



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Alusiones metapoéticas en las *Soledades* de don Luis de Góngora y
Argote

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

PEDRO MARTÍN AGUILAR

Director de Tesis

Dra. Leonor Guadalupe Fernández Guillermo

Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Febrero 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

<i>Introducción</i>	3
Capítulos	
I. Teoría metapoética de las <i>Soledades</i>	6
1) el contexto genérico	6
2) el sentido metapoético	14
II. Rumbo a una lectura metapoética de las <i>Soledades</i>	43
1) La Dedicatoria	43
2) La <i>Soledad primera</i>	68
3) La <i>Soledad segunda</i>	96
<i>Conclusiones</i>	126
<i>Fuentes citadas</i>	134

Introducción

La presente tesis de maestría nació como resultado de la atenta lectura de la que me parece la edición más completa que poseemos de las *Soledades* de don Luis de Góngora y Argote hasta la fecha, la de Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1994). El trabajo del genial gongorista francés es, acaso, insuperable, pero no por ello ajeno a innovaciones y reinterpretaciones; por el contrario, considero que un poema tan complejo –y extenso– como el del ingenio cordobés, merece ensayar todas y cada una de las distintas especulaciones que sus versos nos incitan. Por supuesto, la interpretación debe regularse con la mayor objetividad posible; en este caso, las enseñanzas antaño dadas por Dámaso Alonso, o más modernamente por autores como Antonio Carreira, Mercedes Blanco, Ponce Cárdenas, Roses Lozano, José María Micó y el propio Jammes, entre otros, configuran un estado de la cuestión y un marco teórico heterodoxo en el cual priman los valores de la estilística: apego a los componentes formales del texto, a la esencia que distingue la unicidad de la pluma del escritor.

La aportación que este trabajo plantea versa sobre la metapoésía de las *Soledades*: poesía que habla de sí misma, tanto del poema en cuestión como del sentido ulterior de la materia poética. Como mencioné previamente, fue la detenida revisión de la edición de Jammes la que me hizo atender el tema. Si bien el texto del crítico no señala, al menos directamente, problemas de interpretación relativos a lo metapoético, su incisiva lección, su anotación a la vez amable y erudita, permite que el lector –el lector de cualquier época–, antes que conformarse con la indagación publicada, se inquiere por su cuenta, se maraville con los recovecos intelectuales y los laberintos de luz que Góngora legó, considerándolos

como un misterio, todavía, sin resolver. Tal es, a mi entender, el mayor valor de la obra de Jammes: explicar las *Soledades*, sí, pero dejando en claro que la suya es solamente *una más* de las posibles aproximaciones a la monumental gesta poética del cordobés, siempre abierta al porvenir, siempre en el horizonte de la reflexión.

A sabiendas de la polémica y el trance de recepción por el que pasaron las grandes obras de Góngora, especialmente la *Fábula de Polifemo y Galatea* y las *Soledades*, en su viaje por la corte y por los círculos letrados de su tiempo, leí el poema bajo la siguiente consigna: ¿qué habría significado, para el propio autor, la revolución que sus invenciones estaban causando o iban a causar? Esta pregunta derivó, a su vez, en la siguiente: ¿Góngora habría dejado alguna o algunas marcas textuales, huellas mínimas *dentro* de las *Soledades*, pistas para el futuro que cifraran un cierto tipo de consciencia de la novedad que el poema emanaba? Intentar responder tales inquisiciones me llevó, primero, a resolver el porqué de la necesidad gongorina de legitimar su novedosa invención y, en segundo lugar, a describir el cómo podría haberse realizado tal operación dentro de los márgenes textuales.

De esta forma, el objetivo de esta investigación es doble: por un lado, explicar el trasfondo teórico en el cual se gestó una de las mayores contribuciones del poeta a la poesía hispánica de su tiempo, es decir, el estilo de las *Soledades*; y, por otro lado, describir e interpretar los fragmentos en los cuales el poema hace referencia a su propio estilo, en los cuales las silvas poseen *consciencia* del sentido de su propio quehacer.

Así, el trabajo se divide de la siguiente manera: un primer capítulo teórico para elucidar la necesidad de la metapoesía en las *Soledades*; este capítulo se subdivide en dos apartados; el primero reza sobre el contexto en el cual se fraguó la revolución estilística de Góngora y, que, a la postre, condicionó el surgimiento de la metapoesía; el segundo es la teoría metapoética de las *Soledades* propiamente, los lineamientos y directrices con los

cuales don Luis hizo de la metapoesía un sistema articulado que, visto bajo la óptica de este trabajo, puede darle una lectura unitaria y alternativa al poema. Finalmente, un segundo capítulo más largo, donde se comentan, explican e interpretan las alusiones metapoéticas escogidas para ejemplificar la teoría sostenida en el primer capítulo. Cabe resaltar que el *corpus* abarca fragmentos tanto de la Dedicatoria al duque de Béjar como de la *Soledad primera* y la *Soledad segunda*. La selección de las alusiones metapoéticas responde, más que a su calidad estética, a su calidad funcional: las elegidas han sido aquellas en las cuales aparece más diáfananamente representada la teoría metapoética.

Estas páginas no buscan ser otra cosa que el punto de inicio para dar comienzo a la lectura de las *Soledades* –y de la obra de Góngora en general– en un tono metapoético, para continuar con la senda abierta y profundizada por maestros como Jammes o Carreira: bajo la consigna de que, para los grandes creadores, para los clásicos de la lengua –de nuestra lengua– hay mucho más allá de lo que salta a la vista. Esta tesis invita a ver más allá de los referentes inmediatos y preconcebidos, a hacer de la sugestión una herramienta en pos de la objetividad del conocimiento literario.

Capítulo I

Teoría metapoética de las *Soledades*

1. El contexto genérico

El sistema metapoético de las *Soledades* está íntimamente ligado al surgimiento del nuevo género poético sobre el que don Luis de Góngora construyó su silva. Por lo tanto, antes de describir los sentidos y funciones de las alusiones metapoéticas dentro de la obra (como se hará en el segundo apartado de este capítulo), debe hacerse una breve contextualización acerca de la novedad genérica del poema.

Afirma Antonio Carreira, a cuento de la novedad de las *Soledades*, que “Góngora peregrina por los géneros y estilos a fin de plasmar uno nuevo que, por un lado, toma de los demás lo procedente, y, por otro, los sortea para no caer de lleno en ninguno” (1998, 225). Esta actitud por hacer de sus *Soledades* lo que podríamos denominar una *suma de géneros* no es exclusivamente suya, sino que se encuentra entre las características del periodo barroco, y denota, para cierta crítica, visos del porvenir literario en ciernes¹. Lo que sí es más propio del cordobés –y allí reside, probablemente, una de las bases fundamentales de su renovación poética– es la manera en que interpretó la técnica retórico-poética conceptista, utilizándola para conciliar entre sí los polos opuestos de las distintas ramas

¹ Más adelante, Carreira indica que “conviene recordar el caso de Cervantes, que por esas mismas fechas, aparentando un muestrario de estilos y enfrentándose a un género ya periclitado [la literatura caballeresca], creaba otro, innominado como el de las *Soledades*. También Lope de Vega poco antes da un giro decisivo al teatro, superando modelos y liberándose de las viejas preceptivas” (1998, 225-226). Se entiende así, que la innovación que trae consigo el Barroco late de igual manera en el *Quijote*, en el teatro lopesco acorde con su *Arte nuevo de hacer comedias* y en las *Soledades*: obras que recuperan lo mejor del mundo clásico y añaden un cambio compositivo ligado a la trasgresión de géneros y el libre intercambio de temas y formas entre ellos.

poéticas. Esta cualidad gongorina de interpretar el conceptismo, con visibles consecuencias estilísticas, será resaltada en el análisis del segundo capítulo.

Por lo pronto, hay que destacar que el concepto, entendido según su mayor tratadista, Baltasar Gracián, en el *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, como el “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos” (ed. 1648, disc. II, p. 7), es el fruto de la técnica que justifica la posibilidad gongorina –y de tantos otros ingenios de la época– para *fundir* géneros dispares. Sólo basta, como apunta el jesuita, hallar la correspondencia que hay entre los objetos (los géneros poéticos, en este caso), encontrar qué tienen en común (el lenguaje mismo) para acercarlos entre sí y convertirlos a una misma forma. La definición graciana refleja, *a posteriori*, cierta tendencia de la época de la que Góngora pudo haberse valido para idear la fusión de géneros: así como a menor escala los conceptos son el resultado de la *unión* de referentes aparentemente dispares, redefiniéndolos con una ligazón nueva, de la misma forma, a gran escala, los géneros poéticos se entrelazan, se confunden por voluntad del ingenio del autor.

La lectura que Carreira hace de la creación gongorina explica cómo la imagen pasa por el tamiz de la trabazón conceptista, a propósito de los versos iniciales (1-8) de la *Soledad segunda*:

la creación del concepto es un acto de violencia imaginativa, que requiere lo mismo por parte del lector. Entre un arroyo y una mariposa no hay base de comparación para una metáfora tradicional; sí, para un concepto. Ambos buscan su muerte: la mariposa, en la candela; el arroyo, en el mar. Solo falta aproximar el mar a la candela, y el concepto está servido... El concepto, como el mar, ha desplegado su energía connotativa para dismantelar los muros del lenguaje y la retórica. El mundo que Góngora ve, por viejo que fuese, resulta nuevo como los ojos con que lo mira, o el lenguaje con que lo recrea (1998, 236-237).

Ese “mundo viejo” que “resulta nuevo” debido a la recreación conceptista de los referentes, es el mismo que el del poema en su conjunto; la novedad genérica radica en ese

“acto de violencia imaginativa”, la capacidad ingeniosa de imaginar juntas lírica y épica y dramática, sellando un pacto con el lector que confía en la significación y trascendencia del artificio, que confía en que la “violencia” de la imaginación está justificada por un producto cargado de calidad estética. Como se explicará, las alusiones metapoéticas pudieron haber reforzado esta confianza entre creador y lector.

En última instancia, las *Soledades* (que hallan en el conceptismo la opción más depurada para llevar la *suma de géneros* a buen puerto) responden a la necesidad de la concepción estética de la época, como resalta Jon R. Snyder, tras sintetizar los postulados más relevantes de Baltasar Gracián:

la belleza del arte del ingenio [o arte conceptista]... deriva precisamente de la irreductible “variedad” y de la agradable “alternancia” de las agudezas [manifestaciones conceptistas], que contrastan con la uniformidad y la monotonía del discurso filosófico lógico-racional, del todo carente de dimensión estética. Además, esa cualidad innata del arte del ingenio implica una tendencia al exceso radical. Si la naturaleza es hermosa por el “demasiado variar”, el arte de ingenio excede todavía más en el variar, porque este arte genera innumerables diferencias subjetivas, posee una variedad y una complejidad incalculable... Se trata de una belleza puramente artificial o “artificiosa”, se trata, en definitiva, de la esencia del arte barroco (2014, 98).

Si la “variedad” y la “alternancia” son dos de los valores axiales de la nueva estética barroca –que se concibe como artificial y se libera de las ataduras miméticas de la pura imitación de *lo real*–, entonces la *suma de géneros* del poema de don Luis está perfectamente justificada por las demandas de su tiempo: encontrar la belleza no en la copia exacta de la naturaleza, sino en la “igualación” artificial de ella, en la desmesurada prolijidad de formas retórico-poéticas que en hermosura y en variedad la equiparan y, acaso, según el gusto del lector, la mejoren. Góngora diseña, así, un complejo idiolecto poético que aspira a empatarse con la majestuosa diversidad de lo real. El Arte –el artificio

del poema— puede aspirar, al menos ilusoriamente, a alcanzar la complejidad de la Naturaleza si es por vía del lenguaje conceptista.

Esta predilección por lo diverso, por emular la complejidad de lo real, del Arte en pos de la Naturaleza, pudo haber influido en que el cordobés escogiera la silva como metro de las *Soledades*, pues “su falta de divisiones estróficas y combinación libre de versos largos y cortos favorece períodos largos y enmarañados que dan al lector la impresión de navegar en un piélago sin orillas o de adentrarse en una «selva» sin caminos trazados” (Mercedes Blanco: 2013, 21). No fue, entonces, exclusivamente el conceptismo lo que acendró la mixtura de géneros, sino también el tipo de metro, que imprimió una sensación casi laberíntica, la de estar deambulando, como el peregrino, en una selva métrica o silva, la de experimentar lingüísticamente la confusión genérica a niveles tanto temáticos como formales. Con la acertada elección de esta organización formal, más “abierta” que cualquier otra conocida, el poeta gozó de mayor libertad creativa de la que podía brindarle otro metro usual en la época, tanto por su extensión aestrófica ilimitada, como por las combinaciones métricas y rítmicas variadísimas.

Aceptando como cierta la tesis de la *suma de géneros* cimentada en el conceptismo barroco, queda por resolver el género vario de las *Soledades*. Algunos de los grandes gongoristas (Jammes, Carreira, Blanco, Roses, Ponce Cárdenas) señalan una solución similar. Se resumen aquí sus propuestas, advirtiendo que el interés del trabajo no es aportar otra etiqueta al ya de por sí intrincado género del poema, sino la interpretación de las relaciones guardadas entre aquél y el sistema metapoético de la obra.

La aproximación de Robert Jammes tiene que ver con la confusión genérica que más salta a la vista: el lenguaje del poema, elevado y repujado, se dedica gran parte del tiempo a referir acciones, esto es, a *narrar*, cosa que la poesía clásica solía realizar con el

género épico, pero no con el refulgente lirismo² (bucólico, piscatorio, amatorio, etc.) que impera por doquier en las *Soledades*: “se podría señalar”, dice Jammes, “la paradoja que supone la elección de un estilo muy alejado de la forma narrativa habitual para escribir un poema de trama marcadamente novelesca... este empeño le llevó [a Góngora], por ejemplo, a utilizar un presente narrativo que, al confundirse con presentes descriptivos vecinos, contribuye a despistar al lector” (1994, 114).

Por su parte, Mercedes Blanco no cree que el carácter narrativo o novelesco de las *Soledades* se contraponga al estilo elevado –aunque niega la existencia de fábula en el sentido aristotélico (cf. 2012, 135)–, pero sí identifica un género en particular que se mezcla con el tono lírico: la épica, pues “lo que proponen las *Soledades* es una alternativa a la demanda del poema épico y a la propuesta de Tasso: si no un poema heroico, expresión con la que llama Tasso a la epopeya, otra cosa que valga como su sucedáneo o sustituto” (2012, 12). Después reconoce que

las *Soledades* ponen en tela de juicio dos de los fundamentos del poema heroico: la fábula y el suspense narrativo-dramático. Y sin embargo Góngora maneja los motivos típicos, los hábitos retóricos, los «estilemas» del poema heroico, pero dándoles un sesgo insólito y paradójico. Las *Soledades* se proponen como muestra de un «género» en cierto modo imposible al que, si fuera posible dar un nombre, habría que llamar epopeya de la paz (2012, 31).

² Cabe apuntar que, a diferencia de hoy en día, en que decir *lirica* equivale a decir *poesía*, en los tiempos de Góngora la lírica era una rama supeditada a la poesía (solía dividirse, a grandes rasgos, en lírica, épica y dramática). Poetas renovadores como Góngora fueron, precisamente, los que se encargaron, consciente o inconscientemente, de que el género lírico acabara de triunfar y absorber los otros: “la lírica era en un principio, como se sabe, apenas un género poético entre otros; sin embargo, con la pérdida de vigencia del gran poema narrativo [la epopeya] y del verso dramático, las nociones de *lirica* y *poesía* acabaron por confundirse... La principal consecuencia de esta identificación estriba en que la lírica devino la depositaria por excelencia de una característica esencial de la poesía, la de función lingüística específica. Así considerada, la poesía es el tipo de mensaje lingüístico en el que el significante es tan visible como el significado, esto es, en el que la sustancia de las palabras es tan importante como su sentido” (Ghilherme Merquior: 1999, 85).

A diferencia de Jammes, Blanco otorga una solución más concreta, aunque admite la imposibilidad del término “epopeya de la paz”, es decir, un poema heroico carente de hechos de guerra, donde la paz campestre e isleña experimentada por el peregrino protagonista, así como el amor (las “batallas de amor” del último verso de la *Soledad primera*, que suplantán las batallas “reales”), recogen un tratamiento estilístico similar al que recibirían las acciones de un poema como la *Eneida*.

Joaquín Roses Lozano apunta que el Abad de Rute, en su recepción del poema, había considerado más importante la parte lírica por encima de las otras, pues

el amigo cordobés de Góngora llega a la conclusión de que el poema no es ni dramático, ni épico, ni romance, ni bucólico, ni haliéutico, ni cinegético, aunque participa de alguna de esas categorías. Por consiguiente, al introducir a todos los personajes de esos géneros (pastores, pescadores, cazadores, etc.) «es necesario confesar que es poema, que los admite y abraza a todos: cuál sea este, es sin duda el mélico, o lírico»... En suma, en casi todos los documentos de la polémica, las *Soledades* son consideradas una obra lírica, sin que dicha clasificación reste nada a la gravedad de su lenguaje (2007, 45-46).

Sobre estas palabras, es importante recalcar que, pese a que el Abad de Rute calificó las *Soledades* como líricas o mélicas (cuya función predominante sería una especie de deleite lingüístico a través de la minuciosa y delicada descripción de las cosas y personajes del mundo arcádico), se percató de la cualidad de una obra que “abraza a todos” los géneros poéticos. Sabemos, así, que la condición de las *Soledades* como *suma de géneros* ya era reconocida desde su aparición. Algunos autores optaron por resaltar el lenguaje grave (el estilo heroico) y otros el aquilatado deleite de su lirismo, pero prácticamente todos coincidieron en la imposibilidad de escindir el resto de géneros poéticos menores del quehacer central de las silvas gongorinas.

Jesús Ponce Cárdenas resume a la perfección el laborioso trenzado de la *suma de géneros* que constituyen las *Soledades*, debido al cual la crítica del pasado y del presente se

ha encontrado ante numerosas encrucijadas, que no son otras que los recónditos y laboriosos designios de su autor, burlón y burlador, retador del ingenio y provocador del disfrute intelectual y sensorial de sus lectores:

el asunto de ambas silvas planteaba... otro problema de hibridación, pues en ellas se fundía la tradición pastoril y la piscatoria, la venatoria y la haliéutica; todo ello bajo el hálito de un espíritu novedoso que exaltaba y contenía en escritura la belleza del mundo natural, los seres menudos y los objetos más humildes. Finalmente, su estilo goza de rasgos que entroncan en lo sublime, sí, pero junto a éstos admite quiebros de corte burlesco... La pieza maestra de Góngora nacía para superar las adocenadas limitaciones de la escuela manierista ante el pasmado asombro de toda la corte (2001, 77).

Para Ponce Cárdenas, la hibridación genérica de las *Soledades* tenía como uno de sus fines ese “espíritu novedoso que exaltaba y contenía en escritura la belleza del mundo”. El presente trabajo se adscribe a esta interpretación, ya que, como se entrevé en las alusiones metapoéticas, la intención gongorina por confeccionar un artificio novedoso, renovador de las letras españolas de su tiempo, es hartamente evidente. Además, la confusión genérica, más allá del enredado terreno teórico, no es gratuita en el campo práctico: favorece la enunciación concreta de la diversidad objetual del mundo y su belleza, la aguda y en extremo disfrutable descripción de sus seres y sus cosas. No había, para Góngora, mejor manera de poetizar la totalidad de lo real idílico que superando lo ya hecho hasta entonces, dotando esa realidad poética de una aquiescencia latente, casi viva, de una materialidad enraizada en la historia misma del objeto; y pudo lograr ese efecto, trascender el horizonte referencial con la ilusión de una realidad poética *más real que lo real*, gracias a la violenta juntura de los géneros poéticos ya existentes.

El tema de la historia de los objetos en las *Soledades* es vastísimo y justificaría una extensa lectura basada únicamente en este aspecto. De manera resumida, la retórica del objeto se funda en que

la éfrasis gongorina... puede... resaltar un objeto y volverlo maravilloso gracias a algún artificio expresivo... el procedimiento consiste no pocas veces en remontarse a la procedencia de los materiales que lo componen, a las operaciones que entraron en su fabricación y su ornamentación, y al modo en que su propietario actual lo ha adquirido... Si leemos las *Soledades* desde esta perspectiva, nos damos cuenta de que muchos de los objetos que el poema se detiene en presentar y que siempre muestra, con toda imparcialidad, como bellos o interesantes, son vistos no mediante una descripción estática de su apariencia, sino remontándose a su historia y reflejando, como por transparencia, en el objeto mismo, su génesis o su producción. Describir tiene entonces un sentido casi mágico de evocación o de conjuro, como si, al referir el modo en que algo fue fabricado, donado o transmitido, se atrajera su fantasma, causando una re-producción imaginaria (Blanco: 2012, 277).

Este es el modo con el cual Góngora aprehende el referente y lo transmuta en sustancia poética que finge la ilusión de *superar* estéticamente al primero, haciendo del artificio un objeto aún más valioso, aún más bello: quien enuncia la historia de algo, es, según esta lógica, el poseedor de ese algo. Decir las palabras del mundo no es decir el mundo: es poseer el mundo mismo. El poeta se ha convertido en un hacedor de mundos por obra de la diafanidad que ha establecido entre las palabras y las cosas. En última instancia, esta ilusión de no arbitrariedad del signo lingüístico es la misma que permite, como se verá en el capítulo tercero, la lectura de la metapoesía de las *Soledades* como un guiño al mito del origen y regeneración del lenguaje.

Quizá quien se haya acercado más a la definición del género indeterminado de la obra sea Carreira, que no apuesta del todo por el poema heroico, concibiendo las *Soledades* como conciliación o equilibrio de géneros:

Góngora, en su respuesta al anónimo [cf. Antonio Carreira, *Obras completas II*, 295-298], denomina lírico el lenguaje de las *Soledades*, pero al tratar de los artículos [gramaticales] justifica su omisión en lenguaje heroico. Se trata por tanto de una épica lírica, cuyo lenguaje, sublime, está al servicio de un asunto humilde. Virgilio lo había practicado en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas*... Las *Geórgicas* son un poema reformista, ajustado a las directrices de Augusto. Las *Soledades*, por ir, como el *Quijote*, contra la corriente al uso, son muestra de rebeldía, en forma y contenido... la mayor novedad de las *Soledades* es

posible que se encuentre en el asunto. Góngora funde o hace coexistir los dos polos de la tradición pastoril y piscatoria: lo rústico y lo refinado (1998, 226, 229).

Acaso la definición de “épica lírica” sea la más cercana a las intenciones originales del cordobés, como elucida Carreira. Sea “épica lírica”, “epopeya de la paz” u otro, el género de las *Soledades* es renuente a definirse y eso da pie a especular con el procedimiento que pudo haber urdido Góngora para legitimar, desde dentro de los propios versos, la recalcitrante novedad del asunto respecto del estilo (y viceversa), aunque, a la vez, dejando espacio para la duda –tan atrayente– del lector.

En estas páginas se intenta descubrir algunos mecanismos textuales con que don Luis pudo haber preparado, promovido e incluso defendido, por anticipación, su nuevo artificio de la controvertida acogida que iba a generar. También se reflexiona sobre la posible trascendencia de las alusiones metapoéticas más allá de la legitimación canónica, en tanto sistema que codifica una poética implícita y que perfila una manera particular de concebir el acto de la creación poética. Como se verá a continuación, estas dos operaciones de lo metapoético (la inserción del poema en la tradición y la consciencia sobre su propio quehacer original) se combinan entre sí como un recurso sistematizado y recurrente.

2. El sentido metapoético

Un contexto de gestación de la obra como el que se describió anteriormente –las *Soledades* como “épica lírica”, resultado de la *suma de géneros* conceptista– abre una serie de preguntas sobre las cuales establecer la hipótesis del trabajo: ¿cuáles fueron las posturas y resoluciones estéticas del autor para preparar en el texto el advenimiento del género innominado?; ¿contra qué tipo de preceptiva clásica se estaba “rebelando” –en palabras de

Carreira– Góngora?; ¿qué panorama de deliberada renovación poética introdujeron las *Soledades* al canon de la época?; y, más importante aún, ¿cuáles fueron las consecuencias estilísticas que el poema mismo reflejó?

A esa última pregunta se dedica, a partir de aquí, el estudio, apoyándose en las respuestas que puedan darse a las otras.

Dijo Jammes que “es necesario prestar atención para captar, más allá de las vistosas imágenes que ocupan el primer término [del poema], los conceptos disfrazados, la leve ironía, los detalles ínfimos –todo lo que constituye lo más confidencial, lo mejor de las *Soledades*” (1994, 155). Así, la tesis que se defiende es que las alusiones metapoéticas de la silva son parte de esos “detalles ínfimos”, de “lo más confidencial”, de “lo mejor”, mínimas huellas superficiales en el texto que develan, a través de la interpretación que aquí se les dará, un complejo y “subterráneo” sistema cuya función más detectable es *legitimar*, mediante un juego teórico entre lector y creador, la novedad del género innominado.

Debe aclararse que la presencia de lo metaliterario puede divergir entre dos tipos de alusiones: las que remiten a la obra misma, y las que apuntan, de muy diversas maneras, hacia la idea de literatura en abstracto. La metapoesía de las *Soledades* contiene alusiones tanto particulares o autoconscientes –que refieren a la construcción y quehaceres de la silva misma– como generales –que aluden a la poesía como rama de la tradición literaria de la época–. Estas divergencias cobrarán relevancia en el segundo capítulo.

Para aclarar la situación de la hipótesis, hay que responder previamente los puntos centrales de las preguntas de investigación formuladas. Si se sostiene que las alusiones metapoéticas superficiales –puntas de *iceberg* del complejo sistema “subterráneo”, tantas veces ocultas, entreveradas en el aquilatamiento conceptista– son el rumbo estético que Góngora escogió para legitimar la llegada de su novedosa “épica lírica”, eso quiere decir

que el panorama artístico de inicios del siglo XVII español era reacio, al menos medianamente, al cambio en el uso y disposición de los géneros literarios y sus márgenes.

Baste para corroborar este clima de estridentes disputas públicas entre los ingenios de España, el ejemplo más exacerbado de todos, las denuncias e incompreensión con que Juan de Jáuregui redactó su *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo*³. Ya desde las primeras líneas el sevillano demuestra que su libro va contra, precisamente, la radical mezcla de géneros y estilos que ostenta el poema, diciendo que “aunque muchos hombres cuerdos i doctos dessean con buena intención desengañar a Vm. i aconsejarle no escriba *versos heroicos*⁴, no lo quieren intentar... me atrebo a persuadirle por evidentes causas que no nació para poeta concertado, ni lo sabe ser, ni escrevir versos en juicio i veras, por mengua de natural i por falta de estudio i arte” (pról., 85).

Los “versos heroicos” que, según Jáuregui, Góngora no sabía escribir, denotan justamente lo contrario: sabía el cordobés escribirlos a tal grado, con la debida sublimación de estilo, que consiguió asociarlos a un asunto humilde, no siempre heroico, renovando así

³ Cuenta Eunice Joiner Gates que “es ya muy conocida de todos la polémica literaria que estalló en Madrid después de la divulgación del *Polifemo* y de la *Soledad primera*. Góngora mismo escribió varias composiciones para responder a las sátiras de Quevedo, Lope de Vega y otros detractores de sus obras. Pero la crítica más cáustica y acerba fue, sin duda, el *Antídoto* del poeta sevillano Juan de Jáuregui, y la defensa mejor documentada, la réplica al *Antídoto* que hizo don Francisco Fernández de Córdoba, Abad de Rute” (1960, 71). Se deduce que los poetas españoles comenzaron rápidamente a tomar partido a favor o en contra de la renovación de don Luis a partir de 1613; esta división entre concepciones artísticas (en la que el llamado gongorismo, tan imitado en lo sucesivo, granjeó múltiples mentes ilustres a su causa), es un argumento más para resaltar el poder de legitimación del propio estilo que hay en las *Soledades* y en el *Polifemo*, donde las alusiones metapoéticas cumplieron un papel de primera línea, aunque soterrado, mimetizado en el conjunto.

⁴ En la época, el sistema de citación solía funcionar mediante cursivas; por lo tanto, la autoría de la frase de *versos heroicos* puede no pertenecer a Jáuregui, sino a esos “muchos hombres cuerdos i doctos”. El detalle resulta significativo pues implica que la “heroicidad”, la calidad épica de las *Soledades*, circulaba ya entre los intelectuales del momento. Es muy probable que gran parte del aparato crítico del *Antídoto* haya sido pensada para poner en ridículo esa adscripción genérica, no pretendida *a priori* por Góngora, sino por sus comentaristas.

la lengua poética de su tiempo y el canon de la poesía regente⁵. En su mayor parte, el valor histórico del *Antídoto* reside en que contextualiza la sorpresa cortesana –negativa en esta ocasión, positiva en muchas otras– con que se recibieron las *Soledades* en tanto rebelde *suma de géneros*, incómoda y brillante al tiempo.

Otro pasaje revelador del *Antídoto* es aquel donde Jáuregui se adentra en el meollo del asunto de la contrariedad reformadora que la *Soledad primera* está causando, a propósito de la famosa polémica sobre la justificación de la “oscuridad” gongorina:

bien podríamos no hablar de la obscuridad confusa i ciega de todas las *Soledades*, suponiéndola como cosa creída i vista de todos i tan conocida de el que más defiende a Vm. Pero caso es digno de ponderación que apenas ay período que nos descubra enteramente el intento de su autor. Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos i sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la obscuridad; pero que diciendo puras frioneras, i hablando de gallos i gallinas, i de pan i mançanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña i la dureça de el decir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerça de escabrosidad i bronco estilo! (16, 96).

Se observa que el enfado central de Jáuregui es, nuevamente, la desproporción guardada entre el estilo altivo (al que denomina “oscuridad confusa”) y el asunto humilde (el hablar de gallos y gallinas, de pan y manzanas: “semejantes raterías”, en vez de “pensamientos exquisitos”). Su desagrado es, en realidad, un malentendido, la cabezonería de no comprender que se halla frente a un nuevo género que no sólo persigue *imitar realidades* (y mejorarlas con el vuelo conceptista) sino también *inventar novedades*,

⁵ Son muchos los gongoristas que han interpretado la renovación literaria del cordobés como la creación de una verdadera nueva lengua poética –cf., por ejemplo, Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, 2012–. Acaso sea arriesgado hablar de “lengua”, aunque bien podemos afirmar que el idiolecto poético gongorino y su aplicación estructurada cambió profundamente las maneras de escribir poesía, aplicando las innovaciones a aspectos muy concretos. Como piensa Roses Lozano, si tuviésemos que delinear una “virtual poética de las *Soledades*”, los “rasgos cardinales” consistirían en “elitismo, erudición poética, hermetismo, furor poético, magnificencia de estilo, elevación de la lengua, transformación de los géneros convencionales, quiebra del decoro y preponderancia del deleite” (1994, 188). Esos puntos señalados por el crítico son, precisamente, los lineamientos de la constitución de las *Soledades* con los que Góngora cambió la escritura poética de su tiempo y que, a la postre, serían la fórmula prescrita para el gongorismo de sus emuladores.

construir, en suma, una realidad poética émula de la complejidad de Natura y dirigida desde la innovación lingüística del Arte.

A este respecto, sabido es que en el pensamiento más reformador del Barroco, las producciones culturales (donde el arte ocupa un lugar preferencial) abandonaron paulatinamente los principios clásicos de imitación de Natura (la llamada *imitatio*), optando por nuevos caminos consistentes no ya en *imitar* la naturaleza, sino en *inventar* realidades alternativas a la realidad existente (sin deslindarse, por supuesto, de la referencia primaria que insufla toda creación, la realidad empírica). Esta inclinación barroca (la predilección por la *inventio*), presente en las grandes composiciones gongorinas, fue, como narra Snyder, núcleo del conceptismo graciano que refleja el sentir de la época:

una de las claves del nuevo sistema del jesuita es, por tanto, la facultad dinámica y moderna de la invención, garante de una extraordinaria abundancia de novedades y de variedades para el ingenio, el cual supera así las normas del pasado y se lanza hacia el futuro: el arte de ingenio implica así una estética de ruptura... el alma viva del arte de ingenio es un acto inventivo de la inteligencia humana... De modo que el concepto expresa «correspondencia» o «afinidad» entre dos términos que, normalmente, no están en relación uno con otro... dicha relación no es en absoluto natural, se debe más bien a la invención artificial de la agudeza (2005, 78-86).

Si el conceptismo al que recurren los ingenios españoles es la unión de términos dispares mediante ligazones trazadas por el ingenio, por la imaginación misma, este procedimiento es la vía directa para que la *inventio* genere novedades⁶. Góngora y sus

⁶ Hablando de los españoles reformadores, embebidos en el apogeo de la cultura letrada del arte de ingenio, encontramos en las figuras de Cervantes o de Lope de Vega hombres que, al igual que Góngora, optaron por el mismo camino de rebeldía contra los cánones clásicos. Conocidas son las múltiples fuentes engarzadas en *El Quijote*, desde la novela de caballerías hasta la novela pastoril, pasando por la novela bizantina, la picaresca, la tradición folclórica, el teatro y los géneros poéticos, por no mencionar el juego metaliterario llevado hasta el extremo en su *Segunda parte*. De la misma forma, en *El arte nuevo de hacer comedias*, Lope prefiguró las tendencias del nuevo teatro, concluyendo con un rotundo: “Sustento en fin lo que escribí, y conozco / que aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido [mis comedias], / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto” (vv. 372-376). Ese “lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto” viene a ser ‘lo que es reformador de la tradición establecida deleita justamente porque va contra ella, a contracorriente’. En estos versos, el credo teatral de

mejores conceptos poéticos se sitúan en el esplendor de esta práctica que transformó la relación de los artistas con respecto al pasado clásico: en absoluto lo olvidaron; por el contrario, lo utilizaron a su conveniencia para perfeccionar la invención de sus artificios.

Contemplado a mayor escala, el paso de la *imitatio* a la *inventio* se trata del fenómeno barroco de poner el arte por encima de la naturaleza (la cual había servido de modelo inicial). El artificio se vuelve más importante que la realidad referencial: es un mundo regido, más que nunca, por las directrices del arte, cosmovisión analógica de representaciones artificiales, la estética de la inventiva.

Góngora es hijo de su tiempo y, como tal, participa del triunfo del arte sobre Natura, del ingenio sobre la experimentación empírica, de la representación y del dominio de la imagen sobre la percepción objetiva, en una concepción del mundo particularmente hispánica –fruto de la llamada Contrarreforma, de la consagración de un pensamiento simbólico-analógico que abreva en las fuentes clásicas y bíblicas–, donde

la capacidad poética del lenguaje... sirve pues para penetrar en la «selva» del mundo, concediendo la categoría de símbolo... y llegando a trazar así su camino estableciendo la densa trama de un sentido universal mitopoético, donde se adivina la huella teúrgica. Desde esta perspectiva, en efecto, es el lenguaje el que construye el «inventario del mundo»... la imagen o metáfora central que organiza este prototipo enciclopédico es la de «gran teatro del mundo»... del sujeto como *personaje encarnado*, cuyo verdadero papel consiste en comprender que vive dentro de un sueño, de una ficción de prueba, de un guión elaborado por la divinidad (Fernando R. de la Flor: 2002, 238, 240).

Aunque las *Soledades* no tocan el fondo del gran tema barroco del “teatro del mundo” más que oblicuamente (a través, por ejemplo, de los ojos del peregrino en tanto espectador de la Arcadía puesta en escena por cabreros y pescadores), la predilección por la

Lope se hermana con el credo poético de Góngora: el primero lo expresó explícitamente frente a la Academia de Madrid, el segundo lo hizo implícitamente, por medio de un soterrado sistema de alusiones metapoéticas. Con el paso del tiempo, la rebeldía de los tres ingenios recolectó sus frutos: sus renovaciones dieron lugar, respectivamente, a la novela, el teatro y la poesía modernos.

imagen y por el artificio retórico-poético de las *verba* gongorinas refleja la cosmovisión de la época: el reino de la representación inventiva de la realidad (quizá más importante que la realidad misma) genera la ilusión de verdad reconocida. En este tipo de mundo, que intenta aprehender y equiparar lo real con símbolos, la utilización del lenguaje poético como “huella teúrgica”, como *conjuro* que puede transformar la realidad, resulta un asunto de primera importancia para evaluar la trascendencia de las alusiones metapoéticas.

Retomando la cerrazón de hombres como Jáuregui, ¿no es lícito elucubrar que las *Soledades*, desde su fuero interno, contenían ya una suerte de defensa, de “aparato autoinmune” con el cual legitimarse frente a sus contemporáneos y establecerse, desde el inicio, a la vanguardia de la tradición?...

Se irá desglosando este razonamiento para llegar a la argumentación de lo metapoético como sistema legitimador de la silva; por lo pronto, deberá recordarse el ataque del sevillano como la mejor evidencia de las necesidades de Góngora por amparar su reciente invención. Por supuesto que el *Antídoto* se escribió después de la puesta en circulación de la primera de las silvas, mas, ¿qué no el cordobés pudo haberse precavido *desde antes?*; ¿qué no, conociendo la ardua e hipócrita vida cortesana a la que había aspirado⁷, los celos y rencillas, sabía perfectamente el rechazo que sus versos iban a agitar?;

⁷ Conocido es que “la corte no se le dio bien a Góngora. Pasó el verano de 1609 en Madrid, intentando avivar el proceso contra don Francisco de Aguayo, uno de los caballeretes de rompe y rasga... que cuatro años atrás tuvo parte en la muerte, durante una reyerta, de su sobrino Francisco de Argote. Todas las gestiones fueron inútiles... Pasó el verano, y con él las esperanzas del poeta. Tras el fracaso, rabo entre las piernas, hastiado por los lentos pleitos y las mentirosas adulaciones y miserias de la corte, Góngora quiso volver a su huerta cordobesa con un despecho real que la tradición y su genialidad le ayudaron a revestir de poesía” (José María Micó: 2015, 184). Y fue en esa huerta de Córdoba donde años más tarde don Luis compuso el *Polifemo* y las *Soledades*, aislado del tráfigo cortesano que tantas veces le complicó la vida, como puede leerse en su famosa composición “¡Mal haya el que en señores se idolatra / y en Madrid desperdicia sus dineros, / si ha de hacer al salir una mohatra!”. El tópico del desprecio de corte y alabanza de aldea es, en Góngora, más que eso: una realidad que vivió en carne propia.

¿podría el poeta haber diseñado un mecanismo autoconsciente que dictase, desde lo oculto, las leyes y razones de su nueva poesía, nunca al alcance de lectores como Jáuregui?

Por otra parte, el *Antídoto* denuesta la aplicación de la “obscuridad confusa”, entendiéndola como un estilo sublime, culto, entreverado, elitista, que no concuerda con los mundanos asuntos campestres que la obra relata. Este reclamo es el que nos arroja directamente sobre el problema del estilo y el género, a la luz de la explicación otorgada por Joaquín Roses Lozano:

hablar de estilo sublime o elevación de la lengua comporta para los críticos del siglo XVII aludir en su raíz a la división de los géneros y su aplicación al caso concreto del poema gongorino. Desde antiguo, el problema genérico estuvo supeditado –aun sin hallarse sistemáticamente articulado– a una de las grandes dualidades horacianas: la especificación del género de la obra literaria se ejerce desde los criterios de interrelación de la dicotomía *res/verba*. Si, según la poética clásica desde Aristóteles a Horacio, un asunto elevado corresponde a la sublimidad de estilo, es lógico suponer que la justificación de la oscuridad que parta de las de las necesidades de estilo debe radicar en la determinación del género del poema (1994, 121).

En el fondo, los arrebatos de Jáuregui y tantos otros contra las *Soledades* no eran sino el reflejo de una poética horaciana que no daba más de sí⁸: las *verba* de la silva (el estilo sublime) no concordaban, en el modelo del decoro del *Arte poética* de Horacio⁹, con

⁸ Existen múltiples explicaciones al fenómeno de la superación de las poéticas de la Antigüedad y la búsqueda de nuevas vías estéticas durante el Barroco; una de ellas, ligada a la transformación de la lengua española con la adquisición de los metros y modas italianos, dice que “del siglo XV al XVII se desarrolla en España una poética atenta a los poderes de la seducción y presentación de la lengua. Se elabora una estética que pondera, cada vez más, la autosuficiencia del poema con respecto a un posible asunto ajeno a la ejecución del mismo. La *res* pierde fuerza ante unas *verba* poderosas que sostienen el poema en su totalidad. La coartada del poeta es la emoción; su fuerza y su campo de trabajo: la tradición” (José Javier Villarreal: 2013, 77). Sea por el poder seductor de las emociones transferidas mediante las *verba* antes que con la *res*, sea por un movimiento generalizado de enriquecimiento del español como lengua *apta para la poesía*, el caso es que Góngora es integrante de este cambio: persigue esa “autosuficiencia”, justamente, por una vía formal, como lo es la poética subterránea de sus *Soledades*, que prefieren el deleite y la perfección conceptista por encima del respeto a la norma tradicional.

⁹ El *decorum*, que podría traducirse como ‘coherencia, congruencia entre las partes’, es el tema central de la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* de Horacio, donde se aconseja que “Un tema cómico no quiere ser tratado en versos trágicos” (v. 89, 543); o “Que cada / cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte” (vv. 91-92, 543); o “Escritor, sigue la tradición o crea algo que tenga / coherencia. Si se te ocurre retratar al famoso Aquiles, / que sea incansable, irascible, inexorable, duro, / diga que las leyes no van con él

la *res* (el asunto humilde). O, con otras palabras, el cordobés había roto, con su mezcla de géneros, ese decoro tanpreciado donde cada asunto referido debía tratarse con un estilo lingüístico a su altura, y la desproporción entre ellos devenía en supuesta fealdad. El género innominado de las *Soledades* fue, por lo tanto, la causa del indecoro que alborotó y fascinó a tantos comentaristas; un género indecoroso que ya no concebía la armonía como equivalencia simétrica entre sus partes, sino como asimétrica maravilla de un conjunto que, pese a todo –respaldado, como se verá, por la poética subterránea que invocan las alusiones metapoéticas–, seguía siendo bello: las *Soledades* ostentaron una nueva armonía que rebasaba las leyes clásicas, optando por caminos alternativos de composición¹⁰.

No era oscuro e incomprensible Góngora¹¹ al mezclar los géneros en su “épica lírica”; el dilema recaía en que su poema se había salido de las fronteras prescritas por la

y actúe por las bravas” (vv. 119-122, 545). Haciendo un ejercicio de ciencia ficción, podemos imaginar que si Góngora o algún otro de los barrocos reformadores, hubieran reescrito la *Iliada* en pleno siglo XVII español, quizá Aquiles no hubiera sido lo “duro” que se acostumbraba; acaso lo hubieran pintado cobarde, o proclive a enredarse en sucesos cómicos: habría, por supuesto, dejado de ser Aquiles, pero también habría renovado la milenaria historia. En todo caso, la belleza de los versos gongorinos no se habría opacado por la de los homéricos, y ése es el valor estético que habría justificado tal transgresión.

¹⁰ Pese al trepidante cambio que supuso esta inflexión en la armonía clásica, lo que ha cautivado de las *Soledades* a lo largo de los siglos trasciende la polémica genérica y se establece en la esencia lírica retomada por la Generación del 27 y otros poetas modernos: la imagen gongorina, ya que “[el Góngora de las *Soledades*] da la impresión de que lo que verdaderamente importa en ese mundo cifrado que nos ofrece el talento del poeta es la designación de las cosas, la mera descripción del espectáculo que la naturaleza y la sociedad ofrecen a los ojos del peregrino. Es en esa alquimia, en ese compuesto de simples donde resalta el talento de Góngora... Los pasajes más complejos de la poesía de Góngora pueden ser reducidos a una especie de «calidad elemental»... a una especie de *concordia discors* que resulta de un prodigioso e implacable alarde de simplicidad (que no de sencillez). Es un viaje a la semilla del lenguaje para apurar su virtualidad poética” (José María Micó: 2015, 51-52). De esta manera, la “calidad elemental” de la imagen gongorina, de la pura metáfora conceptista que concilia los opuestos, conservó –y, acaso, mejoró– la belleza que una gran composición poética exigía, más allá del complicado origen genérico del que había surgido.

¹¹ De hecho, si se repasa históricamente el concepto retórico de *obscuritas*, se descubre que la dichosa oscuridad gongorina estaba ya justificada sin tener que corresponderse con las sentencias de Horacio, pues “[dentro de la Retórica clásica] la *obscuritas* puede ser considerada un vicio o una licencia... La oscuridad supone, en ese sentido, una negación de la *perspicuitas* (claridad) en la *res* y en las *verba*, y adopta dos modalidades: por un lado, la *obscuritas* sin dirección, mediante la cual el texto no permite en modo alguno su comprensión... por otro lado, la *obscuritas* de dirección imprecisa –más interesante en el caso de la poesía gongorina– por la cual el texto permite varias posibilidades de comprensión, que pueden llegar a ser contradictorias, debidas al uso aislado de palabras o construcciones sintácticas equívocas, lo que da lugar al fenómeno de la *ambiguitas*” (Roses Lozano: 1994, 66-67). Eso, una oscuridad de “dirección imprecisa”, que diera pie al despertar del ingenio de los lectores frente a los dislocados hipérbatos, las atrevidas figuras

poética dominante. Don Luis necesitaba, para legitimar el valor y la trascendencia de las *Soledades*, construir su propia poética. Si no gustaba de escribir un tedioso tratado, mejor erigir la poética *desde dentro*, en el corazón del verso.

Sabemos que Góngora nunca escribió una poética; quizá algunos extractos de su carta en respuesta al anónimo puedan servir de guía para delinear ese tratado virtual, especialmente los famosos pasajes donde el poeta defiende la oscuridad de las *Soledades* como requerimiento estilístico para que el lector docto ponga a prueba su ingenio y descubra los conceptos ocultos:

eso mismo [la facultad de avivar el ingenio] hallará usted en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren... honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las perlas preciosas a animales de cerda (Góngora: 1613, 196-297).

Muy en la línea de la poética cultista y elitista de Fernando de Herrera, estas líneas de Góngora quizá deban considerarse más para dar cuenta del enojo del cordobés contra los “ignorantes” que despreciaban su talento que para formular un tratado conceptista resumido en una carta: la lógica dicta que los versos de don Luis fueron mucho más repensados que esa rabiosa réplica, versos que acaso pudieron, desde “lo misterioso”, proyectar una poética de la *suma de géneros* o, al menos, un sistema autorreferencial legitimador de tal novedad.

Tenemos a la mano muchos versos metapoéticos suyos donde la legitimación sistemática del nuevo género logra entreverse de manera alternativa a una poética en sentido estricto –más sofisticados que un tratado, más complejos, poniendo a prueba la atención de sus lectores y el recelo hacia sus niveles de interpretación.

retóricas en vilo, los chistes apenas esbozados, fue el recurso que Góngora utilizó para aquilatar y perfeccionar su invención, sin ánimo de ser incomprendido, más bien todo lo contrario: satisfecho de ser entendido sólo por aquellos que hubieran puesto a prueba su ingenio.

En el segundo capítulo se analizarán las realizaciones concretas de esa poética subterránea, tan huidiza; por lo pronto, valga un ejemplo del poema para remarcar el uso de la alusión como umbral de algo más grande y apenas percibido (la novedad genérica), seguido de la línea teórica que lo justifica: la legitimación y el modo de concebir o de reflexionar sobre el género indeterminado en código de estructura sistematizada.

El fragmento, de la *Soledad segunda*, pertenece al discurso que el “pescador anciano” pronuncia al peregrino, a propósito de las maravillosas escenas de cacería de focas que suelen realizar sus dos hijas en sus barquillas:

Tal vez desde los muros destas rocas
cazar a Tetis veo
y pescar a Dïana en dos barquillas:
náuticas venatorias maravillas
de mis hijas oirás, ambiguo coro
menos de aljaba que de red armado,
de cuyo, si no alado,
arpón vibrante supo mal Proteo
en globos de agua redimir sus focas.
(II, 418-426)¹²

El pasaje es distinto a las alusiones metapoéticas que se analizan en el segundo capítulo (no hace referencia directa ni a la novedad del estilo con respecto del tema ni a la poesía en abstracto), pero no deja de ser metapoético: pone en evidencia, mediante alusiones mitológicas, la mixtura genérica que da relumbre a las *Soledades*.

Las hijas del pescador, personificadas como deidades paganas, llevan a cabo tareas impropias de las facultades de la nereida Tetis, divinidad de los mares, y de Diana, la cazadora de los bosques. En el poema, los versos “cazar a Tetis veo / y pescar Dïana en dos barquillas”, constituyen una hipálage, trocamiento de atributos que vuelven la actividad de

¹² La edición de las *Soledades* que se cita a lo largo del trabajo es la de Robert Jammes, Castalia, Madrid, 1994.

la pesca de focas algo insólito: Tetis *debería pescar*, y Diana *debería cazar*. No obstante, la hipálage profundiza en la realidad, la estudia a fondo, para representarla de una manera más sugerente y aguda¹³: como la ven los confundidos ojos del “pescador anciano”.

Podría pensarse que la hipálage modula o refrena los efectos del enredo, cual mero recurso retórico para resaltar que, en las labores de la pesca, da lo mismo ser pescadora Diana o Tetis cazadora: la finalidad última –la captura de las presas– es la misma, una joven a otra se refuerzan y se confunden.

Sin embargo, este artificio no implica que la representación del referente sea vaga o fingida; por el contrario, la realidad poética se vuelve aún más precisa, “quirúrgicamente precisa”, ya que intenta poetizar algo que para la percepción humana es más de una cosa a la vez –el crepúsculo, el vino tinto diluido en el blanco, los claroscuros del bosque, etc.–, fenómenos inexactos y difíciles de cifrar en un lenguaje que no explote los cauces últimos de la hipálage, pues “no se trata de un mero juego conceptual, sino de un notable ejemplo de expresividad... La hipálage corresponde siempre, en Góngora, a un deseo –muy moderno, en cierto modo– de expresar alguna visión imprecisa o ambigua, alguna impresión confusa, o algún efecto de sinestesia” (Jammes: 1994, 141-142).

¹³ Gian Baggio Conte, estudioso del estilo de la *Eneida*, señala a la hipálage –o enálage– como principal figura poética para sublimar el lenguaje común a una realidad poética y heroica: “when Virgil recurs to enallage he tends to associate it with a language which is not remote from the usual one: indeed, for him enallage functions as the stylistic corrective for a lexicon which is entirely common, a lexicon which enallage succeeds in elevating stylistically by combining its elements in structures which are anomalous and charged with effect... The disconcerting syntactical tangle engages the listener’s mind and spirit... The enallage defamiliarizes the language and frees it from ordinariness” (2007, 82-84). El uso de las hipálages gongorinas en las *Soledades* no es tan distinto al de Virgilio: primero que nada, ambos poetas intentan crear un idiolecto propio que innove la poesía de su tiempo; segundo, los dos comprenden que la poesía, al menos bajo ciertas circunstancias genéricas, debe sublimarse por encima del habla común, con lo cual figuras sintácticamente violentas y asombrosas como la hipálage son requeridas; finalmente, los creadores elucidan que enaltecer o elevar el lenguaje común a una realidad sublime depende de envolver la mente de los lectores con esa atmósfera de sentidos mezclados e intercambiables. Mucho aprendió, evidentemente, el vate español del gran poeta latino.

La hipálage es, debido a su naturaleza de “impresión confusa”, una de las figuras más utilizadas en el aparato metapoético de las *Soledades*. La hipálage prefigura una mezcla y, por lo tanto, encaja perfectamente en el juego teórico de la metapoesía y el género indeterminado. Mezcla, por otra parte, que antes que engañar al lector, persigue la denotación más exacta posible de una realidad compleja, muchas veces contradictoria: la hipálage gongorina se hace eco de esa contradicción real (las hijas percibidas como diosas de atributos trocados) y la embellece, elevándola a materia poética, a maravilla conceptista.

Ahora bien, el pasaje se torna más complejo en los versos siguientes: “náuticas venatorias maravillas / de mis hijas oirás, ambiguo coro”. No conforme con intercambiar los atributos mitológicos de las deidades, Góngora se adentra, disimuladamente, en la cuestión sobre la mezcla genérica: las proezas de las hijas estando en el mar, son tanto náuticas (‘piscatorias’) como venatorias. Si en la interpretación literal se lee que el adjetivo *venatorias* recuerda, simple y llanamente, la personificación de una de las hijas como “Diana”, entonces no podrá detectarse el juego oculto del cordobés. Empero, si intentamos ver estos versos a la luz de la contextualización teórica de este capítulo, es viable sugerir la presencia de un juego soterrado de alusiones a la épica piscatoria y a la épica venatoria, enlazándolas en un sólo tipo de épica, como un símbolo unificado gracias a la maravillosa destreza de sus protagonistas.

Más adelante, el pescador entremete una nota discordante que lleva a inquirir si las cosas sucedieron tal como las cuenta o si son fruto de una percepción equívoca: dice que el “coro” de sus hijas es “ambiguo” porque no puede distinguirse si van pertrechadas de redes o de aljabas (“menos de aljaba que de red armado”). Podrá achacarse la ambigüedad de este “coro” a que el anciano, como dijo versos atrás (“tal vez desde los muros destas rocas”), acostumbra presenciar las acciones de pesca desde los promontorios de la isla (por

definición altos, alejados); en ese caso, la escasez de visibilidad lo habría llevado a confundir las cosas. Por contra, nada en el texto hace justificar que la vista engañe al padre; son su ingenio discursivo, su conocimiento de la tradición mitológica, los que lo llevan a codificar la realidad en términos literarios, de confusión genérica.

El enigma de la percepción del narrador se resuelve a continuación: las hijas no portan redes ni aljabas, sino un “arpón vibrante”, “si no alado”, que “supo mal Proteo / en globos de agua redimir sus focas”. El arpón, arma a medio camino entre la flecha de caza y la red de pesca (posee, de hecho, una cuerda atada a su extremo), justifica, en la realidad de las *Soledades*, la confusión venatoria y piscatoria (al igual que la foca, animal tanto marino como terrestre). El misterio de la Diana pescadora y la cazadora Tetis podría resolverse así si Góngora no hubiese introducido un nombre especialmente evocador: Proteo.

Dice Jammes que Proteo “aparece en la *Odisea* rodeado de focas, rasgo que recordaron a menudo los poetas latinos” (1994, 480). Esta referencia es, en efecto, a la que responde en primer grado la alusión... aunque, si se repasa el método gongorino expuesto en estos versos, se descubre que el poeta ha estructurado el discurso en dos niveles, difíciles de diferenciar entre sí, ya que uno a otro se alimentan, sin anularse ni entorpecerse: el nivel de lo evidente, donde las hijas del pescador usan un arpón para cazar focas, que provoca un problema de percepción intelectual –que no visual– en su viejo padre, y el nivel de lo discursivo subterráneo, donde el narrador lírico, Góngora en voz del anciano, ha hecho constantes alusiones teóricas a dos géneros poéticos, el piscatorio y el venatorio, que se unen, por así decirlo, mediante una suerte de “conceptismo mitológico”. El nombre de Proteo también puede ser leído en clave subterránea para acoyuntar esta manifestación conceptista.

En las *Metamorfosis*, Ovidio cuenta que

hay, oh muy valeroso, quienes cuya forma ha sido cambiada una vez y ha permanecido en esta nueva figura; hay a quienes está permitido convertirse en más figuras, como a ti, Proteo, habitante del mar que abraza la tierra. Pues unas veces te han visto como joven, otras como león; ora como fogoso jabalí, ora eras una serpiente que temerían tocar; otras veces los cuernos te convertían en toro; a menudo podías parecer una piedra, a menudo incluso un árbol; otras veces, imitando el aspecto de las transparentes aguas, eras un río, otras veces el fuego contrario a las aguas (VIII, 728-738).

Previamente, el latino ya le había llamado “el mudable Proteo” (II: 10, 236), mostrando que la facultad inherente al personaje, además de su caracterización como pastor de focas, era la de poder transformarse en cualquier cosa, el cambio de un estado a otro, incluso de cosas que en la naturaleza se contraponen (como el agua que pasa a ser fuego y viceversa). ¿Podría la valencia proteica guardar una correlación subterránea con los opuestos unificados en el conceptismo mitológico de este fragmento de las *Soledades*, con la transformación de géneros piscatorios y venatorios en un tercer género innominado?

No hay una respuesta definitiva a esta pregunta, y quizá en ello radique parte de la grandeza de las *Soledades*: a pesar de su retórica de milimétrica exactitud (como la de la hipálage), del profundo estudio de la realidad a través de la representación conceptista, se puede elucubrar que el poema permite lecturas subyacentes que se nos escapan de las manos. Seguramente no había manera de constatar si la alusión gongorina de Proteo tuvo exclusivamente por objeto al ‘pastor de focas’ o, si, como aquí se especula, quiso deslizar la existencia de un segundo nivel interpretativo, más rebuscado y trascendente, el de la deidad como potencia que acredita la metamorfosis, el libre cambio de estado de una cosa a otra, como los géneros épicos piscatorios y venatorios que, gracias al conceptismo mitológico del pasaje, se transmutan en un tercer género, indefinible como el de la obra misma.

En caso de dar cabida a esta segunda exégesis, la función final de la valencia proteica como alusión de metamorfosis y de cambio de estados de la materia sería la

legitimación, mediante una aplicación mitológica del conceptismo, del género poético mezclado. El acto de la legitimación es, como se verá a lo largo de este trabajo, una de las funciones fundamentales del sistema metapoético de las *Soledades*.

A fin de cuentas, un artificio novedoso, como la *inventio* conceptista de Góngora, inserto en el clima de ebullición del talento literario y del cambio de aires de las costumbres estéticas, requería legitimarse a sí mismo para ser valedero, para ser leído con suspicacia, para ser comprendido sin retorcidos reproches, para elucidar, en fin, que los límites de la poesía no estaban marcados y que era totalmente permisible que los ingenios españoles trataran de llevar la lengua hasta las últimas consecuencias posibles... ¿Y, qué mejor forma para un poeta, que legitimar su obra, que insertarla de lleno en la tradición, que rodearla de un aura de trascendencia y de importancia para la lengua, no con tratados o alegatos, sino con la depuración escondida, con el enigma lúcido de sus propios versos?

Una lectura literal de las *Soledades*, que no contemple la presencia de otros niveles de significación más que los evidentes, que los cabalmente comprobables, no podrá aceptar del todo una interpretación de estos versos como la anterior. Por eso, es menester recalcar, a partir de aquí, que la teoría metapoética de las *Soledades* depende de la elucubración que aviva el propio poema; se sustenta en la medida en que otros factores, acaso menos objetivos o irrefutables, entren en juego: la especulación estilística, la descodificación de los afectos y querencias poéticas, la interpretación del poema como punto de inflexión o cisma entre la literatura antigua y la rebelión de la modernidad.

Por otra parte, la descripción del sistema metapoético exige partir de esos factores enlistados; las alusiones metapoéticas no sólo se disciernen a través de la especulación que conlleva el artificio conceptista del género innominado, sino que ellas existen en la especulación misma: el vestigio hipotético, el ocultamiento, la presencia apenas sugerida,

son la materia prima que las conforma. Pertenecen a una larga raigambre de tradición cultista y de trabazón medianamente críptica de la que Góngora fue seguidor y renovador¹⁴.

Así, la metapoésia de las *Soledades* se manifiesta de manera alusiva en la superficie textual¹⁵ (como el “cazar a Tetis veo / y pescar a Dïana en dos barquillas”), pero, conforme somos conscientes de la innegable problemática del género de la silva, la alusión nos impele a buscar su fuente última, *a descender*, bajando por la trabazón de los conceptos, hasta el mecanismo retórico que la está formulando: el sistema metapoético mismo, la poética subterránea gongorina para legitimar una novedad provocadora (el nombre evocador de Proteo sería, en este caso, el remanso último de ese concepto, la seña mitológica donde la alusión trasciende su quehacer retórico y se instaura en reflexiones más trascendentes, que la identifican con el libre intercambio y concatenación de géneros).

A propósito de las “reflexiones más trascendentes” en el fondo de las alusiones metapoéticas, debe decirse que, como todo en el idiolecto poético del cordobés, éstas

¹⁴ La tradición cultista gongorina, que va de la mano de la acerba práctica del arte de ingenio, procede, en primera instancia, de una tendencia puesta en boga por Fernando de Herrera, pues “con una vuelta etimológica al latín, y una aplicación figurada al cultivo del ingenio, Herrera tradujo su ideal de intelectualismo aristocrático, su menosprecio de la ignorancia vulgar... Está claro que ser poeta culto equivale a ser poeta erudito, pulido y, diríamos, exclusivista, de minorías: pudo aplicarse, así, tanto a Herrera como a Góngora” (Andrée Collard: 1967, 10). En el caso de Góngora, el “menosprecio de la ignorancia vulgar” no fue, probablemente, tan marcado como en Herrera: para Góngora, como se deja ver en la construcción de sus conceptos, lo realmente importante era azuzar la voluntad lectora, premiar la actitud valiente por lanzarse a descifrar los tropos y descubrir la luz entre el bosque formal. Quizá, para Góngora, *lo culto* estuviera al alcance de cualquiera que decidiese hacer uso de su ingenio y enfrentar con él el *maremágnum* textual.

¹⁵ En su estudio clásico, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, Dámaso Alonso descubre que el efecto de la alusión gongorina radica en hacer presente, de una manera exaltada, lo que no se dice, lo que se elude, en resaltar, por medio de un oblicuo camino, de un rodeo cargado de belleza, la idea o concepto que yace soterrada debajo de los tropos, pues “si [Góngora] elude la noción escueta y la palabra correspondiente, es para sustituirlas por una alusión descriptiva que permite atraer a primer plano algunas cualidades del objeto que tienen mayor interés por ser sus cualidades bellas o si no por ser las que le incluyen dentro de las formas tradicionales del pensamiento grecolatino... el rodeo imaginativo no es una vuelta inútil ni una vana hinchazón de la palabra; es, por el contrario, un procedimiento intensificativo: evocar una noción de representación poco viva por medio de una serie de nociones más intensas” (1928, 408-409). Estas palabras deberían ser suficientes para desterrar de una vez por todas aquella rancia idea de que Góngora le temía a los sustantivos, a las palabras concretas: sus rodeos elusivos eran, en realidad, vuelos alusivos; el poeta, en su afán por embellecer el lenguaje, de componerlo con densidad epistemológica, rehuía lo obvio y practicaba lo complejo, donde, a su entender, residía la fuente del deleite lingüístico, con la cual aprehender y *poseer* el referente último, el alma poética del objeto.

poseen más de una función detectable. La tesis central de esta investigación defiende que la función predominante del sistema metapoético es la legitimación e inserción del género innominado de las silvas en la tradición hispánica de la época, pero no puede perder de vista, al menos, dos factores acaso más profundos (esto es, ‘más recónditos’), con los cuales la existencia de lo metapoético adquiere un valor aún más relevante, y ayuda a comprender parte del sentido global de la obra.

La primera función metapoética detectable que trasciende lo meramente legitimador ha sido brillantemente sugerida por Aurora Egido y valdría la pena un estudio aparte para considerar su propuesta. Por lo pronto, una revisión general servirá para tener en mente sus ideas a la hora de evaluar el *corpus* de alusiones.

Para Aurora Egido, la actividad metapoética de Góngora está inextricablemente ligada al antiguo tópico literario de las abejas productoras y consumidoras de miel como símbolos equiparables a la actividad del poeta, que es capaz, a la vez, tanto de producir las mieles de la poesía (actividad creadora) como de probarlas y consumirlas para su propio deleite y beneficio (actividad metapoética), elevando el acto metapoético (el acto de reflexionar, de *saborear* su propia creación) a una suerte de sacralidad melífica, de hedonismo dulcificante. En este sentido, Góngora se habría adscrito a esta longeva tradición ya presente en las *Geórgicas* virgilianas y que llega hasta nuestros días de la mano de poetas como Pablo Neruda¹⁶, pues

al abrigo de la filosofía neoplatónica, las *Geórgicas* de Virgilio generaron en el Renacimiento la conversión de las abejas en intermediarias entre Dios y el mundo, y en símbolo de dulzura y felicidad... Se alcanzaba así una *terza natura* como resultado de la suma de naturaleza y arte... fundamental en las *Soledades* y otros poemas descriptivos. En ese doble espacio, las abejas representaron la divina inteligencia y la poesía, convirtiéndose

¹⁶ El tratado apícola virgiliano, junto con el famoso episodio de Aristeo, pertenece al libro IV de las *Geórgicas*; la “Oda a la abeja” es el poema donde Pablo Neruda retoma el tópico, al igual que otros poetas modernos mencionados por Egido, como Rubén Darío o Rafael Alberti.

en paradigma poético y metapoético de gran alcance... En esa trayectoria, tan sutil como deleitable, Góngora ocuparía un lugar esencial a la hora de melificar las palabras para sacar de ellas sabores y sonidos ocultos, como signo de una renovación poética siempre presente en la poesía, que... buscó, al igual que Horacio, atraer a los lectores con la dulzura de las palabras... Poeta abeja, Góngora se metamorfoseó en su vuelo y acciones, convirtió su libación agridulce en actos de escritura parejos a los amorosos y escriturarios, y, sin olvidar los realces políticos, satíricos y morales, trató sobre todo de elevarse a la auténtica abeja reina de la poesía de su tiempo, como quien había cantado la miel mejor que nadie (2013, 250-252).

No le concierne a este estudio validar, bajo los rubros atribuidos por Egido, el alcance legítimo del tópico melífico en la obra gongorina o siquiera en las *Soledades*¹⁷. Sin embargo, gracias a su indagación sobre el símbolo de las abejas, la autora ha recordado el papel fundamental que posee lo metapoético en Góngora: el deleite.

El deleite gongorino, entendido como algo más que el “deleitar enseñando” horaciano, se convierte así en una búsqueda constante del cordobés, en una necesidad por entregar a los lectores –y a sí mismo– la experimentación en carne propia –con el lenguaje encarnando en una realidad poética– de esa “Arcadia lingüística”, ese mundo idílico poblado de versos, que en realidad son abejas y, a su vez, miel, con los cuales sopesar la existencia al servicio de lo hedónico y disfrutar del momento estético en que la incisiva y desbordada descripción del objeto abarca nuestro intelecto y sentidos.

Como emana de sus versos, el deleite para Góngora es más que un requerimiento retórico, el deleite es, seguramente, el *leitmotiv* de su credo poético, un deleite que no sólo

¹⁷ Curiosamente, Aurora Egido no se detiene demasiado en el desarrollo del tópico melífico en las *Soledades* –de las cuales dice que “supondrán [para Góngora y sus lectores] un *tour de force*... Sembradas de bucólica dulzura, [el tópico melífico] afecta a la armonía de la naturaleza y de las voces, en los acentos de un himeneo visto por un peregrino semejante al Aristeo que pierde sus abejas en las *Geórgicas* de Virgilio. La *Soledad II* (vv. 283-301) irá aún más lejos, trasladando flores al ámbito cósmico e incardinando la colmena en la república de Dido. Esta se convertirá en abeja reina que, «oro brillando vago,/ o el jugo beba de los aires puros,/ o el sudor de los cielos, cuando liba/ de las mudas estrellas la saliva» (2013, 247-248). Los otros pasajes de las *Soledades* relativos al tópico de las abejas poéticas y metapoéticas son, siguiendo a la autora: “madruga/ a libar flores y a chupar cristales,/ en celdas de oro líquido” (I, vv. 324-326) y “al tramontar del Sol mal solicita/ abeja, aun negligente, flor marchita” (II, vv. 603-604). Finalmente, Egido concluye que “las abejas van así transformando en las *Soledades* las imágenes florales en dulce oro líquido (I, 925), al igual que ocurre con el trigo y el néctar del vino, vueltos, merced a la poesía, en oro trillado, vidrio, topacios y rubíes (I, 870 y 907-8)” (2013, 248).

hace disfrutar, sino que hace empaparse de belleza, embellecer a quien lo lee y a la realidad poética que describe. Ganan tanto el autor y su obra como el lector: los tres actores han superado su condición llana de real; son, en sentido estético, *más que reales*: son más bellos porque pueden disfrutar y disfrutarse a sí mismos en un plano inusitadamente creativo, el del lenguaje liberado en la *suma de géneros*. Las abejas son, quizá, uno de los mejores ejemplos de la ejecución deleitosa a lo largo de la obra gongorina, ya que

Góngora trató de superar la mera utilización del tópico, procurando transformar el polen poético en sustancia misma de su propio quehacer literario. Me refiero a cómo en él se verifican plenamente las bodas de Arte e Ingenio, de cuya unión surge la infinidad de los conceptos... pues ellas [las bodas de Arte e Ingenio] aparecen constatadas en cada uno de los ejemplos de un Góngora abeja capaz de transformar en nuevos conceptos y formas el néctar sacado de las más diversas fuentes. Hablamos de un epitalamio poético que corre parejas con el erótico, como quien genera *ex novo* palabras y conceptos llenos de agudeza... donde *chupar, libar, picar, lambicar, besar, violar, amar, imitar, cantar y escribir*, terminan por ser uno y lo mismo (Egido: 2013, 246).

Las bodas de Arte e Ingenio¹⁸ realizan una operación en extremo similar a la que se ha descrito con la *suma de géneros*: se generan a partir de “un Góngora abeja capaz de transformar en nuevos conceptos y formas el néctar sacado de *las más diversas fuentes*”... ¿No es esta maniobra, acaso, la misma que conforma el tejido heterodoxo de las *Soledades* y su género innominado? ¿Podría ser, en la línea de Aurora Egido, que la construcción del ambiguo género de las silvas estuviese estrechamente ligada a la potestad de Góngora como

¹⁸ La noción de “bodas de Arte e Ingenio”, recogida por Aurora Egido, se refiere al *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza* de Baltasar Gracián, libro basado en “dos imágenes que van íntimamente conectadas: en primer lugar, la de la generación de los conceptos y, por tanto, de las obras tanto literarias como humanas que los contienen; y, en segundo lugar, la de la singular coyunda que los genera en todos los ámbitos. Me refiero al epitalamio simbólico de *Arte con Ingenio* en unas singulares y felices bodas sin las cuales no se entiende plenamente la obra... como tampoco la creación cuasi infinita de conceptos agudos salidos de la mente ingeniosa a partir de tales bodas” (2014: 25-26). Podría decirse que, para los hombres cultos de la época – como Gracián o Góngora–, había una capacidad inherente al entendimiento, el ingenio, pero ese ingenio natural sólo podía propagarse por el mundo, como “creación cuasi infinita”, mediante algo artificial: el arte. Aunque las “bodas de Arte e Ingenio” se apliquen a la terminología graciana, Aurora Egido demuestra, en su estudio sobre Góngora, que el cordobés poseía un credo personal similar al del jesuita, como si la poesía de don Luis fuese la puesta en práctica de la teoría del *Tratado*... no por nada, de hecho, fue Góngora el autor hispánico más citado en esa obra –aunque, curiosamente, Gracián no recurrió a las obras mayores del cordobés.

“poeta abeja”, como creador de conceptos cuya función última es la expresividad máxima del deleite, referencial y autorreferencial? En este sentido, el sistema de las alusiones metapoéticas reflejaría, desde su interior, la función global deleitosa del poema: así como hay una intención preponderantemente hedonista en las *Soledades*, habría un rasgo fundamentalmente placentero en la construcción de lo metapoético subterráneo, una posible dimensión metapoética del deleite gongorino aguardando a ser descubierta.

¿Qué deleite, del mismo alcance que el del poema en su totalidad, puede haber en las sutiles alusiones metapoéticas? La pregunta, en abstracto, es complicada; no así su concreta respuesta con los versos del cordobés: ¿qué no hay un deleite implícito en descubrir la existencia fehaciente de las alusiones metapoéticas en el texto?; ese deleite intelectual, casi epifánico, mediado por el debido entramado cultista e ingenioso de la época, conlleva, a su vez, un deleite sensorial: la corpórea experimentación de los diversos géneros uno en otro entrelazados; *sentir* –en el más profundo significado de la palabra– que aprehendemos, que nos adueñamos de la indeterminación genérica y, que, en lugar de sofocarnos con su aparente contrariedad, con su paradoja retórica, nos recreamos en ella, la elevamos como un símbolo encarnado. En suma, el deleite intelectual y sensorial de las alusiones metapoéticas pasa por concebirlas no sólo como una respuesta teórica al reclamo de un género más abierto, menos determinado, sino también como la realización práctica de esa indeterminación.

Fue el propio Góngora, en otra parte de su “respuesta al anónimo”, quien elogió el deleite que se obtiene tras el desciframiento ingenioso de *lo culto*, de lo formalmente complicado del poema, al decir que

si deleitar el entendimiento es darle razones que lo concluyan y lo midan con su concepto, descubierta lo que está debajo de esos tropos [retóricos], por fuerza el entendimiento ha de

quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada si no es la primera verdad... en tanto quedará más deleitado en cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto (1613, 295-298).

Hay, por lo tanto, según esta mínima explicación gongorina –que, seguramente, no puede ser calificada como un tratado poético en sentido estricto–, una función doble en la obscuridad cultista que aviva la implicación del ingenio del lector: “hacer presa en verdades”, es decir, descifrar el sentido último de los conceptos y, una vez realizada esa operación, quedar “más deleitado”: gran parte del deleite que se obtiene al leer a Góngora – y sobre todo sus grandes poemas– procede del correcto discernimiento de sus enigmas formales, la satisfacción intelectual de “hacer presa en verdades” con la potencia del ingenio.

Sobre esto último, habría que considerar que, gracias al modo en que están edificadas las alusiones metapoéticas –evidenciando la *suma de géneros*–, son posibles nociones tan gratas al pensamiento y a los sentidos como la existencia de una sociedad utópica en plena Edad de Oro, de un cosmos que concilia lo alto con lo bajo.

Cuando el peregrino de las *Soledades*, utilizando un registro de la poesía bucólica – después de haber sobrevivido al “épico” naufragio–, alabando las felices precariedades de la aldea de los cabreros, y rechazando las falsedades, ostentaciones y arrogancias de la corte ambiciosa, canta el “¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora!” (vv. 94-135), nos percatamos del deleite de las *Soledades* como ética para una nueva forma de ser del hombre, para una ontología basada en la libertad de la palabra poética y su poder de concordia entre los opuestos, pues

la agudeza compuesta formada por la suma de estos conceptos [por conceptos propios de la *suma de géneros*] llega a sugerir que el máximo refinamiento es compatible con sociedades donde la vida material es precaria, la diversificación del trabajo escasa, la acumulación de información y de riqueza sólo incipiente... Se admitía desde antiguo que la primitiva Edad de Oro, o lo que de ella pudiera quedar en el mundo rural, poseía valiosas virtudes como el candor, la humildad, la equidad o la concordia, pero difícilmente se hubiera reconocido que la distinguieran los primores del artificio humano, la delicadeza, la complejidad, la elegancia. Al atribuirlos a su mundo arcádico, no en una ocurrencia aislada que podría ser casual, sino en un amplio abanico de conceptos, y en la relación global entre el referente humilde y las formas sublimes de la narración, Góngora dejaba entrever de modo menos explícito, pero más concreto e intuitivo las tesis de la antropología moderna, la posibilidad de un supremo refinamiento de individuos y sociedades “primitivos” (Blanco: 2002, 338-339).

La cita de Mercedes Blanco es fundamental para comprender el grado en que la *suma de géneros* y el deleite están inseparablemente unidos en el mundo de las *Soledades*: esa sociedad idílica, venatoria y piscatoria, rústica y culta, con la que entabla relación el peregrino protagonista, pertenece a un mundo donde los extremos poéticos se han fundido por arte de las agudezas conceptistas del ingenio. Lo alto se concilia con lo bajo, lo lejano con lo cercano, como lo bucólico con lo épico o lo lírico con lo dramático. Y todo ello, la fusión casi mágica de elementos que en la realidad parecerían opuestos, produce, además de una ética antropológica, de una concepción más proporcionada y equitativa de la vida en comunidad, una estética cimentada en el disfrute de esta condición: la de la armonía natural y humana como reflejo de la armonía poética de las formas con sus significados.

Tal es, a fin de cuentas, el modelo de nueva armonía creado por Góngora: no ya la armonía matemática de los clásicos, el decoro horaciano o las exigencias miméticas de Aristóteles. La suya es una armonía en torno a la *concordia discors* barroca, insuflada por el conceptismo del arte de ingenio, una armonía que propone la obtención de la belleza por un camino distinto: por la vía de la *suma de géneros*, una senda donde el hecho estético enfatiza dentro de sí un requerimiento hedonista que, posteriormente, se ofrendará al

exterior, a la recepción lectora: el deleite de lo imposible (lo opuesto reunido) vuelto lingüísticamente verdadero.

Tópicos como *concordia discors*, *coincidentia oppositorum* o *festina lente*, tan usados en el arte y la literatura renacentista y barroca (y en relación directa con tropos como el oxímoron, la metonimia, la metáfora, la hipálage o la sinécdoque), guardaban, en última instancia, un correlato filosófico de fuerte raigambre neoplatónica y órfica, que concebían, como Pico della Mirandola en su discurso *Sobre la dignidad del hombre*, que

la gloria del hombre se deriva de su mutabilidad. El hecho de que su órbita de acción no esté fijada... le confiere el poder de transformarse en lo que elija y convertirse en espejo del universo... Pico lo expresaba así, crítica pero inequívocamente, en una de sus *Conclusiones* órficas: «Quien no puede atraer a Pan, en vano se acerca a Proteo». El consejo de buscar al oculto Pan en el siempre cambiante Proteo remite al principio del «todo en la parte», del Uno inherente en lo Múltiple... [Esto] no es más que la expresión inversa de la ley neoplatónica de que los «contrarios coinciden en el Uno»... [Así] cada ser subordinado, mientras tenga unidad, repite el proceso del Uno... Es decir, desarrolla su naturaleza al mostrar sus extremos y mantenerlos unidos mediante un centro común (Edgar Wind: 1972, 193-194).

La referencia citada no implica que Góngora creyese o siquiera conociese estos principios del neoplatonismo y la filosofía órfica; lo importante es señalar hasta qué grado figuras retóricas tan empleadas en la poesía de los Siglos de Oro como los oxímoros, las hipálages, los equívocos, etc., compartían históricamente ese complejo sustrato, el de la necesidad epistémica del hombre de su tiempo por expresar y conciliar lo particular diverso y mundano con lo unánime divino. Si pensamos en que la nueva armonía de las *Soledades*, basada en la ingeniosa *coincidentia oppositorum* de la *suma de géneros*, refleja, a su vez, el modelo de una sociedad prácticamente perfecta, entendemos que ese atisbo de perfección, esa novedad melodiosa, radica en el profundo éxito de la concordia global entre las partes aparentemente discordantes (los múltiples géneros poéticos utilizados). Así, la práctica del

arte de ingenio en pensadores como Gracián o poetas como Góngora, pudo haber sido la continuación hispánica de un aliento filosófico exaltado desde el Renacimiento: el anhelo de conciliar, al menos en el lenguaje, el Uno indiviso con el Todo mutable.

Es, quizá, a la luz de estos términos, con los que podríamos incorporar la propuesta autorreferencial (o “autoplacentera”) de Aurora Egido al gran trasunto metapoético de las *Soledades*: el sistema subterráneo de las alusiones metapoéticas ha conseguido legitimarse porque es en sí mismo deleitoso, porque presenta la misma novedosa armonía que el resto del poema. En su delicadeza clamorosa, don Luis no quiso que lo metapoético fuera superior o inferior que el resto de los componentes de las silvas: todo es parte del todo, todos son engranajes del gran engranaje, y por ello difícil de aislar en partículas, todas con un mismo fin, hedonista y revolucionario al mismo tiempo.

Las funciones metapoéticas de las *Soledades* que se han revisado hasta aquí –la legitimadora y la deleitosa– se condensan en un gran tema o cosmovisión que permea el poema sutilmente y convierte las desperdigadas alusiones en partes operativas de un sistema soterrado: la concepción gongorina del lenguaje.

Es pronto para adelantar conclusiones al respecto –en los capítulos 2 y 3 se demostrará la situación– pero, gracias a lo expuesto hasta ahora, puedo aventurarme a decir que la presencia de lo metapoético en las *Soledades*, así como su crucial funcionamiento dentro y fuera del poema, sugiere la presunción de un longevo tema en la historia de la poesía y cuyo recóndito tratamiento podría ser la función más sutil de las alusiones: el mito palingenésico del lenguaje, la generación y regeneración del universo por obra de las diáfanas palabras que lo designan –de las correctas palabras, como si de un conjuro se tratase.

Llegado este punto, resulta de suma importancia concebir el idiolecto poético gongorino como un sistema donde cada una de sus partes trabaja para servir a un efecto mayor y, en muchas ocasiones, más oculto; acorde con esto, las alusiones metapoéticas serían un peldaño más, escalafón intermedio en el descenso a la caverna lingüística, el girar de uno de los muchos engranajes constitutivos del gran artificio que es el sistema de la nueva armonía de la *suma de géneros* dedicada al deleite.

El sistema íntegro, ingente y acaso inasible –el poema global con todas sus cavidades apenas visibles, léxicas, alusivas, retóricas, fonéticas, temáticas, etc., con todos sus conceptos sutilísimos– apuntaría, en compacto, a una concepción casi mágica del lenguaje y cifrada desde tiempos remotos¹⁹: el lenguaje poético como *generador* de mundos, la ilusión de no arbitrariedad del signo lingüístico encarnada y vuelta realidad... máxima motivación lingüística entre las palabras y las cosas con que la ilusión llega a obtener *valor de realidad*.

Como se verá en el siguiente capítulo, habría que apuntar que esta nueva realidad armónica, la del sistema idiolectal gongorino, a pesar de ser puramente lingüística, es, acorde con su estética inherente, igual o más válida que la realidad empírica: por obra y gracia del aquilatamiento conceptista y su general función deleitosa, la cosmovisión

¹⁹ Esta antigua creencia en la motivación del signo lingüístico recuerda especialmente la postura tomada por el personaje de Crátilo en el diálogo platónico homónimo. Sin embargo, cabe recordar que “cuando Platón lo escribe [el *Crátilo o de la exactitud de los nombres*] no ha madurado aún su teoría lingüística... este diálogo es un repaso de las teorías lingüísticas de la época y un esbozo de superación de éstas. Habrá que esperar hasta el *Sofista* para que Platón tenga concluida su posición: el lenguaje es un mundo isomórficamente imperfecto, pero necesario, que refleja el mundo de las ideas... las palabras en cuanto signos, son convencionales... pero el significado... es fijo y uniforme, porque la referencia definitiva, la Idea, es inmutable” (Antonio Alegre Gorri: 2010, XCV). De esta manera, para Platón, al fin y al cabo, la naturaleza del signo lingüístico no era la de la ilusión motivada y poética. Su teoría, como la de la lingüística moderna, parte de la convencionalidad del significante; el significado platónico, por otra parte, sólo contemplaba lo denotativo (la Idea absoluta) y no lo connotativo (por ser algo mundano y cambiante, repelente de la perfección fija). Es por ello que, desde tiempos ancestrales, la motivación de los signos lingüísticos ha sido una quimera, un mito cuya posible realización ha quedado reservada a la única función donde un hablante podría creer en ella: la poética.

impresa en las silvas podría ser la de un lenguaje capaz de generar realidades poéticas, operativas y verosímiles gracias a la intrincada composición del texto, la diafanidad retórica entre significantes y significados para parir una realidad. Así se explicaría, también, el porqué de la continua utilización de lo metapoético: un sistema con pretensiones autosuficientes requiere legitimarse, autorreferencialmente, *a sí mismo*, desde sí mismo, desde su autonomía edificada, superando las mediaciones de la realidad empírica.

Con palabras más concretas, David Huerta sugirió ya la existencia arquetípica del mito palingenésico del lenguaje en la obra, al decir que el “fondo” de las *Soledades*

es el mito de la poesía, el mito de la palingenesia poética: la regeneración del mundo por medio de las palabras; la recreación del gran tema de la Edad de Oro por medio de una silva monumental como un río, poderosa como una sinfonía. Si la Edad de Oro ocurrió en un pasado transhistórico, la poesía tiene el poder de hacerla regresar, en sus ámbitos y con sus medios: las palabras, los versos, los ritmos... Su poema [el de Góngora] contiene el mito de los grandes regresos y de las interminables peregrinaciones de los hombres y de la tierra, del mar y de los animales, de los pájaros y de la sexualidad, de la fiesta y de las celebraciones del cuerpo atlético bajo el sol de las riberas, de las constelaciones y las navegaciones. Todo eso está en los versos peregrinos y en los pasos –pies del peregrino y del poeta, pies métricos–, inspirados por la musa *daimónica*, algunos perdidos, imperfectos, pues la perfección no es asunto de los hombres. Las *Soledades* atesoran el mito de la poesía, siempre vagabunda y siempre en trance de regresar a quedarse, quién sabe por cuánto tiempo, entre nosotros (2012, 97).

Estas bellas palabras evocan el *quid* del acto creativo de don Luis: el mundo arcádico se genera y regenera con palabras *porque las palabras son el mundo mismo*. Los significantes, ayer vanas convenciones sociales, son hoy, en la poesía de hombres como Góngora, significados. La duplicidad del signo lingüístico parece ser abolida en aras de una realidad autosuficiente, que no requiere de convencionalismos formales: decir el mundo es crearlo, experimentarlo, poseerlo. No necesita otra cosa que legitimarse a sí mismo desde la novedad. Por supuesto que, empíricamente, esto sigue siendo una quimera, el sueño último

de las potencialidades humanas, pero la ilusión, por obra del artificio poético, adquiere un efecto más que realista.

Es difícil comprobar, a ciencia cierta, hasta qué punto el mito palingenésico del lenguaje y de su poesía motivada se escondieron, para develarse ingeniosamente, en la sima de los temas, alusiones y conceptos de las *Soledades*. Quien quiera creer en esto debe tener fe en el poder transformador de la poesía. Mientras tanto, puede decirse que la tercera función de lo metapoético de las silvas es la reflexión sobre el papel creador del lenguaje bajo las condiciones antedichas. Como se observará en el capítulo siguiente, las alusiones metapoéticas presentan abundantes referencias sobre esto: la escritura de las aves en el papel del cielo, los cantos acordados y uno en otro entretejidos, las voces de los hombres como potencias estéticas, las plumas que al tiempo escriben como vuelan, en las alas, rumbo a los planos sublimes, donde música y palabra se reúnen en un mismo signo...

Sintetizando todo lo dicho hasta este punto, la virtual poética de la metapoesía de las *Soledades* consiste en un complejo programa retórico –el conceptismo– al servicio de tres funciones bastante detectables y parejas a las intenciones globales de la obra: la legitimación de la novedad genérica (es decir, la *suma de géneros* indecorosa), el deleite y la reflexión lingüística sobre el papel mítico de la poesía. Esta investigación se ocupa, principalmente, de la primera de las funciones, pues es la que mejor muestra la esencia transgresora y renovadora del poema, que fue, con mayor envidia, lo que pudo haber querido defender Góngora, frente a sus enemigos y a la tradición literaria.

El modo en que operan las alusiones metapoéticas, para entenderlas como componentes de un sistema, es el siguiente: primero, florece, en mitad de un concepto gongorino, una suerte de vestigios alusivos, las puntas de *icebergs* que apelan a la

curiosidad del ingenio lector. Estos “vestigios” pueden ser desde una mera palabra evocadora (“plumas”, “cantos”, “aves”, “coros”, etc.), hasta uno o más versos enteros plagados de imágenes remitentes a lo metapoético (cítaras emplumadas, pasos métricos, cánticos hilados). Una vez detectada la alusión metapoética –gracias al efecto analógico que acerca el mínimo “vestigio” a un posible sustrato mayor–, el ingenio avivado se ve impelido a lanzarse en pos de ese “sustrato”, para descubrir qué reflexión particular, qué mensaje a medias cifrado y subterráneo contiene la alusión que don Luis puso en el camino. Es aquí donde adviene la epifanía pretendida por la urdimbre de la obra: advertir que no se trataban de casualidades desperdigadas, sino que todas ellas, todos esos “vestigios” o alusiones, eran “entradas”, “umbrales”, puertas lingüísticas a un trasfondo organizado alrededor de las tres funciones metapoéticas que se han enumerado. Describir y descodificar la naturaleza de ese trasfondo, es el objetivo último del ingenio que ha descendido a la sima de las *Soledades*: inquirirse cuáles y por qué son sus funciones esenciales, legitimadora, deleitosa, mítico-lingüística... Y, habiendo obtenido, en la medida de lo posible, el sentido profundo de la alusión, éste deberá ser restituido a la interpretación general de la obra para discernir cuál es el grado de importancia y pertinencia de lo metapoético en el cómputo global del poema.

Capítulo II

Rumbo a una lectura metapoética de las *Soledades*

En el capítulo anterior quedaron estipuladas las líneas teóricas en torno al fenómeno metapoético de las *Soledades*. El presente capítulo se dedica a desglosar, analizar e interpretar cada una de las alusiones metapoéticas seleccionadas, con el fin de generar una lectura metapoética más o menos sistematizada.

El *corpus* consta de dieciséis alusiones metapoéticas, dos pertenecientes a la Dedicatoria, siete a la *Soledad primera* y otras siete a la *Soledad segunda*. La selección corresponde a aquellos fragmentos que responden al sustrato predominantemente metapoético ya descrito; por supuesto, muchas otras partes del poema gongorino insinúan contenidos metapoéticos –como los versos 418-426, antes revisados, de la *Soledad segunda*–; no obstante, los pasajes que a continuación se estudian apuntan directamente al problema metapoético en cuestión: la legitimación del género novedoso, tanto a nivel de tradición literaria como de conciencia del propio quehacer poético, mediado todo ello por un espíritu de trascendencia deleitoso y, en última instancia, por connotaciones mitopoéticas.

1. La Dedicatoria

No es una casualidad que la primera de las alusiones metapoéticas –y quizá la más significativa de todas– sea el inicio de la Dedicatoria al duque de Béjar. Existía, para el momento de Góngora, una arraigada tradición literaria que amalgamaba dedicatorias,

prólogos, epilios, invocaciones y demás géneros preliminares con postulados teóricos; se dedicaban a indicar, de manera programática, el género de la obra a manera de presentación²⁰. Si un poema como las *Soledades*, a todas luces reacio a clasificarse en los géneros literarios de la época, comienza a la usanza de los textos clásicos concebidos desde el *decorum* es, probablemente, porque Góngora, en lugar de hacer *tabula rasa*, quiso innovar *con lo que ya había*; no desechar completamente el *decorum* horaciano, sino hacerlo propio, generar su propia noción decorosa, acorde con las necesidades estéticas de su poema, que son las que trataré a continuación.

El cordobés abre la dedicatoria en la línea virgiliana de los “Armas canto y al héroe, que de Troya...” y “Dime, oh Musa, las causas...” (*Eneida*, I: 1, 17), al dictado oracular de las potencias celestiales:

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

El inicio de la Dedicatoria recuerda, además de las archiconocidas epopeyas, los comienzos de otras grandes composiciones de don Luis. Quizá, para el caso que aquí concierne, el más representativo de ellos sea el de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Estas

²⁰ Para Sofie Kluge, entre los textos preliminares barrocos destaca el epilio, dado su carácter de épica mínima, con una extensión mucho más breve que la epopeya y fuerte carga de mitología ovidiana, género que apunta hacia el porvenir literario, ya que “la complejidad irreducible de la mitografía poética barroca y... del epilio barroco constituye un emblema virtual de la complejidad ideológica y estética del periodo, pues aunque la expresión estética fuera, efectivamente, moderna, se formó indiscutiblemente a partir de una mezcla de medievalismo y espíritu renacentista... Segregada la mitología pagana de la épica moderna de corte nacional-cristiano en tiempos de la Contrarreforma por razones ideológicas, vino a ser [la mitología] el fundamento de este género [el epilio,] tan viejo como nuevo que... daba a la literatura barroca española su particular carácter moderno” (2012, 174). Ahora bien, a diferencia del arranque del *Polifemo*, la Dedicatoria de las *Soledades* no posee ese cariz mitológico, lo cual la configura, a la vez, como una encrucijada entre el epilio y otros géneros.

que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía” (I: 1-2), al respecto del cual explica Ponce Cárdenas que

según las pautas habituales de la época, el epilio se abre con una declaración programática inserta en la dedicatoria... Al estudiar la presencia de las Musas como fuente de inspiración del poeta, el helenista Andrés Cuesta identificó el uso de esta misma voz en la apertura de la dedicatoria de las *Soledades*... [En “culto sí, aunque bucólica, Talía”], la contraposición de epítetos incide sutilmente en la naturaleza híbrida del poema, ya que los cauces venerables de la mitología y el estilo elevado del mismo lo vinculan a la tradición épica (en la singular modalidad conocida como epilio), en tanto que la condición pastoril del cíclope y la ambientación campestre lo relacionan con el entorno de las *Bucólicas* (égloga). De acuerdo con sus personajes preferenciales, los comentaristas aureoseculares remiten ya a un género, ya a otro. Si Salcedo Coronel se refiere al poema como “esta égloga”..., Pellicer vincula las octavas reales del poema al estilo sublime (2010, 178-179).

Las palabras del investigador son fundamentales para comprender dos cuestiones que comparten los inicios del *Polifemo* y las *Soledades*. La primera de ellas es la función anticipadora en común: son versos con una “declaración programática”, esto es, operan como la mínima poética de las largas composiciones a las que preceden, trazos elementales que resumen lo que vendrá.

Esta apreciación adquiere relevancia si intentamos ver el comienzo de las *Soledades* tal y como Ponce Cárdenas lo hace con el del *Polifemo*, a la luz de lo metapoético: por ello se trata, posiblemente, de la alusión más importante, porque fue construida para declarar expresamente las intenciones estéticas del poema... Ahora bien, esas intenciones estéticas, ¿cuáles son, aparecen como un evidente manifiesto o requieren la aplicación del ingenio para revelarse?

En este sentido, el segundo argumento de Ponce Cárdenas indica que esa “declaración programática” exige un desciframiento basado en los elementos alusivos. En el caso del *Polifemo*, reside en descubrir, gracias a la “contraposición de epítetos” de “culto sí, aunque bucólica, Talía”, que el verso metapoético atiende a la “naturaleza híbrida del

poema”, es decir, a la mezcla de lo épico con lo bucólico, fenómeno similar al de las *Soledades*. Pareciera ser que la vena poética introductoria de las dos composiciones gongorinas procede del mismo interés estético: demarcar la hibridez, la indeterminación de un género novedoso y, a la postre, a contracorriente del *decorum*.

Si bien la mínima poética que hay en el inicio del *Polifemo* y de las *Soledades* se dirige a la presentación de la “suma de géneros”, las alusiones que hay en uno y en otro varían en cuanto a gradación de sutileza. A pesar de que los versos que abren las octavas reales exigen el reconocimiento de Talía como musa de lo bucólico, la alusión es totalmente diáfana. Sin embargo, ¿en qué parte de la Dedicatoria al duque de Béjar sabemos que los versos dictados por la “dulce Musa” son tanto épicos como bucólicos o líricos o dramáticos? Desde el comienzo, las *Soledades* aquilatan sus niveles de sutileza. Es, en cierta forma, una advertencia para aquellos que ya han leído el *Polifemo*: en las silvas, las alusiones serán todavía más entreveradas, acaso más ocultas, y requerirán de más ingenio; por ello, precisamente, la promesa de deleite es atractiva y diferente.

El inicio del *Polifemo*, contrastado con el de las *Soledades*, nos recuerda que la búsqueda estética gongorina es constante y apunta a un problema teórico en particular: la articulación de un género poético que renueve la tradición a partir del factor decoroso, que asombre con novedades estilísticas a través de la mezcla y conjunción conceptistas de los opuestos y las variedades. A propósito de estos versos cruciales del *Polifemo*, hermanos de las *Soledades*, Bonilla y Tanganelli explican que

si Lope se había erigido con el disputado cetro de la poesía heroica en solo diez años (1600-1610)..., Góngora reaccionó con el más deslumbrante epilío conocido; con una épica en miniatura –tutelada por el mayor de los monstruos [Polifemo]– que se desviaba de la senda de la *Iliada* y la *Odisea* gracias al realce de los mitos, pero también de la fusión de escuelas y modelos: la narrativa ovidiana y el idilio teocriteo se dan la mano aquí con los trazos descriptivos y visuales, la égloga, el epitalamio, la lírica, la tragedia (2013, 23-24).

En efecto, en la España de Góngora, el ingenio de Lope de Vega había ya conquistado, además de otros géneros, ese “cetro de la poesía heroica”... Si el cordobés quería ser tenido en cuenta en la corte de Madrid, en el centro de la consagración artística, debía ofrecer algo diferente, una novedad que rozase la perfección, que conmoviese a los lectores de una forma inédita, apelando a esa “fusión de escuelas y modelos”. Pero el afán gongorino no quedó en el *Polifemo*. Bonilla y Tanganelli (cf. p. 24) comprenden que tres de los grandes poemas de don Luis –el *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico*– comparten una declaración programática inicial con la misma preocupación teórico-estética. Además, fueron dedicados a tres grandes de España, el conde de Niebla, el duque de Béjar y el duque de Lerma, respectivamente, poderosos a los que reverenció ingeniosamente, con un modelo estilístico distinto, exclusivo, al ya manido y utilizado por otros poetas.

Atendiendo a la “suma de géneros” de las *Soledades*, programada desde la Dedicatoria, Bonilla y Tanganelli aducen que

nada nos impide admirar las *Soledades* como un edificio barroco... La *Dedicatoria*... se asemejaría ya a una fachada de símbolos, en la línea de los que tapizan muchos palacios e iglesias del Seiscientos. Si se considera además que el duque de Béjar era por aquellos años un noble marginado por la poderosa facción lermista, se entenderá mejor por qué su “retablo” debía lucir necesariamente una compleja arquitectura de símbolos, a la altura de la de sus rivales (2013, 27).

A pesar de que Bonilla y Tanganelli tengan por objeto de estudio la cualidad emblemática de las *Soledades* –de allí su inquietud por los símbolos como imágenes de un retablo lingüístico–, ponen de manifiesto la relación entre el texto de Góngora y su

contexto: una relación de poder, de competencia y de rivalidad, un mundo donde la letra escrita era herramienta para legitimar el nombre propio²¹.

Así como el cordobés tuvo que buscar vías alternas al poema heroico lopesco, las dedicatorias de sus grandes composiciones son espacios para la porfía política de los grandes de España. En última instancia, el trasfondo sobre el que se mueve la novedosa estética gongorina es un lugar que debió ser legitimado frente a exigentes lectores cortesanos, avezados comentaristas y la pléyade de poetas del momento. Sólo así contemplada, cobra sentido la compleja legitimación del género innominado de las *Soledades*. Una vez más, la ruta que don Luis escogió para eso fue novedosa: hacer valer la nueva armonía del indecoro y la intrincada combinación conceptista desde lo más sutil del estrato alusivo.

El comienzo de la Dedicatoria al duque de Béjar puede ser concebido como la mínima poética de las *Soledades*; sus líneas teóricas se encuentran en dos puntos axiales: la equivalencia entre “pasos” y “versos” y el sintagma nominal “soledad confusa”.

En cuanto a los “pasos” y los “versos”, “perdidos unos, otros inspirados”, declara Antonio Carreira que

²¹ Constancia de este convulso mundo cortesano poblado por vanidades, envidias y mecenazgos, quedan los numerosos nombres de políticos, humanistas, nobles y poetas presentes, para bien o para mal, a lo largo de la vida de don Luis: “La disputa [entre seguidores de Góngora y detractores suyos] se sitúa así en los márgenes de la dualidad latinismo-casticismo [donde Góngora representa el ‘latinismo’ y Lope de Vega y Francisco de Quevedo el ‘casticismo’], enfocada –principalmente– hacia la polémica introducción y asentamiento del léxico culto; ésta arrastraría además como corolario la ardua cuestión de la *obscuritas*. Frente a detractores tan insignes, Góngora contó siempre con un cuantioso número de imitadores y aficionados a su obra. Como representantes de los más destacados humanistas del momento, le mostraron sin ambages su reconocimiento y admiración el cronista real Pedro de Valencia; el noble Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute; o el último gran comentarista de la poesía gongoriana, Tomás Tamayo de Vargas. En la corte contaba con la amistad y apoyo del predicador trinitario Fray Hortensio Félix Paravicino; y con la adhesión de nobles como los condes de Salinas o Saldaña... [Y] el más aventajado y turbulento de sus discípulos, don Juan de Tasis, conde de Villamediana... [además] el caballero don Pero de Cárdenas y Angulo, don Antonio de las Infantas, el malogrado Antonio de Paredes, o el sagaz Pedro Díaz de Rivas” (Ponce Cárdenas: 2001, 24-25).

esa ecuación pasos igual a versos, se convierte en *leitmotiv*, puesto que, en efecto, los pasos del peregrino suscitan los versos que los relatan, si no es que los versos suscitan los pasos, tal es la ligazón de la melodía y de la armonía dictadas por la musa: los versos son inspirados, y los pasos, perdidos. ¿Dónde? Precisamente en una confusa soledad, en el seno mismo del poema así titulado, con término trisémico: la soledad del despoblado, la del ámbito rural opuesto al urbano y también la nostalgia. Una nostalgia que, si comienza siendo lamento por un amor imposible, pronto se convertirá en añoranza de un mundo hermoso y feliz en plena edad del hierro (2001, 9).

Son muy significativos los términos que utiliza el crítico para designar el caso de los “pasos” perdidos del errante peregrino y los “versos” del poeta, inspirados por la “dulce Musa”: “ecuación” y “*leitmotiv*”. Ecuación implica que los dos vocablos utilizados no sólo guardan una identificación compartida, sino que valen lo mismo, que son equivalentes e intercambiables. Por su parte, si esta “ecuación” o igualdad conceptista de términos es extrapolada a la urdimbre global de las *Soledades*, se convierte en *leitmotiv*, esto es, en motor causal de todo el poema.

Las palabras de Carreira son atractivas porque reivindicán las silvas de Góngora como creaciones eminentemente metapoéticas. Si nos apegamos a su interpretación, podríamos llegar a concluir que todos y cada uno de los versos de las *Soledades* son, conceptistamente hablando, los pasos del protagonista en la “soledad confusa”. Incluso, llevando aún más lejos esta ecuación metafórica, podríamos conjeturar que esos “pasos igual a versos” son un posible eco histórico, una alusión juguetona a la métrica de la poesía latina, donde, en efecto, la unidad mínima del ritmo del verso se denominaba *pie* o *paso*, análoga a los compases musicales, consistente en una determinada repartición de sílabas largas y breves.

Sin embargo, no me atrevería a concebir la totalidad ni la función central de las *Soledades* desde una perspectiva metapoética. Desde luego que el programa teórico de don Luis está presente, la mayor parte del tiempo, legitimando y meditando los alcances de su

nuevo estilo y género, mas esto no lo vuelve el propósito principal del poema. Una obra de tal magnitud no puede ser reducida a unos cuantos componentes estructurales; por ello, en caso de tener que detectar un núcleo de las silvas, me inclinaría más por esa “añoranza de un mundo hermoso y feliz” de la que también habla Carreira.

Aunque no podamos extrapolar la ecuación pasos=versos de la Dedicatoria a la totalidad del poema ni a muchos de sus niveles de significación, es difícil no sentirse atraído por las implicaciones relativas a ella: estamos, al menos alusivamente, frente a la programación de unos *pasos versados*, de unas silvas o *selvas métricas*. En este sentido, escribió Mauricio Molho que

la relación en cuestión, fundada sobre el exacto sentimiento de la etimología, opone y, en último término, compone: por un lado, la *selva*, paisaje natural, indómito, en el que la vegetación crece libre en un desorden abigarrado de árboles, plantas, fuentes y flores. Por otro lado, la *silva*, forma a-estrófica, dédalo de versos desiguales y de rimas encabalgadas, selva métrica, exuberante... La *soledad [primera]* es un poema silvestre, inscrito en una *silva* de 1.091 versos: los personajes que en él se encuentran son pastores *selvajes*... La perfecta acomodación de la forma a la substancia yace en el *concepto* que encierra el título: escribir en *silva*, o en *selva*, es escribir en *soledad*, y, más exactamente aún, en *soledad confusa*. En otros términos: por la mediación de *selva*, *soledad* se identifica con *silva* (1977: 48-49, cursivas originales).

De esta forma, la estructura métrica del poema, la silva, también se encuentra en perfecta concordancia con la “substancia” o contenido, que es el campo semántico relativo a la “soledad confusa”, por medio de las asociaciones conceptistas basadas en el origen etimológico de la palabra *silva-selva*. Así, la ilusión de no arbitrariedad del signo poético adquiere un cariz global, al equiparar la estructura métrica con el significado, cuestión relevante para el género innominado de las *Soledades*: ese “dédalo de versos desiguales” o, con otras palabras, esa obra expresamente escrita para poner la novedad inventiva y la

libertad creativa al frente de los postulados estéticos, implícitos y revelados conforme avanza la lectura.

Aunando esto a la ecuación pasos=versos, Góngora podría haber sugerido, desde el inicio, que el recorrido de su protagonista por la “soledad confusa” no es solamente un tránsito físico; es también un caminar poético: hay en su andar una composición lingüística que trasmuta su cuerpo, las cosas que sus ojos ven, en palabra y sonido. Desde esta postura, lo metapoético de las *Soledades* abandona el hermetismo teórico y encarna en la realidad práctica, en la materialidad de los objetos.

Sea o no sea una alusión totalizante para el cuerpo de la obra, no podemos ignorar la clara preocupación gongorina por ligar un elemento lingüístico sublime, los versos, con uno de la vida material, los pasos, reunidos, a la manera de un concepto, tanto sobre el peregrino paseante como sobre el lugar de paseo, la “soledad confusa”, el espacio físico que da nombre al poema... Un ficticio espacio “real” que ha servido para *nombrar* una composición poética: realidad y ficción, soledad del páramo y soledad escrita que se unen, se amalgaman, se confunden, acorde con la estructura de un concepto superior.

Ahora bien, antes de evaluar los alcances metapoéticos de esa “soledad confusa” que participa de los pasos=versos, hay que tomar en cuenta lecturas como la de Robert Jammes. Para el filólogo francés, la dificultosa sintaxis del fragmento da pie a pensar que son únicamente los pasos perdidos, y no los inspirados versos, los que acontecen en la “soledad confusa”. Esto desharía, en consecuencia, gran parte del elemento metapoético.

Jammes detectó que

hay dos construcciones posibles, según se considere este complemento [‘soledad confusa’] relacionado únicamente con el participio *perdidos*, o con los dos participios *perdidos* e *inspirados*. He adoptado... la primera solución, porque es la más sencilla y la única que no admite objeción. La segunda es la que adoptaron Pellicer y Salcedo Coronel (1994, 182).

La lectura del investigador es bastante convincente, junto con su perífrasis: “Son pasos de un peregrino errante todos estos versos que me dictó una dulce musa, perdidos en soledad confusa los unos (los pasos), inspirados los otros (los versos)” (pp. 183, 185). Sin embargo, como desarrollaré más adelante, su interpretación podría no estar exenta de objeción. Poco después, menciona que

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* (p. 184).

Góngora, en caso de haber querido decir que, además de los pasos perdidos, los versos inspirados también ocurrían en una “soledad confusa”, ¿habría realmente desestimado su poema al calificarlo de “confuso”?... Ciertamente es que en algunas de sus acepciones *confuso* no habría beneficiado al cordobés (‘oscuro, dudoso’, ‘poco perceptible, difícil de distinguir’). Cabe recordar, por otra parte, que el fervor latinizante del idiolecto gongorino acentuaba el significado etimológico de las palabras²². De esta manera, en el *Diccionario de Autoridades* se lee que la primera acepción de *confuso* es ‘mezclado, turbado, descompuesto y desconcertado. Es del Latino Confusus, que significa esto mismo’. En efecto, en latín, el adjetivo *confusus* refería, antes que nada, a ‘mezclado’. Si optamos por interpretar esa “soledad confusa” no como una “soledad oscura, dudosa o poco perceptible”, sino como una “soledad mezclada”, el pasaje arroja luz sobre su sintaxis y, más aún, sobre la agudeza de su alusión metapoética.

²² De hecho, el mismo Jammes incluye la palabra *confuso* en la lista de cultismos semánticos latinos y griegos recurrentes en las *Soledades* que “disfrazados bajo la apariencia de palabras usuales... sin previo aviso, se pusieron a cambiar su significación habitual” (1994, 107), otorgándole la significación de ‘mezclado’.

Empero, antes de tomar partido por la lectura de que tanto pasos perdidos como versos inspirados acontecen en una “soledad mezclada”, se debe atender a la disquisición de Jammes acerca del otro componente de la frase nominal, el sustantivo *soledad*. En su Introducción al poema, nos recuerda que

la palabra tiene –y tenía en latín– dos significaciones principales: 1) ‘falta de compañía’, y, a veces, ‘sentimiento de abandono’ provocado por este aislamiento; 2) ‘lugar despoblado’. Es cómodo llamar “subjetiva” la primera significación, y “objetiva” la segunda... si los análisis precedentes [en su estudio a las *Soledades*] se refieren casi exclusivamente al sentido “objetivo”, o topográfico, de la palabra (“soledad”: ‘campos’, ‘riberas’, ‘selvas’, ‘yermo’), es legítimo preguntarse si lo que hace la unidad del poema y justifica su título no sería, en definitiva, la *soledad* moral del peregrino... ¿Cuál es el tema dominante, que constituye finalmente la clave del poema? ¿La vida retirada, lejos de las ciudades, o la nostalgia del enamorado abandonado?... el plan de las cuatro *Soledades* [inacabadas], en la medida en que está construido según un crescendo que lleva al peregrino hacia una soledad cada vez mayor (campos, riberas, selvas, yermo), y por consiguiente a un mayor aislamiento, tiende a dar progresivamente más importancia a la noción “subjetiva” de soledad (1994, 59-60, 64).

Considero que, indirectamente, Jammes otorga la resolución al enigma sobre los elementos formantes de la “soledad confusa”, a pesar de que él haya optado por excluir los versos inspirados de la lectura sintáctica. Si el calificativo de la *soledad*, *confuso*, evoca la raíz latina, ‘mezclado’, entonces la validez de las dos significaciones del sustantivo –el “objetivo” y el “subjetivo”– está más latente que nunca.

De esta manera, la palabra *soledad* es “confusa” porque *mezcla* las dos nociones *soledosas*: la topográfica del despoblado y la moral del peregrino “náufrago y desdeñado, sobre ausente”. Sería imposible discutir en este trabajo si el tema final de las *Soledades* se acerca más a una o a otra definición, pero creo, como Jammes, que es requerido considerar la presencia de ambas: es a través de los nostálgicos ojos del protagonista, herido por un malogrado amor, que aprehendemos los objetos físicos de la soledad topográfica. Esa “añoranza de un mundo hermoso y feliz” de la que habla Carreira, es posible gracias a la

percepción subjetiva, nostálgica, del universo objetivo. Las soledades que vemos son las que el náufrago figura en sus lagrimosos ojos. El calificativo de *confusa* no hace sino dar cuenta, en un nivel léxico, de la complejidad de un fenómeno puramente poético: fundición de lo objetivo con lo subjetivo.

Ahora bien, regresando al problema de las alusiones metapoéticas, la significación etimológica de *confusa* como ‘mezclada’ demarca, posiblemente, la hoja de ruta más importante en el decurso teórico del poema, y es lo que justificaría que la frase nominal “soledad confusa” del inicio de la Dedicatoria contemple ambos participios, tanto los de los pasos perdidos como los de los versos inspirados, sin que Góngora estuviera demeritando su propio poema o tachándolo de oscuro... Todo lo contrario. Aquí, *mezclada* es fundamental para comprender la genuina naturaleza de la alusión, el repensado descenso teórico al que invita el cordobés con apenas una pincelada: equiparar la “soledad confusa” de la superficie con la “suma de géneros” del conceptismo subterráneo.

En resumidas cuentas, no se trata de estar en desacuerdo con Jammes, puede no haber una única aproximación válida al texto. Si imaginamos el inicio de las *Soledades* como su mínima poética programática, como alusión directa a la “suma de géneros” característica de las silvas, se requiere concebir que la “soledad confusa” incorpora tanto los pasos perdidos como los versos inspirados, al grado de que en ella se *confunden*, se *mezclan* y, acaso, como aduce Carreira, terminen por ser la misma sustancia.

Tal es la magia con la que Góngora abre sus *Soledades*. En ningún momento aboga por hablar directamente, como en el *Polifemo*, del estilo mixto e innominado; tampoco hace mención alguna de posibles géneros detectables –bucólico, lírico, épico–. Don Luis prefiere entregarnos una sugerente invitación a la mescolanza: de soledad que no es unánime sino confusa, de pasos que se metamorfosean en versos y viceversa. Es labor de sus lectores

asimilar esta simbología a la alusión que yace subterráneamente: la “suma de géneros” de la estructura conceptista. En abstracto, los cuatro primeros versos de la Dedicatoria son la admonición de la confusión general que rige el poema: un desorden de géneros ordenados, es decir, un nuevo orden, el de la nueva poesía y la armonía indecorosa.

Por supuesto, el poeta lo realiza todo desde la mayor sutileza, con el mayor cuidado para no revelar la clave de su artificio, apostando por la alusión como la figura retórica por excelencia para esconder los lineamientos teórico-estéticos de la obra. El uso gongorino de una alusión elusiva e ingeniosa es el punto álgido del arte conceptista puesto al servicio de la afanosa poesía incipiente. Tal y como describió Lázaro Carreter en su famoso estudio “Sobre la dificultad conceptista”, el método del cordobés, estudiado por Gracián y emulado por tantos otros ingenios, consistía en que

el artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones. La jerarquía tradicional, integrada por un centro poético circuido de una serie de elementos subordinados, que contribuyen a darnos un conocimiento directo del mismo, se rompe... Se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hasta él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido. El escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión refleja... En esta capacidad del escritor para crear relaciones y establecer *correspondencias*, para engendrar *conceptos*, consiste la verdadera *agudeza* (1956, 4, cursivas originales).

Las palabras del erudito retratan a la perfección el cambio estilístico en las composiciones poéticas, el paso de lo meramente metafórico al sistema conceptista: el objeto ha dejado de ser evidente y su aprehensión ya no es unívoca ni unidireccional. A diferencia de la mimesis clásica, la *inventio* barroca y el conceptismo de don Luis se dedican a explorar nuevas y paralelas vías para llegar al mismo punto, caminos nuevos que aportan soluciones estéticas innovadoras sin quebrantar por ello la tradición.

Para el concepto resulta fundamental el entramado de sus “correspondencias”; desde esta perspectiva, utilizando las palabras de Lázaro Carreter, los pasos perdidos y los versos inspirados son los reflejos de un mismo centro, la “soledad confusa”, puestos en relación por medio del arte conceptista. Lo que antes no hubiera sido posible relacionar entre sí ahora tiene cabida y busca marcar tendencia: el objeto no es *per se* ni tampoco se reduce a su descripción; el objeto es el aquilatado entramado de todo lo que no es, pero que es necesario para su singular existencia.

¿Y dónde yace el deleite, la ganancia estética de este cambio? Sin querer poner a competir los modelos, resulta claro que el esquema conceptista es más difícil de comprender, menos evidente, que el de la metáfora tradicional. El concepto representa un reto para el ingenio y se formula entre sutilezas. De esta forma, la aprehensión final del objeto –en este caso, la “soledad confusa”– conlleva un doble placer: por un lado, el rodeo alusivo que el ingenio hubo de surcar, afilando su agudeza; por otro, la obtención final de un objeto más rico y complejo y, por lo tanto, más apreciado por quien lo descubrió, objeto poliédrico, que puede ser contemplado desde muchos más puntos de vista, desde todos los de aquellos constituyentes alusivos que sirvieron para llegar a él. Lo que cambia es la experiencia del receptor frente al hallazgo del objeto: posee ahora una sustancia que, sin dejar de ser concreta, basa su valor en el aquilatamiento de las relaciones establecidas con otros objetos. Se trata de un mundo pensado a partir de los vínculos virtuales que hacen funcionar su gran maquinaria, mundo que puede, incluso, seguir generando ligazones rumbo a un infinito en potencia; mundo abierto y a la vez decididamente ficticio, mundo de lo objetual más allá del objeto, del objeto único disperso y camuflado en el todo, del todo converso en objeto aprehensible. Si lo particular y lo general se han acercado hasta fundirse

en la red de objetos, es posible aprehenderlo todo desde cualquier arista de la figura universal, desde cualquier tropo del poema.

Así, el concepto metapoético del inicio de las *Soledades* no sólo demarca la mínima poética basada en la mixtura de géneros, sino que es, asimismo, la encarnación verbal de la mezcla misma: pasos y versos, persona y palabra, fundidos en un único mundo que no los diferencia, en una confusión soledosa que los complementa y los enriquece, que los hace existir renovados. El ingenio aprecia, así, la novedad que hace resaltar el objeto: no hay gusto en designar las cosas llanamente, aunque tampoco hay miedo en llamarlas por su nombre; lo que hay es una aprehensión lingüística extremadamente diversa: incorporar en el objeto el mundo al que pertenece, volverlo más real de lo que parece, trascender su inmanencia al lenguaje cotidiano y configurarlo con un lenguaje netamente poético.

Bajo esta lógica, la “soledad confusa” es los pasos perdidos y los versos inspirados –pasos y versos que interpelan, *conducen* el ingenio del lector–; además de acontecer en ella, ellos *son* la soledad, por ello es *confusa*, porque en ella, a semejanza del género mixto de las silvas, se vierten y se fusionan ambos. Los versos se internan y se pierden en los campos de la soledad, mientras los pasos de quien se refugia en la Arcadia se encuentran, se entonan, se inspiran en el verso.

A efectos de este trabajo, podríamos parafrasear el inicio de la Dedicatoria de la siguiente manera: “son pasos perdidos de un peregrino errante todos estos versos inspirados que me dictó una dulce musa, contenidos *ambos* en una soledad *mezclada*”. En el cual la “soledad mezclada” no es otra que el sistema subterráneo de la “suma de géneros” conceptista, cuyas manifestaciones en la superficie textual son, combinados, los pasos perdidos y los versos inspirados, es decir, los pasos inspirados de los versos que se pierden al internarse en la soledad.

Si los “pasos de un peregrino son errante” habían inaugurado la Dedicatoria con su compleja carga metapoética, la que cierran los versos al duque de Béjar es una alusión más “directa” o “evidente”. A la par, narrando las cacerías del noble, Góngora ha plasmado metáforas brillantes, como su ya legendaria “muros de abeto, almenas de diamante” del horizonte montañoso; ahora viene a rematar su epilio.

El final de la Dedicatoria, cifrada en la heráldica particular del duque de Béjar²³ –en torno a esa “real cadena de tu escudo”–, retoma ciertos elementos metapoéticos del inicio, formantes del consejo del poeta al grande de España –“déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo” (vv. 30-32)–, donde destacan el “pie acertado” y los “errantes pasos”; en los cinco versos que cierran el preliminar se concreta la programación teórica de estos referentes:

Honre süave, generoso nudo
libertad de Fortuna perseguida,
que, a tu piedad Euterpe agradecida
su canoro dará dulce instrumento,
cuando la Fama no su trompa, al viento
(vv. 29-37).

El “honre süave, generoso nudo” proviene de “la real cadena de tu escudo”; se trata del nudo generoso de la cadena del escudo ducal que honra la libertad del poeta, perseguida por la suerte, por la Fama misma.

Lo anterior cobra especial trascendencia si se conjuga con el “pie acertado” y los “errantes pasos”. Al respecto, parafrasea y elucida Jammes que

²³ Bonilla y Tanganelli apuntan que el entramado gongorino detrás del escudo de armas del duque de Béjar rebasa la mera heráldica y es constituyente del arte de ingenio sobre el que se sustentan las *Soledades*, ya que “la agudeza de la paradoja [entre “cadena” y “libertad”] resulta fácilmente descifrable: la cadena da libertad porque solo la protección ducal puede remediar la ruina financiera... Góngora parece inaugurar así la ruta que conduce a los símbolos entretejidos en el umbral de sus silvas” (2013, 35-36).

[Del “pie acertado” significa] ‘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’... No se puede perder de vista que, en toda obra literaria, la parte más autobiográfica es, por definición, la dedicatoria... [Por otra parte], los *errantes pasos* simbolizan las vacilaciones y los proyectos de Góngora hacia 1613 (1994, 188).

Es, en efecto, la expresa petición del vate al poderoso para ser su protegido. Nuevamente, la significación de *pie* es equivalente a ‘verso’, mientras que su calificativo *acertado* se corresponde con la experiencia vital de don Luis por “encaminarse” al de Béjar. Acaso en los “errantes pasos” resuenen los otros pasos, los iniciales del peregrino que se había internado en la “soledad confusa”. En caso de considerar esta lectura, la frase nominal “errantes pasos” no haría referencia exclusiva a la situación de Góngora hacia 1613, sino que también lo fundiría con el protagonista de las *Soledades*. El poeta y el peregrino serían, de esta forma, un mismo ente aproximándose a la protección del duque. Sin embargo, no creo conveniente ahondar en esta posible identificación, ya que, como aduce Jammes, “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” (1994, 188).

No hay que pensar, empero, que la identificación queda anulada debido a la imposibilidad de empatar ficción con realidad; es, más bien, la falta de lógica lo que la disuelve: en efecto, no hay razones visibles para que el héroe del poema quisiera aproximarse al duque²⁴.

²⁴ Una versión distinta del razonamiento de Jammes es la aportación de Carreira, quien dijo que “en su época central [la del *Polifemo* y las *Soledades*], Góngora prefiere esconder su yo bajo múltiples máscaras. Así, cuando en la dedicatoria de las *Soledades* dice al duque de Béjar: «Honre sūave, generoso nudo / libertad de Fortuna perseguida», tras el peregrino no es otro que el poeta quien pide protección” (1998, 133). Las palabras del crítico invitan a la especulación: si el peregrino llega a ser, en la Dedicatoria, la máscara de don Luis, ¿lo es en el resto de las silvas o, al menos, en algún otro momento de ellas? ¿Qué estrategia poética es la que utiliza Góngora para enmascararse detrás de su protagonista? En caso de adoptar la interpretación de Carreira, el yo de Góngora, encarnado en el protagonista, tendría una importante repercusión metapoética: no habría dos miradas –la del poeta, por un lado, y la de su creación, por otro–, sino una misma, unificada, postura unívoca de creador transitando sus propios versos. Una inquisición que, sin duda, puede ser clave para futuras investigaciones sobre la metapoesía en los grandes poemas gongorinos.

La cercanía de esos dos elementos con carices metapoéticos –el “pie acertado” y los “errantes pasos”– prepara el advenimiento de un final marcadamente metapoético. Antes de pasar al posible manifiesto genérico que encarnan los últimos tres versos como remate de la Dedicatoria, vale la pena concentrarse en el endecasílabo “libertad de Fortuna perseguida”. Robert Jammes adjudica el uso del término *libertad* a un motivo autobiográfico, confidencia acerca del “estado de ánimo de Góngora... que podemos situar entre 1609, fecha de su última y más violenta arremetida contra la Corte, y 1617, que representará, con su instalación definitiva en Madrid, la pérdida de aquella *libertad* provincial, *perseguida* pero no aniquilada aún en 1613” (1994, 190).

La explicación del filólogo es convincente²⁵, en correspondencia con la idea de que las dedicatorias son las partes más autobiográficas de las obras literarias. Ahora bien, el vocablo *libertad*, bajo los rubros teóricos delineados hasta ahora, podría operar con un segundo significado: la libertad creativa del poeta al interior de su obra. A este respecto, suscribo las palabras de Carreira:

cuando se comparan las *Soledades* de Góngora con la poesía anterior, las innovaciones resaltan de tal manera que, de no ser en la obra del mismo poeta, casi no se ven los precedentes. Sin embargo, podría decirse de Góngora, como se ha dicho de Mahler, que con medios del pasado anticipa el porvenir. Los comentaristas antiguos exploraron lo correspondiente al pasado: la herencia cultural del humanismo... Hoy nos interesa ante todo el otro aspecto: las ataduras de que el poeta necesitó librarse y las novedades que hubo de instaurar como norma de su obra (1998, 225).

²⁵ Se sabe de las dificultades con que el poeta se topó en la corte madrileña, aunque insinuar que su libertad estuvo en riesgo puede ser excesivo. Por su parte, Carreira apuesta por un retrato neutro del Góngora cortesano, a medio camino entre el éxito y el fracaso, ya que “podemos decir que Madrid inspiró a Góngora sentimientos contradictorios: el recelo inicial, la irritación intermedia y la captación final, según las vivencias se fueron sucediendo, prósperas o adversas. Desde Córdoba, la corte le sirvió para soñar con una vida más ajustada a sus inquietudes intelectuales y sociales. Y vivir en ella le hizo suspirar por Córdoba, su huerta de don Marcos, su jardín y su patinejo... Góngora no era hombre de campo ni tampoco de gran ciudad. Menos rural que urbano, sin embargo” (1998, 176).

No me atrevería a aseverar que Góngora “anticipe el porvenir” o que haya sido un adelantado a su tiempo, puesto que, como sujeto histórico, sus conquistas estéticas pertenecen a los avatares de su época. Sin embargo, es evidente que estuvo a la vanguardia de los ingenios españoles barrocos; el rasgo que más pudo haberlo distinguido fue esa libertad creativa granjeada tras superar ataduras, modas preestablecidas, tendencias anquilosadas. A fin de cuentas, uno de los grandes deseos de Góngora pudo ser precisamente que su libertad estuviera acompañada, “perseguida” de buena fortuna, de fama. Esa fortuna bien podía obtenerse bajo la protección del duque de Béjar, cierto, y era requerida para salir bien librado en el tráfigo cortesano, pero la palabra *libertad* puede evocar, a la vez, una manera más “directa” de conseguir la fortuna... Pues, ¿qué mejor manera de garantizar la suerte, de labrarse un nombre ante el resto de los ingenios españoles, que haciendo gala de la propia libertad literaria, del talento deliberado? Esa libertad literaria pudo ser, en el caso de don Luis, el coraje de apostar por la “suma” y la “mezcla de géneros”, por la “soledad confusa” y la ruptura del *decorum* como línea estilística de su novedoso programa estético. Un acto de libertad artística a través de la ligazón de géneros y estilos dispares en un mismo espacio textual.

Los últimos tres versos del final de la Dedicatoria (“que, a tu piedad Euterpe agradecida / su canoro dará dulce instrumento, / cuando la Fama no su trompa, al viento”) concentran el flujo metapoético; son una suerte de remate en el cual queda explícita una declaración de intenciones con respecto al género de las *Soledades*.

Mediante una variante de la usual fórmula gongorina *A, sino B*²⁶, el poeta recurre a un procedimiento similar al utilizado en el *Polifemo*, con aquello de “culto sí, aunque

²⁶ Dice Dámaso Alonso que “la fórmula *A, si no B*, típicamente gongorina, usada a lo largo de casi toda la carrera poética del escritor, presenta una clarísima y progresiva evolución que va, por un lado, hacia un más

bucólica, Talía”. En el caso que aquí se estudia, el verso aparenta ser totalmente excluyente con el elemento *A*, tal y como resalta Jammes en su paráfrasis: “Así mi musa, agradecida a tu bondad, tocará su canoro y dulce instrumento, y oirás, no las trompas de la Fama (ya que no se trata de un poema heroico), sino la flauta pastoril de Euterpe” (1994, 191, 193).

Nuevamente, al igual que en la *Fábula*, Góngora ha optado por la rusticidad del género bucólico por encima del épico sublime. Pese a ello, el lector ingenioso no debe engañarse con este manifiesto: en efecto, el contenido de las silvas es, en muchas de sus partes, de raigambre pastoril; mas el estilo, la forma en sí, ¿no ha sido excelsamente sublimada, a la manera heroica? Si nos quedásemos con un significado puramente objetivo de los versos finales, habría que decir algo como que

Góngora dice claramente, y en conformidad con las convenciones literarias de su tiempo, que la que celebrará las mercedes, la *piEDAD* del Duque, será Euterpe, y no la Fama, ya que no se trata de un panegírico, ni de un poema épico. Parafraseando estos versos de otra manera, es como si dijera: “A falta de poema épico, o de panegírico, aquí está mi humilde poema pastoril que eternizará tu nombre” (Jammes: 1994, 192).

La observación de Jammes pone de manifiesto dos cuestiones que, pensadas bajo la lógica de este trabajo, culminan en una paradoja difícil de resolver. Por un lado, señala que Góngora está conforme con las “convenciones literarias de su tiempo”. El atentado contra el *decorum* que criticaban los preceptistas de la época²⁷ pone en tela de juicio esta

frecuente y sistemático empleo de la misma, y, por otro lado, hacia un empleo rutinario y puramente formal” (1961, 151). De hecho, en el mismo estudio, el filólogo descubre que las *Soledades* fueron el poema consagratorio de tal fórmula. No creo que su empleo llegue a ser “rutinario”, a diferencia de muchos de los imitadores de Góngora que repitieron sus giros lingüísticos hasta el hastío. Si el poeta de 1613 recurría a menudo a la fórmula, es porque pudo existir en él una conciencia idiolectal de producir su propia lengua poética: por eso era importante el uso continuado, para reafirmar los basamentos de su estilo y lexicalizarlos.

²⁷ La idea de Jammes es aún más cuestionable si tomamos en cuenta el panorama de los géneros poéticos en los tratados del momento, que seguían, en su mayoría, la *Poética* de Aristóteles: “la división genérica aristotélica era cuatripartita: poesía épica, trágica, cómica y ditirámica. Dicho sistema no resolvía con nitidez el asunto de la lírica: su categoría más cercana era la ditirámica, y ello no hacía sino complicar más las cosas en aquellos tratados del XVI que mostraban una ciega sumisión al canon aristotélico. Tal era el caso de la *Philosophia antiqua poetica* del Pinciano, donde, para acomodar los viejos conceptos a la realidad literaria, se

aseveración, si bien es cierto que una convención tiende a ser dinámica y está sujeta a transformaciones. Por otro lado, la paráfrasis del crítico nos hace pensar en una doble intencionalidad del cordobés: si, de acuerdo con Jammes, lo que Góngora quiso decir fue que ‘a falta de poema épico o laudatorio te entrego uno más humilde, pastoril’, entonces se trata de una *captatio benevolentiae* que, no por esconderse tras el vértigo hiperbático, deja de ser uno de los lugares comunes de los textos preliminares y primeros versos de las obras.

El poder clásico de la *captatio* reside en que el autor hace pasar su discurso – muchas veces de soberbias intenciones, como son las *Soledades*– por una composición humilde y con yerros disculpables. Esta figura, en boca de los grandes creadores, conscientes de la fiabilidad y altivez de su pluma, no es más que un engaño juguetón, una especie de falsa modestia que apadrina el texto frente a la crítica letrada.

Si se considera que los tres versos finales constituyen un tipo de *captatio benevolentiae*, puede sugerirse la hipótesis de que don Luis haya jugado al despiste. Es preferible pensar que el cordobés situó un juego teórico al final de su Dedicatoria, una invitación a la agudeza del ingenio, que una mentira o, peor aún, un descuido. ¿Es pastoril el portentoso Discurso de las Navegaciones de la *Soledad primera*, epopeya mínima? ¿Es la flauta de Euterpe la que da una atmósfera grandilocuente y elevada a los *loci* y personajes de los campos y de las riberas? Góngora no nos miente, pero tampoco revela el artificio de sus trucos. Esta disquisición confirma que, en las *Soledades*, los problemas relativos al género no pueden darse por sentados.

ensaya con torpeza y sin éxito una sustitución del ditirambo por la lírica, aunque perpetuando en esta última tanto el acompañamiento musical como la danza, elementos tradicionalmente asociados al ditirambo” (Roses Lozano: 2007, 149). Gracias a las palabras de Joaquín Roses, se puede entrever la desconfianza con la que hay que leer muchas de las poéticas de la época; en la mayoría de los casos, los preceptistas aconsejan seguir o adaptar un antiguo modelo literario que, para su momento, ya no tenía cabida y había caducado frente al fervor de la *inventio* barroca. En cualquier caso, tratados como los del Pinciano son en extremo útiles para conocer la norma estética a inicios del siglo XVII y descubrir cómo los artistas renegaron de ella, optando por la vía de la libertad creativa. El *decorum* encabezaba esa norma que los más avezados ingenios sobrepasaron.

El final de la Dedicatoria, enmascarado detrás de una peculiar *captatio*, hace creer que leeremos un poema pastoril, al son de Euterpe, mas la mención de la Fama implica ya una imbricación, una conexión conceptista entre las dos potestades. Aunque sintácticamente lo aparente, el elemento *B* no anula del todo al elemento *A*: semánticamente se funden uno en otro y se nutren mutuamente.

En cualquier caso, es sintomático que tanto en el *Polifemo* como en las *Soledades* el género “escogido” o “activo”, aunque sea presentado intrincadamente, haya sido el pastoril. A pesar de su máquina de alusiones y elusiones, y a sabiendas de la heterodoxia de sus grandes poemas, Góngora señala el género lírico del mundo bucólico como el punto desde el cual partir. Y, es que

si el género pastoril es el *leit-motiv* de las *Soledades*, en particular de la *Soledad primera*, *leit-motiv* que hace metafóricamente significativo el uso del esquema métrico de la Silva, y el título mismo del poema, igualmente está claro que la narración en tercera persona desde el primer verso evoca la estructura diegética y libre proliferante de la Épica. Ésta es propia de un narrador que se manifiesta como “narrador omnisciente” a través de un patrimonio de sabiduría depositado en su memoria... La instancia subjetiva y sincrónica del lirismo pastoril y la objetiva y diacrónica de la sabiduría épica están puestas como fundamento en el mismo poema desde el principio. La ideal interferencia de la primera persona – subjetivismo amoroso– con la tercera –narración omnisciente– pone de relieve la escisión del Yo entre autobiografía y objetividad, ensimismamiento y otredad en la construcción de los mismos enunciados textuales (Cancelliere: 2010, 67).

En efecto, desde el punto de vista genérico, el *leitmotiv* de las silvas es la lírica de corte pastoril –y, posteriormente, piscatoria–, como se enuncia al final de la Dedicatoria. No obstante, las palabras de Enrica Cancelliere descubren una paradoja: en el poema, conviven al unísono la tercera persona omnisciente, típica de la narración épica, con las impresiones subjetivas coladas por el tamiz de los ojos del peregrino. Tal es el ingenio del narrador de las *Soledades*: ir y venir, a conveniencia, de las impresiones internas del protagonista a las visiones externas descritas por la persona omnisciente. Y, sin embargo, el

impulso genérico no deja de tener una base marcadamente lírica: más allá del ingenioso despiste al que Góngora somete el ingenio de sus lectores, es importante concebir que, en caso de duda, la elección por el género pastoril está explícita en el poema, mientras que lo épico, y aun lo dramático, son visos implícitos en la composición, mas no en la “confesión” textual del preliminar.

Se sugiere, así, que en las *Soledades*, como en el *Polifemo*, el género “activo” es el pastoril, mientras que los otros géneros yacen latentes, aguardando el momento de manifestarse. Una vez que emergen a la superficie, estos géneros no vagan solos ni se subyugan al género “activo”: todos juntos forman una mescolanza innominable que produce tanto asombro como extrañeza e invita a utilizar los aparatos ingeniosos de desciframiento para poder deleitarse.

Llegados al horizonte del porvenir literario, la “suma de géneros” practicada por Góngora será eso que siglos después se consolide bajo un único rubro, la lírica, desplazando el resto de prácticas poéticas a otro tipo de discursos (como al teatro o a la novela). Son, así, las *Soledades*, un espacio de gestación del porvenir: acontece en ellas la liberación de las antiguas normas y el advenimiento de las nuevas, regidas éstas por el orden de la hibridez y la condensación. Será la lírica, así, la depositaria final de los otros espíritus genéricos, pues fue la lírica, seguramente, la que mejor se prestaba para la licuefacción de todo lo que había en el ambiente.

¿Por qué cifrar la lírica, entonces, como el espacio abierto para la fundición genérica barroca? Se trata de una pregunta sin respuesta clara y que debería ser estudiada en otros trabajos. Por el momento, puedo decir que, para este problema, el presente aporta tantas respuestas como el pasado, ya que la lírica hispánica actual tiene gran parte de su origen en

empresas como las *Soledades*²⁸. Resulta difícil, desde nuestro siglo, definir el concepto de lírica en tiempos de don Luis; en todo caso, esa virtual definición no estaría exenta de muchos de los componentes de la lírica actual, que engloba la poesía toda. Si se consulta a filólogos del siglo pasado como Wolfgang Kayser, se descubre que el problema de la definición de la lírica persiste y no es tan distinto al del periodo barroco: ¿de verdad la lírica, como la entendemos actualmente, se limita al mundo subjetivo que legó el Romanticismo? Razona el alemán que

se ha llegado a atacar incluso la designación de la Lírica como *subjetiva*... Tampoco en lo lírico falta objetividad, aunque sólo fuera porque la obra poética tiene que crear la situación desde la cual se manifiesta. Pero la objetividad, en lo lírico, no es sólo base para la manifestación subjetiva. No permanece rígidamente contrapuesta a la subjetividad: en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran... Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La *interiorización* de todo lo objetivo en esa momentánea excitación es la esencia de lo lírico (1954, 443).

Pese al riesgo de descontextualizar las palabras anteriores, la definición de Kayser es cercanamente familiar a la composición genérica de las *Soledades*: es un artificio poético –la lírica, en su terminología– capaz de fundir lo objetivo con lo subjetivo, de unificarlo y consolidarlo en un mismo género, tal y como sucede con los conceptos gongorinos... Y esa interiorización de lo objetivo en el Yo, ¿no es acaso la misma gama de anímicas y afectivas descripciones del mundo empírico pasadas a través del filtro de los ojos del peregrino

²⁸ Basten como ejemplo las palabras de Dámaso Alonso a propósito de la conformación de la llamada Generación del 27, en honor al tricentenario de la muerte de nuestro autor: “si yo había ido a dar con las antiguas ediciones y comentarios de Góngora, mi mano no se había movido libremente: seguía un destino, un impulso más amplio: el de mi generación. Sí, mi generación volvió otra vez los ojos a Góngora. Lo aprendí de memoria, y lo estudió con minucia y lo revivió... [Era] un arte exacto, con un frenesí, digamos, alejador, desligador de la realidad (para volver a ella) por medio de poderosas imágenes, con el prurito de perfecciones y límites que acució primeramente a los jóvenes poetas de mil novecientos veintitantos” (Alonso: 1950, 311-312). Llama la atención el componente providencial, como si las generaciones de poetas españoles venideros estuviesen destinados a retomar la poesía de don Luis, no tanto por imitación de estilo o de temas, sino para reencontrar eso, la vena hispánica de nuestras letras, la lírica primigenia. Cernuda, Guillén, Lorca, Salinas, Alberti, Aleixandre o Alonso no leyeron mal a Góngora, no lo tomaron por oscuro ni se perdieron en la aparente nebulosidad: lo supieron el creador de un lenguaje complejo, heterodoxo y lúcido, minuciosamente apto para la poesía.

errante? Si esa es la esencia de la lírica moderna, que ha englobado lo épico y lo dramático, su realización originaria, su manifestación primigenia, era ya muy similar en pioneros como Góngora.

Las palabras de Kayser ayudan a elucidar, si no la voluntad última del autor en las *Soledades* –asunto escarpado a toda aproximación literaria–, sí el efecto, el legado, la aportación y la novedad que encarna su “suma de géneros”: se trata de un estilo que ha asimilado el mundo “empírico” y “objetivo” de la soledad de los campos y las riberas al sentimiento “subjetivo” y “psicológico” de la soledad, el desarraigo y el despecho amoroso del peregrino protagonista. Ambas realidades se compenetran y se vuelven indistintas, componiendo un signo unificado equivalente a la “soledad confusa”.

La manifestación teórica de esta mescolanza es la creación de un género innominado, pero su experimentación sensible es una impresión estética de realismo y de maravilla: un mundo que es a la vez exterior e interior, mundo del concilio por medio de la nueva armonía, mundo de los opuestos que se tocan y dejan de ser opuestos, mundo que es muchos mundos sin perder su unidad, la del concepto... Mundo, en fin, que sólo puede ser posible si es engendrado con la ilusión de no arbitrariedad del signo lingüístico, aquella que hace convivir la vivencia de la soledad arcádica con el sonido de la palabra *soledad*, con la poesía liberada. Ha dejado de importar si se trata de poesía lírica, épica o dramática. Las etiquetas teóricas se pierden y la abstracción da paso a la voz entera, heterodoxa, del poeta.

Tales son las alusiones metapoéticas de la Dedicatoria, básicas para leer el resto de la obra en los términos de este trabajo. Podría haber quedado satisfecho Góngora con lo hecho en los versos preliminares... La presencia, ya en la historia del naufrago, del resto de alusiones metapoéticas, indican el continuo interés de legitimación del propio quehacer. A partir de aquí interpreto los pasajes metapoéticos que certifican las *Soledades* desde la

trama misma; me detendré a señalar los aspectos más destacables, puesto que lo fundamental ha sido ya programado en la Dedicatoria.

1.2 La *Soledad primera*

Sea porque la Dedicatoria extiende su programático radio de acción en lo sucesivo, sea por otra causa, la primera alusión metapoética destacable se encuentra tras casi 200 versos después del “Era del año la estación florida”. Para este momento de la *Soledad primera*, el naufragio y la salvación posterior han quedado ya atrás, el peregrino ha dormido al calor hospitalario de los cabreros y, ya de mañana, uno de sus hospederos lo lleva a contemplar la campiña desde un elevado risco –en el “verde balcón del agradable risco”–. El increíble paisaje se despliega ante sus ojos:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega.
Muda la admiración habla callando,
y ciega un río sigue, que, luciente
de aquellos montes hijo,
con torcido discurso, aunque prolijo,
tiraniza los campos útilmente
(vv. 194-201).

Más allá de los sutiles chistes en los oxímoros y aparentes contradicciones –el “mucho poco mapa”, la admiración que “muda... habla callando” y que “ciega un río sigue” y el “torcido discurso, aunque prolijo”–, el pasaje se caracteriza por la sorpresa del peregrino al contemplar la vastedad de los campos, la luz reflejada en el sinuoso río que nace en las montañas. Con el amanecer, la bruma desaparece –“nieblas desatando”– pero, a la vez, el sol deslumbra y la distancia –tan inmenso es el terreno– no permite ver la

totalidad (“confunde el Sol y la distancia niega”). Es tan sorprendente la impresión del héroe desde el “agradable riesgo” como confusa, ingente, tenue y luminosa la visión. Ambas excitaciones –una del interior del ser, otra del exterior visible– se complementan en una misma composición de opuestos que se concilian en favor de la belleza.

Se presenta, pues, un delicado movimiento entre lo grande y lo pequeño, con el cual se deshacen las contradicciones, un “mucho poco mapa” al servicio de lo importante: la admiración del protagonista que, de la sorpresa de la visión, ha quedado muda y, luego, ciega. Enseña Góngora con maestría que su estilo, no por surgir de una compleja retórica, se aleja de un interés realista: en el mundo empírico las cosas y los límites de las cosas se funden, impera la indefinición; en efecto, en la realidad, con la luz del alba golpeando los ojos, el horizonte es casi indistinguible; nuestros sentidos son mudos y ciegos porque el mundo impone su hibridez, como la ley invisible con la que se escribe un poema de contrastes armonizados.

El endecasílabo “Muda la admiración habla callando” describe, también, una situación más realista de lo que pudiera pensarse: ¿no se trata, acaso, del sentimiento de obnubilación y arrobamiento que se experimenta al ver algo bello, un paisaje natural o una pintura, una obra de arte? Uno quisiera hablar, expresar lo *mucho* que siente, pero es bastante *poco* lo que se puede decir frente a la perfección que lo enmudece, retomando el “mucho poco mapa”. Lo mucho y lo poco del mundo exterior, delimitado por nieblas y haces de luz, se trasladan al mundo interior, el de la percepción estética del peregrino, conjurando un poder poético capaz de hacer coincidir lo empírico y lo subjetivo en un ingenioso lirismo.

La comparación entre el sentimiento frente a la obra de arte y la admiración del joven protagonista encierra una postura estética: tanto *Ars* como *Natura* existen para

contemplarse y, llegado el caso, el efecto que generan es el mismo. Todo está, además, *confundido* –“confunde el Sol y la distancia niega”–, reina, en las márgenes de la visión, una confusión generalizada, pero también en la forma de aprehender sus componentes: montes, campos, río, luz, todo se mezcla, suscitando la admiración estética. Hay mayor deleite en la medida en que la complejidad de la combinación aumenta. Lo difícil, lo dudoso, tienen un premio muy preciso: el de conocer los objetos en su singular pluralidad, en su perfecto inacabamiento, no el de un realismo evidente y bruto, sino el de un realismo sutil y poliédrico, al servicio del ingenio y la sublimación sensorial.

Ahora bien, es en la prosopopeya del río como orador tirano de los campos en la que se halla el núcleo de la alusión metapoética: “con torcido discurso, aunque prolijo / tiraniza los campos útilmente”. Dice Jammes que

hay que remontarse al sentido etimológico de *prolijo*, del latino *prolixus*..., ‘que fluye y corre hacia delante’: es el calificativo más adecuado para un río caudaloso y rápido, cuyo curso (o *discurso*, latinismo), a pesar de sus meandros (*aunque torcido*), no se estanca en remansos. Sobra decir que interviene también el otro sentido, más conocido, del adjetivo *prolijo*, aplicado al *discurso* (sin latinismo esta vez) demasiado largo de algún orador, o predicador, que tiraniza –¡pero inútilmente!– su auditorio: otra alusión discretamente burlesca (1994, 240).

Considero, dados los postulados de este estudio, que el “otro sentido” detectado por Jammes, el de la personificación del río como orador tirano, en torno al “torcido discurso, aunque prolijo”, no sólo es “otra alusión directamente burlesca”, sino que es, también, una alusión general a las *Soledades* mismas.

Existen varias claves para pensar que el luciente río es un símbolo velado del propio poema. Primero, la construcción general del pasaje: una estructura de opuestos y contrastes que se concilian, análogos a la composición estilística de los poemas y sus múltiples géneros que, en suma, reflejan cómo operan los conceptos gongorinos. Segundo, la

oposición concreta de *torcido* y *prolijo*: las *Soledades*, al igual que el “río oratorio”, son un discurso. Esta obviedad es relevante si se considera la retadora novedad del poema de Góngora: ¿qué no su constitución de violencia hiperbática, su aquilatada aglomeración de imágenes, la exuberancia de sus conceptos, la aparente oscuridad de sus latinismos y cultas chocarrerías, pueden ser propias de un “discurso *torcido*”? ¿Y qué no ese discurso, gracias al ingenio con el que está compuesto, deja de ser oscuro, logra sortear sus torcimientos, gracias, precisamente, a la prolijidad, a la materia prima, a la vena de rica poesía con la que está escrito? Vistos así, lo *torcido* y lo *prolijo* no se oponen: forman parte del mismo rompecabezas ingenioso. Hay que sortear los torcimientos para alcanzar la prolijidad, para gozar la belleza escondida. El lector, al igual que el creador, debe esforzarse mentalmente para alcanzar la fluidez de la epifanía que es el río verbal. En tercer lugar, la reflexión anterior depara un símbolo genuino: el poema como río o, mejor dicho, el “poema río”. ¿Qué es un “poema río” sino el símbolo de una composición que, gracias a la libertad de su metro, puede extenderse hasta el infinito lingüístico? ¿Qué es un “poema río” sino una estructura poética que pretende abarcar la totalidad del mundo con el flujo de sus palabras? Es imposible saber si don Luis concibió el símbolo del “poema río”, mas las similitudes no pueden dejar de omitirse; a fin de cuentas, la retórica de las *Soledades* (su devoción conceptista) *tiraniza los campos útilmente*; es decir, bajo esta interpretación, la retórica *ocupa, invade, riega* al lector con el fin de enriquecerlo, de cultivarlo, de hacerlo culto. La estética, como demandaba Horacio, se vuelve utilitaria: un ingenio bien cultivado en la belleza conceptista podrá comprender las vetas sensibles del mundo, no se perderá ni se sentirá extraviado en el aparente caos de una estructura que es, en realidad, un orden más elevado y al alcance de los pocos.

Acaso la identificación más complicada entre el “río orador” y el “poema río” recaiga en el problema de la oratoria: ¿son las *Soledades* el discurso de un predicador que intenta convencer, con ingeniosos vuelcos lingüísticos, al público? En sentido concreto y estricto, no. En un sentido más abierto y difuso, sí. Hay que recordar que la apreciación del cuerpo de agua ha generado en el peregrino esa “muda admiración [que] habla callando / y ciega un río sigue...”. Por mundana que sea la mención del *discurso* a la manera del de un político u orador, es un hecho que la admiración, emoción íntima del protagonista, se exalta por motivos estéticos del paisaje, como quien se deleitaba con el arte de quien cautivaba a un auditorio. Por ello creo que la identificación entre “río oratorio” y “poema río” o “río estético” no es imposible; todo lo contrario: pertenecen al mismo campo semántico de la dilogía léxica del *discurso*. En el momento en que el poeta deja entrever que sus signos poseen más de un significado, la especulación lectora debe avivarse, aunque atenta a no rebasar la lógica del texto.

Finalmente, si admitimos que el concepto del “río oratorio” evoca, a su vez, el “poema río” que son las *Soledades*, regando con sus aguas los sedientos ingenios de sus lectores, prestos para florecer intelectual, emocional y sensorialmente, descubrimos el acto de suma legitimación que ha hecho Góngora: su nueva creación es mucho más que un *discurso torcido*. Es un *prolijo discurso* que da nutrimento a todo lo que toca, es una fuente de movilidad y de vida. Sus meandros son complicados de sortear, pero vale la pena surcarlos: la riqueza líquida que aguarda, el agua del verso, es promesa de vida. Así lo comprendió, precisamente, Mercedes Blanco, al decir que

Góngora convierte el río en instrumento y en figura de una progresión del ojo y de la mente, sin el cual no puede “verse” el paisaje. De alguna manera el movimiento descrito por el río no sólo se presenta metafóricamente como discurso... sino que no es otra cosa que el mismo discurrir de un texto efrástico haciendo existir lo que escribe (2012, 272).

Efectivamente, la “progresión del ojo y de la mente” del protagonista, que siguen la singladura del río, denotan un rasgo más para evidenciar lo metapoético: no sólo aprehendemos el símbolo del “poema río”; también somos partícipes del proceso mismo de escritura que, como el discurrir de las aguas, va “haciendo existir lo que escribe”; el mundo es mundo sólo si puede ser nombrado, la existencia no precede a la esencia: la palabra crea el mundo y no viceversa, es el mito fundacional del universo por medio de la poesía. La palabra, en fin, equivale al mundo, es tan importante como el mundo mismo; la palabra no depende del mundo: lo crea; es el mundo el dependiente, todo es una ilusión lingüística y fuera de la poesía no llega a existir nada realmente.

Poco después, tras haber escuchado al anciano pastor, interrumpido por un “torrente de armas y de perros”, y tras encontrar a unas serranas junto a un arroyo, las cuales tañían rústicos instrumentos como las tejoletas (“Negras pizarras entre blancos dedos”) y bailaban al son de la música, el peregrino se detiene para observar esta “inundación hermosa” de zagalas que colman el prado, escondido en el hueco de una encina:

De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de métrica armonía
(vv. 267-270).

Podría pensarse que este fragmento no hace más que describir lo que ve y oye el protagonista desde su escondite privilegiado: la belleza de las jóvenes que bailan y la música que producen, esa “métrica armonía”. No obstante, varias cuestiones deben llamar la atención: que el peregrino se ha escondido en una encina, árbol característico de la mítica

Edad de Oro²⁹; que, nuevamente, funge como espectador de un acontecimiento estético. Antes, en el “verde balcón del agradable risco”, se había maravillado con cosas naturales; ahora, desde “lo cóncavo” del árbol, se admira con expresiones artísticas. Análogo a los lectores de las *Soledades*, la percepción del protagonista está puesta al servicio de la vivencia sensorial de lo bello, como si él también, de alguna manera, estuviera leyendo el poema, como si sus pasos perdidos transitaran tanto la “soledad confusa” como la silva métrica misma. Es por ello que la mención de la música cual “métrica armonía” podría llegar a rebasar la mera descripción de un referente inmediato; como se sabe, la poesía, compuesta a su vez de música, es también metro y armonía, se ve, llena “la vista de hermosura” y se escucha, colma “el oído de métrica armonía”. Llegados a este punto, y dada la sinestesia abundante en las *Soledades*³⁰, es difícil diferenciar entre música y poesía.

²⁹ La encina, junto con otros árboles, da bellotas, esos frutos que, por su simbolismo, llevaron a don Quijote a pronunciar el famoso discurso de la Edad Dorada, “Dichosa edad y siglos dichosos” (I, 11). El interés gongorino y cervantino por retomar el mito de la Edad de Oro responde, según Antonio Alatorre, a razones similares, que revelan parte de la postura de ambos respecto a la finalidad de la creación artística, poner de relieve “la preeminencia de lo natural sobre lo artificial... [En las *Soledades*], una arboleda es más ornamental que un tapiz flamenco, la grama es más rica que la mejor alfombra, las serranas sin afeites son más hermosas que las damas de la corte... Digno de nota es que Cervantes y Góngora hayan tomado muy en serio el ideal del ‘candor primero’. La Inocencia y la Verdad tienen, en la vida real, el contrapeso de la Malicia y la Mentira. Y éste es el terreno de la *sátira*... En las *Soledades*, además de la *sátira* explícita... hay la *sátira* implícita: la hermosura de la naturaleza, la gracia de las serranas, la generosidad de los pastores y los pescadores, son una condena rotunda de la arquitectura ostentosa, de los afeites, de todo lo que es falsedad” (2001, 284-286). Las palabras del filólogo mexicano redescubren una importante veta de las *Soledades*: el componente satírico, sustentado en tópicos como el de la Edad de Oro o el de menosprecio de corte y alabanza de aldea. El tono satírico debería añadirse, pues, a esa nómina de géneros entre sí mezclados que constituyen el novedoso empleo de las silvas, a sabiendas de que está sustentada, como todo en el poema, en la compleja consecución de lo bello deleitoso de las pequeñas cosas naturales y rústicas.

³⁰ En las *Soledades*, la sinestesia, más que un recurso retórico casual, es la manifestación de una poética atenta a la complacencia de los sentidos y a la interpelación de un ingenio activo, de una imaginación exaltada. En este sentido, explica Mercedes Blanco que “el poeta, cuyo objetivo estético es la *enargeia*, la viveza ilusionista de la representación, no pretende una representación completa con informaciones cuantificadas, aunque pueda no desdeñar el efecto de realidad que procede de incluir algunas. Lo importante es menos dar instrucciones precisas para una hipotética reconstrucción de la escena o el objeto –ya sean éstos reales o fabulosos– que estimular la memoria visual y activar la imaginación. Para ello un medio sencillo y eficaz consiste en frecuentar el vocabulario del color y de la luz, nombrando el sol, los astros, la luz misma o los materiales preciosos, piedras o metales, que devuelven mejor la luz o presentan el color con mayor pureza e intensidad” (2012, 275). En efecto, la sinestesia regente en las silvas apela a ese activar y estimular la “memoria visual”, la imaginación del ingenio como creador de imágenes. Un lector insensible a estos estímulos no podrá comprender que el poema, en lugar de describir una realidad preexistente, intenta generar

El detalle metapoético es asimismo sugerido por la encina y la situación de nuestro héroe en ella: escondido, “embebido” casi en la Edad de Oro, esa en la que parece situarse el relato poético. Si bien, como señala Jammes, el encubrimiento responde al recato – “hubiera sido indecoroso... que un noble de la corte... abordara a unas jóvenes solas en el campo” (1994, 252)–, es sugerente la acción *per se* de presenciar los bailes y oír la música dentro de una encina y no de otro árbol. Se insinúa la presencia de un importante símbolo; la inserción total al mundo arcádico, representado en la encina, sucede con la música y el baile. Pareciese que la restitución de la edad candorosa del hombre sólo pudiese ocurrir a través de manifestaciones estéticas; que late, aún, en la belleza y en el arte, una añeja esencia en la cual queda guardado lo mejor de la humanidad, de la mutua convivencia en paz absoluta.

Un pasaje tan aparentemente sencillo como el anterior erige una de las posturas más importantes de las *Soledades* y de su autor: el mundo puede ser mejorado por vía de la belleza, esa que comparten el rumor de un río, el canto de unas serranas, los versos de una canción antigua. Porque ese antiguo y mejor mundo late todavía, guarda pizcas de sí en ciertas situaciones donde los sentidos se ponen a prueba. De esta forma, la “métrica armonía” puede ser entendida como algo más que una metáfora de la música rústica, puede ser la armonía métrica que ensayan las *Soledades* para producir un esmerado efecto: el de retrotraer la Edad de Oro a los sentidos, tanto a los del joven náufrago como a los de los lectores del poema. Se revela, así, una razón de peso para legitimar el estilo híbrido de las silvas: hay una misión, aunque ficticia e ilusoria, de devolver al mundo todo aquello que ha corrompido nuestra Edad del Hierro.

la ilusión de engendramiento de una nueva realidad, una realidad donde los sentidos son también la razón del conocimiento humano.

La legitimación que corre a cargo de este pasaje hace coincidir, pues, tanto una postura estética como una ética: estética, porque es el arte rústico, el de las humildes serranas, el que resucita, de la mano del símbolo de la encina, el candor primero; ética, porque los ideales de esa Edad, los del bien común y la conciliación absoluta, son los mismos que sostienen la visión de mundo en el poema de don Luis. De esta manera, la poética de las *Soledades*, expresada, como se ve, metapoéticamente, no se reduce al tecnicismo de la defensa estilística: encubre una ética mayor. Si los géneros dispares pueden asociarse y convivir en el conceptismo, ¿no podrán, también, los habitantes de los campos y las riberas engarzarse de la misma forma, emplazando una comunidad humana basada en la armonía de lo plural?³¹

A raíz de este pasaje, y en relación con los anteriores, se puede extraer un rasgo tipológico: a lo largo de las silvas, hay objetos simbólicos que detonan, de forma recurrente, alusiones metapoéticas, como los casos de la encina o del río. En este tenor, más adelante otro cuerpo de agua evoca sutilmente el valor de “poema río” ya revisado, mientras el peregrino observa a los pobladores de la campiña, atento a unos mancebos que, junto al arroyuelo, se tienden a dormir:

sueño le ofrece a quien buscó descanso
el ya sañudo arroyo, ahora manso:
merced de la hermosura que ha hospedado,
efectos si no dulces del contento
que, en las lucientes de marfil clavijas,

³¹ Robert Jammes, preocupado por la trascendencia de la poesía gongorina en un mundo como el nuestro, recordó que los versos de don Luis son “sueño dorado, utopía, y en contrapunto la realidad: este es el lirismo, moderno en su complejidad, que puede atraernos hoy, el que nos hace falta ahora. Necesitamos que una voz inspirada nos recuerde que el planeta es azul, que el mundo es hermoso, y nos comunique el más que nunca imprescindible entusiasmo: no para añorar el pasado, sino para incitar a proteger el presente, y ayudar a preparar el futuro” (29). De esta suerte, esa comunión de pastores, pescadores y gente humilde en la soledad de los campos y las riberas, puede llegar a ser más que una idealización: al menos para nuestros convulsos tiempos, aspira al modelo que la ética social persigue y, para realizarlo, se requiere de un guía profético, de un vate a la altura de los sueños de aquellos que luchan por un mundo mejor. Esa “armonía de lo plural”, de sustrato retórico conceptista es, quizá, lo que vuelve más actual –y necesaria– la poesía de Góngora.

las duras cuerdas de las negras guijas
hicieron a su curso acelerado,
en cuanto a su furor perdonó el viento
(vv. 342-349).

Nuevamente, debe centrarse la atención en la configuración del río: antes aborrascado (“ya sañudo arroyo”), “ahora manso”. La quietud de las aguas, a los ojos del espectador protagonista, atiende a una causa preciosísima: o bien gracias a la belleza de las serranas que en él se bañaron (“merced de la hermosura que ha hospedado”), o bien debido a la música (los dulces efectos del “concento”) que las propias ondas del agua produjeron al contacto con las piedras del lecho acuoso, dispuestas a lo ancho del cauce, esas “lucientes de marfil clavijas” que tensan “las duras cuerdas de las negras guijas”. Jammes explica el pasaje diciendo que

en la parte superior del curso de este río, donde todavía es torrente, hay pequeños saltos paralelos, formados por aristas de pizarra... que llegan hasta la orilla, donde el agua baña los troncos de los árboles; se parecen pues estas aristas negras a las cuerdas de una guitarra, y los árboles, a cuyos pies se arremolina la espuma, son como las clavijas de esas cuerdas, sobre las que pasa el agua como la mano de un músico (1994, 268).

De acuerdo con esta lectura, una metamorfosis ocurre en la mirada del peregrino – no debe olvidarse que es a través de sus ojos que percibimos la soledosa realidad–: el río, que en el pasado había sido “río orador” y “poema río” es, en esta variante, un “río instrumento”, una guitarra líquida, el instrumento musical que identifica Jammes, aunque en el campo semántico de instrumentos de cuerda de la época podría pensarse también en laúdes o vihuelas, no obstante más cortesanos y menos rústicos. La otra explicación del sosiego de las aguas también es de naturaleza estética: a causa de la “hermosura que ha hospedado” de las jóvenes.

Como una melodía que se apacigua, instrumento que se temple para cantar en quietud lopreciado, el río detiene su “curso acelerado” por acción estética, sea musical, sea por la vista y el tacto de los cuerpos bellos. No se requiere elegir entre ambas posibilidades; ambas apuntan a la misma solución: la belleza es capaz de transformar, de manipular el mundo a su conveniencia; al sueño de los zagales conviene la detenida fluidez del arroyo, que los arrulla, como en un tibio cántico, con su cadencia. Así, la sinestesia en las *Soledades* no es exclusivamente una suma de figuras retóricas, sino una condición de su poética sensorial: el río *es* un instrumento musical y, a fin de cuentas, *es* al tiempo los cuerpos de las jóvenes, es el líquido que es oído, vista, tacto, reunidos en un mismo concepto.

Retomando el símbolo que había desatado la alusión metapoética del “poema río”, este “río instrumento” añade características enriquecedoras: se puede pensar que, gracias al influjo de los versos 194-201, este segundo río sigue poseyendo cosas de aquél, a las que se añaden nuevas. Aunque físicamente puedan ser distintos cuerpos de agua, el libre y portentoso discurrir de la silva genera que las metáforas, los grandes conceptos, extiendan sus radios de acción hacia el resto de la obra, operando como paradigmas de un mismo, abarcador y entreverado concepto³². Los ríos de las *Soledades* no son una excepción a esta retórica; pueden agruparse bajo un mismo paradigma que, sugestivamente, remite a la

³² Desde una perspectiva semántica, esta agrupación de los conceptos gongorinos en unidades o paradigmas macrotextuales, opera de manera semejante a la isotopía, que es “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato. La isotopías semánticas ‘proyectan’ paradigmas sobre el eje sintagmático. Así, la relación fundamental que une a la dimensión paradigmática con la dimensión sintagmática es la recurrencia, a lo largo de las cadenas sintagmáticas, de contenidos que corresponden en todo o en parte a los mismos paradigmas” (Rastier: 2005, 120). Haría falta un estudio aparte para clasificar los distintos paradigmas conceptistas aparecidos a lo largo de las *Soledades*, así como un método capaz de señalar las fronteras entre unos y otros. Para efectos de este trabajo, baste con saber que la recurrencia de similares alusiones metapoéticas –como las de los ríos– atiende a una poética de composición conceptista paradigmática que articula toda la obra.

figura del arroyo como *discurso* poético, que ‘lleva un curso’, tanto de aguas como de palabras.

Los versos 342-349 hacen que el “paradigma río” contribuya a fomentar la alusión metapoética: simbólicamente, el río no sólo es poético por ser *discursivo*, como la palabra métrica, también lo es por ser *melódico*, como la guitarra oculta –a usanza de ciertos cuadros renacentistas, como los de Giuseppe Arcimboldo (1527-1593)–, únicamente visible, en el espesor del cuadro, para la profunda sensibilidad del peregrino. En suma, el “paradigma río” alude a los dos mundos que desde siempre conforman la poesía: palabra y música. El significado del río simbólico es el poema, transportado en su *discurso* poético.

Partiendo de la legitimación metapoética, el “río instrumento” erige una sugerente imagen sobre la idea de la música: como si en un contexto mítico se metamorfosease, la prosopopeya del “río instrumento” que se arpegia a sí mismo devuelve la artificiosidad de la música a su origen arquetípico, la naturaleza. Esta vez, *Natura* ha triunfado por encima de *Ars*; se trata de una guitarra natural y no de una artesanal hecha por el hombre. Góngora demuestra que, en su desbocamiento conceptista, ninguna cosa es ajena a otra, que todo es cambiante y que cada mutación es una parte que en sí encierra el todo, una pizca que resume el gran diseño del universo, que no es otro que el diseño de su propio poema.

Las relaciones entre arte y naturaleza son complejas a tal grado que una en otra se confunden y se entretajan, en una sola sustancia que rebasa sus referentes. Gracias al furor conceptista, los objetos de las *Soledades* están tan imbricados que resulta casi imposible hablar de cosas naturales o artificiales: la parte resume el todo, todo pertenece a la parte y todo está, en mayor o menor medida, hecho a partir de lo demás. Por ello no soy partícipe de hablar de “realismo” de las *Soledades*; se podría, en todo caso, hablar de la ilusión de una hiperrealidad que sólo atiende a motivaciones estéticas, de un idiolecto del asombro

que no pretende describir el mundo sino atravesarlo, poseerlo desde su raíz para mejorarlo³³, ir a la semilla lingüística de la realidad, esa que sueña con la ecuación metafórica para poder poetizarlo todo, desde lo mínimo, desde el concepto, desde la delicadeza intrincada en una pequeñez aparente.

Fue García Lorca uno de los primeros en advertir dónde recaía el furor del genio creador de Góngora: en la capacidad de poder poetizarlo todo con la aplicación del conceptismo a la imagen; en lugar de *concepto*, el de Fuentevaqueros decía que “la metáfora [gongorina] une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación” (1932, 101), definición a todas luces semejante a la multicitada de Gracián, “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que hay entre los objetos”. Las palabras de Lorca sirven de guía para explicar la apuesta estética de don Luis: reparar en los detalles antes que en el conjunto, resumir el todo en la parte, al decir que

³³ Uno de los debates más comunes en torno a las *Soledades* radica en la confección poética de esa realidad idílica donde acontece el poema: ¿se trata de un realismo sobrecargado o, por el contrario, de una evasión de la realidad por medio de altivos conceptos y giros retóricos? A mi entender, el poema no pretende del todo ninguna de las dos cosas. Es evidente que, aunque los referentes de las silvas sean evocados a partir de algo que puede denominarse como *real*, su puesta en escena poética dista mucho de parecerse o querer imitar un estilo “realista”. Asimismo, Góngora no evade los referentes ni tiene miedo a sustantivar los elementos objetivos del mundo que ha creado. Por ello es que prefiero hablar de un realismo que traspasa lo meramente realista, de un “hiperrealismo”, esto es, no de una somera y concatenada descripción de *lo real*, sino de una inmersión en ello, el intento de poseer, de aprehender la vena misma, la esencia depurada y mínima de los objetos, animales, personas. La retórica gongorina es extremadamente prolija y no mienta directamente las cosas, mas no lo hace por evasión o mero recargamiento: lo hace porque busca un camino mucho más enriquecedor para decir las, en que la esencia del objeto resalte más que el recuerdo referencial del objeto mismo. A todo esto debe sumarse el caracterizador espíritu sublime del estilo del cordobés, motor causal del hiperrealismo, puesto que “un gran ingenio [como el de Góngora] siempre tuvo un ramalazo de locura, y por ello, siempre fue sublime... la novedad o extrañeza de la expresión [del estilo gongorino] es el agente principal del efecto de sorpresa, de irritante violencia pero también de arrobamiento que las *Soledades* causaron a los lectores. El nuevo idioma, la expresión que se aleja al máximo de la banalidad prosaica, y que desnaturaliza lo que el español tiene de más propio, es el medio por el que Góngora se vuelve a ojos de muchos poetas ‘grave y heroico’ y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime” (Blanco: 2012 B, 59-62). Mercedes Blanco da la pauta para definir el hiperrealismo gongorino: alejamiento de lo banal prosaico y desnaturalización de la lengua española para generar un efecto de sorpresa y extrañeza que, a la postre, deriva en asombro. Finalmente, el alejamiento y la desnaturalización se unen en la vocación sublime para construir una realidad puramente poética, independiente de la referencial, una realidad donde todo acontece por acción del lenguaje y la palabra es carne viva y conocimiento sin ninguna mediación.

lo interesante [de Góngora] es que tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética. Para él una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la naturaleza con los ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar mundo de cada cosa y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que lo rodean. Por eso le da lo mismo una manzana que un mar porque adivinó, como todos los verdaderos poetas, que la manzana en su mundo es tan infinita como el mar en el suyo. La vida de una manzana desde que es tenue flor hasta que, fruto con mejillas, cae muerta del árbol a la hierba, es tan misteriosa y tan sin término como el ritmo periódico de las mareas... La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una abarcable impresión de infinito con la forma y el olor de una rosa tan sólo (1932, 105).

Abonando en las consideraciones del autor de *Poeta en Nueva York*, podría decirse, además, que esa pasión gongorina por lo minúsculo, por el objeto mínimo que contiene la historia de todo el universo, es la misma que lo llevó a configurar un estilo híbrido que conjunta los distintos géneros poéticos conocidos. Porque a don Luis, como hace translucir Lorca, no le hubiera parecido mala idea componer “un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas”, ya que la poesía esencial, la verdadera, no se reduce a cánones ni a arbitrios como el *decorum*; la poesía de siempre encuentra su materia de trabajo en cualquier parte y no teme hablar de nada, se preocupa por revelar y expresar el máximo sentimiento de todo lo que toca.

La siguiente alusión metapoética se ajusta a las reflexiones lorquianas sobre la manera gongorina de poetizar el todo desde lo mínimo atómico, desde el objeto afectivo, con la entrada del peregrino a la arboleda bajo la cual se realizarán los desposorios a los que sus rústicos hospederos lo han invitado, contemplando el techo de la floresta, mientras canta, al fondo, un coro de serranas:

Pintadas aves, cítaras de pluma,
coronaban la bárbara capilla,
mientras el arroyuelo para oílla

hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava,
de donde es fuente a donde arroyo acaba
(vv. 556-561).

El núcleo metapoético del fragmento se concentra en esas “pintadas aves, cítaras de pluma”, metáfora aparentemente sencilla que describe, *a priori*, las aves de colores que cantan en la techumbre del bosque que hará las veces de “bárbara capilla”. Sin embargo, la revelación metapoética de las “cítaras de pluma” queda incompleta sin el acompañamiento de la imagen del arroyo: es, de nuevo, la prosopopeya de un río que, usando las piedras de su cauce (“cuantas guijas lava”), arremolina una “blanca espuma” en forma de “tantas orejas”, con las cuales escucha las voces cantoras de las zagalas.

Con esta imagen sumamente ingeniosa, Góngora plasma una observación empírica que alguna vez habremos visto, la de esas leves corrientes de agua, delgadísimas, que van rozando las piedrecillas, haciendo que, al contacto con la roca, el líquido espumoso se doble en forma de U; para la creatividad de don Luis, esas curiosas figuras son las orejas del río. Aquí hay una evidencia del hiperrealismo que impregna el poema: no son ‘ondulaciones de agua producidas por el contacto con los cantos rodados’, sino “tantas orejas cuantas guijas lava”; la segunda imagen, artificial, gana en sublimación y fantasía a la primera, natural, sin por ello cortar el hilo que la conecta con el recuerdo real.

El “río oyente” es la quintaesencia de esa *Natura* pasada por el filtro de *Ars* y que termina por ser una potencia bicéfala: lo natural posee voluntad humana en tanto voluntad estética; lo natural vive por y para el arte, y es el arte, precisamente, lo que recrea, en la poesía, lo natural. El círculo de opuestos se cierra al conciliarse en el concepto. Prima, por encima de todo, la necesidad de la apreciación estética para que el poema, como el arroyuelo, siga fluyendo, para que las bodas puedan tener lugar. Más que narrar los

desposorios, a Góngora le interesa describir la minuciosidad de los objetos que constituyen el *locus amoenus*; el maridaje de los pastores es importante porque late en conjunción con todas esas cosas, sean naturales o artificiales; son unas bodas generales de los componentes poetizados de la realidad, un matrimonio ubicuo del todo con sus partes.

Esta magia sería imposible sin la volición estética del río: proceda de un referente natural o de uno artificial, la búsqueda estética es ese deseo de vida, de coyunda sagrada que mantiene intacto el orden del universo, por pequeño que sea el marco del cosmos representado. No es, pues, una estetización gratuita, no es una ornamentación hueca. Es una ética de lo estético comunitario, alternativa al tópico del *horror vacui* típicamente barroco³⁴: entendimiento de que sólo por la vía de la compleja y rica, diversa concreción de la belleza, el universo puede seguir siendo el lugar óptimo de lo viviente.

A la luz de estas consideraciones, se regresa a esa metáfora, “cítaras de pluma”, que impide interpretarla como el simple ‘aves cantoras de colores’. A sabiendas de la disposición hiperrealista de las *Soledades*, debe tenerse en cuenta que muchas de las figuras retóricas pueden tener más de una significación, al igual que la realidad soledosa de la campiña, que es tanto eso, el campo, los bosques y las riberas, como los materiales preciosos, los suntuosos contrastes, las creaciones de fantasía, los seres mitológicos de una

³⁴ Históricamente, ha sido un lugar común explicar la cosmovisión barroca por medio del *horror vacui*. Sin embargo, y tratándose de Góngora, habría que apuntar que la exuberancia de su escritura –tanto en forma como en fondo– atiende a razones ajenas al “horror al vacío”. Don Luis, que en su poesía amaba la vida, el arte y la naturaleza, y que no escribió sobre crisis existenciales ni desencantos ontológicos como Quevedo, se suma al espíritu barroco en tanto renovador de las formas clásicas, buscador de nuevas vías expresivas, siempre con un instinto constructivo. Es un barroco luminoso como del que habla Jon R. Snyder, pues “no se trata de una auténtica ruptura con el pasado, sino más bien de su progresiva distorsión y debilitamiento... el experimentalismo programático y a veces exasperado de los artistas barrocos, al borde de la rebelión, tiende a plegar el sistema clasicista, distorsionándolo y debilitándolo drásticamente, pero sin destruirlo: a fin de cuentas la desviación sólo puede entenderse como referencia a la norma” (2005, 22-27). Si el sistema clasicista, aunque plegado y llevado al límite de sus posibilidades, no se rompió, ¿por qué habría un abismo acechando a los ingenios barrocos? ¿No estaremos, una vez más, frente a otra de las interpretaciones anacrónicas legadas por el Romanticismo, el cual dividió el mundo clásico y el moderno?

Arcadia rediviva en el lenguaje. Tal es el caso de las “cítaras de pluma”: en un plano superficial, como metáfora “simple”, son, en efecto, una evocación descriptiva de los pájaros, canto y pluma, arpegio y plumaje, animales como cítaras emplumadas. Ahora bien, si pensamos que, en el mundo de la metáfora ingeniosa y sublimada –el mundo de las *Soledades*– esas aves ya no son sólo aves, sino verdaderas cítaras emplumadas, podemos deducir que los animales, como los objetos y la realidad en general, han sido transformados por acción del concepto que los encuadra.

¿Qué es más enriquecedor para la materia poética que compone las silvas del cordobés, pensar que las “cítaras de plumas” son un tecnicismo ornamental para aludir de forma retórica a un referente real o, que, además, son, literalmente, “cítaras de pluma”, cítaras emplumadas? En un mundo de desbocado aliento lingüístico, donde los límites entre los géneros poéticos prácticamente no existen, donde la gravedad de lo épico y la delicadeza de lo lírico engendran un producto innominado, es lícito pensar que los referentes poseen un segundo nivel de significación, que proyectan una huella simbólica sobre una realidad simbólica, realidad del concilio y la hibridez, realidad de lo verdadero revelado como maravilloso.

La reflexión sobre la doble significación de las “cítaras de pluma” encarna en el nivel metapoético si se equipara con las directrices que habían configurado el “paradigma río”: como imbricación de la música y la palabra, la escritura, mundos cuyo matrimonio deviene en poesía. En este pasaje, ningún elemento textual sugiere que las plumas de las aves-cítara hagan alusión a la escritura –en cuyo caso la unión entre el instrumento musical y el instrumento escriturario sería a todas luces una metáfora de la poesía misma. No obstante, la elucubración cobra sentido si las “cítaras de pluma” pasan a formar parte de un paradigma conceptista, en este caso, del “paradigma ave”. La siguiente alusión metapoética

revela, justamente, que las aves de las *Soledades* son intrincados símbolos que, al igual que los ríos, aluden de maneras veladas al misterioso proceso de una escritura híbrida. Propongo aquí, partiendo de la retórica por paradigmas de las silvas, leer esas “cítaras de pluma” a la luz del siguiente pasaje metapoético, como variante de un mismo tema, el de las aves musicales y escriturarias.

El fragmento en cuestión describe, no muchos versos más adelante, cómo el peregrino observa a un grupo de serranos que pasa frente a él, alejándose ordenadamente (“pasaron pues todos, y regulados”), semejantes a las grullas que surcan los cielos en los equinoccios:

Pasaron pues todos, y regulados
cual en los Equinoccios surcar vemos
los piélagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
las plumas de su vuelo
(vv. 601-611).

Una agudeza acertadísima desencadena la hermosura de este pasaje donde, nuevamente, los opuestos se atraen y se conjuntan en un mismo concepto: las “grullas veleras”. Al decir que el cielo es “los piélagos del aire libre”, con esa palabra, *piélagos*, Góngora alude directamente al mar: para el poeta, el cielo es como el mar, por ello, como las galeras que navegan en el océano –y apoyado en su característica fórmula *A, si no B–*, las grullas surcan las alturas celestes, “volantes no galeras, / sino grullas veleras”. Son, para los extasiados ojos del peregrino, grullas con velas, pájaros metamorfoseados en navíos, alas plumíferas hiladas por la mano del hombre; como se aprecia, la base de la

transformación consiste en el sincretismo de lo natural, las plumas de las aves, con lo artificial, las velas de las galeras humanas, todo mediado y dispuesto a partir de una comparación tradicional, la de que el cielo, azul y vasto y libre, es como el mar.

A su vez, igual que las formaciones militares de las galeras en altamar, las grullas se agrupan, en sus largas migraciones, en reconocibles formas geométricas que les permiten viajar siguiendo una misma hoja de ruta, sin perderse de la parvada: “tal vez creciendo, tal menguando lunas / sus distantes extremos”, es decir, apelotonándose en esas formaciones aviarias que recorren el horizonte en forma de medias lunas, sean cuartos crecientes o cuartos menguantes, según la dirección del vuelo.

No hay metapoesía en este concepto de asimilación natural-artificial entre grullas aéreas y galeras náuticas. Sin embargo, cifrando el final de la majestuosa imagen, el peregrino aprecia una última cosa, en la cual deja de lado el elemento comparativo de las galeras y añade, en segundo grado, uno más inusitado: el de la escritura en papel. A sus ojos, esas formaciones, observables sólo en ciertas épocas del año, que habían parecido cuartos de lunas crecientes y menguantes son, ahora, “caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo”. Al respecto, anota Jammes que

mi colega Claude Dumas y sus amigos cazadores de la región de las Landas, donde pasan muchos vuelos de grullas, me han confirmado la exactitud de las tres disposiciones (>, <, Y) evocadas en estos versos. Según Salcedo, los *caracteres* formados por el vuelo de las grullas pueden ser, además de la Y, la Δ o la A (1994, 318).

No importa en demasía si las formaciones de grullas producen figuras similares a la Y o a la A, lo realmente importante es que, a diferencia de las lunas crecientes y menguantes, estas dos últimas grafías son letras del abecedario, signos lingüísticos, *caracteres alados* impresos en el cielo, escritos en ese “papel diáfano del cielo”. Más allá

del asombro implícito en la comparación –atrevido es aseverar que las agrupaciones de parvadas parecen letras–, el simbolismo de la imagen trasciende el instante de contemplación y se sitúa en ese sistema subterráneo de alusiones metapoéticas donde las *Soledades* poseen un grado de conciencia que legitima y revela la estética con que se crearon.

Un elemento rústico, propio de la observación de un hombre de campo, como es la apreciación del vuelo de las grullas migrantes, ha sido elevado al nivel de las cotas de la poesía más sublime mediante el concilio de lo aparentemente disímil: parvadas que son signos, signos que son letras, letras que se escriben en el cielo, el cielo, territorio más alto e inalcanzable, reino de lo sagrado, todo a los instruidos ojos de un príncipe cortesano como lo es nuestro peregrino.

Convertir el cielo en papel para escribir equivale a una operación sólo al alcance de los dioses; en el pensamiento neoplatónico, era el mismo Dios quien, utilizando las criaturas vivientes como signos articulados de su discurso creador, había escrito el “libro de la naturaleza”, siendo Gran Artesano del mundo³⁵. No obstante, en el poema de Góngora no es Dios, ni ninguna potencia mística, quien escribe con las grullas teniendo al cielo por papel de libre creación. Son los ojos del protagonista y, al mismo tiempo, las agudezas del poeta, del gran artífice detrás del telón metafórico, los que intuyen y plasman una realidad

³⁵ A este respecto, describe Rodríguez de la Flor que la visión hispánica y barroca del neoplatonismo “comunica una representación del mundo al modo alegorista, ‘sereno’, en cuanto auténtica *scriptura Dei*, donde el hombre pueda aprender a leer por transposición y alegoría los *metagrafos* divinos; y ello para aprender lo que le conviene saber en el orden del gobierno moral de sí mismo y de la sociedad... [Universo] organizado al modo simbólico de una gran ‘cadena del ser’, y en el que micro y macro cosmos se piensan como vinculados, antes que por la extensión misma de la materia nuclear, por el peso determinante que en ello tiene un *espíritu* o potencia ordenadora que los ha proyectado intencionalmente” (2002, 233). Ahora bien, ¿qué sucede frente a una obra humana –el poema– codificada con los mismos elementos sagrados que Natura, cifrada por la escala del ser del concepto que emparenta lo alto con lo bajo y lo mínimo con lo ingente? La transgresión innovadora gongorina es clara: trasladar esa *scriptura Dei* a su propia escritura, hacerse dios de su *soledad*, un dios no proteccionista sino retador, cuestionador, cómplice.

más profunda, más compleja, más sensible –una hiperrealidad– al servicio de su dominio inmensurable, la poesía. No es lo mismo escribir sobre el mar que sobre el cielo: el cielo, reino prototípico de los dioses, ha sido despojado de ellos y vuelto a poblar por el ingenio del poeta. El vate es dios de su propia creación, ha pasado a ocupar, por obra y gracia de su genialidad, el trono de las deidades; los hombres no requieren aspirar a lo divino por vías inescrutables; los hombres pueden encontrar la sacralidad deseada en la belleza del arte, en el símbolo lingüístico debidamente trabajado. No se redacta ya el “libro de la naturaleza” a la usanza neoplatónica; lo que se escribe ahora es el “libro de la naturaleza artística”, cuya concreción son las *Soledades*. Góngora se ha otorgado un soberano poder, no por arrogancia, sino por necesidad estética. El creador de un cosmos lingüístico necesita los mismos artilugios que el Creador del universo: el libro y la pluma con los que escribirá lo viviente, de los que brotará la vida mientras se impregna la tinta, mientras rozan, con sus alas, las aves el viento. La escritura se concibe, así, no como una representación de la realidad, sino como la floración espontánea, genuina, de *lo real*; la escritura, luego, es existencia en potencia, todo lo que se escribe, si se hace sobre el cielo, si se recurre tanto a las criaturas naturales como al ingenioso artificio humano, si se hace de manera sublime, puede cobrar vida, obtener esa ilusión de realidad que pretende la hibridez poética de la obra.

Es importante recalcar que esa hibridez genérica ha sido, justamente, la que ha propiciado que un hermoso concepto (“grullas veleras”) haya adquirido una honda noción de creación poético-divina con los “caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo”: la esencia del género innominado de las *Soledades*, como se defiende en este trabajo, radica en la conjunción de las partes opuestas para conformar un todo novedoso, una invención deleitosa. Acercar las parvadas de grullas a las

grafías lingüísticas y, a su vez, el cielo al papel para escribir, son movimientos ingeniosos que devienen en un sublime concepto perfectamente articulado y sin riesgo de desmontarse, donde lo importante no son los objetos *per se* que lo componen, sino los lazos invisibles que el cordobés ha establecido entre ellos.

Es evidente que el pasaje, como el resto de alusiones metapoéticas, posee un nivel de significación mucho más concreto que el que aquí se indica; lo que literalmente dice es que las formaciones de grullas son o parecen ser tanto lunas crecientes y menguantes como letras de un abecedario escrito en el papel del cielo. En este nivel puramente descriptivo, ambas comparaciones, la literal y la metapoética, son parejas y no hay predominancia de una sobre la otra. Sin embargo, desde una perspectiva interpretativa, la segunda comparación arroja luz no sólo sobre el concepto del que forma parte, sino sobre la gestación, desarrollo y cometido de todo el poema. En el momento en que se menciona la presencia de la escritura (celeste) y, más aún, provocada por el vuelo de las aves, símbolos poéticos por antonomasia, el lector ingenioso debe sospechar e inquirir el texto. La deducción a la que se llega es que, además de insinuar que el poeta es dios de su propia obra escribiendo en el “nuevo libro de la naturaleza”, el “libro de la naturaleza artística”, la alusión metapoética resalta que esa escritura acontece *mientras se lee*, que el poema surge frente a nuestros ojos con la ilusión de estarse creando en ese mismo instante, que nosotros, lectores, somos partícipes y cómplices del deleite de la creación a la que don Luis nos convida. El mundo ya no es un lugar indescifrable y sometido a los misteriosos designios de la Providencia; si se poseen las debidas herramientas para leerlo –el ingenio lector–, la realidad es un libro totalmente abierto y esperando por nosotros, un “poema río” para zambullirse, un “poema parvada” para cifrar los signos del universo.

Como se ve, las aves, al igual que los ríos, son motivos gongorinos para depositar alusiones metapoéticas. En este sentido, aquellas “cítaras de pluma” se insertan en el mismo paradigma que las “grullas veleras”. Tenían que aparecer estas segundas para que se supiese que la esencia cenital de los pájaros de los campos y las riberas es la de escribir el mundo, pero con las primeras ya se había advertido: música (cítaras) y escritura (pluma, la pluma de escribir, a fin de cuentas) reunidas en un animal cuyo significado último apunta al de ser poema o poesía.

Son las plumas, precisamente, el hilo conductor metapoético que nos llevará, después de varias deliciosas peripecias, a la conclusión de la primera de las *Soledades*, una vez celebradas las nupcias de un zagal y una zagala, que se adentran, ya, en el tálamo donde consumarán su amor. Debe apuntarse que, dado el inacabamiento de la obra según el plan inicial³⁶, los siguientes versos cobran mayor relevancia si se piensan como el único “final” de la historia de las *Soledades* que ha llegado a nosotros; por lo tanto, tiene sentido entender el fragmento como la conclusión consagratória de la postura ética y estética de la primera de las silvas:

Llegó todo el lugar, y, despedido,

³⁶ En relación con el inacabamiento de las *Soledades*, cito las palabras de Robert Jammes: “el lector no debería nunca perder de vista que, después de los acontecimientos [de las *Soledades primera y segunda*], había de venir una tercera parte (*Soledad de las selvas*) y una cuarta (*Soledad del yermo*), y que todos los elementos propiamente novelescos que discernimos en las dos primeras habían de encontrar su prolongación en la tercera y, finalmente, su plena significación en la última” (1994, 44). Podrían cuestionarse dos aspectos a partir de la observación del crítico: primero, ¿por qué concebir el inacabamiento de la obra como una falta de “plena significación”?; es decir, ¿qué no con la densidad poética y novelesca de las dos silvas existentes es más que suficiente para atisbar una significación plena y global, más aún tomando en cuenta que fue la propia voluntad de Góngora –y no la muerte o la enfermedad– la que decidió no seguir adelante con el titánico proyecto? En segundo lugar, habría que preguntarse no tanto el contenido de esos dos poemas virtuales e inexistentes, como el motivo estético de detener la escritura de las *Soledades*: a sabiendas de que el genio creador no se agotó, como confirman sus composiciones posteriores, el cordobés pudo haber sentido innecesario continuar. Acaso ya estaba todo dicho, acaso el experimento, la osadía, el ejercicio de renovación e innovación le pareció suficientemente completo, que añadir más habría terminado por restar en lugar de sumar. Nunca lo sabremos, el caso es que, así como no debe perderse de vista el plan original de las cuatro *Soledades*, tampoco puede dejarse de considerar la voluntad última del autor por suspender un trabajo del que, como ha quedado registrado epistolarmente, siempre se mostró satisfecho.

casta Venus, que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más süaves
en su volante carro blancas aves,
los novios entra en dura no estacada:
que, siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma
(1084-1091).

Se cierra la primera silva con el triunfo del Eros, gracias a los cuidadosos preparativos de su madre, Venus, “la hija de la espuma”, que “el lecho ha prevenido / de las plumas”. La comunidad de cabreros garantiza que los novios se adentren en el tálamo, para después dejarlos a solas –“llegó todo el lugar, y, despedido”–. Hay que notar que Góngora califica a la diosa de la sensualidad como “casta Venus”, con lo cual el componente sexual no emana, al menos totalmente, de la providencia divina; si no se mencionara nada más al respecto podría deducirse que la retórica apela al recato y a la castidad de los amantes, pero eso no casa del todo con un final rotundo como “a batallas de amor campo de pluma”. Esas “batallas de amor”, tópica escenificación metafórica de la violencia del amor y del acto sexual mismo³⁷ –aunque suavizado con el contrapeso del “campo de pluma”–, no son recatadas ni evasivas de la realidad carnal. Teniendo en cuenta esto, la aparición de la “casta Venus” podría explicarse de la siguiente manera: a pesar de ser la diosa quien dispone los menesteres materiales para el encuentro de la pareja, no es ella, por ser casta, sino los novios, los que asumen el papel activo de amantes. A mi parecer, la originalidad de

³⁷ No debe sorprender que don Luis, a lo largo de sus innovadoras *Soledades*, recurra a múltiples tópicos aparentemente superados. Precisamente eso, innovar, consiste en conocer los *loci* literarios a profundidad y, tras un examen ingenioso, codificarlos dentro del nuevo sistema poético, el propio, independizado pero no ajeno de la tradición. El caso del amor como combate o guerra ilustra a la perfección estas “adaptaciones gongorinas” de los lugares comunes, ya que el tema procede de la antigua poesía cancioneril, de la poesía de romanceros y, en suma, del bagaje cultural legado por la *religio amoris* del amor cortés. Como se sabe, para fines del siglo XV, época de poetas como Juan del Encina, “la poesía formaba parte del ritual de galanteo en la corte y en círculos parecidos” (R. O. Jones y R. Lee: 1975, 29), sin embargo, para inicios del XVII, con las sofisticadas parodias del *Cancionero nuevo*, el amor cortés había pasado a ser una categoría libresca, disponible para ser transformada al gusto personal de los autores.

don Luis otorga libre volición a los recién casados: son ellos, y no la “casta Venus”, los que librarán las “batallas de amor”. No hay ejercicio más pleno de libertad que el que se realiza entre los hombres sin necesidad de los dioses; aunque el amor profundo proceda de un furor divino, está en los mortales llevar a cabo su concreción real.

El poeta se detiene en la evocación de los atributos mitológicos de Venus y Eros. De la primera, recuerda que “el lecho ha prevenido / de las plumas que batan más süaves / en su volante carro blancas aves”, es decir, que ha aderezado el tálamo nupcial con las plumas de las palomas que tiran de su carro. Debe recalcarse que el contexto asociado a la castidad de Venus prevalece en el color blanco de las plumas de las aves; estas plumas tienen un fin en extremo práctico: que la pareja no se lastime con la rústica “estacada” sobre la que yacerán, volviéndola una “dura no estacada”. Simbólicamente, la castidad de Venus, encarnada en las blancas plumas de sus palomas, es el colchón que soportará los embates carnales: la cópula estará auspiciada –aunque no dirigida– por una protección divina, con lo cual el amor será casto y no lujurioso o maligno, en comunión con lo celestial venusino y lo terrenal libertario.

Ahora bien, en un segundo nivel de significación, la concordancia de los opuestos – las suaves plumas frente a la dura estacada– remite a dos campos semánticos fuertemente ligados a la estética de las *Soledades*. Por un lado, a la esfera de lo rústico refinado; como es común a lo largo de la obra, el pueril mundo de los cabreros es sublimado con elementos extraños a su condición; las plumas en un lecho son propias del ámbito palaciego, no del campesino; en este sentido, la imagen de la ruda estacada recubierta de plumas extraídas de las palomas del mismísimo carro de Venus implica la suma de géneros y la quiebra del *decorum* que caracterizan la novedad del poema. El hecho de que el final de la *Soledad primera* acontezca con una imagen así de reveladora, como lo es la rústica estacada

palaciega, indica que Góngora quiso legitimar su postura estética de principio a fin. Por otro lado, la configuración del tálamo, a caballo entre la suavidad y la dulzura y la rudeza y la incomodidad, es una anticipación de las “batallas de amor”; desde esta perspectiva, el cordobés no idealiza el acto sexual; por el contrario, adaptando tópicos tradicionales, lo construye con elementos bastante realistas: dulce y suave, sí, pero al mismo tiempo peligroso, silvestre.

Ambas posturas, la de un mundo rústico y la de uno palaciego, la de un ámbito terrenal y la de uno divino, se concilian perfectamente en la ilusión de no arbitrariedad del signo poético: los versos de rima pareada son la expresión formal del matrimonio generalizado que triunfa al término de la *Soledad primera*: **despedido-prevenido**, **süaves-aves**, **estacada-alada**, **espuma-pluma**. Como las suaves plumas con la dura estacada, como la novia con el novio, la poesía también participa de la cópula universal que rezuma el pasaje. Pensando en la postura gongorina frente al quehacer poético, el contenido del fragmento final es de suma importancia: los 1091 versos de la silva han estado al servicio del triunfo del amor, del amor comprendido como conciliación de los opuestos, como maridaje de lo alto con lo bajo, del todo con la parte, del átomo con el cosmos. Sólo podrá ser restituida la Arcadia idílica de la Edad de Oro humana cuando se acaben las disputas, cuando los vicios, las diferencias, sean dejados de lado, y sean las inusitadas e ingeniosas coincidencias las que articulen el orden, en una “soledad confusa” engendrada conforme a la libertad indecorosa del canto. La única guerra posible en la nueva armonía propuesta por el poeta es la que libran los amantes, las “batallas de amor”. Nada más podrá redimirnos.

Es importante también reparar en la causa que llevó a Venus a recubrir el tálamo nupcial con las plumas de sus palomas: “que, siendo Amor una deidad alada, / bien previno la hija de la espuma”. Lo que parecería una simple observación lógica –que el dios Cupido

tiene alas y, por lo tanto, todo lo relacionado con él se acompaña de plumas— se torna en una significación más profunda si se cifra conforme a la naturaleza sublimada de la estética de las *Soledades*. Góngora pudo haber escogido otros atributos del Dios amor, como el arco y las flechas, pero fueron las alas, como las de las aves del carro de su madre, con las que decidió dar remate al final de su gran poema. Las alas, las plumas, no son sino la evocación material de una acción inmaterial e inaccesible para los hombres: el vuelo... Ahora bien, ¿qué no los amantes, cuando combaten en sus “batallas de amor”, pueden sentir que vuelan, que se acercan a la divinidad y al reino de los cielos, en una operación tanto carnal como mística? Desde este punto de vista, la recurrencia en el pasaje de plumas y de alas apunta hacia una realidad simbólicamente unida al poder de la concordancia de los opuestos: lo que se genera de tal amarre conceptista es una sublimación extrema, una escalada directa a los dioses y a los cielos. Si el triunfo del amor es, en las *Soledades*, el triunfo de la poesía — de la nueva poesía, la de la armonía indecorosa—, el amor de los amantes en sus “batallas de amor” es el ascenso de la poesía a los territorios divinos. Y qué mejor manera de subir, de hacer volar la lengua poética que recubriéndola de la herramienta que Natura diseñó para ello: las plumas, las alas... Nuevamente, el hecho de que el poeta escriba *con pluma* no es gratuito. El acto escriturario, desde esta interpretación metapoética, es una acción de sublimación amatoria. Mientras se escribe conforme a la nueva poesía, triunfa el amor, triunfa el poeta: su novedoso ideolecto pretende codearse con los dioses mismos; él es, en cierta forma, un dios de su propia creación, pero sólo puede serlo si el ingenio del lector descubre y decide leer las claves que ha dejado dispersas. Es un dios exigente, no proteccionista, que sólo cobra verdadero poder en tanto el lector es capaz de dárselo y junto con él sublimarse.

Como remate, el endecasílabo “a batallas de amor campo de pluma” resume formalmente el credo metapoético de don Luis. A falta de mejores tecnicismos, la denomino una “hipálage encubierta” que, si es desconstruida, revela la materia con la que fue hecha: al devolver los atributos a su pareja original, quedaría como “a campo de batallas amor de pluma” o “a campo de batallas pluma de amor”, entendiendo *amor de pluma* o *pluma de amor* como, literalmente, ‘Cupido alado’ o ‘alas de Eros’. Los componentes primigenios de la figura son, pues, el *campo de batallas*, es decir, la guerra, y el Amor alado. La originalidad de Góngora, su apuesta estética por la concordancia de los opuestos y el conceptismo ingenioso elevado a escalas sublimes, residen en la capacidad de haber trocado entre sí los atributos tipológicos de la guerra y el amor: el campo y la pluma, que son, en última instancia, el lecho mismo, el lecho recubierto por Venus con plumas. La intervención divina trastoca *lo real* y lo trasmuta, con expresividad conceptista, en algo *más que real*, que excede a la realidad empírica: “a batallas de amor campo de pluma”. La observación del poeta no se desliga del mundo objetivo: una estacada aderezada de plumas, mas su enunciación, su evocación poética, profundiza en la esencia misma del objeto hasta destilar una conjunción más allá de lo evidente, más allá de lo que la vista entiende y que sólo el ingenio puede aprehender, esto es, la posibilidad de que amor y guerra sean una única sustancia, condensadora del equilibrio entre la tierra y el cielo. Se rebasa el tópico del ‘amor como guerra’ y se adentra en una nueva realidad donde el amor *es* la guerra y viceversa, porque todo está inextricablemente unido, porque todo está siendo creado por un lenguaje que no entiende de diferencias, por un lenguaje de metafísico amor.

Respecto al “campo de pluma”, analizado a la luz metapoética de la sublimación escrituraria por medio de las alas eróticas, se descubre que, acaso, hay una profunda alusión a un campo *para* la pluma, que no puede ser sino el del papel, el del papel en blanco sobre

el que el vate escribe las “batallas de amor” de los amantes. No se puede pasar por alto que la palabra con la que culmine la *Soledad primera* sea *pluma*. En una coda magnífica regida por el triunfo del amor y la sublimación terrenal de los zagales, el verso que todo lo cifra es igual de protagónico: es la pluma, la pluma del amor, la pluma del amor del poeta, la que posee el poder ulterior para hacer ascender *lo real* a las regiones divinas. Mediante un acto de amor conceptista, un acto de amor retórico, la poesía gobierna, al igual que Venus y Eros, desde las alturas, ocupándose de lo más fino, básico y rústico del planeta, porque, según sabemos, al ser poesía verdadera está cantando, desde la mínima estacada de plumas, el cosmos.

1.3 La *Soledad segunda*

Si la anécdota de la *Soledad primera* había tratado sobre las peregrinaciones del náufrago en el mundo de los cabreros, rodeado de esa seductora y revitalizante atmósfera pastoril³⁸, la segunda de las *Soledades* cambiará el escenario. Como resume Ponce Cárdenas,

frente al paisaje terrestre desplegado en la primera pieza del díptico, la *Segunda Soledad* pone ante nuestra mirada una impresionante *marina*. El nuevo *lienzo* oceánico hunde sus raíces literarias en el mundo clásico (idilio XXI de Teócrito, el *carmen Mosella* ausoniano) y en la reescritura renacentista del mismo (las *eclogae piscatoriae* de Sannazaro, las *canzoni pescatorie* de Luigi Transillo...). La acomodación del género en España contaba ya con eximios precedentes... Jerónimo de Lomas Cantoral había traducido tres composiciones de Tansillo,... Luis Carrillo y Sotomayor, emulado por don Luis en su *Polifemo*, era autor de una *Égloga en la cual hablan dos pescadores (Fabio y Delio)*... Junto a la escritura de las *piscatoriae*, la tradición grecolatina se abría a las maravillas acuáticas a través de un género adscrito a la poesía didáctica, los *Halieutikà* o *Tratados sobre la Pesca* (2001, 87).

³⁸ Señala Robert Jammes que el hipotexto principal detrás de la *Soledad primera*, sobre todo en su parte inicial, podría haber sido “la historia del cazador del Eubea, procedente del *Discurso VII* de Dion Crisóstomo, en la que se describe un naufragio y se cuenta cómo el náufrago, hospedado por los pastores, descubre los encantos de la vida campestre” (1994, 36).

El desplazamiento de la acción de un marco terrestre a uno marítimo, situado entre islotes, arroyos y riberas, marca, además de un punto de inflexión en la trama novelesca de las *Soledades*, la inserción de dos nuevos géneros poéticos de la tradición clásica: la égloga piscatoria y los tratados haliéuticos. Debe repararse principalmente en el primero de ellos, ya que el género piscatorio reemplazará, en esta segunda parte del poema, a su homólogo de tierra firme, el de la égloga pastoril. Esto no implica que el papel de los cabreros sea ahora interpretado por pescadores; es, nuevamente, una vuelta de tuerca más respecto a la libre combinación de géneros poéticos que sustentan el programa estético de las *Soledades*. Que las funciones líricas, narrativas y dramáticas de lo pastoril sean llevadas a cabo por lo piscatorio en la continuación de la silva hace resaltar dos aspectos en relación directa con la mixtura genérica: por un lado, que, siguiendo los moldes de la tradición clásica, tanto lo pastoril como lo piscatorio atienden a los mismos tópicos, el de “menosprecio de corte y alabanza de aldea” y el de nostalgia por una Edad de Oro; por otro lado, es importante notar que el desplazamiento espacial “tierra firme-marina” responde a la voluntad primigenia del poeta: el programa inicial de las cuatro *Soledades* –de los campos, de las riberas, de las selvas y del yermo–, cada una dedicada a un distinto espacio idealizado. En este sentido, la inserción, apropiación y aprehensión de los géneros dictamina, a la postre, el rumbo teórico de la obra en general. Se comprueba, con esto, la relevancia del problema ligado a la indefinición genérica: cualquier cambio en sus constituyentes –optar por lo piscatorio o por lo pastoril– hace virar el curso de la obra, al grado que la introducción de un nuevo género es el factor con el cual Góngora dividió cada una de las *Soledades*, si bien, como se sabe, la segunda quedó inconclusa y las últimas dos no fueron escritas.

Empero, la traslación de lo pastoril a lo piscatorio no significa una violencia estilística ni una ruptura inconciliable entre las dos primeras partes que don Luis nos dejó.

Por el contrario, la fluidez poética, potente y avasalladoramente sensible, hace perdurar la unidad y urde las silvas en un mismo tejido³⁹, ayudada, por supuesto, por la cohesión que otorga la anécdota narrativo-novelesca. Además, como se ha dicho, los tópicos son compartidos entre lo pastoril y lo piscatorio, aunque con tratamientos diferenciados; la presentación del manido “menosprecio de corte y alabanza de aldea” no es en Góngora, evidentemente, estático; como su poema, el tratamiento de los lugares comunes es cambiante, se transforma conforme a las necesidades formales; el paso a lo piscatorio es otra más de las manifestaciones proteicas de la *inventio* característica del autor.

El de este tópico ha sido, entre la crítica, un tema controvertido, ya que se suele argumentar que, hacia el final de la *Soledad segunda*, el lugar común cambia tanto que desaparece o, en cierta forma, reelabora sus componentes (pierde, según estos críticos, la “alabanza de aldea” y deja de lado el “menosprecio de corte” para volverse, en exclusiva, “alabanza de corte”). Acorde con esto, advierte Andrés Sánchez Robayna, defendiendo la originalidad y flexibilidad gongorinas frente al anquilosamiento, que

[Robert Jammes había argumentado que] un poema en alabanza de la vida rústica se había transformado en un poema cortesano... [Ahora bien,] debemos analizar el sentido polimórfico del tópico del “menosprecio de corte y alabanza de aldea”, un tópico en el que concurren distintas tradiciones y que es mucho más complejo y flexible de lo que solemos creer. El ámbito o contexto natural de ese tópico, en la poesía española de la época, era el de la epístola moral... Pues bien: desde sus inicios en España con Garcilaso, Boscán y Hurtado de Mendoza, la epístola moral u horaciana consentía, con ironía o sin ella, elogiar la aldea y, simultáneamente, no menospreciar la corte... el tópico de alabanza de aldea (*rusticae vitae laus*) no acarrea automáticamente en la poesía española de la época el correspondiente y previsible menosprecio de corte. Es más: se da con frecuencia una

³⁹ Más allá de las características formales que la silva le brindó a Góngora para liberarlo de cortes abruptos y sumergirlo en un perpetuo discurrir métrico, hay que hacer constar, en el poema de don Luis, aquella apreciación que Amado Alonso hizo de la poesía lírica de nuestros clásicos, que él definió como “poesía extremada”: “los poetas clásicos, pues, son los únicos que llevan por igual la perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la construcción sintáctica, en la significación y poder sugeridor de las palabras y en el gobierno del material sonoro” (1986, 30). Es ese llevar “por igual la perfección a todos los aspectos del poema” lo que garantiza que el hilo poético –en el cual se incluye el hilo argumental– entre la primera y la segunda *Soledad* siga intacto.

afirmación a veces paradójica de ambos planos... haríamos bien, me parece, en inscribir la aparente “contradicción” que muestra la parte final de las *Soledades* respecto al resto del poema en el contexto de una tradición literaria que se niega muchas veces a aplicar mecánicamente el tópico y a aceptar sin más, de manera acrítica, la polaridad de la corte y la aldea (2011, 300-301).

El razonamiento de Sánchez Robayna presenta lúcidamente el retrato del Góngora que he intentado esbozar en estas páginas: el genio poético que, acudiendo a la tradición, reelabora a su manera, con ingenio e inventiva, los tópicos y las estructuras para proyectar un género nuevo. La indeterminación genérica no es, por lo tanto, una paradoja; como piensa el crítico, es sólo una “aparente contradicción”, el complejo y oportuno reto de cifrar que lo rústico aldeano y lo cortesano palaciego pueden habitar un mismo espacio líricamente sublimado bajo ciertas condiciones de ciudadanía, paz y belleza. Es el triunfo soterrado del concepto: la unión de los polos opuestos trasciende la retórica e inunda la poesía de nuevas concepciones de mundo; los grandes tópicos de la historia de la humanidad se revitalizan, y, con ellos, la literatura y la apreciación estética de la existencia. Considero fundamental leer las alusiones metapoéticas de la *Soledad segunda* bajo esta reflexión, para entender la segunda silva como un *continuum* de la primera, donde las piezas, por diametralmente opuestas que se presenten, fueron calculadas para unificarse de forma ingeniosa; en el nivel de interpretación que aquí interesa, el de la metapoésía, lo pastoril y lo piscatorio se equilibran en la balanza del conceptismo.

La primera evidencia de metapoésía en la *Soledad segunda* se encuentra cuando el peregrino, dejando atrás el continente, se dirige en un bajel hacia el albergue de una familia de pescadores, localizado en una isla del litoral. El contacto con las aguas le recuerda a la dama que lo desdeñó en ultramar, historia anterior a su naufragio. Como buen cortesano, instruido en las artes poéticas y musicales, el joven entona unos amargos versos. Antes de

que el protagonista comience a cantar, se lee: “El peregrino pues, haciendo en tanto / instrumento el bajel, cuerdas los remos, / al Céfito encomienda los extremos / deste métrico llanto” (vv. 112-115). La canción del peregrino no se trata exclusivamente de un poema dentro de otro poema –ajustado, eso sí, a la métrica y rima generales de la silva, como ya había pasado en la *Soledad primera*, con pasajes como los del “Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora” (vv. 94-135) o del Discurso de las Navegaciones (vv. 366-502)– sino también de la configuración del héroe como poeta. En páginas anteriores he señalado la importancia de recordar que casi todo en las *Soledades* nos llega a través del filtro de los ojos del peregrino; esos ojos, luego, no son los de cualquiera: son los de un joven y genial poeta. Hay un compositor “exterior”, que es Góngora, pero también hay un creador “interior”, que es el mancebo palaciego acompañándonos de principio a fin por la campiña y la ribera. Este poeta “interior”, este cantor íntimo, emplazado en el pulso soterrado del poema, podría estar aún más cerca de las fuentes programáticas, del “código genético” de las *Soledades*, que el autor o los lectores. Por supuesto, el personaje y su voz poética son un artificio de don Luis; no obstante, dicho artificio funciona tan bien que permite e invita a ser leído en clave maravillosa: en un mundo cuya ilusión es regirse por la libre creación lingüística, los límites entre creadores y creaciones se diluyen y poco importa el inicio o el final del texto-mundo; lo que sobresale es el aparato metafórico; el “todo” poético está resumido en cada uno de sus signos, el cantor protagonista es, ilusoriamente, una de las más profundas consciencias poéticas que el poema ostenta de sí.

Aunado a esta dualidad autoral, los objetos también confunden sus propiedades y se mezclan –siguiendo el esquema de la “soledad confusa”–: el bajel y sus remos, fabricados para navegar, sirven ahora como instrumento musical acompañante de la letra del peregrino. En la *Soledad primera* (vv. 342-349) se había visto un fenómeno similar: las

guijas que, al contacto con el río, perfilaban el rasgueo de una guitarra líquida. En este ambiente hipersensible, el cordobés se recrea en la metamorfosis de elementos cotidianos en instrumentos musicales, como si “lo real” no soportase estar un segundo sin volverse música, como si la música y la medida de la música –la poesía– fuesen las cifras ordenadoras para que, entonces y sólo entonces, el mundo cobrase verdadera vida.

Además, hay en el sintagma “métrico llanto” una posible dilogía: como el resto de las alusiones metapoéticas, puede ser entendido, a la vez, literal o conceptistamente. El referente inmediato del “métrico llanto” es la ‘canción de desdichado amor’, ya que será cantada en versos que, a su vez, están medidos por metros. Ahora bien, si nos sumergimos en el campo semántico de lo autorreferente, podría sugerirse el significado de ‘llanto de versos’, es decir, que la métrica rebasase su realidad retórica –la mera canción– y se inscribiese en una dimensión física; que el llanto del peregrino no necesitase elaborar un producto verbal porque sus lágrimas reales fuesen, ya, un poema *per se*. En este sentido, la canción que se nos presenta a continuación sería doblemente dolorosa: tiene el tema del “desdeñado, sobre ausente”, sí, pero también poseería la forma, el líquido de las lágrimas vertidas.

Si acabamos de contemplar que la metáfora transforma un bajel de remos en una suerte de enorme guitarra arpegiada con los dedos del mar, ¿por qué no podrían metamorfosearse, por su cuenta, las lágrimas del peregrino en congojosos versos, como si de sus ojos se derramaran rimas y acentos métricos? La imagen queda a disposición del receptor y es su decisión emplearla o no; el sugerente “llanto métrico”, a la luz de la teoría metapoética, no se corrompe con este tipo de interpretaciones; por el contrario, me parece que pueden ayudar a agrandar el campo sensorial e intelectual de aprehensión y deleite de la obra.

A la luz de esta idea, en que la canción del peregrino es tanto expresión de desdichado amor como consciencia metapoética inserta en la médula de las *Soledades*, en la producción recóndita del “métrico llanto”, transcribo un fragmento:

Túmulo tanto debe
agradecido Amor a mi **pie errante**;
líquido pues diamante
calle mis huesos, y elevada cima
selle sí, mas no oprima
esta que le fiaré ceniza breve,
si hay ondas mudas y si hay tierra leve.
No es sordo el mar (la erudición engaña),
bien que tal vez, sañudo,
no oya al piloto, o le responda fiero:
sereno, **disimula más orejas**
que sembró dulces quejas,
canoro labrador, el forastero
en su **undosa campaña**.
Espongioso pues se bebió y mudo
el lagrimoso reconocimiento,
de cuyos **dulces números no poca**
concentüosa suma,
en los **dos giros de invisible pluma**
que fingen sus dos alas, hurtó el viento;
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
(vv. 165-189).

Debido a la gran extensión del pasaje, he marcado en negritas los sintagmas y oraciones que revelan las alusiones metapoéticas encubiertas en estos versos. Tenemos, pues: el “pie errante” –como los “Pasos de un peregrino son errante” (*Ded.*, 1)–, las orejas de un cuerpo de agua que escucha –aquí, el mar, “undosa campaña”, en lugar del río (“No es sordo el mar... [que] disimula más orejas” en lugar de “tantas orejas cuantas guijas lava”, *Sol. I*, 560)–, las “dulces quejas” sembradas por un “canoro labrador”, los “dulces números” de una “concentüosa suma”, los giros celestes de una “invisible pluma” –que

recuerda a “en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo”, *Sol. I*, 610-611– y “la más dulce, si no la menos clara / sílaba”.

Como se aprecia, Góngora ha utilizado, junto con algunas nuevas imágenes, variantes metafóricas de un mismo modelo ejercitado desde la *Soledad primera*, campo semántico afín, el de lo poético autorreferente y el quehacer mítico de la poesía. La recurrencia sobre los mismos temas arroja dos conclusiones: primero, la constatación de que la legitimación del género innominado es una constante en el poema, y, que, en efecto, se manifiesta por medio de alusiones aparentemente desperdigadas, pero que conforman, en un nivel profundo de lectura, un paradigma conceptista unificado; y, segundo, que el cambio de lo pastoril a lo piscatorio no trastoca el programa gongorino de continuar con dicha legitimación metapoética; a efectos teóricos, la postura frente al género de las *Soledades* es la misma tanto en la primera como en la segunda de las silvas.

En este sentido, mostrando la postura teórica del género híbrido por medio de imágenes aludidas conceptistamente, el fragmento esboza una síntesis abarcadora de dos cuestiones: A) la forma mítica de la génesis poética y B) la realidad heterodoxa que se desata a raíz de la mixtura de los géneros.

Respecto al primer ámbito, A), las alusiones son las siguientes: 1) El “pie errante” del peregrino que es, al mismo tiempo, tanto los pasos que ha recorrido obedeciendo sus querellas de Amor, que le granjearán por túmulo hiperbólico una cripta marina (“líquido pues diamante / calle mis huesos”), como el canto producido métricamente con los pies – acentos– de sus quejumbrosos versos, en la línea del *leitmotiv pasos=versos* inaugurado en la Dedicatoria. 2) Esos mismos acongojados versos del protagonista, que sólo callarán con su muerte, son descritos como “dulces números” y “concentüosa suma”, absorbidos por el –graciosamente calificado– “espongioso” mar, en retribución cuasi bancaria al “lagrimoso

reconocimiento” que se le ha hecho al océano, el túmulo que acogerá al Eros fracasado, la vida misma del adolescente de amor. Y 3), finalmente, chistorete de don Luis, la ninfa Eco, en el hueco de una roca marítima (“Eco, vestida una cavada roca”), codicia la bella canción del sufrido amante, por lo cual le toma al mar una mínima parte del tributo que el cantor le había ofrendado: “solicitó curiosa y guardó avara / la más dulce, si no la menos clara / sílaba”.

La representación poética extraída de las alusiones anteriores está compuesta, a usanza del tópico clásico, sobre la convergencia de lenguaje y música. Esto no es, obviamente, una originalidad de Góngora, que suscribe la tradición; sin embargo, lo interesante es la aplicación subterránea que se hace de los tópicos: no consignan únicamente la evidencia convencional de que música y palabra se imbrican para dar sustancia a la poesía, sino que, también, justifican sutilmente los nuevos modos en que se codifica una realidad exclusivamente poética, mundo donde el libre intercambio genérico es la esencia del conceptismo. La comprobación de esta segunda aplicación del tópico de música y lenguaje reside, precisamente, en los componentes de la realidad representada: en este caso, el mar y la ninfa Eco. Ambos están realizando un trueque, un intercambio, una *mezcolanza* con el poeta cantor que es el peregrino. A cambio del majestuoso sepulcro que es el mar, eterno, y de la Fama que resonará por doquier gracias a la participación de Eco, el príncipe ofrendará sus versos... No el contenido de sus versos, que responden, nuevamente, a la tradición (amorosa), sino la *forma* de los mismos, es decir, la sustancia última de su canción, el arte embellecedor que hay en ella (“la más dulce, si no la menos clara / sílaba”). La probable muerte del poeta no es trágica: como un héroe, será sepultado por el mar, por la hermosura misma, bajo un océano que se habrá embellecido tras beber sus mortales versos: una muerte estética. Así, como ha pasado en otros fragmentos de las

Soledades, Arte y Natura se funden para crear una esencia inefable que refleja, en última instancia, el género innominado que la enuncia. La Naturaleza da al Arte el referente “real”, la inspiración con la cual la mimesis de lo “real” se embarnecerá como invención, emulación e incluso superación estética de lo “real”; por su parte, el Arte *embellece* a Natura, le da lustre y renombre, la hace perdurar en boca de los hombres sin por ello corromperse.

No debe pasarse por alto que la belleza máxima de la poesía del peregrino, más que residir en el grueso de su composición, se guarece en lo mínimo, en lo recóndito, en la partícula de luz que es el acento de una sílaba, “la más dulce, si no la menos clara / sílaba”: Góngora muestra, así, su alto conocimiento del sonido de la lengua. Por otra parte, lleva a cabo un retrato de su propia poética: la obra se crea a partir de sus detalles, la poesía habita en el alma del más pequeño de los objetos cantados. Esto recuerda la lectura de Lorca: “se puede dar una abarcable impresión de infinito con la forma y el olor de una rosa tan sólo”. Es lo que don Luis, encarnado en su personaje, lleva a la práctica: configurar la perfección del universo inabarcable en la perfección abarcable de una única sílaba. Si esa sílaba funciona, el mundo poético está completo. En un poema de la longitud y ambición estilística de las *Soledades*, ¿no es paradójico descubrir que la esencia última se puede encontrar en uno solo de sus componentes? No lo es: es una lección del poeta, que nos dice, desde su ingeniosa fabulación, que nunca, ni en las epopeyas más graves, debemos perder de vista las mínimas sustancias que todo lo construyeron desde los cimientos, desde el origen. Si eso se olvida, si lo pequeño no logra proyectar lo grandioso, el resto estaría incompleto.

Al respecto del pasaje, anota con acierto Jammes que “Góngora parece sugerir que lo menos claro es también lo más dulce: ¿alusión irónica a las incipientes polémicas en

torno a la ‘oscuridad’ del *Polifemo* y de la primera *Soledad*? Los comentaristas no dicen nada al respecto” (1994, 446). A mi entender, más allá de aludir irónicamente a las polémicas sobre la oscuridad de sus grandes composiciones, el cordobés se concentra en la naturaleza de su propio arte: si la esencia de la poesía es lo minúsculo perfecto, ¿cómo es eso minúsculo, cuáles son sus características, qué perfume, qué coloración, qué voz cristaliza la sílaba que todo lo contiene? La respuesta es sentenciosa y legitima el conceptismo como retórica de su poesía: la sílaba es *dulce*, ‘suena bien’, y no necesariamente es la más clara... Dicho de otra forma: pareciese que el poeta nos hace saber que “no es oro todo lo que reluce”, que lo mejor no es siempre lo más claro, lo más evidente, lo más fácil, que hay una claridad en esa mal llamada oscuridad, una claridad compleja y dificultosa, la claridad del ingenio, la claridad de la mente cultivada. En suma, el verso resume, acaso, dos de las mayores cualidades de la poesía gongorina, y, por lo tanto, los avatares de un género que no busca ser nominado: hermosura e ingenio, dulzura y claridad intrincada, suavidad armónica para el oído y reto intelectual para la mente.

Retomando el ámbito B), deben resaltarse las consecuencias que este “trueque poético” entre cantor, océano y Eco conlleva: la transformación de la realidad en aras de la confirmación estética; en el viento escriben las plumas; al mar, que es híbrido, “campo undoso”, tierra y agua, piélago eterno y versos submarinos, le nacen orejas para captar la melodía de la palabra. Nuevamente, la visión de mundo de don Luis apunta a la asociación sagrada de Arte y Naturaleza como condición básica para el surgimiento de la poesía, de *su* poesía, la poesía de la realidad heterodoxa y el estilo mixto. Finalmente, esa realidad poetizada, esa imbricación de canto y mar y personaje, es un reflejo del programa teórico de la obra: que se pueda hablar de todo, que nada quede excluido, que nada sea más o

menos importante, que todo sea materia poética, pues la poesía es combinación genuina de realidades.

Acabado el canto y el trayecto marítimo, el protagonista arriba a una “isla mal de la tierra dividida” (v. 191), donde reside un anciano pescador con ocho hijos, dos varones y seis doncellas, “por seis hijas, por seis deidades bellas, / del cielo espumas y del mar estrellas” (vv. 214-215). A pesar de la rusticidad del lugar y de las gentes, el peregrino es acogido con “urbano estilo” (v. 216), ya que, como se ha mencionado previamente, la familia del islote mantiene en equilibrio la pobreza y la riqueza: “los extremos de fausto y de miseria / moderando” (v. 207-208). Esto es relevante ya que, al igual que los cabreros de la *Soledad primera*, corteses en un ámbito rural, los pescadores guardan las costumbres y tradiciones de la instrucción palaciega en un mundo de humildes chozas y redes para ganarse el alimento. El equilibrio es entendido por Góngora, luego, no tanto como la equivalencia exacta de las proporciones de un conjunto, sino como la posibilidad de conciliar, en un mismo espacio y tiempo, lo mejor de cada una de las partes que otrora existían separadas. Para don Luis, equilibrio es mezclar, mezclar en aras del perfeccionamiento de la vida y de la moderación, que mantiene alejado al hombre del peor de los pecados, la codicia.

El joven viajero se hospeda con los pescadores, comparte sus costumbres y admira sus humildes aunque productivas actividades, asombrándose, por ejemplo, por el mínimo número de posesiones que el anciano pescador requiere para subsistir: “Estimando seguía el peregrino / al venerable isleño, / de muchos pocos numeroso dueño” (vv. 314-316). La familia pesquera, cálida y hogareña, convida al peregrino a su mesa; allí, con un arroyuelo cerca de ellos, acompañados por el canto de las aves, al suave descanso que ofrece el

sonido de las aguas, el protagonista atiende la siguiente bella escena, amenizando la comida:

Rompida el agua en menudas piedras,
cristalina sonante era tiorba,
y las confusamente acordes aves,
entre las verdes roscas de las yedras,
muchas eran, y muchas veces nueve
aladas musas, que, de pluma leve
engañada su culta lira corva,
metros inciertos sí, pero süaves,
en idiomas cantan diferentes,
mientras, cenando en pórfidos lucientes,
lisonjean apenas
al Júpiter marino tres Sirenas.
(vv. 349-360)

Nuevamente, el pasaje se compone de los elementos paradigmáticos que han constituido gran parte de la retórica metapoética: las aves –las plumas y el canto– y el discurrir musical de las aguas de un arroyo. Góngora insiste en estos lugares comunes, y, gracias a este aquilatamiento acumulativo, expande el campo semántico de cada uno. En este caso, se repite la metamorfosis del cuerpo de agua en instrumento musical: al contacto con los pequeños cantos rodados (“rompida el agua en menudas piedras”), el agua del río se transforma en mecanismo de cuerda que ameniza los oídos de los comensales (“cristalina sonante era tiorba”). La alusión metapoética es introducida por una nueva alianza entre Naturaleza y Arte: los dos sistemas que conforman lo “real” se funden para servir al cometido estetizante del poema, encarnado en la deleitosa figura de la “tiorba líquida”. Este instrumento cuasi increíble, metáfora vívida, embellece tanto los oídos de los pescadores y de su invitado especial como los del ingenio del lector: cumple, pues, una función estética doble, dentro y fuera del poema, cualidad que hace sugerir que los otros componentes que

rodean a la “tiorba líquida” tienen, también, por acción acumulativa y de contacto conceptista, carácter metapoético.

En efecto, inmediatamente después, el poeta nombra otro factor que endulza los oídos de los que se sientan a la mesa: “las confusamente acordes aves”, que, como se sabrá versos más adelante, eran tantas (“muchas eran, y muchas veces nueve”) que hacían las veces de coros de musas aladas, escondiendo en sus senos liras, profiriendo voces dispares aunque dulces, incluso en distintos idiomas (“aladas musas, que, de pluma leve / engañada su culta lira corva, / metros inciertos sí, pero süaves, / en idiomas cantan diferentes”).

El verso de “las confusamente acordes aves” da la pauta para comprender la sutil poética escondida detrás de este fragmento. Pese a que Jammes no lo marca en su edición, se puede considerar que el adverbio *confusamente* posee la misma dilogía léxica que el adjetivo iniciático de las silvas, la “soledad *confusa*”. En este pasaje, el crítico (1994, 471) lee en *confusamente* su significado moderno, ‘confusión’, mas no repara en el de ‘mezcla’ o ‘unión’, que ha demarcado, a lo largo de las *Soledades*, la esencia heterodoxa del estilo innominado. No creo que el sintagma nominal *las confusamente acordes aves* sea una excepción semántica; funciona, igual, dialógicamente; conviven los dos significados: la “acordada confusión” de aves de la que habla Jammes, y, al mismo tiempo, la “fusión acordada” o “fusión ordenada”. Es evidente que el resultado final de ambas operaciones es idéntico: en ambas versiones, los cantos de las aves formalizan una armonía estructurada, pero no debe perderse de vista que la alusión metapoética funciona siempre y cuando se contemplen los dos caminos para llegar a la idea final, dada su naturaleza subterránea y poco evidente.

En la primera lectura, la de la “acordada confusión” de Jammes, el efecto es más “realista”: las aves, obviamente, no son musas ni músicos, sus cantos no están

potencialmente organizados, sino que requieren de un segundo momento para transformarse, necesitan de la percepción de los oyentes, que las captan como ordenadas, como “acordes”. Este “orden del caos” que es la “confusión acordada” depende intrínsecamente del ingenio de los comensales: para ellos, para la familia de pescadores y para el peregrino, el canto caótico o al menos dispar de esas aves, puede llegar a ser ordenado, armónico, si ellos lo descifran como tal. Ahora bien, en la segunda lectura, la de la palabra *confusión* como ‘mixtura’, los personajes del poema no precisan un acto del entendimiento; en esta versión, los cantos de las aves son armónicos *per se*, el “confusamente acordes” no es más que una redundancia hiperbólica para disuadir al lector, cuando, en realidad, el poeta ha dejado en claro las cosas: la Naturaleza puede ordenarse por sí sola, *hay musas en la Naturaleza*, hay musas terrenales, musas aviarias, sólo debe evocarse el poder metafórico de la lengua para convocarlas, para nombrarlas, para revelarlas en su verdadera esencia: patronas y portadoras de la poesía. Una vez más, don Luis entrega al lector el poder de optar por la solución lógica que le plazca y sin miedo a la incompreensión: ambas conducen al deleite y a una concepción estética de la existencia. Lo metapoético reside, justamente, en el juego gongorino de colocar, en un mismo verso, tres de las palabras clave de sus *Soledades*: la *confusión*, el *acorde* y las *aves*. Como una urdimbre majestuosa, la triada se combina conceptistamente para dar pie a las invenciones ingeniosas; lo confuso es orden y caos reunidos, el acorde es el acto que los enlaza y las aves, finalmente, el medio que dispone la alianza de orden y de caos sobre la realidad poética. Tal es el mensaje metapoético que rezuma el verso: gracias a la unión de Arte y Naturaleza, al acordamiento de la confusión, sea por percepción o por esencia, el orden y el caos pueden convivir, y, más aún, ser bellos, ser aves cantoras, diosas naturales de la poesía, “aladas musas”; gracias, precisamente, a la mezcla, al acorde confuso del

conceptismo del poema, al enlace de los distintos géneros, a la combinación de arte de ingenio y la sublimación de lo mundano.

Se profundiza en la calidad metapoética de esas “aladas musas” cuando el poeta describe la música que cantan: “engañada su culta lira corva, / metros inciertos sí, pero süaves, / en idiomas cantan diferentes”. Las aves, animales bellos pero al fin animales, han asimilado uno de los elementos más sofisticados que ha creado el Arte: la lira, instrumento del divino Apolo. Para no desentonar con su papel de pájaros, *engañan*, ‘disimulan’ dentro de sí esa “culto lira corva”, que se esconde en la voz; por lo tanto, el canto de las aves, natural, rudimentario, guarece una suerte de secreto, la música cultivada, el modelaje de su canto con un fin estético. Atribuye Góngora, de esta manera, personalidad de deidad a los seres que habitan la isla y sus riberas; por acción de la música, de la belleza artística, lo natural y las bestias ascienden a la partitura sublime de lo poético. Es el Arte, finalmente, el que enaltece la Naturaleza, el que la hace despegarse de su calidad mundana y la codea con los reinos de la eternidad y la perfección áurea, un arte culto, un arte del ingenio, un arte que depende directamente del entendimiento que posee el espectador, sea dentro o fuera del marco textual del poema. Y, para apreciar esa música, se precisa, consecuentemente, una instrucción culta, palaciega, como la del peregrino o como la de los lectores ideales de las *Soledades*. Interesante paradoja gongorina: para apreciar algo tan cotidiano como el canto de las aves, el oído debe estar entrenado, la mente debe estar cultivada; para apreciar lo natural se exige un ingenio artístico, y con razón: hemos tenido frente a nosotros, toda la vida, esas bellezas naturales, pero acaso no las hemos apreciado debidamente, no hasta que nos ha costado trabajo entenderlas, hasta que se nos exige una operación mental de aprehensión verdadera. Don Luis revela lo que ya existe, sí, pero lo revela de una forma

antes innominada, en un vuelco sublime de “pluma leve”, con una precisión que atraviesa el objeto poético mismo y lo hace destilar su mera esencia, su oculto secreto de eternidad.

Los siguientes versos son extremadamente relevantes para una configuración metapoética de las *Soledades*: “metros inciertos sí, pero süaves, / en idiomas cantan diferentes”. En la superficie textual, nada haría pensar que esos endecasílabos hablan de otro referente que no sean los coros de las aves, que, como parafrasea Jammes, “cantaban sin ritmo fijo, pero suavemente, en idiomas varios” (1994, 471, 473). Una cuestión respecto a la paráfrasis del crítico me hace sospechar de un segundo referente oculto, como la lira culta que las “aladas musas” esconden: la adaptación del sintagma nominal “metros inciertos” a “sin ritmo fijo”. En efecto, Góngora busca volver a la dicotomía comenzada con “las confusamente acordes aves”, en la cual *confusamente* y *acordes* desempeñaban un papel mixto, tanto de contraste como de acoplamiento; con sus “metros inciertos sí, pero süaves”, el cordobés retoma la idea: el canto autónomo de cada ave no es armónico por sí solo, debe unificarse en un acorde general, en un coro que genere esa *suavidad*, esa dulzura con forma y sentido. Ahora bien, ¿qué tal que, considerando las implicaciones metapoéticas del pasaje, esos “metros inciertos” no remitan exclusivamente al coro de las “aladas musas”? ¿Qué tal que los “metros inciertos” puedan ser leídos de otra manera, quizá no sólo como *ritmo* sino también como *rima*? ¿Podría parafrasearse el sintagma nominal “metros inciertos” como “sin rima fija”? El cuestionamiento surge a partir de un dato muy sencillo: el género estrófico de las *Soledades*, la silva, como ya se ha dicho, se caracteriza por no tener una rima fija, en cuyo caso podría existir una velada y sutil alusión al poema mismo, a las silvas de rima incierta siendo emitidas por el acorde canoro de las aves-musas.

Esta segunda lectura no anula la anterior; por el contrario, fortalece la imagen de los coros de aves divinas, adjudicándoles tanto la emisión de la música como la de la poesía

superior que las ordena, que las proyecta, que las piensa. En caso de que se opte por incluir esta interpretación al significado primario del pasaje –los coros de aves–, el poema gana en sustancia y en trascendencia: en sustancia, porque los habitantes de la realidad poética constatan, en efecto, que son parte y resumen de un gran sistema, que hay una *consciencia* textual de que la poesía –y su música– surgen sobre la marcha, mientras la pluma de un artífice superior escribe. Y en trascendencia, puesto que se legitima la heterodoxia del estilo y se reniega de su supuesta oscuridad: decir “metros inciertos sí, pero süaves”, equivaldría, bajo esta lógica, a aseverar que, a pesar de la extrema libertad de la rima de una larguísima silva aestrófica, los valores estéticos se conservan: suavidad, dulzura, esto es, armonía, novedosa armonía diversa, fresca e inventiva belleza.

A la luz de esta explicación, complementaria al significado primario del pasaje, puede también leerse el “en idiomas cantan diferentes”... ¿Por qué motivo, además de señalar la diversidad de las aves-musas, Góngora mencionaría que éstas cantan en idiomas varios? ¿Por qué el poeta habla de *idiomas* y no de *voces* simplemente? A sabiendas de que las aves han sido personificadas –lo cual les permite hablar lenguas humanas, esto es, idiomas–, me pregunto si no hay aquí, igualmente, otra alusión velada a las características formales del poema mismo. Pienso en los varios idiomas en que están escritas las *Soledades*: el español, por supuesto... y el latín, la *imitatio* de la sintaxis latina, el uso preferencial de las raíces semánticas de aquella lengua. Ningún lector ya adentrado en el idiolecto gongorino puede negar que, por momentos, pareciese que el cordobés escribe *en algo más que español*, por no mencionar el estricto conocimiento de ciertas y muy usuales

raíces latinas a las que Góngora recurre para generar sus dilogías léxicas y sus esmerados cultismos⁴⁰.

Las interpretaciones metapoéticas de los “metros inciertos sí, pero süaves, / en idiomas cantan diferentes” permanecen, por supuesto, en el terreno de la mera especulación, y es de las alusiones más inasibles, ya que remite, en última instancia, a una cuestión técnica, más de forma que de fondo, a una materia menos maleable que los paradigmas conceptistas de las aves o de los ríos. Sin embargo, considero que no debe pasarse por alto la gran oportunidad que habría significado para Góngora el contenido de estos endecasílabos, de legitimación y afirmación de las formas métricas y de los juegos semánticos bilingües usados para confeccionar su estilo. Ante la posible avalancha de enemistades cortesanas, competencias poéticas y malogradas erudiciones, ¿qué mejor que dejar huella y constancia de la propia voluntad autoral en algunos versos de la gran obra, para así garantizar la trascendencia del nuevo estilo, sin necesidad de meterse en absurdas trifulcas, sin escribir necedades, trabajosos tratados u otra cosa que no fuera pura poesía? A fin de cuentas, este sugestivo movimiento implicaría la sublimación de su propio estilo, de su rima libre, de sus cultismos latinos, pues todo ello está puesto en voz de aves como “aladas musas”, patronas míticas de la poesía, seres tanto mundanos como divinos, hechos de dos mundos, naturales y artificiales por igual, confusos, heterodoxos.

⁴⁰ A tal punto algunos gongoristas consideran que don Luis escribe en algo más que español, que investigadores como Nadine Ly han llegado a hablar de una “gramática gongorina”, en la cual la estructura sintáctica del hipébaton contiene la clave de la latinización. Reflexiona Ly: “¿Qué podría significar para el Góngora de los años 1609-1615 no tanto la invención de una sintaxis hiperbática de la oración relativa como la sistematización de su empleo en los grandes poemas? Primero, lo que dijeron y repitieron tantos maestros del gongorismo: la creación de un lenguaje inaudito y extraordinario... [y] la toma de conciencia de que, a partir de la maravillosa confusión acarreada por fórmulas sintácticas engañosas más que ambiguas (no lo son [casi] nunca), se podían crear efectos rítmicos, semánticos y estéticos absolutamente nuevos y absolutamente bellos” (2011, 120). De esta forma, el idiolecto poético gongorino se comprende como la consecución lingüística de sus ideales estéticos: lenguaje a prueba de críticas y burlas, lenguaje sólo apto para la poesía, lenguaje a prueba del tiempo y presto para ser defendido con la propia creatividad del poeta.

Tras la comida, el anciano pescador cuenta su historia y la de su progenie, en la cual realza a sus hijas, cazadoras de focas. Acabado el relato, las quejas de dos pescadores enamorados se hacen oír a través de la marisma: son Lícidas y Micón, cuyas voces escucharemos en forma de versos integrados a la silva; antes de eso, la narración poética advierte que los dolientes garzones traen consigo una orquesta de delfines músicos, aludiendo al mito de Arión, ya tratado en la *Soledad primera* (vv. 14, 18). El fragmento en cuestión reza: “convocación de su canto / de músicos delfines, aunque mudos, / en números no rudos / el primero se queja de la culta Leusipe, / décimo esplendor bello de Aganipe, / de Cloris el segundo, / escollo de cristal, meta del mundo” (II, vv. 534-541). Aunque no representa una alusión metapoética de alcances tan exhaustivos como las anteriores, el pasaje reafirma la equivalencia paradigmática de *números=versos* que, a su vez, son “no rudos”, esto es, a pesar de ser producidos por dos rústicos pescadores, los cantos están insertos en la alta poesía amorosa, culta, sofisticada y palaciega. Asimismo, las quejas van dirigidas a Leusipe y Cloris, hijas del anciano pescador, nombres de la ilustre tradición grecolatina, con lo cual, los lamentos de dos simples pescadores se transforman, por acción del conocimiento poético de estos, en la más refinada cumbre de la palabra erótica. En este caso, Góngora soluciona el problema de lo rústico enfrentado a lo culto de una manera preciosa: el aprendizaje de la poesía, el dominio del verso italianizante y de las formas cultas del canto amebico puede sublimar cualquier realidad, por mundana que sea, a un escalón prácticamente divino.

Es, precisamente, la canción alterna de Lícidas y Micón, la que conmueve al peregrino. No obstante, él no es el único embebido en la hermosa dolencia; las piedras más duras, el dios Amor mismo, se han extasiado con el canto:

¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo
alterno canto dulce fue lisonja!
¿Qué mucho, si avarienta ha sido esponja
del néctar numeroso
el escollo más duro?
¿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?
(vv. 626-634)

Este fragmento esconde una serie de alusiones metapoéticas que giran en torno a la percepción estética del canto amebeo de Lícidas y Micón, tanto en los oídos del joven protagonista (“cuánta al peregrino el amebeo / alterno canto dulce fue lisonja”), como en los de los componentes naturales circundantes (“el escollo más duro”), los del Amor (“el veneno del ciego ingenioso / que dictaba los números que oía”), y, por supuesto, los del lector mismo, tras haber leído el poema dialógico de los pescadores. Ahora bien, como señala Robert Jammes, cuando Góngora dice *amebeo*, no se refiere exclusivamente al tema amatorio en general, sino a un género poético perfectamente definido, cuyo modelo es la *Égloga VII* virgiliana. Señala el crítico que

La semejanza fundamental entre los vv. 542-611 de esta *Soledad* y el “modelo” virgiliano es su estructura amebea, que consiste en confrontar, en un diálogo poético de riguroso paralelismo, dos pastores, o, como aquí, dos pescadores: las réplicas del que contesta deben ser semejantes a las de su competidor en la forma, la dimensión y el tema, y sobrepasarlas en intensidad. Desde este punto de vista, no es exagerado decir que en esta égloga piscatoria, absolutamente perfecta, Góngora aventaja a todos sus modelos antiguos y modernos: Teócrito, Virgilio, o Garcilaso (1994, 492).

Así, lo que ha escuchado el peregrino es mucho más que un “amebeo alterno canto”; se trata de una *imitatio* del modelo virgiliano de la égloga que, según el juicio de Jammes, “aventaja a todos sus modelos antiguos y modernos”. Sin ánimo de emitir un juicio de valor tan arriesgado, considero que, haya o no Góngora aventajado a sus modelos, el hecho

incuestionable es la refundición genérica: la “nueva égloga” gongorina respeta y emula la estructura establecida por Virgilio, y, a la vez, basa su originalidad en la *inventio*; la de don Luis es, para empezar, una égloga piscatoria –el mar ha reemplazado a la campiña, la pesca al pastoreo y la agricultura–, está inserta en un poema mayor, de pretensiones estéticas sumamente descomunales, y, finalmente, posee el innovador idiolecto estilístico del cordobés.

El poeta no ha tenido menoscabo alguno en mentar las cosas por su nombre, en disponer un “tecnicismo” dentro del lirismo desbordado: llamarle a la canción, justamente, “amebeo alterno canto”. Este dejar testimonio de la tradición a la que emula y renueva no es baladí: es un respaldo de autoridad –apoyado en Virgilio, el poeta por antonomasia–, es una declaración de intenciones en la cual Góngora asume el reto de relevar a los grandes escritores del pasado, de convertirse, gracias al ingenio y al fervor de su pluma, en un nuevo Garcilaso, uno hecho a la medida de su tiempo⁴¹.

El pasaje, entonces, se abre con una fuerte carga metapoética. Detrás del asombro del peregrino yace el asombro que don Luis quería provocar en sus lectores; él es el autor de la égloga de Lícidas y Micón, él, Góngora, es quien deposita la lisonja en su protagonista... Y su personaje, no faltaba menos, es el espejo sobre el cual los lectores pueden reflejarse, compartiendo el mismo asombro por los vuelcos estilísticos del poema.

⁴¹ Obviamente, no iba a ser nada sencillo para Góngora consagrarse como el poeta definitivo de la España de su tiempo; un fuerte competidor le había surgido en el camino: Lope de Vega, el Fénix de los ingenios, quien era ya el dueño absoluto de las tablas de Madrid, y, además, incursionaba en todos los terrenos literarios existentes. Como explica Ponce Cárdenas, entre Góngora y Lope “estaba en juego nada menos que el trono de la monarquía poética y, tras haberse alzado [Lope] con el de la cómica, el madrileño no iba a consentir que éste se le escapara” (2010, 13). Este pulso entre el cordobés y el madrileño por alzarse con el cetro de la poesía hispánica, relevando a nombres como los de Garcilaso o Herrera, debe considerarse una razón de suma importancia para la labor de legitimación metapoética que don Luis incluyó en sus poemas largos, tanto en la *Fábula de Polifemo y Galatea* como en las *Soledades*. Sin ir más lejos, los grandes opositores del “Góngora oscuro”, en la línea de Juan de Jáuregui, pertenecían al grupo cortesano de seguidores del Fénix. El cordobés debía defenderse e intentar vencer a toda costa.

No es el joven cortesano, por otra parte, el único que ha experimentado los elixires de la égloga piscatoria. Incluso “el escollo más duro” del mar se ha comportado como una “avarienta esponja” para absorber ese “néctar numeroso” que es el canto amebeo. Aquí, como se ha observado a lo largo de las *Soledades*, lo metapoético guarda una sugerente relación con la sutil armonía de Naturaleza y Arte. Las más duras piedras del mar, aquellas contra las cuales los navíos se hacen añicos en las tormentas, codician la hermosura de la canción, acaso para emblandecerse, para embellecerse ellas también. La hipérbole revela la esencia que palpita en ese mundo: a diferencia de la naturaleza “real”, la Naturaleza poética pertenece a una sustancia maravillosa que sólo puede mantenerse si es alimentada por el Arte; la música, los cantos, los versos, son el alimento, el agua misma que nutren la vida de los elementos naturales. Por esta razón Góngora define aquí la poesía como “néctar numeroso”, cuya desconstrucción podría cifrarse como ‘néctar de versos’, pues el néctar, como el que liban las abejas, es el sustento primordial de la vida, de esa vida interna de las rocas, de la minuciosa arena, del chapoteo undoso. La poesía, así, aparece representada como nutrimento para la supervivencia de Natura, para la vivificación de lo natural; la poesía, a su vez, tal y como lo hace el néctar, tiene una consistencia líquida; como un río, se distiende levemente, yace en el corazón profundo de la flor del canto, en el seno más oculto de la belleza.

El “candor puro” de las hijas virginales del pescador bebió también el canto amebeo de la copia –la pareja de pescadores dolientes–, los oídos de ellas se cautivaron y su corazón fue flechado por la alta depuración y técnica de la égloga. Las doncellas, entonces, se enamoran de los trovadores navegantes debido al excelente uso que aquellos hicieron de la palabra poética, forzando al dios Amor –el “ciego ingenioso”– a hacerlas beber de su

veneno, del jugo de la pasión, que aquí se identifica, consecuentemente, con el “néctar numeroso”, con el néctar de amor y de vida que es el poema.

Dos cuestiones de suma importancia resaltan en torno al Eros y la égloga piscatoria: primero, que el proceso de enamoramiento ocurre no sólo por acción del flechazo de Cupido, sino, principalmente, por el éxtasis poético que han urdido dos mortales; y, segundo, el juego conceptista que se esconde en el endecasílabo “que dictaba [Amor] los números que oía”, posible concepción del Eros como poesía o, incluso, como poesía produciéndose a sí misma.

La primera cuestión lega un poder sagrado, otrora propiedad de los dioses, a los hombres, la capacidad de enamorar a otro ser humano. No es la caprichosa flecha de Cupido la que inficiona con su veneno el corazón de las doncellas; *es la poesía*, poesía compuesta por hombres, por seres mortales. Aunque, acorde con el verso, era el Amor el que “dictaba los números que oía”, sabemos, ya, que no es ese Eros superior, ideal platónico, el que posee a los amantes y los hace enfermar de loco amor. Se trata de las querencias íntimas, mortales, *reales*, de Lícidas y de Micón, se trata de la volición amatoria de ambos que, dada su genialidad y destreza para la poesía, alcanza las cotas del Eros con mayúscula.

La segunda cuestión se apuntala con la primera. Ese cándido Amor de los pescadores, ese dios Cupido verbal que ellos han configurado sin ayudas celestiales, puede ser traducido como una lúcida equivalencia de *amor=poesía* con el citado “dictaba [Amor] los números que oía”. Si es el Amor de los donceles el que dicta y oye al mismo tiempo sus versos de seducción, entonces la esencia del Eros, para esos jóvenes extremadamente duchos en retórica, *es la poesía misma*. Esta hermosa y subterránea equivalencia había sido ya sugerida por Góngora al final de la *Soledad primera* (“que, siendo Amor una deidad

alada, / bien previno la hija de la espuma / a batallas de amor campo de pluma”, vv. 1089-1091), donde, como apunté previamente, el *campo de pluma* podía ser entendido como el papel sobre el cual el poema-Eros escribiría las *batallas de amor*. En esta segunda alusión sobre un tema muy semejante, la relación entre los componentes es mucho más diáfana: el Eros-poeta –metáfora de la pareja de trovadores– se dicta y se escucha a sí mismo, puesto que es él, en su potestad verbal, quien produce la melodía del enamoramiento.

La recurrencia sobre este tópico –*amor=poesía*– demuestra una concepción particular de Góngora sobre el quehacer mitológico del verso. En esta visión del mundo, el amor une a los contrarios tal y como los conceptos poéticos logran juntar a los componentes disímiles; poesía y amor comparten un poder reservado a los dioses: la capacidad de producir vida, de generar ilusión de existencia. Si la realización del Eros como cópula deviene en el nacimiento material de otro ser humano, la realización de la Poesía como verso deviene en el nacimiento espiritual de una realidad alterna, de una realidad donde absolutos como el Bien, el Amor o la Belleza ocupan un lugar perenne. Si habíamos venido hablando de la sutil conjugación de Arte y Naturaleza en el carácter metapoético de las *Soledades*, el Amor es el punto más álgido en que ambos se reúnen: el instinto, la pasión, síntomas naturales del enamoramiento, se acoplan a la idealización, a la retórica del cortejo, aparejos del dominio artístico; por ello, la identidad *amor=poesía* es, quizá, la expresión que mejor resume *desde dentro* la esencia metapoética de las *Soledades*. Siguiendo esta lógica, si se tuviera que dar un sentido ulterior y global a las silvas, me atrevería a sugerir que las *Soledades* son los poemas del amor triunfante como creación poética, esto es, del triunfo de la poesía como alumbramiento conceptista, como parto intelectual de mundos ideales y como conjunción fundacional no ya de dioses, semidioses o seres míticos, sino de seres humanos con el don del ingenio verbal por identidad ontológica.

La etimología griega de la palabra *poesía* (*poiesis*) da la pauta de la poética gongorina: *poesía=creación*; en nuestro mundo “real”, los versos no flotan en el aire, pero sí el amor, el amor que se dedica a juntar personas y a hacerlas reproducirse; en el mundo ideal del poeta, el de los campos y las riberas arcádicos, tanto el amor reproductivo como la poesía reproductiva son elementos igualmente reales, moldeables, tangibles... En el mundo de las *Soledades*, luego, decir *amor* es decir *poesía*; son lo mismo, son unión de opuestos al servicio de la creación total. No se requiere de deidades medianeras mas que para el ornato: son los seres humanos los que han tomado el lugar de los dioses... ¿Cómo lo han hecho? Aprendiendo el arte de ingenio verbal, cultivando su lectura de los clásicos, volviéndose, en fin, poetas.

Este desplazamiento de lo divino en favor de lo profano, sublimación de lo mortal poético por encima de lo inmortal legendario, compone la siguiente y última alusión metapoética revisada en este trabajo. Con el peregrino por testigo, el anciano pescador ha aceptado, felizmente, a Lícidas y a Micón como yernos, lo cual es celebrado por todos los presentes (“Concediólo risueño, / del forastero agradecidamente / y de sus propios hijos abrazados”, vv. 645-647). La escena, en medio de la cual los nuevos integrantes de la familia besan gratificados los pies del suegro (“de sus barcas Amor los pescadores / al flaco pie del suegro deseado”, vv. 650-651), hace que el narrador-poeta se pregunte lo siguiente, a manera de excursio, sobre la extraña naturaleza del amor:

¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones
para favorecer, no a dos supremos
de los volubles polos Ciudadanos,
sino a dos entre cáñamo garzones!
¿Por qué? Por escultores quizá vanos
de tantos de tu madre bultos canos
cuantas al mar espumas dan sus remos
(vv. 658-664).

El excurso, de compleja sintaxis, que la narración poética dirige en forma de pregunta retórica al Amor, puede ser parafraseado de la siguiente manera: “¡Cuán dulces ocasiones sabes adjudicarte [tú, Amor] para favorecer, no a dos dioses [Ciudadanos] que moran en los volubles cielos, sino a dos mancebos [Lícidas y Micón] que viven entre redes de cáñamo! ¿Por qué? Quizá porque esculpen fugazmente blancas estatuas de tu madre [Venus], tantas como las espumas que levantan sus remos en el mar” (Jammes, 1994, 513).

El carácter metapoético del fragmento se presupone por la familiaridad y cercanía con que el narrador-poeta se dirige al dios Amor. Se ha demostrado previamente que el paradigma erótico de las *Soledades* se basa en la profunda equivalencia de *amor=poesía*, con lo cual, de manera extensiva, mucho de lo tocante al amor recuerda, sugestiva y sutilmente, la creación poética. Este fragmento, aunque menos diáfano, se encuadra también bajo esos rubros.

En este caso, la voz poética *pide explicaciones* al Amor: ¿por qué favorecer caprichosamente no a dos dioses enamorados sino a dos pescadores mortales con sus respectivas amantes? No se trata de una queja; es una preocupación genuina: ¿por qué el todopoderoso Eros, hacedor y deshacedor de los más hondos vínculos, antepone a dos ínfimos mortales, a “dos entre cáñamo garzones” y no a “dos supremos de los volubles polos Ciudadanos”? La respuesta, como se verá más adelante, se debe al Arte, a la poesía, a la parcela erótica que depende exclusivamente de los hombres, aquello que los vuelve divinos.

Además, hay una formulación de tintes filosóficos en la pregunta “¿Por qué?” del verso 662, única en su tipo a lo largo de las silvas. Si el poeta se intriga por la naturaleza del amor, bajo las directrices del paradigma metapoético de *amor=poesía*, donde ambos

elementos tienen en común el poder creativo, es, a fin de cuentas, porque la voz poética se inquiere por su propio poema, por su propia poesía, esto es, por el engendramiento de sí misma: en una estética conceptista donde la creación del Eros y el ingenio creativo de la poesía son la misma fuerza irredenta, preguntarse por la naturaleza del amor es preguntarse por la naturaleza de la poesía. De esta forma, ese “¿Por qué?” puede traducirse, incisivamente, en ‘¿Por qué el Eros mortal –la procreación mortal– se prefiere antes que la divina, por qué gusta más el amor creador de los hombres por encima de la amorosa creación divina?’; dicho de otra manera: ¿por qué es así *esta poesía*?, ¿por qué esta poesía, fundada en el Eros creador, favorece a los mortales antes que a los dioses? Visto de esta manera, ese mínimo “¿Por qué?”, flotando entre versos y apenas advertido, puede convertirse en la inquisición máxima de las *Soledades*: contemplado a través del tamiz metapoético, se trata de la pregunta fundacional cuya respuesta dará pie al parto poético y al parto erótico que son las silvas.

Góngora, en su afán por legitimar *su* poesía, por hacer trascender *su* idea de la poesía, contestó el “¿Por qué?”, ¿por qué hacer que el amor –el amor poético, a fin de cuentas, el amor que se escribe a sí mismo– optase por ayudar a los pescadores y no a los habitantes celestes? Contesta don Luis: “Por escultores quizá vanos / de tantos de tu madre bultos canos / cuantas al mar espumas dan sus remos”. La respuesta es preciosa, delicadísima de perfecta: el Eros favorece a Lícidas y a Micón porque, cuando reman, levantan en el mar una espuma que va formando, como si esculpiesen, líquidas formas blancas que semejan a la madre de Cupido, Venus. Los pescadores amantes son, así, escultores, son *artistas* de la Naturaleza, rindiendo silenciosos homenajes a la patrona máxima de los aparejamientos. El Amor prefiere a estos “dos entre cáñamo garzones” porque le han ofrendado, sin darse ellos cuenta, el mejor regalo que él podría desear:

esculturas espumosas de su madre, que nació de las espumas. No es un arte aprendido, pero la palabra *escultores* no es, como nada en las *Soledades*, gratuita: *Ars* se funde con *Natura* –la escultura se funde con la espuma del mar– al servicio de la divinidad, de la Belleza absoluta. Y tal labor, sí, sólo puede ser hecha por las humildes manos de los hombres, por la pobreza de los pescadores y sus sencillas ambiciones, limitadas a obtener comida y pareja para perpetuar la vida. Hay, aquí, una nueva reivindicación magnífica de las pequeñas cosas que, bien tratadas, resúmenes del universo, pueden llegar a ser más definitivas que las deidades ulteriores, que las potencias ultraterrestres. En eso consiste, precisamente, la sublimación del conceptismo gongorino: en hacer que los objetos mínimos, las personas humildes, puedan ser poetizadas *como si fueran* dioses de una realidad impecable. El mundo de las *Soledades* no requiere de potencias celestes: los hombres, escultores, pintores, poetas, guardan dentro de sí un resquicio de divinidad, puesto en práctica cada que desatan su poder creativo, cada que hacen arte con los elementos que la naturaleza les brinda. Análogamente, el poema de Góngora no precisa pertenecer a un género elevado y aplaudido por la gracia de los siglos, no es una epopeya ni pretende serlo a pesar de presentar una considerable carga épica; la de don Luis es, aunque no lo parezca, una propuesta humilde, una propuesta nacida del tierno y candoroso amor a la naturaleza y que pretende consolidarse con la retórica, con la agudeza, con la espuma verbal del arte.

En suma, el pasaje termina de consolidar la concepción gongorina de la poesía, tanto de su poema en particular como del quehacer poético en general: es un acto del entendimiento que expresa la correspondencia –muchas veces oculta– entre *Ars* y *Natura* con el fin de *crear belleza*, esto es, de rendir tributo, de imitar y reinventar la única creación posible en el dominio de los mortales, el amor. Asimismo, triunfa la libertad creativa del

hombre de la mano de la poesía: el mundo ideal será para los escultores, para los artesanos humildes, para los embellecedores de Venus, para los poetas; ellos, y no otros, serán los favorecidos por la estela del amor, que es la que hace perdurar la vida. El amor y la poesía, pues, son la pareja del matrimonio que da a luz la vida, que en el caso del verso, de la vida interna del verso, llamamos *belleza*. Góngora tuvo partos de belleza, y fue consciente, como las alusiones metapoéticas hacen constar, de que su impronta genial, su novedoso estilo, le iba en ello.

Conclusiones

La conclusión más necesaria salta a la vista: los versos, las alusiones metapoéticas de las *Soledades*, sólo existen en un segundo nivel de lectura, detrás de los referentes inmediatos, de las metáforas más transparentes, aparejadas a la intrincada composición de los conceptos. Por supuesto, existen temas metapoéticos que no comparten la interpretación aportada en este trabajo –relativa, exclusivamente, a dos cuestiones: la legitimación del nuevo estilo del cordobés y la trascendencia de su idea de la poesía–. De esta suerte, el famoso soneto de Góngora “De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado”⁴², con su recordado cuarteto inicial “Descaminado, enfermo, peregrino / en tenebrosa noche, con pie incierto / la confusión pisando del desierto, / voces en vano dio, pasos sin tino”, anticipa ya la trama y la metapoésia de las *Soledades* y, sin embargo, no es del todo la clase de metapoésia que se ha revisado en estas páginas. Para que lo fuese, necesitaría recurrir a la sutil pero determinante ecuación del paradigma conceptista que acompaña al peregrino en ambas silvas, *pasos=versos*, es decir, “**Pasos** de un peregrino son errante / cuantos me dictó **versos** dulce musa, / **en soledad confusa** / perdidos unos, otros inspirados”. A diferencia del soneto citado, la Dedicatoria de las *Soledades* prefigura y programa un sistema entero, soterrado, como sabemos, basado en la identificación de los elementos evocados poéticamente –pasos, personajes, músicas, animales, etc.– con los elementos formalmente poéticos que engendran a los primeros. El signo lingüístico del más largo poema de don Luis, yace, pues, totalmente motivado: la programación iniciática, esa “soledad confusa” sobre la que se desenvuelve el *leitmotiv* de *pasos=versos*, indica que la

⁴² Según Carreira, tuvo que haber sido compuesto “en Salamanca, donde Góngora estuvo gravemente enfermo entre julio y agosto de 1593” (2009, 207).

totalidad de la obra –la totalidad de la “soledad confusa”– se rige por una sugerente y escondida igualdad entre la forma y el contenido, entre la palabra y la imagen, entre la poesía y el mundo.

El ejemplo anterior muestra la que es, quizá, la conclusión más importante de la investigación: la metapoésía de las *Soledades* no consiste en una serie de alusiones desperdigadas ni mucho menos en ocurrencias puntuales del autor. Por el contrario, se trata de un sistema, subterráneo, sí, debido a la acción del concepto, que hace que las más complejas metáforas y las más intrincadas operaciones del ingenio se plieguen sobre sí mismas. Ahora bien, los paradigmas conceptistas –campos semánticos de metáforas afines, perceptibles únicamente en una segunda lectura no superficial– revelan que la metapoésía de las *Soledades* se hilvana como un sistema o, mejor dicho, como una urdimbre de conceptos que una y otra vez se refieren tanto a su quehacer poético como al sentido ulterior de la poesía.

Estos paradigmas metapoéticos, imbricados de manera conceptista –esto es, hallando la invisible pero lógica conexión entre elementos aparentemente dispares–, son, a grandes rasgos, los siguientes: 1) el paradigma programático, que motiva el signo lingüístico de todo el poema, los *pasos=versos*, y que guarda su imagen más preciosa en los pies métricos del *protagonista-poeta* caminando por la silva poética. A cada aparición de las distintas variantes de la palabra *confuso*, con su consabida dilogía latinizante (‘mezclado’), se sospecha de la presencia de este paradigma; 2) el paradigma clásico, que abreva en las formas tradicionales de la metapoésía, donde la suma de música y escritura da lugar a la poesía; una de las alusiones más representativas de este conjunto son aquellas “cítaras de pluma”, encarnación de las aves cantoras y, a la vez, del símbolo poético por excelencia: *música+escritura[plumas]=poesía*. En este campo, Góngora se alinea en la

estela de los grandes vates del pasado, aportando, a la emulación e imitación, su punto de originalidad: la invención de su idiolecto poético. Asimismo, el paradigma innova su función clásica con las numerosas coincidencias de Arte y Natura. Lo artificial, del lado del hombre y de su escritura, se ha aliado con lo natural, donde la música de las aves surge sin aprendizaje previo; ambas, *Ars* y *Natura*, se conjugan al servicio de una tercera realidad mixta: la “soledad confusa”, el poema, la poesía misma, con lo cual la Belleza, a ojos de Góngora, es la suma perfecta de lo artificial y lo natural; 3) el paradigma formal-estrófico, donde ciertos elementos naturales del mundo idílico recuerdan, entreveradamente, las herramientas técnicas con las cuales se escribe el poema. Así, los arroyos, ríos y demás cuerpos de agua, pueden llegar a ubicarse bajo el paradigma del *poema-río*, que no es otra cosa que una profunda alusión al género estrófico del poema, la silva de rima libre y de endecasílabos y heptasílabos encadenados en un fluente discurso. Por otra parte, finísimas alusiones como “la más dulce, si no la menos clara / sílaba” se añaden, también, a la consciencia que el poema tiene de sí mismo: ante la supuesta oscuridad, el cordobés opone la dulzura, dulzura máxima debida, precisamente, a la resolución ingeniosa de esa “oscuridad”... Todo ello sintetizado en una única sílaba, en un átomo poético –como el “néctar numeroso”–, la parte como resumen del todo, al igual que los mínimos objetos de los campos y las riberas que rezuman la calidad de todo un universo; 4) el paradigma mítico, en el cual la poesía, como la de Lícidas y Micón, es propiedad de los hombres y los diferencia de los dioses al grado de ya no necesitarlos; por el dominio del arte, los hombres se vuelven dioses de sí mismos; aquí, Góngora crea su propio mito de la poesía, que se desliga de lo apolíneo idealizado y se entrega a lo ingenioso humano, a lo mortal intelectual, como en “¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones / para favorecer, no a dos supremos / de los volubles polos Ciudadanos, / sino a dos entre cáñamo garzones!” Este

paradigma incluye la pregunta estética de las *Soledades* que, finalmente, se transmuta en ética: ¿por qué?, ¿por qué favorecer a los hombres y no a los dioses? Porque los hombres esculpen, porque los hombres poetizan, porque el arte, la poesía, es aquello que hace divinos a los hombres. Góngora no requiere cantar lo celestial majestuoso; para él, poner en versos las narices de un conejo o los roces del agua contra las piedras, es hablar, ya, de una realidad divina, la nuestra, sublimada gracias al ingenio poético; 5) el paradigma erótico, cuyo punto álgido –“a batallas de amor campo de pluma”– es el cierre de la *Soledad primera* –la única de las dos silvas que fue concluida–. Este rubro presenta la cosmovisión gongorina de la poesía, el significado que la práctica poética conlleva: *amor=poesía*, entendiendo *amor* como coyunda de hombres que deparará la reproducción y el engendramiento de una nueva vida, y de *poesía* como coyunda de los elementos lingüísticos, que derivará en la reproducción y engendramiento del concepto. Para Góngora, Eros es Poesía porque ambos son Creación, perpetuación de la vida; y el significado de la vida se cifra con la lengua, eso que distingue como humanos.

Evidentemente, no todas las alusiones metapoéticas analizadas pueden ser sencillamente clasificadas en estos o en otros paradigmas: el *poema-río* de don Luis es un *continuum* reactivo a las particiones abruptas. En cualquier caso, todas las alusiones, sin excepción, comparten una de las dos –o las dos– características funcionales de la metapoesía: la legitimación del nuevo estilo y la preocupación por la trascendencia de la poesía. A pesar de la famosa “Carta en respuesta” que, como puede percibirse, fue escrita con notoria cólera, Góngora no fue un poeta que escribiera tratados; su teoría poética se encuentra *dentro* de sus propios versos, y no sólo como exposición de la naturaleza de los mismos, sino como huellas indelebles, como pistas enrevesadas, dejadas allí para la posteridad y para los ingenios cultivados. El autor era consciente del alboroto que sus

Soledades iban a causar en la corte y en los círculos letrados, como ya había sucedido con su *Polifemo*; por su alta devoción a Garcilaso, por su agrupación a la culta poesía hispánica, por su infatigable competencia con Lope y otros, resulta innegable que Góngora buscaba ese trono de la poesía que a inicios del siglo XVII había quedado vacante. Don Luis no podía permitirse que, por culpa de unos necios, la trabajosa empresa de sus *Soledades* cayera en el olvido, pero tampoco iba a defender el poema en el terreno político ni con las habilidades del tratadista que nunca fue. Lo defendió, lo legitimó, desde la genialidad creativa que lo hacía saberse superior al resto de los ingenios: desde su propio idiolecto poético. La función primordial de las alusiones metapoéticas de las *Soledades* es, luego, la reafirmación del estilo novedoso del creador, un estilo que, ahora sabemos, no era oscuro o disparatado, sino rústico y sublime al tiempo, innominado, suma de géneros inspirada en la retórica conceptista que conciliaba y unía los factores opuestos.

La segunda función de la metapoesía de las silvas complementa a la primera, puesto que es el resultado ulterior, la cosmovisión gongorina en forma de legado poético hasta nuestros días. Para el cordobés, un estilo poético trascendente –un estilo poético legitimado, seguro de sí mismo– era uno capaz de hablar de cualquier cosa sin por ello cambiar su constitución. Carreira retrata a la perfección a este Góngora que imprimió una forma de vida en sus versos:

Góngora es un enamorado de la vida, un vividor. Las gallinas, las cabras, los conejos, como los robalos, las aceitunas, el queso, las nueces y el vino que aparecen en las *Soledades*, como el requesón o la empanada que agradece en unas décimas, le gustaban, se regodeaba con sus formas, colores y sabores. Y claro, un epicúreo, y más si es clérigo, en una España dominada por inquisidores y neoestoicos, tenía que resultar escandaloso (2009, 21).

Y así fue. El epicureísmo gongorino –contrario al pesimismo de su época–, el apego a la vida, a la minuciosa vida en todas sus manifestaciones, por pequeñas e insignificantes

que fueran, la procreación de esa vida por medio del amor –del amor poético–, la sublimación de esos referentes domésticos con un tono extremado, causó escándalo. El poeta se defendió desde su trinchera, el verso. Pero no sólo hizo eso: dejó, también, una visión poética del mundo con la cual su estilo pudo trascender y ponerse a la cabeza de lo que hoy en día conocemos como *lirica*, poesía que puede hablar de cualquier cosa, sin restricciones genéricas.

La cosmovisión gongorina de la vida pasa, de este modo, por concebir al Eros y a la Poesía como sustancias de una misma esencia: la creación. A fin de cuentas, esta igualdad de *amor=poesía*, hermanada por la potencia creativa y creadora, deviene en un modelo del mundo cuya concreción es la atmósfera idílica de las *Soledades*: la posibilidad de habitar –al menos lingüísticamente– un mundo en el cual sus componentes y sus seres están armónicamente unidos, una realidad regida por la paz, por la ausencia de codicia, por la equidad y reciprocidad entre sus partes, un lugar donde las posturas contrarias se concilian y el poeta descubre la historia oculta, la verdad misteriosa que alianza a todas esas existencias bajo un mismo aliento ingenioso. Tal es el ideal poético de Góngora: mostrar la posibilidad de un mejor mundo –cuasi perfecto– mediante la retórica del conceptismo, esa que desconoce de fronteras y acoyunta géneros dispares, a usanza del amor que atrae, por vez primera, a aquellos que vagaban ignotos el uno del otro.

Por supuesto, es el lenguaje el que sale triunfante de tal operación utópica, ya que únicamente en su interior se puede pensar y articular un refinamiento de la vida que sublime a categoría divina hasta al mínimo de sus componentes. Es el lenguaje la herramienta escogida para transformar la realidad, para volver reales aquellos sueños que parecían inalcanzables; por ello la poesía de don Luis *debe* hablar de todo, porque es *su* lenguaje, su idiolecto poético, el escogido para revelar la esencia oculta de la realidad, esa

que sigue esperando por nosotros, el erotismo unificador de las partes con su todo.

Recordamos, así, aquellas iluminadoras palabras de David Huerta, al decir que las

Soledades son

el mito de la poesía, el mito de la palingenesia poética: la regeneración del mundo por medio de las palabras... Si la Edad de Oro ocurrió en un pasado transhistórico, la poesía tiene el poder de hacerla regresar, en sus ámbitos y con sus medios: las palabras, los versos, los ritmos... Las *Soledades* atesoran el mito de la poesía, siempre vagabunda y siempre en trance de regresar a quedarse, quién sabe por cuánto tiempo, entre nosotros (2012, 97).

Las *Soledades*, de esta forma, no sólo recurren a la poesía para configurarse y legitimarse, sino que intentan ser la carne, el néctar de la poesía misma: volverse el mito fundacional del nuevo estilo que emplean. La poesía, como elucida Huerta, tiene el poder de hacer regresar el pasado mítico; empero, debemos reconocer que la poesía ostenta ese poder porque ella *es* esa Edad de Oro; lo mejor del hombre, sus más altas gestas, sus amoríos y sus emotivos aprecio por lo viviente, yacen arraigados en las palabras, son las palabras mismas; las palabras dan cuenta de nuestro paso por el mundo desde hace miles de años, y esa carga histórica, sea real o imaginaria, se deposita en el lenguaje, y es responsabilidad de los pueblos resucitarla a cada tanto, ornarla, estudiarla, cantarla, para no perder los ideales que un día nos hicieron iguales.

Finalmente, resulta indudable que el presente trabajo abre muchas más preguntas que las respuestas que intenta otorgar. Queda mucho por hacer en la senda de la metapoésia gongorina, tanto sobre el poema aquí tratado como sobre el grueso de la obra de don Luis. Para investigaciones venideras, lo más relevante será no tanto remarcar las alusiones metapoéticas en las composiciones del cordobés, como encontrarles un porqué, darles un sentido, hallar la función exacta que desempeñan en la totalidad de su conjunto; de lo

contrario, serán meras anécdotas textuales sin repercusiones para lo que realmente importa:
la trascendencia de la poesía como materia fundamental de lo humano.

Fuentes citadas

Alegre Gorri, Antonio, “Estudio introductorio. Platón, el creador de las ideas”, en Platón, *Diálogos I*. Madrid: Gredos, 2010, pp. XXI-CXXIII.

Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1986.

Alonso, Dámaso, “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco* (edición de Bruce W. Wardropper). Barcelona: Crítica, 1983, pp. 407-411. [Original de 1928, *Revista de Occidente*, XIV, pp. 177-202]

-----, *La lengua poética de Góngora. Parte primera*. Madrid: CSIC, Revista de Filología Española-Anejo XX, 1961.

-----, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos, 1981 [1950].

Blanco, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, Confluencias, 2012.

-----, *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León, Lectura y Signo. Anejo III, 2012 B.

-----, “Góngora y el concepto”, en *Góngora Hoy. I-II-III* (edición de Joaquín Roses Lozano). Córdoba: Colección de Estudios Gongorinos, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 319-346.

-----, “Las *Soledades* a la luz de la polémica”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora* (coordinado por B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas). Pisa: Edizioni ETS, 2013, pp. 7-40.

Bonilla, Rafael Cerezo y Paolo Tanganelli, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*. Madrid: Delirio, 2013.

Carreira, Antonio, “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, no. 12, 2001, pp. 8-15.

-----, “El yo de Góngora: sus máscaras y epifanías”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, pp. 121-159.

-----, “Góngora y Madrid”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, pp. 161-177.

-----, “La novedad de las *Soledades*”, en *Gongoremas*. Barcelona: Península, 1998, pp. 225-237.

Carreter, Fernando Lázaro, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VI, Madrid, 1956, pp. 355-386.

Collard, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.

Conte, Gian Baggio, *The poetry of pathos*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.

Egido, Aurora, “I. Bodas de Arte e Ingenio”, en *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*. Barcelona: Acantilado, 2014, pp. 21-49.

-----, “«Mañana serán miel». Labores poéticas y metapoéticas del Góngora abeja”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora* (coordinado por B.

Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas). Pisa: Edizioni ETS, 2013, pp. 219-252.

Flor, Fernando Rodríguez de la, *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.

García Lorca, Federico, “La imagen poética de Don Luis de Góngora”, en *Conferencias I* (edición de Christopher Maurer). Madrid: Alianza, 1984 [1932], pp. 87-125.

Gates, Eunice Joiner, “Introducción al *Antídoto* de Juan de Jáuregui”, en *Documentos gongorinos* (edición de Eunice Joiner Gates). México: El Colegio de México, 1960, pp. 71-81.

Góngora, Luis de, *Antología poética* (edición de Antonio Carreira). Madrid: Barcelona, Crítica, 2009.

-----, *Fábula de Polifemo y Galatea* (edición de Jesús Ponce Cárdenas). Madrid: Cátedra, 2010.

-----, *Soledades* (edición de Robert Jammes). Madrid: Castalia, 1994, 731 pp.

-----, “Respuesta de don Luis de Góngora”, en *Obras completas II* (edición y prólogo de Antonio Carreira). Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000, pp. 295-298.

Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza* (edición de Emilio Blanco). Madrid: Cátedra, 2010.

Guilherme Merquior, José, “Naturaleza de la lírica” (traducción de Arturo Casas), en *Teorías sobre la lírica* (compilación de Fernando Cabo Aseguinolaza). Madrid: Arco/Libros, 1999, pp. 85-101. [Original de 1972, “Naturaleza da lírica”, en *A astúcia da mímese. Ensaio sobre lírica*. Río de Janeiro: José Olympio, pp. 3-18]

Horacio Flaco, Quinto, “Arte poética (epístola a los Pisones)”, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética* (edición bilingüe de Horacio Silvestre). Madrid: Cátedra, 2010, pp. 532-581.

Huerta, David, “Regresos y peregrinaciones”, *Revista de la Universidad de México*, Aguas aéreas, no. 95, 2012, pp. 96-97.

Jammes, Robert, “Góngora, poeta para nuestro siglo”, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo* (coordinado por Joaquín Roses Lozano). Córdoba: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2012, pp. 17-29.

-----, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Soledades* (edición de Robert Jammes). Madrid: Castalia, 1994, pp. 7-157.

Jáuregui, Juan de, “Antídoto contra la pestilente poesía de las *Soledades*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo”, en *Documentos gongorinos* (edición de Eunice Joiner Gates). México: El Colegio de México, 1960, pp. 83-152.

Jones, R. O. y Carolyn R. Lee, “Introducción biográfica y crítica”, en Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*. Madrid: Castalia, 1975, pp. 7-49.

Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (versión de María D. Mouton y V. García Yebra). Madrid: Gredos, 1954.

Kluge, Sofie, “Espejo del mito. Algunas consideraciones sobre el epilio barroco”, *Criticón*, v. 115, 2012, pp. 159-175.

Ly, Nadine, “Gramática gongorina del hipérbaton (1609-1615)”, en *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615* (editado por Begoña López Bueno). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 83-121.

Micó, José María, *Para entender a Góngora*. Barcelona: Acantilado, 2015.

Molho, Mauricio, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis* (edición de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias). Madrid: Cátedra, 1995.

Roses Lozano, Joaquín, *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga: Universidad de Málaga, 2007.

-----, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII*. Madrid: Támesis, 1994.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto, 2001.

-----, “Introducción”, en Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea* (edición de Jesús Ponce Cárdenas). Madrid: Cátedra, 2010, pp. 9-141.

Sánchez Robayna, Andrés, “Sobre el inacabamiento de las *Soledades*”, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615* (editado por Begoña López Bueno). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 289-312.

Snyder, Jon R., *La estética del Barroco* (traducción de Juan Antonio Méndez). Madrid: La balsa de la Medusa, 2014. [Original de 2005, *L'estetica del Barroco*. Bologna: Società editrice il Mulino]

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias* (edición de Enrique García Santo-Tomás). Madrid: Cátedra, 2009.

Villarreal, José Javier, *Las penas del guardador de rebaños. Tras la huella del Polifemo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Virgilio Marón, Publio, *Eneida*, en *Obras completas* (traducción de Aurelio Espinosa Pólit). Navarra: Cátedra-Avrea, 2010, pp. 332-1009.

Wind, Edgar, “Capítulo XIII. Pan y Proteo”, en *Los misterios paganos del Renacimiento* (traducción de Javier Fernández de Castro y Julio Bayán). Barcelona: Barral

Editores, 1972, pp. 193-217. [Original de 1968, *Pagan mysteries in the Renaissance*.
Londres: Faber and Faber]