madrid, Gredos, 1982, 541-712.
- ARELLANO, Ignacio, “Un pasaje oscuro de Góngora aclarado: el animal tenebroso de la *Soledad primera* (vv. 64-84)”, *Criticón*, 120-121 (2014), 201-233.
- BEVERLEY, John. “Soledad primera, lines 1-61: the Pilgrim”, *Aspects of Góngora’s “Soledades”*, Amsterdam/John Benjamins, 1980. 26-35.
- BLANCO, Mercedes. “Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las “Soledades” de Góngora*, ed. Jacques Issorel, Perpignan, Presses Universitaires, 1995, 23-78.
- , “Mythologie et poétique dans les *Solitudes* de Góngora”, *Mythe et récit poétique*, ed. V. Gély-Ghédira, Clermont-Ferrand, Presses de l’Université de Clermont-Ferrand, 1998, 49-64.
- , *Góngora heroico*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.
- , “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia aurea*, 8 (2014), 131-175.
- , *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.
- , (ed.), *Falsifications et polémiques historiographiques / Martín Vázquez Siruela (Góngora visto por un intelectual del siglo XVII: Martín Vázquez Siruela y el manuscrito BNE 3893)*, *e-Spania*, 32 (2019).
- BONILLA CEREZO, Rafael, “A vueltas con los muros de abeto y las almenas de diamante de la *Dedicatoria al duque de Béjar* (Góngora, *Soledades*, 1613, v. 6)”, *Ánfora nova. Don Luis de Góngora y Argote. Estudios críticos*, ed. Antonio Cruz Casado, 107-108 (2016), 79-106.
- BONILLA CEREZO, Rafael y Paolo TANGANELLI. *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.
- BRUNN, Hermann, *Die “Soledades” des don Luis de Góngora y Argote*, München, M. Hueber, 1934.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “Góngora in Arcadia. Sannazaro and the Pastoral Mode of the *Soledades*”, *Romanic Review*, 98, 4 (2007), 435-455.
- CANCELLIERE, Enrica, *Góngora. Itinerarios de la visión*, trans. Rafael Bonilla Cerezo y Linda Garosi, Córdoba, Diputación Provincial, 2007.
- CARREIRA, Antonio, “La novedad de las *Soledades*”, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, 225-237.

- CASTALDO, Daria, *“De flores despojando el verde llano”. Claudiano nella poesia barocca: da Faria a Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2014.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Las harpías en Madrid*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
- CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, Barcelona, RBA, 2013.
- CHEMRIS, Crystal, “Self-Reference in Góngora’s *Soledades*”, *Hispanic Journal*, 12, 1 (1991), 7-15.
- COLLINS, Marsha S, “Mastering the Maze in Góngora’s *Soledades*”, *Calliope*, VIII, 1 (2002a), 89-102.
- , *The “Soledades”, Gongora’s Masque of the Imagination*, Columbia, University of Missouri, 2002b.
- CRESPO, Ángel, “Notas” a Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, ed. y trad. Ángel Crespo, Barcelona, RBA, 2004.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”* (BNE, ms. 3726: *Obras de Góngora y referentes a él*).
- EGIDO, Aurora, “La silva en Andalucía en la poesía andaluza del Barroco”, *Silva de Andalucía (Estudios sobre la poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, 7-85.
- GARGANO, Antonio, “Con pocos libros libres: la poesía de Góngora bajo el signo de Garcilaso y Herrera”, *La hidra barroca. Varia lección de Góngora*, eds. Rafael Bonilla Cerezo y Giuseppe Mazzocchi, Granada, Junta de Andalucía, 2008, 231-248.
- , ““Il cantar novo e l’pianger delli augelli”. Góngora e l’usignolo”. *La edad del genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch, Giulia Poggi y Jesús Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, 233-248.
- GARROTE BERNAL, Gaspar, “Un experimento con el peregrino son errante: la boscarcha de Pedro Espinosa”, *Lectura y signo*, 13, 1 (2018), 201-227.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Prólogo”, a Luis de Góngora. *Sus mejores versos*, Madrid, Imprenta de Sordomudos, 1929 (reimpresión facsímil en Jaén, Talleres de Gráficas La Paz de Torredonjimeno, 2004), 5-15.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, “Lecciones de Botánica para historiadores y filólogos (nociones generales y problemas concretos)”. Conferencia inédita.
- GÓNGORA, Luis de, *Obras mayores. Las Soledades*, nuevamente publicadas por Dámaso Alonso, Madrid, Cruz y Raya, 1936.
- GÓNGORA, Luis de. *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia Didáctica, 1986.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Soledades*, ed. John Beverley, Madrid, Cátedra, 1998 (reed.).
- , *Epistolario*, ed. Antonio Carreira, concordancias de Antonio Lara, Lausanne: Hispánica Helvética, 2000.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

- , *Poesía completa*, ed. Antonio Carreira, París, Universidad de la Sorbona, 2016 (http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/gongora_obra-poetica).
- GUILLÉN, Claudio, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- HOMERO, *Iliada. Odisea*, ed. Carlos García Gual, trads. Emilio Crespo Güemes y José Manuel Pabón, apéndice de Óscar Martínez, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- HUERGO CARDOSO, Humberto, ““De una encina embebido en lo cóncavo”. Las *Soledades* y la iconografía eremítica”. *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7 (2019), en prensa.
- JAMMES, Robert, “Retrogongorisme. Notes sur quelques travaux récents”, *Criticon*, 1 (1978), 1-82.
- , “Introducción y notas”, Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- KLUGE, Sofie, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, 115 (2012), 159-174.
- LEZAMA LIMA, José, “Sierpe de Don Luis de Góngora”, *Esferaimagen. Sierpe de don Luis de Góngora. Las imágenes posibles*, Barcelona, Tusquets, 1970, 21-49.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “Góngora apologizado. A propósito de las décimas “Por la estafeta he sabido””, *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas Caballero, José María Mico y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2013, 123-142.
- , “De nuevo ante el soneto de Góngora “Restituye a tu mudo horror divino”: el texto en su verdadero contexto”, *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), 725-748.
- LY, Nadine, “Oralité et Solitudes”, *Cahiers Fontenay*, 34 (1984), 59-82.
- , “Las *Soledades*: “...Esta poesía inútil...””, *Criticón*, 30 (1985), 7-42.
- , “La république ailée dans les *Solitudes*”, *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las soledades de Góngora*, ed. Jacques Issorel, Perpignan, Presses Universitaires, 1995, 141-177.
- , “De sublimes y modestas cumbres. La figura del conde de Niebla en la segunda *Soledad*”, *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, 45-70.
- MATAS CABALLERO, Juan, “Un espantoso rumor de tremenda batalla entre Góngora y el duque de Béjar”, *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. José Ignacio Díez Fernández, S.I., Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2005, 43-74.
- MARTÍNEZ SANDOVAL, José, “Transcripción en curso de los *Comentarios a las Soledades* por el doctor Manuel Serrano de Paz”, envío electrónico, 2019.

- MÉNDEZ, Sigmund, “*Sensus mythologicus atque astrologicus: la alegoría del Toro celeste de Góngora*”, *Studia aurea*, 6 (2012), 31-38.
- MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra, 1989.
- MICÓ, José María, “Dante y Góngora”, *Para entender a Góngora*, Barcelona, Acanalado, 2015, 369-381.
- MOLHO, Maurice, “Soledades”, *Bulletin Hispanique*, 62 (1960), 16-42.
- , *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón): homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Real Academia Española, 1991.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *En torno a las “Soledades” de Góngora: ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referente al poema*, Granada, Universidad de Granada, 1969.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Los sonetos de Góngora*, Córdoba, Diputación, 2002.
- OSUNA CABEZAS, María José, *Góngora vindicado. “Soledad primera, ilustrada y defendida”*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2009.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*, trad. Pedro Sánchez de Viana, ed. Juan Francisco Alcina, Barcelona, Planeta, 1990.
- PELLICER, José de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- POGGI, Giulia, “Arione e il delfino (Soledades, I, 1-21)”, *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Firenze, Alinea Editrice, 2009, 167-184.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, El Laberinto, 2001.
- , “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticon*, 106 (2009a), 99-146.
- , *Cinco estudios polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009b.
- , “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, *e-Spania*, 18 (2014): <https://journals.openedition.org/e-spania/23607>.
- RODRÍGUEZ CONDE, Raquel, y Antonio VALIENTE ROMERO, “Informe de resultados obtenidos tras un análisis material, paleográfico y estructural de transcripción y análisis paleográfico del manuscrito BNE, ms. 3893, para el Proyecto *Sur le traces d’une révolution littéraire. Pour une édition digitale de la polemique gongorine*” (dossier facilitado por Mercedes Blanco).
- ROJO VEGA, Anastasio, “El duque de Béjar, Cervantes y Juan de Navas”, *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*, ed. José Ignacio Díez Fernández, S. I., Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, 211-262.
- ROSALÉS, Luis, “La imaginación configurante (ensayo sobre las *Soledades*, de don Luis de Góngora)”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 257-258 (1971), 255-294.
- ROSES, Joaquín, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Égloga, silva, soledad”, *La égloga. VI Encuentro Internacio-*

- nal sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, 387-429.
- SALCEDO CORONEL, García de, “*Soledades*” de don Luis de Góngora comentadas, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *¿Qué podemos aprender hoy de Góngora?*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas y Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2017.
- SANDOVAL, Paola Encarnación, *El peregrino como concepto en las “Soledades” de Góngora*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2019.
- SIEBER, Harry, “Clientelismo y mecenazgo: hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III”, *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 95-112.
- SPITZER, Leo, “La Soledad primera de Góngora”, *Estilo y estructura en la literatura española*, introd. Fernando Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1980, 257-290.
- TRAMBAIOLI, Marcella, “El peregrino de amor en Lope y Góngora: entre competición literaria y mecenazgo”, *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, eds. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, 203-228.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- VILANOVA, Antonio, “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, 410-455.
- VIRGILIO, *Eneida. Volumen I (libros I-III)*, introducción, texto latino, traducción y notas de Luis Rivero García, Juan Estévez Sola, Miryam Librán Moreno y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, CSIC / Tirant lo Blanch, 2009.

