



CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

**EL PEREGRINO COMO CONCEPTO EN LAS *SOLEDADES* DE
GÓNGORA**

Tesis que para obtener el título de

Doctora en Literatura Hispánica

presenta

Paola Encarnación Sandoval

Asesora

Dra. Martha Lilia Tenorio Trillo

Ciudad de México

Abril 2016

AGRADECIMIENTOS

A Martha Lilia Tenorio, por confiar en este trabajo y asesorarlo con dedicación y rigor desde sus inicios. Pero sobre todo, por dar una lección magistral de congruencia, equilibrio y pasión para ejercer la investigación y la docencia; y también por todos los gestos de afecto y comprensión que acompañaron su tutela académica.

A los doctores Ana Castaño, Miguel Martínez y Nieves Rodríguez por su lectura atenta y por la generosidad de sus observaciones y sugerencias, que me han permitido mejorar esta investigación y me han invitado a reflexionar desde otra perspectiva sobre varios aspectos de la misma.

A mis papás, Ilse y Justino, que siempre me animaron a emprender este camino y que me han dado todo su apoyo y amor para seguir en él.

A Keno, otra mitad de mi corazón, y a Carmín por motivarme a ser mejor cada día.

A mis abuelos, los vivos y los que se han ido, por su ejemplo de amor incondicional y generoso y por la fortuna de tenerlos conmigo en cada fase del camino.

A mis tíos, Rafa, Cyn y Vicente, quienes me han cobijado con su palabra sabia y con su cariño me han ayudado a crecer.

A Juanita, que me ha cuidado amorosamente enseñándome que la familia no es solo de sangre.

A Rojo, por acompañarme con su amor y su abrazo todos los días.

A Emilio, por su amistad incondicional y su alegría por la vida.

A mis amigos y colegas de la promoción 2011-2015: Emiliano, Jorge, Sergio, Cristina, Glenda y Gaby, por su apoyo en todo momento y por tantos buenos ratos.

A Cris, Giovanna, Sara, Anais y Tania, por brindarme su amistad y comprensión.

A los profesores inspiradores de este doctorado, en especial al doctor James Valender por su dedicación, por sus consejos y por su compromiso genuino con los estudiantes y con la poesía.

ÍNDICE

Introducción	6
I. El peregrino en la tradición literaria	9
1. Orígenes de la peregrinación.....	9
1.1 Breve contexto histórico.....	9
1.2 Las definiciones de ‘peregrino’: la dimensión lexicográfica.....	16
2. El peregrino en la literatura	
2.1 Apuntes del peregrino en la literatura clásica y medieval.....	21
2.2 El peregrino en las letras de los Siglos de Oro.....	26
3. Definir al peregrino literario.....	35
II. El concepto: el poeta, el peregrino y el planteamiento del poema como peregrinación	40
1. Góngora peregrino: los poemas anteriores a las <i>Soledades</i>	43
1.1 El romance <i>Hanme dicho hermanas</i> (1587).....	44
1.2 El soneto “Huésped, sacro señor, no: peregrino” (1593).....	46
1.3 El soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” (1594).....	48
2. La dedicatoria de las <i>Soledades</i> y el concepto de peregrino.....	52
2.1 La dedicatoria como poética.....	52
2.2 Del <i>Polifemo</i> a las <i>Soledades</i> : dedicatorias en diálogo.....	67
3. El poeta peregrino: notas sobre la recepción.....	75
3.1 La dedicatoria de la edición de Vicuña (1627).....	75
3.2 Soneto dedicatorio en la edición de Bruselas (1659).....	79
3.3 Redondilla anónima al romance de Píramo y Tisbe (1654).....	82
III. El peregrino gongorino ¿héroe épico o amoroso?	86
1. El peregrino náufrago: la impronta del mar en la configuración de un personaje.....	86
1.1 El náufrago desde la perspectiva gongorina.....	86
1.2 La vestimenta como elemento identitario del peregrino.....	96
1.3 Náufrago, peregrino y anónimo: identidad difusa del protagonista gongorino.....	102
2. Del peregrino amoroso al peregrino existencial.....	106
2.1 Prefigurando al peregrino de amor.....	106
2.2 La súbita melancolía del peregrino en el episodio de las pastorales bodas.....	108

2.3	El «métrico llanto» en la <i>Soledad II</i>	116
2.4	El canto de los enamorados pescadores a la luz del peregrino.....	132
2.5	Fusión y confusión entre poeta y peregrino: notas sobre «¡Oh bienaventurado/albergue».....	147
3.	Configuración por contraste: historias narradas, historias potenciales.....	156
3.1	El cabrero y el peregrino frente al «mucho poco mapa».....	156
3.2	El Discurso de las Navegaciones.....	160
3.3	El anciano pescador.....	168
IV.	El camino del peregrino: la mirada y los pasos	175
1.	La perspectiva del peregrino como eje del relato.....	176
1.1	Los primeros pasos del peregrino guiado por la luz	177
1.2	El peregrino como mirada silenciosa en la aldea de los cabreros.....	181
1.3	La mirada peregrina en el mundo piscatorio.....	187
1.4	La mirada articuladora del episodio de cetrería.....	192
2.	El desplazamiento y la mirada.....	200
2.1	El pie, la planta y los pasos.....	200
2.2	Crear líricamente la distancia.....	205
2.3	Perspectivas panorámicas	209
2.4	El deleite de las pequeñas cosas.....	221
	Conclusiones	233
	Bibliografía	237

INTRODUCCIÓN

Desde los más tempranos testimonios literarios en español, la peregrinación y los peregrinos han sido materia de amplias posibilidades y variados desarrollos e interpretaciones. Lo cierto es que estas representaciones literarias manifiestan que en lo más hondo de las inquietudes humanas late una fuerza inexplicable que empuja a los hombres a abandonar todo y salir a los caminos en busca del amor, de la aventura o del cumplimiento de un deber espiritual o moral. Este impulso se cristaliza en diversas modalidades viajeras, pero cuando una de estas modalidades es la peregrinación, su carácter simbólico se intensifica, y el compendio de valores vinculado a este tipo de travesías resulta altamente atractivo para lectores de todas las épocas. Esta investigación nació de una inclinación personal por los personajes peregrinos (prolíficos en la ficción de los Siglos de Oro), pero fue encauzándose poco a poco hacia un terreno menos explorado que la narrativa: la poesía. Si bien es cierto que la sola idea del hombre (y frecuentemente del hombre enamorado) como peregrino es muy fecunda en textos poéticos del XVI y del XVII, hay una obra en la que *peregrino* es mucho más que un personaje, que un motivo y que un símbolo: las *Soledades* de Luis de Góngora.

Entre todas las innovaciones que este texto gongorino comporta para la historia de la lírica hispánica, también en el tratamiento del peregrino se encierra una apuesta literaria que no tiene que ver sólo con cuestiones estilísticas y formales, sino que implica además de una actitud vital. El propósito de esta tesis es estudiar al peregrino de las *Soledades* atendiendo al hecho de que no es sólo un personaje, un motivo o un símbolo, sino un concepto. Esta perspectiva del peregrino como concepto, que me parece más abarcadora y productiva, constituye mi propuesta de análisis poético, para el cual he considerado tres facetas que integran dicho concepto: como representación del poeta,

como figura arquetípica y como eje articulador del poema, de manera que se entrelazan así poeta, protagonista y texto.

Si bien he procurado hacer una revisión detenida de la vasta bibliografía tanto de la peregrinación como de las *Soledades* (en cuyo caso he atendido con especial interés a sus comentaristas coetáneos, quizá más que a los actuales quienes, con brillantes excepciones como Jammes, Carreira o Ly, suelen incurrir en excesos interpretativos) he privilegiado sobre el diálogo con la crítica una lectura minuciosa del poema de Góngora, pues además de que su dificultad exige paciencia para desentrañar la sintaxis y disposición para empaparse —aunque sea mínimamente— de las fuentes de las que abrevó don Luis, creo que el texto por sí mismo brinda todas las pautas necesarias para emprender un trabajo sólido y pertinente sobre el peregrino. Varios son los acercamientos que hasta ahora se han hecho al respecto, pero creo que en no pocos casos la luminosidad de las imágenes del poema, o la compleja interpretación de algunos pasajes, ha relegado a un plano secundario al protagonista del poema, que con frecuencia es entendido como un simple pretexto de Góngora para hacer derroche de su ingenio lírico, o en el mejor de los casos, como el hilo narrativo que sustenta a las *Soledades*. Con esta propuesta pretendo allanar el camino para entender al peregrino desde una perspectiva más compleja y abarcadora, que revele la trascendencia y originalidad del planteamiento literario que se concentra en la configuración del peregrino como un concepto.

En función de lo anterior, he estructurado el presente estudio en cuatro apartados. Antes de entrar propiamente en el análisis del peregrino como un concepto, era necesario aludir al entorno literario de Góngora en el que el peregrino era un personaje arquetípico, para lo cual me he remontado brevemente a una dimensión histórica con la finalidad de apreciar en su justa medida el fenómeno de la peregrinación y sus proyecciones literarias, hasta llegar al panorama en el cual se insertan las *Soledades*. El segundo capítulo atiende

al complejo vínculo entre el poeta y el peregrino, por lo que he trabajado sobre todo en la Dedicatoria, debido a que en ella se cifran las pautas que sustentan el posterior desarrollo del texto, además de que nos habla de una clara inclinación personal de Góngora por esta figura. El tercer capítulo compete a la faceta del peregrino relativa a su configuración como personaje, en la cual se manifiestan diferencias significativas respecto de la tradición de los peregrinos literarios, que ponen sobre la mesa la originalidad del personaje de Góngora y de las inquietudes vitales que en él ha depositado. En el cuarto y último capítulo me ocupo de la configuración del poema como travesía, donde la mirada y los pasos del peregrino son las vías por las cuales el lector puede recorrer ese camino, que si en el argumento quedó inacabado, en el hecho poético supera con creces el objetivo de hacer para la poesía en español la obra que revolucionara las concepciones estéticas del momento y sentara para la posteridad un referente único tanto en la elaboración formal como en el planteamiento ético (es decir, lo que significa la actitud que el poeta propone frente a una determinada realidad que él nos descubre con su habilidad lírica).

Estas páginas son una primera aproximación a la manera en que Góngora trabaja poéticamente con el peregrino como un concepto complejo, en el cual compendia varias formulaciones, rebelándose a seguir los procedimientos típicos y valiéndose de una figura simbólica y entrañable en nuestro imaginario cultural, para hacer de su texto un peregrinaje, de sí mismo un peregrino y de su protagonista un caminante determinado por su sensibilidad y no por sus hechos, elementos que, en conjunto, conforman uno de los fundamentos conceptuales de las *Soledades*.

I. EL PEREGRINO EN LA TRADICIÓN LITERARIA

El propósito de este apartado inicial es establecer los referentes históricos y literarios a partir de los cuales se gesta el concepto de peregrino. En primer lugar, es necesario hacer una parada en el trasfondo histórico y lexicográfico de las peregrinaciones para aproximarnos a todo aquello que simboliza la construcción literaria del hombre en movimiento. Un segundo punto está plenamente dedicado a los antecedentes literarios del peregrino como lo conocemos en el Barroco, sin los cuales no tendríamos idea cabal de la trascendencia de la concepción que Góngora plantea del peregrino. Por último, he procurado trazar una definición clara de lo que representa el peregrino en la literatura, que resulte pertinente para emprender el análisis detallado de este concepto en las *Soledades*.

1. ORÍGENES DE LA PEREGRINACIÓN

1.1 Breve contexto histórico

Gracias a su potencial simbólico, la figura del peregrino se convirtió en materia literaria desde los momentos más tempranos de las letras hispánicas. Ya en la Edad Media su presencia es bastante frecuente en textos históricos, edificantes, y también de entretenimiento, y es que como los caballeros, los moros o los pastores, el peregrino de la literatura es, fundamentalmente, una construcción artística creada a partir de un referente real. Es posible que no todos los autores fueran del todo conscientes de estar configurando un personaje literario, pero lo cierto es que no se puede estudiar del mismo modo al peregrino real que a aquel nacido en la mente de un creador, y cuya vida se limita a las páginas que relatan su camino. Por ello, y sin perder de vista el enfoque literario, resulta conveniente comenzar con algunas consideraciones sobre los peregrinos de carne y hueso, ya que varios de sus atributos influyen notablemente en la

configuración artística del peregrino barroco. No voy a ahondar en la larguísima historia de las peregrinaciones en el mundo occidental, pero sí quisiera recuperar de ellas aquello de fascinante que la literatura del siglo XVII encontró en una circunstancia profundamente humana como la necesidad de salir de la patria por un motivo trascendente¹.

Al hablar de los orígenes de las peregrinaciones, es inevitable pensar en ellas en un sentido privilegiadamente religioso debido a que tres siglos después de la muerte de Jesucristo, Jerusalén se convirtió en el destino por excelencia de los viajeros devocionales, quienes creían, como apunta J. Sumption, “that their souls would benefit by the mere fact that their bodies were in Jerusalem”². Esta manera de asumir los viajes espirituales fue cuestionada y reformulada por san Jerónimo ya en el siglo IV, a partir del planteamiento de que no bastaba con *estar* en el lugar sagrado, sino que había que comportarse en la vida diaria según los preceptos de la Biblia³. De este modo, y aunque antes de Cristo ya había registros de viajes con algún sentido de peregrinaje (para aliviar enfermedades o en busca de un milagro, por ejemplo), no es sino hasta el apogeo de las travesías a Jerusalén que comienza forjarse la noción de peregrinar como un fenómeno relacionado con un proceso espiritual. Esta veta, que prevalece hasta nuestros días, gozó de enorme fortuna durante toda la Edad Media, cuando el itinerario devocional a Jerusalén —y posteriormente a otros destinos como Roma, Canterbury, Santiago o Montserrat— se convirtió en la modalidad más habitual del viaje en las regiones dominadas por el cristianismo. El mundo hispánico acogió con entusiasmo esta visión de

¹ Para profundizar en la tradición de las peregrinaciones resultan fundamentales los estudios de Jonathan Sumption (*Pilgrimage. An image of Mediaeval religion*, Faber & Faber, London, 1975), Victor Turner (*Image and Pilgrimage in Christian Culture*, Columbia University Press, 1978) y Diana Webb (*Medieval European Pilgrimage*, Palgrave, 2002).

² *Pilgrimage. An image of Mediaeval religion*, p. 90.

³ Dice Sumption respecto a la actitud crítica de san Jerónimo sobre las peregrinaciones: “St Jerome, who lived at Bethlehem for the last thirty five years of his life, was the foremost exponent of this scholarly attitude to the Holy Places. He could not conceal his contempt by the mere fact their bodies were in Jerusalem. In a famous and often quoted letter Jerome observed that a pilgrim should «not merely live in Jerusalem but live a holy life there»” (*ibid.*, pp. 90-91).

la peregrinación en virtud del culto a Santiago en el siglo XI, que se convirtió rápidamente en un instrumento adecuado para la difusión y defensa de la religión cristiana en la Península⁴.

Si bien las circunstancias políticas y religiosas son de suma importancia, me interesa indagar en aquello que el hombre español de la Edad Media pensaba del peregrino. Uno de los más valiosos testimonios al respecto es el que ofrece Alfonso X en las *Siete Partidas*, concretamente en el apartado dedicado al cuidado con que deben guardarse los bienes del peregrino mientras éste se encuentre en el camino. Muy en el tenor de su estilo, el rey Sabio comienza por definir a los peregrinos como “omes que fazen sus romerías e pelegrinajes, por servir a Dios e honrrar a los Santos; e por sabor de fazer esto, estránanse de sus logares, e de sus mujeres, e de sus casas, e de todo lo que han, e van por tierras ajenas, lazerando los cuerpos, e despendiendo los averes, buscando los santos”⁵.

Esta definición comprende tres de los elementos fundamentales en la concepción tradicional del peregrino: la devoción espiritual con la que emprende el camino (“por servir a Dios e honrrar a los Santos”), el abandono del hogar en aras de aventurarse por territorios desconocidos (“estránanse de sus logares, e de sus mujeres, e de sus casas, e de todo lo que han, e van por tierras ajenas”) y la penitencia que implica el viaje (“lazerando los cuerpos e despendiendo los averes”). Ser peregrino, como lo muestra Alfonso el Sabio, constituía ya en el siglo XII una categoría cívica reconocida jurídicamente, pues el hombre que sale de su hogar, aunque sea para servir a Dios, tiene obligaciones y derechos, entre los cuales se señala que deben hacer sus peregrinaciones “con grand

⁴ María Jesús Lacarra, “El camino de Santiago y la literatura castellana medieval”, *El camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Gobierno de Navarra, 1994, p. 316.

⁵ Utilizo la edición facsimilar de la versión de Joseph Tomás de Lucas de 1758. *Las siete partidas del sabio Rey*, 1758, Suprema Corte de Justicia, México, 2004, I-XXIV.

devoción, diciendo e faziendo bien, e guardándose de fazer mal, non andando faziendo mercaderías, nin arloterías por el camino”⁶.

El aspecto más atractivo de este planteamiento no reside en las connotaciones devocionales tan reiteradas en cuanto a votos, penitencias, virtudes y lugares santos, sino en esa fuerza que arrastra al peregrino a abandonarlo todo y entregarse a la aventura de andar por “otros logares de luenga e de estraña tierra.” El peregrino es para Alfonso X y para los hombres de su tiempo, el “ome que se aparta de su tierra...”, el “ome estraño” que cifra en la determinación de “estrañarse de sus logares” uno de los atributos esenciales del peregrino: el carácter de desarraigo. El sentido que reviste aquí lo “estraño” es desde luego el de extranjero⁷, y podríamos precisar que apunta, más que a quien ha nacido fuera de la patria, a quien *se ha hecho* extranjero voluntariamente. Esta connotación de desarraigo tan propia del peregrino, y que en la definición de Alfonso el Sabio encuentra justificación en el componente religioso, tiene su origen en las raíces clásicas del término.

Si a partir del siglo IV, como vemos, el peregrino fue casi exclusivamente el religioso, decir *peregrinus* en el mundo romano no remitía de ningún modo a quien iba hacia un santuario con propósitos espirituales —“Latin had no special word for one who journeyed to a sacred place” ha afirmado P. Edwards⁸— por lo que el término se usaba para aludir a forasteros o viajeros que habitaban temporal o definitivamente en las ciudades del Imperio, pero que no podían obtener la ciudadanía romana. Desde esta perspectiva, el *peregrinus* era por naturaleza quien estaba de paso, quien nunca alcanzaría

⁶ Jonathan Sumption dedica todo un apartado de su estudio a la peregrinación como sistema de penitencia reconocido en las legislaciones medievales para castigar a los altos personajes del clero o del gobierno que cometieran faltas graves como asesinato, incesto o bestialidad, y señala la distinción fundamental entre la peregrinación voluntaria y aquella ordenada por una autoridad superior: “the lawyers and theologians of the thirteenth century distinguished between voluntary pilgrimages undertaken as an act of personal piety, and compulsory ones imposed by confessors or courts of law” (*Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, p. 98).

⁷ El *Diccionario de Autoridades* define ‘extraño’ como “extrangero, forastero, que no es nuestro o es ajeno, lo que es de otro Reino, de otra casa, familia o lugar”.

⁸ *Pilgrimage and Literary Tradition*, Cambridge University Press, 2005, p. 6.

la *civitas* y por tanto, el extranjero marcado por el signo de la provisionalidad y el desarraigo. El término, como ha observado P. Conde, podía tener connotaciones negativas o de alteridad en tanto que la vida del peregrino corría al margen de la de la sociedad romana sin integrarse plenamente a ella, pero en general, *peregrinus* se utilizaba para designar indistintamente a cualquiera que se encontrara fuera de su patria, en una suerte de equivalencia a lo que hoy llamaríamos sencillamente viajero⁹.

Con la llegada del cristianismo, *peregrinus* dejó de significar tan sólo extranjero, y fue cargándose poco a poco de un sentido espiritual muy específico. Sin embargo, cuando en pasajes bíblicos como en Génesis 47:8-9 o Hebreos 11:13 se dice ‘peregrino’ y ‘peregrinación’ la referencia no es al peregrino religioso, sino al forastero y a la hospitalidad que se debe observar con él, pues así se tradujo al latín el término griego *ξένοσ*. De ahí, por ejemplo, que en distintas versiones francesas de la Vulgata, según apunta Edwards, el vocablo *peregrini* en Hebreos 11:13 sufra una transformación de *pélerins* a *voyageurs* a *forains*; situación semejante a la de la biblia inglesa que traduce esta misma palabra por *exiles* y luego por *passing travellers*¹⁰. La religión cristiana, en tanto “the religion of the stranger and the outsider, of the disadvantaged and the oppressed”,¹¹ encuentra en los atributos del desarraigado y desposeído caminante extranjero claros paralelismos con la vida de Cristo, de manera que la vida humana comienza a ser concebida como una peregrinación sobre la tierra, *peregrinatio vitae*, en

⁹ Según apunta Pedro Conde, “*peregrinatio* en la época clásica tiene a veces el significado muy próximo al actual de ‘viaje’, en el sentido que posee la expresión ‘agencia de viajes’, casi ‘turismo” (“Vita est peregrinatio”, en *El viaje en la literatura occidental*, ed. F. Mariño, Universidad de Valladolid, 2004, p. 66). También Vilanova había insistido sobre este punto: “en latín clásico, *peregrinari* tiene el sentido de viajar por tierras lejanas, correr países extraños o morar en tierras extranjeras y *peregrinus* es tanto el viajero que corre por remotas tierras como el extranjero que está fuera de su patria” (“El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22, 1949, p. 102).

¹⁰ Edwards, *op. cit.*, p. 6.

¹¹ En la perspectiva de J. Hahn, “Zeus only protects the stranger. He does not himself become one. Christ not only protects, but identifies himself with the stranger in a gesture of unprecedented solidarity [...] the preoccupation with the stranger is central to Christian thought” (*Origins of the Baroque concept of peregrinatio*, The University of North Carolina Press, 1973, p. 22).

espera de la vuelta a la patria celestial, que implica la purificación individual a la que ha ya remitido L. Bowman:

the Christian is a pilgrim in exile, and so journeying toward his heavenly fatherland. He is motivated by an intense desire for that homeland, while he endures deprivation and hardships on his way. The journey as an image for life, then, called one to spiritual growth, to a movement toward heaven which was at once a quest beyond oneself and a transformation within oneself¹².

El cristianismo modificó la concepción original de *peregrinus* y *peregrinatio*, términos muy amplios y capaces de abarcar todo tipo de viajeros, dándoles un giro radical hacia la especificidad al aludir a una veta muy delimitada del viaje, la religiosa. El peregrino cristiano es aquel que va devotamente y en penitencia hacia cualquiera de los lugares santos para solicitar o agradecer favores de Dios y, sobre todo en los primeros años, para vivir la experiencia directa de estar en aquellos sitios donde había nacido, penado o muerto Jesús, o bien, en donde algún santo o virgen habían hecho un milagro.¹³ La travesía del peregrino religioso está regida por la indisoluble conexión entre dos dimensiones: una física y una espiritual, ya que como subraya Bowman,

from the earliest days of pilgrimage, physical travel was considered frivolous unless the pilgrim acted from pure motives and sought spiritual conversion and transformation. So the two new levels of journey—actual journey and understanding life as journey—were necessarily connected¹⁴.

¹² “*Itinerarium: the shape of the metaphor*”, en *Itinerarium: the idea of journey*, ed. L. Bowman, Institut für Anglistik und Americanistik, Salzburg, 1983, pp. 5-6.

¹³ Sumption recuerda la sentencia de Paulino de Nola en los albores del siglo V a este respecto: “No other sentiment draws men to Jerusalem than the desire to see and touch the places where Christ was physically present, and to be able to say from our own very experience «we have gone into his tabernacle and adored in the very places where his feet have stood». Theirs is a truly spiritual desire to see the places where Christ suffered, rose from the dead, and ascended into heaven... The manger of His birth, the river of His baptism, the garden of His betrayal, the place of His condemnation, the column of His scourging, the thorns of his crowning, the wood of His crucifixion, the stone of His burial: all these things recall God’s former presence on earth and demonstrate the ancient basis of our modern beliefs” (*Pilgrimage. An image of mediaeval religion*, pp. 89-90).

¹⁴ Art. cit., p.7. También García de Cortázar ha advertido estas dos dimensiones de la travesía medieval en el *homo viator* a quien percibe “como hombre que sigue un camino. El camino físico del viajero que se desplaza de un lugar a otro. El camino simbólico de quien hace de su vida una búsqueda de perfección o, cuando menos, de desasimiento respecto al mundo, concebido como simple tránsito, como mera vía, para la morada definitiva del cielo. Viajeros, peregrinos en esas dos dimensiones” (“El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros”, *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera 2-6 agosto 1993*, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p.11).

En la concepción más difundida del peregrino, éste tiene perfectamente claro el destino de su travesía: su mente está puesta en la llegada a cualquiera de los lugares santos, que significa la purificación de los pecados y el enriquecimiento espiritual. No obstante, la precisión respecto al sitio al que debían llegar surge tardíamente: el primer sitio reconocido de peregrinación es Jerusalén en el siglo VI; durante el VI y el VII los monjes irlandeses peregrinaban sin destino fijo y es hasta el VIII cuando Roma empezó a ser uno de los lugares más visitados por sus reliquias, seguido por Santiago de Compostela, cuyas peregrinaciones vieron su apogeo a partir del siglo X; ya hacia el XII casi cualquier pequeño monasterio que resguardara reliquias era considerado un punto de peregrinación¹⁵.

Valdría la pena tener presentes estas concepciones en el acercamiento literario, pues aunque muchos peregrinos adquieren esta condición en virtud de la certeza que tienen respecto a su destino, en ciertas obras este rasgo se diluye y la meta del viaje aparece desdibujada e incluso, llega a borrarse totalmente. Así, con todo y su carga religiosa a cuestas, el peregrino espiritual no se despojó nunca del carácter natural de desarraigo inherente al sentido original de la palabra, y buscó, según comenta D. Webb, “to make himself a *peregrinus*, a stranger or foreigner, voluntarily cut off from home and kin, which was normally an undesirable and dangerous thing to be, whether in Roman, Germanic or Celtic society”¹⁶.

Si algo distingue el itinerario de los peregrinos es que está motivado por una firme convicción espiritual tanto en su camino como en la llegada al destino. Cuando las peregrinaciones comenzaban, era impensable hacer estos caminos por razones distintas a las religiosas, pero con el paso de los años, se convirtieron en un viaje tan habitual que

¹⁵ Bowman, art. cit., p.8. También Sumption ha señalado que es sólo hasta después del siglo IX cuando comienzan a reconocerse oficialmente los sitios de peregrinación: “the notion that a pilgrim had only to go to a particular shrine to be pardoned is scarcely found before the ninth century and did not command universal acceptance until the eleventh” (*op.cit.*, pp.102-103).

¹⁶ *Medieval European Pilgrimage*, p. 7.

hacia finales de la Edad Media las personas emprendían la travesía por mera curiosidad de ver el mundo, o bien, por el impulso de escapar a su cotidianidad, encubierto bajo el virtuoso velo de una peregrinación religiosa:

“Some light-minded and inquisitive persons”, Jacques de Vitry remarked, “go on pilgrimages not out of devotion, but out of mere curiosity and love of novelty. All they want to do is travel through unknown lands to investigate the absurd, exaggerated stories they have heard about the east”. As traveling became easier and cheaper, tourism, lightly disguised as pilgrimage, became extremely popular. It would be a gross exaggeration to suggest that simple curiosity had displaced the intensely spiritual feelings of an earlier age, but in fifteenth century, it was certainly the predominant motive of many pilgrims¹⁷.

Los muy devotos caminos del peregrinaje se llevan a cabo cada vez con mayor frecuencia por motivos laicos, como la irrefrenable curiosidad por descubrir el mundo, según ha observado Sumption y también, como vemos constantemente en la literatura, por el impulso del amor, del desengaño o del rechazo a la frivolidad de la vida urbana. A pesar de las severas críticas por la pérdida de fundamento espiritual en las llamadas ‘fingidas peregrinaciones’¹⁸, creo que si algo prevalece en el ánimo del peregrino es precisamente el profundo compromiso con su travesía, que aun si no es religiosa, encierra una trascendencia espiritual para cada individuo¹⁹.

1.2 Las definiciones de ‘peregrino’: la dimensión lexicográfica

Dice A. Egido que “la historia de las palabras es también la de las culturas, y la acepción *peregrino* ha corrido los avatares de una variada fortuna a través de los siglos y las

¹⁷ Sumption, *Pilgrimage. An image of Mediaeval Religion*, p. 255.

¹⁸ Isabel de Riquer afirma que “en la peregrinación fingida no se camina hacia ningún lugar sagrado, en ningún momento hay arrepentimiento ni acción de gracias, ni petición”, “La peregrinación fingida”, *Revista de Filología Románica*, 8 (1991), p. 107. Un claro ejemplo de cómo la peregrinación llegó a disfrazar no sólo el ímpetu de ver el mundo, sino incluso vicios, es la peregrina de Talavera en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Sobre la peregrinación como mera excusa para viajar en la Edad Media, Diana Webb señala lo siguiente: “the pilgrimage meant travel, and provided an excuse for travel in a period and society in which opportunities to get away from the daily and domestic setting were limited variously by wealth, class, gender and religious status. Critics of pilgrimage were only too well aware that it could be used as an excuse to evade discipline and duty by a wide variety of people, from monks and nuns who should have stayed in the cloister to fugitive serfs, beggars and vagabonds” (*Medieval European Pilgrimage*, p.45).

¹⁹ En este sentido, estoy de acuerdo con Hahn al establecer como rasgo distintivo del peregrino esta espiritualidad: “The concept of *peregrinatio* implies the presence of at least a potential for spiritual preoccupation” (*Origins of the baroque concept of peregrinatio*, p. 28).

civilizaciones”²⁰. Así, la historia de este término tan importante para la tradición literaria oscila entre las dos vetas claramente distintas de la peregrinación (la de viajero espiritual y la de extranjero) que convergen en el imaginario popular y representan, también, dos vías posibles para interpretar el concepto. La presencia simultánea de ambas facetas se advierte en los diccionarios, fuentes valiosas para delinear al peregrino; ya que las definiciones de este tipo comprenden un rasgo de objetividad—ausente en documentos literarios, por ejemplo—que brinda una visión más cercana a la concepción de la gente. A riesgo de que resulte abrupto, haré un salto de la definición que ofrece Alfonso X en el siglo XII, que ya he comentado, hasta finales del XV, cuando surgen los primeros diccionarios de la lengua española, para rescatar algunas de las definiciones trascendentes del término que puedan contribuir a la aproximación literaria.

Si atendemos a lo que dice Nebrija en su *Vocabulario español-latino* (1492), la voz “peregrinus” equivale en lengua castellana a la “peregrina cosa fuera de su tierra”. Dado el perfil de su obra, es natural que el humanista se atenga exclusivamente al significado clásico del término, aunque habría que notar que lo ha generalizado a “cosa”, tal vez, para abarcar la connotación de alteridad o novedad propia de cuando hablamos de cosas ‘peregrinas’. Más de un siglo después, Sebastián de Covarrubias lo incluye en el *Tesoro de la lengua* (1611) con la siguiente definición: “el que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo. Díxose en latín *peregrinus à peregre hoc est longe*, por andar largo camino. Peregrinar, andar en romería o fuera de su tierra”. Covarrubias es pionero en incorporar los dos significados de la peregrinación en un diccionario, poniéndolos en una equilibrada balanza lograda por la disyunción que libra la tensión entre ambas visiones; es decir, se puede ser auténticamente romero o sencillamente andar en otras tierras y en cualquier caso, llamarse *peregrino*.

²⁰ “Cervantes y Gracián ante la novela bizantina”, *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Acantilado, Barcelona, 2014, p. 369.

Para enriquecer el panorama de las visiones sobre este término, es pertinente revisar asimismo la definición de *Autoridades*, que dice en la primera acepción: “adj. que se aplica al que anda por tierras extrañas o lejos de su patria”, aunque enseguida reza “significa también el que por devoción o por voto va a visitar algún Santuario. Regularmente llevan bordón y esclavina”, y suma a estas consideraciones una tercera: “por extensión y en sentido muy estricto, se llama el que está en esta vida mortal y camina a la eterna.” Lo más relevante es que estas tres visiones del peregrino no se conjugan, cada una tiene su propio sitio. Está en primer lugar, la más habitual (la referida al extranjero y que sigue ocupando la primera entrada en *DRAE*) por encima de la religiosa (en donde ya hay una distinción por la vestimenta), cuando en Covarrubias era ésta la que ocupaba el plano dominante.²¹ La tercera, que no había surgido en otros tratamientos lexicográficos de la palabra, remite a la idea cristiana de *peregrinatio vitae*, otra de las elaboraciones literarias del peregrino más habituales en el Barroco²².

El recorrido por algunas de las definiciones representativas de “peregrino” revela que la esencia originaria del término como extranjero/forastero se ha mantenido hasta hoy; sin embargo, de este mismo germen surge la otra dimensión del peregrino, la religiosa, en la que se han cifrado históricamente valores espirituales específicos. El significado del peregrino no se transformó radicalmente sino que se nutrió con las connotaciones que cada época depositó en él, ya las religiosas del cristianismo, ya las aventureras de ámbitos como la navegación, por ejemplo. La bifurcación de sentidos

²¹ En la tradición inglesa, ocurre un fenómeno parecido, según comenta Edwards: “Dictionary definitions of the seventeenth and eighteenth centuries have different shades of interest in the complexity of the world ‘pilgrim’. Thomas Blount, in *Glossographia* (1656), and Samuel Johnson, in his *Dictionary* of 1755, both give priority to the Latin meaning of ‘*peregrinus*’, wanderer, consigning the ‘common’ acceptance of a devotional mission to a subordinate position” (*Pilgrimage and Literary Tradition*, p. 20).

²² Philip Edwards considera tres, y no dos, vetas de la peregrinación: “the words *peregrinus* and *peregrinatio* had three bundles of meanings, which tend to overlap. At one extreme there are the Latin non-religious meanings of wandering, and of being in a foreign land. At the other extreme we have ‘pilgrim’ and ‘pilgrimage’ in the strict sense of journeying to worship at a shrine. In between is the initial Christian connotation, of being an outcast on account of one’s faith, journeying towards posthumous union with Christ. This last came to have a special meaning, literal and figurative at the same time, of travelling in to exile in order to live a stricter life of spiritual commitment” (*ibid.*, p.18).

implica la oposición entre las maneras de ser peregrino;²³ y posiblemente en lo que más se distingan sea en el destino que se persigue, pues mientras el peregrino religioso tiene la mirada bien fija en un punto geográfico concreto (con frecuencia un santuario o algún sitio de adoración), el peregrino ‘laico’ —por llamar de algún modo a aquellos cuya travesía no tiene un sentido religioso— hace su camino guiado por motivaciones de diversas índoles, por lo que la noción de ‘destino’ va a depender de la búsqueda específica de cada peregrino, ya sea un sitio, una persona o un ideal. Así, como dice P. Edwards, “the multiplicity of meanings in *peregrinatio* has continued to cause problems”,²⁴ pero el componente simbólico de esta veta del viaje y la convicción espiritual con la que se emprende está siempre presente, y en ello reside aquello que diferencia a todo peregrino—sea o no religioso— de otros tipos de viajero.

2. EL PEREGRINO EN LA LITERATURA

Convendría concentrarnos ahora en el peregrino literario y observar, a la luz de las consideraciones previas, cuáles son los atributos del peregrino real que retoma la tradición literaria y con qué finalidad, pues como todo objeto artístico, no se trata de una imitación exacta de la figura real sino que responde a un sistema de creación con sus propias coordenadas. A. Vilanova, J. Hahn, P. Edwards y otros estudiosos han insistido sobre la apertura semántica del término “peregrino”, que si por un lado tiene la cualidad de abarcar varios significados; por otro, conduce a la ambigüedad de entender por “peregrino” indistintamente viajeros, errantes, desterrados y hasta vagabundos. Si pensamos la peregrinación en el sentido original de la palabra —andar fuera de la patria— muchas de las obras clásicas de la literatura podrían estudiarse desde esta visión,

²³ Sobre esta tensión entre visiones distintas del peregrino, comenta Hahn, “The opposition between the Christian and the non-Christian meaning of the term *peregrinatio* on which Cairasco insists is not limited to the Baroque. It is as old as Christianity” (*Origins of the Baroque concept of peregrinatio*, p.18)

²⁴ *Pilgrimage and Literary Tradition*, p. 20.

de la *Odisea* al *Quijote* o a *Los detectives salvajes*. Contemplemos ahora la otra veta, ¿cuántas novelas, poemas o puestas en escena eminentes dentro de la cultura occidental tienen como fundamento un viaje devocional? La respuesta pondría en evidencia un claro desequilibrio, ya que para la literatura siempre ha sido un terreno muchísimo más fértil la noción de *peregrinatio* como viaje, que aquella de travesía hacia un santuario²⁵.

El peregrino literario es, antes que nada, un viajero, y no cualquier viajero, sino aquel que hace el camino con profunda convicción y disposición a experimentar todo lo que éste le depare (que, como veremos, no consiste exclusivamente en penalidades). Durante su travesía el peregrino experimenta ese peculiar fenómeno de enfrentarse a una vida distinta a su cotidianidad, lo cual transforma decisivamente la perspectiva que tiene sobre su entorno. Este proceso suscitado al hacer el camino apunta al hecho de que en la formulación literaria de la peregrinación la travesía física a pie incorpora el elemento de la mirada y de la renovada sensibilidad, que en conjunto permiten que estos viajes se configuren no como paseos por entretenimiento o simple curiosidad, sino como trayectos en los que se cifran valores importantes (ya sean amorosos, religiosos o de otra índole) para quien los realiza y que conllevan una evolución interna del individuo.

Así como para la sociedad medieval la peregrinación era la única posibilidad de escapar del entorno cotidiano y de conocer otras realidades, para la literatura, peregrinar (además de todas las connotaciones simbólicas que reviste) representa una circunstancia propicia para la aventura. A simple vista, podría parecernos incompatible el concepto de aventura con la noción del peregrinaje, pero si consideramos, como ha hecho L. Rosales, la aventura como “un hecho singular, de carácter insólito, que rompe por una causa u otra lo cotidiano del vivir”²⁶, es posible entender en un mismo nivel las enconadas batallas

²⁵ Edwards, *Pilgrimage and Literary Tradition*, p. 19.

²⁶ A pesar de que la definición de ‘aventura’ que propone Rosales me parece pertinente para entender algunos planteamientos, establece una equivalencia entre aventurero y peregrino con la que no coincido del todo porque no es consistente. Él opone el aventurero al viajero, pero creo, más bien, que si

navales de la novela griega y las minuciosas descripciones del mundo pastoril de las *Soledades*. La aventura así concebida es inherente a todo peregrino literario, en todas las épocas, aunque no siempre habla el lenguaje de lances, batallas, seres sobrenaturales y memorables amores, pues como veremos, el peregrino de la literatura barroca es un aventurero que responde a un código distinto, siguiendo un cauce más subjetivo y próximo a la realidad²⁷. Con todo, no hay que olvidar que la idea de ‘aventura’ comparte terreno con la de ‘trabajos’, quizá más prolífica en los textos peregrinos en la medida en que implica que los personajes *atraviesan* por dificultades insospechadas para probar sus virtudes y alcanzar su objetivo; mientras que la aventura o se busca deliberadamente, o le sale al paso al sujeto, no con el propósito de ponerlo a prueba sino de enfrentarlo a otras perspectivas de la realidad sin que necesariamente haya penitencias y sufrimientos de por medio²⁸.

2.1 Apuntes del peregrino en la literatura clásica y medieval

Si, como vimos, el término evoluciona desde sus orígenes latinos hasta nuestra imagen actual del peregrino, también el peregrino literario experimenta su propio desarrollo. La peregrinación ha sido, desde la Antigüedad, materia literaria de muy amplias posibilidades. Desde los primeros siglos, incluso antes del nacimiento de las peregrinaciones religiosas en el siglo IV, surge la novela griega, cuyo representante

hubiera que hacer esta oposición, el peregrino entra en el esquema del viajero y no en la visión pesimista que el crítico ofrece del aventurero en el apartado “La libertad de los aventureros” en el que se refiere a él como un personaje disperso “su libertad carece de sentido. Su conducta no le realiza, le dispersa; no le precisa, le desdibuja ante nosotros. Su acción vital es incoherente y desintegradora. Como dice Ortega, la vida del aventurero no se puede reconstruir; su vocación es el puro azar” (*Obras completas. Cervantes y la libertad*, Trotta, Madrid, 1996, p. 224).

²⁷ Para Javier González Rovira, “durante el Siglo de Oro, en todos los géneros literarios, la figura del peregrino acabó por imponerse como arquetipo del héroe característico de la época barroca, hasta el punto que inspira un género que podríamos denominar «novela de peregrinación», distinto al de novela bizantina” (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996, p. 133).

²⁸ J. Baena señala a propósito del *Persiles* la distinción entre estos conceptos: “aquellas (las aventuras) se buscan; estos se pasan. La aventura es intransitiva; el trabajo, transitivo. El trabajo tiene un objeto; la aventura es su propio objeto.” (“El criterio del caballo”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10, 1990, p. 56).

canónico es Heliodoro. La idea de peregrinación que domina en estos incipientes testimonios narrativos poco tiene que ver con la del mundo cristiano, pues estos ‘peregrinos’ no van a ningún santuario a adorar reliquias de santos, sino que son jóvenes aristócratas bellos y enamorados, separados inesperadamente, y que para reencontrarse, “sufren diversas peripecias, realizan viajes en torno al mar Mediterráneo oriental y se ven envueltos en naufragios, cautiverios y desventuras, hasta que por fin se reúnen y viven felices en el lugar donde comienza la historia”²⁹. El amor es la motivación principal para hacer el viaje en estos relatos, en los que “las peregrinaciones de la novela bizantina suelen tener como objetivo la restauración de un equilibrio perdido, sea afectivo, social o religioso, en un camino que conlleva un perfeccionamiento moral o, en la mayoría de los casos, la demostración de unas virtudes preexistentes”, lo cual nos da una idea de influjo decisivo en la conformación del panorama de ficción de los Siglos de Oro³⁰.

La noción del viaje como principio estructurador del relato, no obstante, no nace con la novela griega. Para el siglo IV (cuando comienzan las peregrinaciones a Jerusalén), ya la *Odisea* y la *Eneida* representaban el paradigma literario del viajero desgarrado del hogar en un itinerario de penalidades que lo conducirán a la conquista de su objetivo. Ulises y Eneas no sólo son los héroes modélicos de la literatura clásica y fuentes de las más innumerables reelaboraciones, sino que la concepción literaria del peregrino está determinada en muchos sentidos por los atributos de estos dos personajes, como recuerda Vilanova:

este arquetipo humano, surgido inicialmente del ideal heredado de la destreza guerrera, pero que sobrepone a las cualidades heroicas del héroe épico las virtudes morales del hombre dotado de prudencia e ingenio, es el primer modelo del peregrino como héroe novelesco de la Contrarreforma³¹.

²⁹ Emilio Crespo Güemes, “Introducción” en Heliodoro, *Las etiópicas*, Gredos, Madrid, 2002, p. xi.

³⁰ González Rovira, *La novela bizantina*, pp. 151-152.

³¹ “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes”, p. 115.

No hace falta que se les denomine explícitamente ‘peregrinos’, pues la estructura de sus viajes y la conducta que observan en este decurso —en el que se muestran prudentes, sabios, virtuosos y valientes— basta para establecer el paradigma de aventura del héroe fuera de la patria. La llegada del cristianismo, lejos de desplazar los valores que compendian estos guerreros, los recupera estableciendo una conexión íntima entre los avatares de Ulises y la vida del hombre cristiano, ya que “the Christian could see in the voyage of the Ithacan, in which so many perils and so many hardships were overcome, an imitation of his own voyage through life, a voyage beset with so many deadly perils and yet capable of such glorious accomplishment” según H. Ranher³². Debido a estos paralelismos, el cristianismo acoge bien las obras en las que el protagonista atraviesa por imbricados caminos, especialmente si esto se hace por amor a Dios o en defensa de la religión.

En plena Edad Media, con la literatura escrita en lengua vulgar, la figura del peregrino vinculada de algún modo al ámbito religioso se incorpora pronto al imaginario de los receptores. Para el caso hispánico, como han señalado M.J. Lacarra y C. Alvar, las leyendas épicas en crónica o romance aprovechan el tema de la peregrinación transformando momentáneamente a los héroes en romeros³³, como ocurre en *Las mocedades de Rodrigo*, por ejemplo, cuando el héroe pregunta a Theresa Núñez: “Señora, ¿quantos días passados que yo fue en romería a Santiago?”³⁴. Asimismo, en el prolífico género hagiográfico la imagen del peregrino contribuye a subrayar las virtudes del hombre cristiano y presenta la peregrinación como la vía idónea de redención en donde no faltan votos, penitencias y arduos caminos que conducen a la purificación. Uno de los

³² “Odysseus at the mast”, en *Greek myths and Christian mystery*, trans by Brian Battershaw, Harper and Row, New York, 1963, p. 328.

³³ María Jesús Lacarra, “El camino de Santiago y la literatura castellana medieval”, pp. 315-335. Carlos Alvar, “La literatura y el camino: del *Pseudo-Turpín* a las *Cantigas de Santa María*”, *El camino de Santiago. Encrucijada de saberes*, ed. Itziar López, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2011, pp. 43-58.

³⁴ *Épica medieval española*, eds. Carlos y Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1991, p. 134.

testimonios más importantes de este planteamiento es el de Gonzalo de Berceo, quien en la introducción a *Los milagros de Nuestra Señora* (1260) fusiona la imagen del poeta y del peregrino —como años más tarde hará Góngora desde otra perspectiva estética— diciendo:

Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,
yendo en romería caecí en un prado
verde e bien sencido, de flores bien poblado
logar conbiciaduero para omne bien cansado³⁵.

La cuaderna de Berceo es el pórtico de su obra y proyecta dos dimensiones esenciales para la configuración del concepto de peregrino: la actividad física y la actividad creativa, pues mientras el autor va en romería encuentra ese deleitoso prado (que podríamos definir como un *locus amoenus* alegórico) que lo invita a cantar a la Virgen y a contar sus milagros. Así también la huella de la peregrinación se hizo presente en textos históricos y de entretenimiento, como los relatos de peregrinaciones o la materia caballeresca, cuyos héroes están caracterizados precisamente por su condición de *errantes* o *andantes*, lo cual (sin hacerlos peregrinos) los filia a la tradición de personajes caminantes, cuya evolución está ligada al itinerario narrativo o poético que siguen.

Tan sólo unos años más tarde, pero en territorio italiano, Dante forja una concepción fundamental del peregrino literario en la *Vita Nuova* (1295). Hacia el final de la obra, en el apartado XL, el poeta relata el momento en que vio pasar un grupo de peregrinos en la ciudad de Beatriz, y medita sobre su origen y posible destino, lo que deriva en una breve pero muy sustancial reflexión en torno a estos viajeros:

...y escribí el soneto que comienza *Peregrinos que pensando vais*. Y dije “peregrinos” según el sentido amplio del vocablo, pues la palabra “peregrino” se puede entender en sentido amplio y en sentido estricto: en sentido amplio, peregrino es todo aquel que está fuera de su patria; en sentido estricto, sólo es peregrino quien va hacia la casa de Santiago o vuelve de ella. Conviene saber que las gentes que caminan para servir al Altísimo reciben propiamente tres nombres: se les llama palmeros si van a ultramar, de donde muchas veces se

³⁵ *Milagros de Nuestra Señora*, ed. M. Gerli, REI, México, 1990, 2ab.

trae la palma; peregrinos, si van a Galicia, ya que Santiago fue sepultado más lejos de su patria que ningún otro apóstol; romeros si van a Roma, que es adonde iban estos que llamo peregrinos³⁶.

El punto central de la visión de Dante es la distinción de dos modos bien diferenciados de ser peregrino: el sentido amplio y el sentido estricto. El sentido estricto a todas luces responde al modelo cristiano que ya hemos observado en la definición de Alfonso X, aunando a esto el establecimiento de tres destinos del peregrino (palmeros, peregrinos y romeros). El sentido amplio —“todo aquel que está fuera de su patria”— a pesar de la brevedad de la explicación, es el preferido por el poeta. En el relato previo al soneto *Peregrinos que pensando vais*, Dante subraya ciertos elementos característicos de estos viajeros: en primer lugar, iban “muy meditabundos”; además, por su aspecto, le parece que “vienen de muy lejos” y que “quizá piensen en sus lejanos amigos”; por último, afirma que si tuviera la ocasión “les haría llorar antes de que saliesen de la ciudad pues diría palabras que harían llorar a quien las oyese”³⁷. Estos rasgos que el poeta ha observado en los caminantes matizan un atributo fundamental del peregrino literario, y que en las concepciones del peregrino real apenas se toca: la actitud con la que se emprende el camino, que comprende a menudo silencio, reflexión e incluso, algún viso de nostalgia. Estas manifestaciones de un determinado carácter serán, como veremos, uno de los atributos más acentuados del peregrino literario de los Siglos de Oro.

La distinción entre estas dos modalidades apunta también hacia una amplitud de perspectiva en lo que respecta al peregrino y su significación, pues ya para este momento, en los albores del siglo XIV, es igualmente peregrino el extranjero que va al santuario que aquel que se dirige a cualquier otra parte. La validez de dichas travesías parece cifrarse no ya en el destino (tan claramente perfilado tratándose de un sitio religioso), sino en la condición de desarraigo vinculada al sentido clásico del término. Aunque

³⁶ *Vita Nuova*, trad. de J. Martínez Mezansa y J. R. Masoliver, Siruela, Madrid, 2003, p. 137.

³⁷ *Id.*

Dante presenta equilibradamente estas dos vertientes de la peregrinación, él, según dice, se decanta por el “sentido amplio” a pesar de que poco después afirme que sus viajeros sí tienen destino preciso: Roma³⁸. Si, como hemos visto, el sentido amplio tiene la virtud de abarcar a todo tipo de viajero, me parece que en este caso lo que más atrae al poeta es su innegable potencial como materia literaria. De hecho, su relato da cuenta del impulso creativo surgido de la experiencia de observar a los peregrinos, proyectada en la escritura de un soneto que busca vincular afectivamente a los caminantes con la pena amorosa del poeta. No es que las posibilidades de desarrollo literario que ofrece la figura del peregrino sean influencia exclusiva de Dante, pero sí creo que esta breve reflexión, al establecer la relación entre peregrino y poesía, es uno de los primeros guiños hacia el peregrino como construcción literaria, y muy concretamente, hacia la modalidad de *peregrinatio amoris*.

Esta veta de la peregrinación representada por Dante, se convierte en motivo principal para la narrativa de ficción y también para la poesía. Desde el XV y hasta bien entrado el XVII, el peregrino de amor encuentra siempre un resquicio por donde hacerse presente en la mayoría de los géneros de la literatura de entretenimiento. El peregrino de amor sigue el modelo de la peregrinación religiosa, pero ha secularizado la motivación de su viaje, que sigue siendo espiritual, pero más cerca de las pasiones humanas que de la devoción cristiana. No quiere llegar a un santuario a adorar reliquias, sino al sitio en donde se encuentre el amado o amada a gozar, si no de su amor, por lo menos de su presencia. Las penalidades, para este peregrino revisten la forma de la enfermedad amorosa y sus descaminados pasos hacia el encuentro con el amor están acompañados de poesía y música.

2.2 El peregrino en las letras del Siglo de Oro

³⁸ Desde el planteamiento de Edwards sobre este pasaje, “it would seem that Dante is on the point of giving up the struggle to preserve de Latin *peregrinus* from the invading sense of pilgrim as shrine-visitor, but at least wants to keep it for that kind of pilgrim for whom it has some propriety.” (*Pilgrimage and Literary Tradition*, p. 21).

La idea del hombre en movimiento cobra especial relevancia en la literatura del XVI y el XVII, como se advierte en la multitud y variedad de personajes viajeros que llenan las páginas de las obras en esta época: navegantes, caballeros andantes, pastores, pícaros, indianos, peruleros, moros y, desde luego, peregrinos. Estas páginas están dedicadas al concepto de peregrino en las *Soledades* de Góngora, pero con todo y su carácter excepcional y revolucionario para la lírica de la época, hay que considerar que forma parte de esa peculiar tendencia de los autores auriseculares a hacer de la peregrinación la materia de sus obras. Es cierto que Góngora no abrevó directamente de ninguna de las novelas bizantinas del XVI y XVII porque sus intenciones estéticas eran otras y sus influencias pertenecen al mundo clásico, o bien, a otro tipo de literatura de corte épico y grandilocuente; sin embargo, si su tratamiento del concepto de peregrino nos resulta novedoso es porque hay referentes coetáneos que permiten notar la originalidad de Góngora respecto de la tradición. Por ello, es pertinente trazar a grandes rasgos el horizonte de textos de asuntos peregrinos para entender el contexto en el que se incardinan las *Soledades* gongorinas.

Aunque desde la Edad Media la figura del peregrino es un personaje recurrente en los textos literarios, y algunos de ellos toman la peregrinación como eje narrativo, habrá que llegar hasta mediados del siglo XVI para hallar testimonios en donde estos itinerarios se erigen como el fundamento constructivo de las obras. Hasta este momento, los peregrinos aparecieron episódicamente, como alternativa a la identidad dominante de los personajes (por ejemplo cuando en los libros de caballeros o de pastores, los protagonistas visten el hábito peregrino para ocultarse y emprender viajes y aventuras que, de otro modo, no podrían realizar), o como un motivo caracterizado por su flexibilidad para abarcar las inquietudes más diversas (religiosas, amorosas, aventureras...), pero habrá que esperar a la publicación de la *Historia de los amores de*

Clareo y Florisea de Núñez de Reinoso (1552) para ver la gestación de un género de ficción tan exitoso como la picaresca o la narrativa caballeresca.

Estos libros, que los estudiosos han denominado “novela bizantina” o “libros de aventuras peregrinas”³⁹ tienen su más fuerte influjo en la *Historia etiópica* de Heliodoro. La historia de la transmisión del texto griego a los receptores del XVI (entre ellos los humanistas) es interesante y compleja. Según consigna J. González Rovira, aunque en la Edad Media algunos escritores conocían a Heliodoro, su difusión comenzó con el saqueo de las librerías del rey Matías, de donde se obtuvo un manuscrito que contenía la obra. Jaques Amyot se dedicó a traducirla al francés en 1547, y Estanislao Warszewiczki publicó su traducción al latín en 1552. A partir de ésta, y cotejando con la de Amyot, el español Fernando de Mena publicó su versión en 1587⁴⁰. Aunque ya para esta fecha habían salido de las prensas los primeros libros del género, la labor de Mena es importante y pone sobre la mesa aquello que los humanistas del Renacimiento admiraron de la *Historia etiópica*: sus novedades formales (como reunir rasgos de la épica, la tragedia, la historia o la oratoria, además de los comienzos *in media res* y los procedimientos narrativos de suspensión), así como el hecho de que “desde la perspectiva moral es mucho más aceptable que otros géneros; la castidad amorosa de los protagonistas, la verosimilitud de sus argumentos y, sobre todo, la existencia de un prestigioso modelo de la Antigüedad griega, frente a los modelos caballerescos, hicieron de la novela bizantina el género narrativo de ficción que mejor respondía al *otium cum dignitate* ciceroniano”⁴¹.

³⁹ Para la nomenclatura de este género, hay que revisar las consideraciones de E. Carilla, “La novela bizantina en España”, *Revista de Filología española*, 49 (1996), pp. 275-287; así como la propuesta de A. Cruz Casado en “Para la poética de la narrativa de aventuras peregrinas”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 261-268.

⁴⁰ *La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp. 13-22.

⁴¹ *Ibid*, p.16.

Sin duda, la lectura de estas traducciones fue uno de los factores cardinales en el surgimiento del género de aventuras peregrinas, cuyo testimonio más temprano es la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, seguido de la *Selva de aventuras* (1565), uno de los títulos fundamentales del corpus. Con estas dos obras a la cabeza, comienza el apogeo de esta vertiente de la ficción, caracterizada por una inicial separación de los amantes (que van a peregrinar por distintos territorios y a superar innumerables obstáculos hasta volver a encontrarse), la preponderancia de aventuras enmarcadas en contextos marítimos (en los que se suscitan naufragios, raptos, piratas, separaciones y equívocos), la existencia de un eje amoroso que articula el desarrollo de la relación de los personajes, la presencia circunstancial de elementos mágicos —que se compensa con una fuerte carga moral y religiosa que permite el decoro de los personajes—, los comienzos *in media res*, una notable intención de verosimilitud (por lo que varias se ubican en la geografía hispánica), y el indispensable final feliz en donde los amantes se encuentran y todo el equilibrio queda restituido.

Los dos textos mencionados pertenecen a una etapa inicial en la evolución del género, y allanaron el camino para las posteriores elaboraciones de obras organizadas a partir del motivo de la peregrinación. En la bisagra entre el XVI y el XVII, el concepto de peregrino en la literatura cobró todavía más relevancia; los autores que se ejercitaron en la novela bizantina, con un espíritu ya plenamente barroco, no se conformaron con seguir las convenciones, sino que aprovecharon al máximo las posibilidades que les otorgaba la noción de peregrinaje e imprimieron giros notables que enriquecieron la trayectoria del género. Luego del éxito editorial de la *Selva de aventuras*, transcurrieron cuarenta años para que el siguiente relato de aventuras peregrinas viera la luz de la mano de Lope de Vega: *El peregrino en su patria* (1604). El texto de Lope y, pocos años después, el *Persiles* de Cervantes, dieron pie al momento más prolífico del género (1620-1630), en el

que se publicaron cerca de una decena de títulos propiamente filiados a esta tradición, además de novelas breves o episodios notables en obras pertenecientes a otras ramas de la ficción en donde el viaje de personajes en hábito peregrino tiene funciones narrativas importantes.

Del vasto conjunto de peregrinos literarios del género bizantino, sobresalen tres obras en las que la formulación del concepto de peregrino trasciende las convenciones y resultan, para los fines de este estudio, referentes valiosos para contrastar o dialogar con las *Soledades: El peregrino en su patria* de Lope (1604), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) y *El Criticón* de Gracián (1651-1657). En principio es suficientemente notable que cuatro autores (estos tres y Góngora) tan representativos para el Barroco hayan recurrido a la peregrinación en distintos puntos del XVII para encauzar sus particulares inquietudes, ya que les permitía demostrar que la grandeza de su ingenio estaba a la altura de una materia de herencia clásica y con ello también, establecer el carácter excepcional de sus textos. Cada uno de ellos responde, desde luego, a convicciones literarias distintas y, por tanto, a formulaciones distintas del concepto de peregrino; que vistas en conjunto conforman un crisol de los cauces que dictan el trabajo literario con el peregrino en el Barroco, y por ello haré un comentario sucinto sobre aspectos concretos de estas obras, para presentar una síntesis de ese contexto con el que dialogan las *Soledades*.

De los libros de aventuras peregrinas escritos en el XVII, el primero es *El peregrino en su patria* de Lope de 1604. A diferencia de Cervantes, Góngora y Gracián, no hay testimonios de que en esta obra hubiera concentrado el autor todas sus ambiciones literarias; parece, más bien, que él experimentaba en cualquiera que fuese el género en cuestión, en un intento de dar cuenta de su habilidad para introducirse en todos los géneros, pues la gloria la tenía ya ganada con sus comedias. La materia peregrina le

permitió a Lope conjuntar el discurso dramático, el lírico y el narrativo en un mismo texto, y aunque ciertamente no estamos frente al más acabado portento literario, comprende varios elementos que revelan una concepción y construcción compleja del peregrino.

Ya el propio título anuncia con claridad uno de los gestos de originalidad del texto, pues si bien no es ninguna novedad que el protagonista sea un peregrino, sí lo es que lo sea *en su patria*. Así, la configuración del peregrino en esta obra está determinada por el carácter local del itinerario del protagonista (quien sólo va de Barcelona a Valencia y viceversa), aspecto que constituye una apuesta muy barroca frente a la convención de los amplísimos y dificultosos recorridos de los peregrinos de amor del género: la extranjería del peregrino lopesco tiene que ver con la percepción subjetiva e interior del espacio, pues en tanto que su verdadera patria esté representada por el objeto de su amor, cualquier territorio (incluso el propio) le es ajeno si está lejos de su amada, Nise. Así, Lope sitúa al lector frente a un peregrino que no es extranjero en sentido geográfico, sino en sentido afectivo.

El peregrino Pánfilo, además, tiene una notable inclinación por la poesía, al grado de que la mayoría de sus intervenciones discursivas son en verso, como si éste fuera un peregrino-poeta en ciernes (que Góngora llevará al grado más alto en las *Soledades*). Otro de los rasgos que nos hablan del ambiente con el que dialoga el poema gongorino —en cuanto al concepto de peregrino— es la apertura con un naufragio que pone al protagonista en contacto con una comunidad rústica (episodio del que sin duda hay reminiscencias en los versos iniciales de las *Soledades*); y a éste se encadena otro que resulta sustancial: la configuración de una identidad misteriosa que raya en la anonimia. Del peregrino Pánfilo no se sabe su nombre ni su patria sino hasta bien avanzado el relato, y aunque luego se revele su identidad y su origen noble, esta manera de crear un

protagonista difuso y de presentarlo mediante un naufragio es un antecedente importante para el peregrino anónimo de Góngora.

Trece años después de la publicación de *El peregrino en su patria* se difunde la obra póstuma de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), con la cual el autor pretende igualar y superar el modelo clásico, concibiéndola como “libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”⁴². El *Persiles* constituye uno de los testimonios mejor logrados del género, no sólo porque sus protagonistas (Periandro y Auristela) son amantes virtuosos y ejemplares, por su notable moralidad y porque el planteamiento de su itinerario comprende todas las minucias y complejidades que lo hacen narrativamente atractivo, sino porque propone perspectivas múltiples de la peregrinación: de la religiosa a la amorosa, y de la emprendida por curiosidad a la que disfraza fines menos espirituales (como hacían ladrones o prostitutas). A esto habría que sumar el carácter simbólico de la concepción de la vida como peregrinaje, que va de la mano con la analogía entre escritura/lectura y peregrinación⁴³.

El texto de Cervantes, largo e imbricado, no deja de ser una travesía en sí mismo, en la que el lector se aventura asumiendo el desafío que implica la conjunción de varias historias fragmentadas y luego continuadas —como si de un camino de varias vías entrelazadas se tratara— a las que debe prestar su absoluta atención si quiere seguir el eje narrativo. La impronta religiosa forma parte de la estructura de la obra, en la medida en que el destino final de los desventurados amantes es Roma (aunque hay menciones de otros señalados santuarios de la época), en donde confirmarán su castidad y concretarán

⁴² “Prólogo al lector”, *Novelas ejemplares*, ed. J.B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2001, t. I, p. 65.

⁴³ Dice al respecto Egidio: “la aventura de leer se ofrece como un viaje de consecuencias inusitadas, abierto al misterio, pero también a los trabajos implicados en la peregrinación; pues ésta presupone, en muchas ocasiones, una labor semejante, al menos en la intención, a aquella que su autor llevará a término al escribir la obra que tenemos entre las manos”, “Cervantes y Gracián ante la novela bizantina”, *op. cit.*, pp. 365-366.

el matrimonio como premio a los obstáculos sufridos. El *Persiles* se publicó tan sólo cuatro años después de las *Soledades* y a todas luces se advierten las discrepancias entre ambos proyectos; sin embargo, el libro póstumo de Cervantes pone de relieve la existencia de un entorno literario que gustaba profundamente de los asuntos peregrinos, ya fueran en código de entretenimiento edificante y narrativamente desafiante como el relato cervantino, o bien, en forma de silva inacabada en la que el lenguaje poético lleva al lector siguiendo los pasos de un innominado peregrino.

El último de los títulos del género de aventuras peregrinas que me parece revelador de un determinado contexto es *El Criticón* de Baltasar Gracián. Además de ser un testimonio tardío del corpus, su adscripción a este conjunto de obras es un asunto muy cuestionado por la crítica, pero debido a que la estructura compositiva está sustentada en el concepto de peregrinación lo considero parte de ese panorama en el que se inscribe el poema de Góngora. Frente a los otros ejemplos que he comentado, éste quizá sea el texto más barroco de todos, tanto por su lenguaje y la dificultad que supone seguir el hilo narrativo, como por el sentido alegórico de sus episodios. Con razón afirma Egido al referirse a él que “se puede decir sin exagerar que *El Criticón* es a la novela bizantina lo que el *Quijote* a la novela de caballerías. Obras, ambas, que se construyen con los mimbres de un género al que, en cierto modo, consagran y defenestran”⁴⁴. Gracián no cuenta la travesía de dos amantes para encontrarse después de innumerables obstáculos, sino el arduo camino de dos personajes (Andrenio y Critilo) que ponen a prueba su virtud y su conocimiento para alcanzar su destino común: Felisinda, alegoría de la felicidad.

Escapa a los límites de este breve recuento ahondar en cada uno de los giros novedosos de *El Criticón* sobre la tradición de los peregrinos literarios, pero valdría la pena apuntar ciertas particularidades. En relación con las *Soledades* que, para entonces,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 398.

eran ya bastante conocidas y discutidas en determinados círculos literarios, destaca la apertura que Gracián elige para su relato: otro naufragio en el que la identidad del personaje permanece oculta (aunque como en *El peregrino* de Lope, se revela después) y que representa el inicio del itinerario de los personajes. La formulación del concepto de peregrino puede considerarse como tal en tanto que, además de que los personajes centrales sean peregrinos, la narración está articulada en torno a una concepción de la vida como peregrinación que se empareja, como en otros casos, a una suerte de trayecto literario por los avatares del relato de Gracián. Uno de los rasgos más notables de *El Criticón* que nos habla de su modernidad es la preponderancia de la mirada y la manera en la que aquello que se percibe con la vista es indisociable a los pasos dados con los pies, al igual que en el poema gongorino, sólo que si ahí la mirada tiene la función de descubrir una realidad insospechada a través del lenguaje lírico, aquí sirve para desengañarse y aprender a rechazar los vicios en la búsqueda de un camino de virtud.

Como todos los libros del género bizantino, *Andrenio* y *Critilo* persiguen un destino concreto y específico, y su andar (pese a las pausas y digresiones) nunca se acerca al hecho de errar sin objetivo por desconocidos territorios, como sí ocurre en las *Soledades*. En consonancia con su carácter eminentemente alegórico, otra de las propuestas interesantes de Gracián es la del camino como un proceso de conocimiento. Ciertamente la idea del viaje que culmina en aprendizaje vital o espiritual es muy antigua; sin embargo, *El criticón* constituye “una auténtica oficina de saberes” como ha dicho Egidio⁴⁵, aunque sobre todo de saberes morales y filosóficos, con una perspectiva en la que la *peregrinatio* conduce al conocimiento necesario para discernir vicios de virtudes y aspirar, no a las felicidades fugaces que prometía el amor feliz ensalzado por las novelas de aventuras peregrinas, sino a una sabiduría profunda e inalterable. Estos peregrinos

⁴⁵ *Ibid.*, p. 416.

filosóficos y alegóricos de Gracián conforman otra de las vertientes en el mosaico de los peregrinos barrocos, conjunto que comparte —además del mismo tipo literario para protagonizar sus textos—la configuración textual como peregrinaje.

Muchos otros títulos, quizá de menor fortuna editorial, formaron parte del corpus de los libros de aventuras peregrinas y aunque luego de leer los rasgos definitorios del género y algunos aspectos de obras representativas del XVII se perciben de inmediato las discrepancias entre el planteamiento literario de Góngora y las convenciones de la novela bizantina, una mirada rápida sobre estas obras es fundamental para adentrarnos en las *Soledades* porque si bien el cordobés no siguió en ningún punto las fórmulas literarias del género bizantino, este contexto es útil para comprender que la inquietud por el concepto del peregrino no surge de la nada ni se sitúa como una rareza en su entorno literario. Es indudable que la obra de Góngora es excepcional, pero la revolución que representó para su momento y para la historia de la poesía en español se puede asimilar en su justa dimensión a partir de un contexto en el que la noción de peregrinaje era un dispositivo de amplias posibilidades creativas, léxicas y conceptuales.

3. DEFINIR AL PEREGRINO LITERARIO

A partir de lo expuesto, es posible comenzar a delinear al peregrino literario. El punto esencial en donde coinciden varias de las concepciones de peregrino es en que él es, ante todo, un extranjero. Este personaje que voluntariamente se aparta de su patria (entendiendo por *patria* el sitio al que se pertenece) para seguir un camino, sea cual sea su motivación, constituye el arquetipo de los héroes literarios más célebres: Ulises, Eneas y también don Quijote, quienes aun sin que se les otorgue el rótulo de ‘peregrinos’, salen de sus hogares con el espíritu de hacer el camino a costas. Se trata de personajes marcados por un rasgo de fragilidad, en principio, porque viven en constante desarraigo e

inestabilidad, condiciones a las que se incorporan sus respectivos desamores y desengaños; y por ello, es frecuente que esta figura se asocie tradicionalmente a motivos como el naufragio, que subrayan el carácter provisional de su existencia⁴⁶.

El peregrino literario no existe sin la noción de movimiento. Su recorrido por tierras extrañas implica un considerable desplazamiento físico que es, simultáneamente, un viaje interior; es decir, mientras se enriquece a cada paso con la experiencia del mundo, su espíritu atraviesa por un proceso de evolución que determina que no sea el mismo aquel personaje que salió del seno familiar, que quien conoce nuevos territorios y quien, más tarde, vuelva a la patria. El lenguaje literario con el que se construyen dichos itinerarios se nutre de esta fusión entre viaje interior y exterior, como ha observado Edwards: “the teeming richness of pilgrimage as a metaphor at all periods will often seem to lie in this very tension [...] between the physical journey and the spiritual quest which uses the language of the physical journey”⁴⁷. En lo que concierne a la estructura de las obras, la naturaleza dinámica del peregrino contribuye a la construcción de argumentos muy atractivos que toman como punto de partida el eje —o cronotopo desde la óptica de Bajtín— del camino, permitiendo así la inserción de todo tipo de aventuras, lances y encuentros, muy en la línea de la novela bizantina⁴⁸.

A diferencia del exilio o del destierro, el peregrino literario hace su viaje voluntariamente (“por *sabor* de fazer esto” diría Alfonso X) y con un destino preciso, cifrado en un lugar (como Roma en el *Persiles*) en una persona (como los protagonistas de la novela sentimental), en un ideal (como Alonso Quijano en su ánimo de revivir la

⁴⁶ Hahn relaciona a los marineros de las expediciones del descubrimiento con los atributos del peregrino: “His peculiar attributes, such as the moral instability, the physical dangers or the incredible loneliness [...] intrigued poets and philosophers alike for their unusual human drama. As a theme, these qualities possessed additional attraction by their resemblance to the Christian *peregrinatio* on earth” (*Origins of the Baroque concept of peregrinatio*, p. 61).

⁴⁷ *Pilgrimage and Literary Tradition*, pp. 12-13.

⁴⁸ González Rovira añade a estas virtudes del cronotopo del camino la cuestión de la variedad compositiva que esto le confiere a la obra. Señala, además que la peregrinación “abre las puertas de la narrativa a una realidad compleja al incorporar zonas desconocidas de la misma” (*La novela bizantina de la Edad de Oro*, pp.130-131).

caballería andante) o simplemente por curiosidad de ver el mundo. Esta certidumbre del punto de llegada, no obstante, se difumina notablemente en algunos textos del XVII, en los cuales la idea de la llegada como punto culminante pierde su relevancia porque toda la riqueza de la travesía está en cada instante del camino, como en la concepción de Góngora. El alejamiento voluntario del seno familiar tiene que ver con un desencanto profundo de lo que esa realidad le brinda, y es habitual que se peregrine también como un modo de rebeldía, al que ya ha aludido Sumption en relación con san Jerónimo, quien viajaba llevado por “a purely negative rejection of urban values. Jerome spoke of himself as «forsaking the bustling cities of Antioch and Constantinople so as to draw down upon myself the mercy of Christ in the solitude of the country». It was a process of self-exile, of social and physical isolation”⁴⁹.

Otro atributo central del peregrino literario es su apertura para atravesar por infinitos ‘trabajos’. Este término, que se vuelve de uso habitual dentro de todo texto literario en los que haya peregrinos, representa las dificultades y penitencias que deben superarse en el camino, se trate de penalidades físicas (como hambre, pobreza o frío), o bien, espirituales (la ausencia de la patria, del amor o el sentimiento de estar perdido en tierras lejanas), se superan en todo momento con una inusitada entereza. Y es que, guiados o no por el anhelo de llegar a un sitio concreto, los peregrinos de la literatura suelen hacer sus viajes llevados por alguna inquietud emocional (casi siempre relativa a la tristeza) que expresan con ánimo meditabundo como los peregrinos de Dante, o bien como los de Cervantes, que a cada paso van contando y llorando desamores y ausencias.

Estar en el camino exige con mucha frecuencia un giro identitario, que se refleja en el nombre, en la vestimenta y en la conducta. Si bien la narrativa de ficción de estos siglos desarrolla ampliamente la cuestión del disfraz —basta con recordar a tantas

⁴⁹ *Pilgrimage. An Image of Mediaeval Religion*, p. 95.

doncellas vestidas de caballeros o adoptando el hábito del peregrino para perseguir a sus amados— también otros géneros, como el lírico, aprovechan este atributo. Uno de los ejemplos poéticos más luminosos es la manera en que Góngora configura al protagonista de las *Soledades*, sin nombre, ni pasado claro ni porvenir prometedor. Si, como mencioné, el peregrino es ante todo un viajero, su itinerario necesariamente lo pone a prueba en la dimensión física, pero quizá con más fuerza, en la dimensión espiritual, pues según García de Cortázar, la profunda convicción espiritual, sea con Dios o con la experiencia del camino, se demuestra verdaderamente en un contexto lejano a la patria⁵⁰.

El peregrino literario encarna, pues, un tipo bien delimitado de viajero, desarraigado voluntariamente de la patria, que emprende la travesía con plena convicción en su camino y, en la mayoría de los casos, con la certeza del destino al que pretende llegar, sea un lugar, una persona, o un ideal. Se trata de una modalidad del viaje en la que se vinculan, como en ninguna otra, el desplazamiento físico con una dimensión interior que encierra las reflexiones y estado emotivo del viajero. La condición de peregrino no se determina por la distancia o duración del trayecto, sino por la entereza y compromiso con los que se lleva a cabo, y también porque suele exigir un giro identitario en el personaje, ya en la vestimenta, ya en el nombre. Las motivaciones que lo llevan a lanzarse a la aventura son diversas y en ellas se cifran valores trascendentes para cada individuo, aunque no siempre estén vinculados a inquietudes propiamente religiosas, y las más comunes en la literatura de los Siglos de Oro son el amor y la búsqueda de conocimiento. Si en la concepción del peregrino real las penalidades y obstáculos que debe atravesar en su camino son fundamentales, también lo son para el literario, para quien cada uno de los *trabajos* constituye una manera de poner a prueba su virtud y la determinación que ha puesto en su viaje. Hay que considerar, finalmente, que lo que el camino le depara al

⁵⁰ “El hombre medieval como «homo viator»: peregrinos y viajeros”, art. cit. p. 28.

peregrino ficticio no son necesariamente penalidades, pues a menudo la re-visión de la realidad que implica el viaje se traduce en la mirada asombrada de alguien a quien se le revela en un instante un misterio entrañable.

II. EL CONCEPTO: EL POETA, EL PEREGRINO Y EL PLANTEAMIENTO DEL POEMA COMO PEREGRINACIÓN

Casi no hay género literario en los Siglos de Oro que escape al influjo del concepto de peregrino: de la prosa de ficción al tratado moral, pasando por la poesía y el teatro, la literatura de aquellos años desarrolla ampliamente y desde múltiples perspectivas la idea de peregrinación. Además del abundante uso del término ‘peregrino’ como adjetivo para designar lo extraordinario e inusual, la elaboración más notable consiste en la creación de personajes que emprenden travesías espirituales o amorosas; sin embargo, la noción de peregrino es tan amplia que funciona como vehículo expresivo idóneo para representar inquietudes creativas de otra índole. Así, por ejemplo, es frecuente que se hable de peregrinación para referirse alegóricamente a la vida terrenal del hombre (*peregrinatio vitae*); o bien, para aludir a las dificultades que enfrentaban navegantes y exploradores en sus arriesgadas expediciones. No era extraño tampoco que los poetas incorporaran dicha noción en sus versos para tratar de amores o desventuras pero, sobre todo, para establecer un vínculo decisivo entre ellos y la figura del peregrino, y por ende, entre la creación poética y la idea de una travesía.

Este último fenómeno resulta fundamental en la configuración del peregrino como concepto en las *Soledades*, ya que desde los versos de apertura del poema es evidente que para Góngora el peregrino es mucho más que el personaje central de la obra: es la figura simbólica con la que se identifica el yo lírico a lo largo de 2070 versos y es, esencialmente, el modo de concebir el proceso de escritura y lectura del texto. Estas tres vertientes (el personaje-el poeta-el texto) convergen de manera simultánea y compleja, como si el poeta se rebelara a hacer del peregrino una sola cosa, a limitar a una función concreta todo su potencial simbólico, y en cambio, establece un planteamiento original

que le permite explorar, en un solo poema, más de una formulación literaria del peregrino.

A partir de la manera en que Góngora trabaja la idea de peregrino en las *Soledades*, me pareció que estudiarlo sólo como personaje o como motivo sería infructuoso y restrictivo, ya que limitaría las posibilidades de apreciar en toda su riqueza la amplitud de la perspectiva gongorina sobre el peregrino y su influjo en la configuración lírica de su obra. Por ello, mi propuesta de análisis poético está cifrada en entender al peregrino como *concepto*, debido a que esta noción permite abarcar las tres formulaciones de “peregrino” en este texto: como representación del poeta, como figura arquetípica y como eje articulador del poema. La denominación de peregrino como *concepto*, en este caso, no responde estrictamente a la noción planteada por Gracián como “acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”⁵¹, uno de los fundamentos estéticos del Barroco; sin embargo, sí creo que en la formulación gongorina del peregrino se recrea una importante red de relaciones y significados (en este caso específico, entre el creador y su creación) semejante a la que define al concepto, que en palabras de M. Blanco “es el efecto que se produce cuando convertimos en acto, en pensamiento efectivo, la red de conexiones lógicas que el texto presupone sin enunciarlas”⁵². He apostado por el *concepto* como vía de aproximación al peregrino de las *Soledades* por su apertura y posibilidades de entenderlo en varios sentidos, pero no pretendo sumarme con ello al ya caduco debate de lo conceptista y lo culterano del Barroco, ni adscribirme a una determinada definición de *concepto* y seguirla al pie de la letra, pues incluso los principales pensadores del conceptismo barroco, dice J. Snyder:

casi nunca se contentan con defender o sostener una postura única en el interior de un determinado texto, o con dar una definición precisa de los términos que emplean. Con vertiginosa velocidad se multiplican sus ideas, se

⁵¹ *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 2001, t. I, p. 55.

⁵² *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2012, p. 77.

colocan en una relación dinámica unas con otras, se contradicen y se anulan, desafiando a quien pretenda sintetizarlas⁵³.

El concepto, pues, no se ciñe a una definición precisa e inalterable pero en su esencia (sea cual sea el planteamiento al que se acuda) late siempre el presupuesto de las relaciones entre los varios términos de una idea y el desafío y la promesa de un proceso intelectual al que se enfrenta el lector al tratar de desentrañarlas, pues como dice M. Blanco, “la estética conceptista admite como axioma que el esfuerzo —a veces mínimo, a veces considerable, pero nunca igual a cero—requerido para desentrañar los múltiples vínculos tácitos y ausentes entre los términos expresos y presentes, causa, como tal, un intenso deleite, un supremo placer intelectual”⁵⁴. Esta perspectiva del peregrino es así el punto de partida para el estudio de las *Soledades*, en cuyo camino procuro señalar los estrechos vínculos que se gestan en el texto entre el poeta, el personaje y el texto.

La relación que he señalado (personaje-poeta-texto) constituye uno de los fundamentos conceptuales de las *Soledades* y está presente en todo el poema, pero no siempre resulta sencillo resolver la confusión generada entre la voz del protagonista y la de Góngora; o bien, dejar de pensar en la obra como en una travesía por un camino arduo. De los tres elementos de la relación, el personaje literario es quizá el más recurrente y distinguibles; no obstante, para entender el planteamiento del peregrino como concepto es necesario atender primero a la identificación entre peregrino-poeta y al andamiaje del texto como un continuo andar. Estas dos vetas del concepto son la materia principal de este capítulo, en el que propongo una reflexión que parte los testimonios tempranos de una formulación de peregrino en la poesía de Góngora, para después trabajar detalladamente la Dedicatoria —en tanto síntesis y pauta interpretativa esencial del

⁵³ *La estética del Barroco*, trad. Juan Antonio Méndez, Antonio Machado Libros, Madrid, 2014, p.30.

⁵⁴ *Góngora o la invención de una lengua*, p.77.

poema—, y, por último, revisar la equivalencia peregrino-poeta en tres paratextos de ediciones de las obras gongorinas.

1. GÓNGORA PEREGRINO: LOS POEMAS ANTERIORES A LAS *SOLEDADES*

Las *Soledades* son el testimonio más elocuente de un minucioso y agudo trabajo poético con el peregrino, concibiéndolo como un concepto más que como un simple tipo literario, pero mucho tiempo antes de que Góngora difundiera su *Soledad I*, en su obra había ya huellas importantes que ponen de manifiesto la persistente inquietud del cordobés por la idea del peregrino y de todos los elementos inherentes a él (pasos, camino, extranjería...). Aunque es en las *Soledades* donde el peregrino funge a cabalidad como un concepto articulador de los elementos que conforman la obra, hay poemas especialmente significativos en que se proyecta la afinidad de don Luis con el peregrino desde muy tempranos momentos de su producción. Entre las composiciones en las que Góngora incorpora esta figura voy a comentar tres: el romance *Hanme dicho hermanas*, el soneto “Huésped, sacro señor, no: peregrino” y el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” ya que dan cuenta las implicaciones simbólicas que tenía el peregrino para el poeta (por ejemplo, un vínculo identitario) y, sobre todo, porque en estos ejemplos la formulación comprende una veta biográfica. Esto es importante pues permite trazar una brevísima prehistoria del peregrino gongorino que se convierte, con el tiempo, en una presencia recurrente en su obra⁵⁵.

⁵⁵ Entre 1587 y 1626, registro 22 poemas, además de las *Soledades*, en los que aparece el término ‘peregrino’ o sus derivados, ya sea como simple mención o bien como fundamento de la construcción del poema. Los consigno a partir del primer verso: “Hanme dicho hermanas” (1587), “A vos digo, señor Tajo” (1591), “Árbol, de cuyos ramos fortunados” (1593), “Huésped, sacro señor, no: peregrino” (1593), “Descaminado, enfermo, peregrino” (1594), “Lilio siempre real, nascí en Medina” (1603), “Oh tú, cualquiera que entras, peregrino” (1607), “Alta esperanza, gloria del estado” (1607), “Este a Pomona, cuando ya no sea” (1609), “Nilo no sufre márgenes, ni muros” (1610), “La perla que esplendor fue” (1611), “Ícaro de bayeta, si de pino” (1611), “Estas que me dictó rimas sonoras” (1612), “Esta en forma elegante, oh peregrino” (1614), “Royendo sí, mas no tanto” (1614), “Escribís, oh Cabrera, del segundo” (1614), “Restituye a tu mudo horror divino” (1615), “La ciudad de Babilonia” (1618), “Cierta poeta, en forma

1.1 Romance *Hanme dicho hermanas* (1587)

Veintiséis años tenía Góngora cuando escribió un romance que surgió a propósito del muy conocido *Hermana Marica* (1580), en donde él mismo se retrata en verso para que las “hermanas” conozcan de su físico y personalidad. Como es de esperarse, se trata de un romance jocosos en el que el poeta se define sin tomarse demasiado en serio, desde esa afirmación ética en que la vida consiste en más que aspiraciones y pompa vana, y que la poesía no es sólo para cantar asuntos graves y trascendentes, sino las minucias cotidianas del vivir sencillo. El autorretrato burlesco comprende los rasgos físicos más señalados del cordobés (como “su aguileña/ filomocosía”), así como sus costumbres, su personalidad, su actitud peculiar ante el amor y la política, y su ejercicio como poeta. Del largo romance, me interesan los versos del principio, sobre todo aquellos en los que habla de su “condición”, es decir, de su carácter:

Hanme dicho, hermanas,
que tenéis cosquillas
de ver al que hizo
a *Hermana Marica*;
por que no mováis,
él mismo os envía
de su misma mano
su persona misma,
digo, su aguileña
filomocosía
(ya que no pintada,
al menos escrita),
y su condición,
que es tan peregrina
como cuantas vienen
de Francia a Galicia.

Comienza el poeta hablando del rasgo físico que más lo caracteriza, pero el primer atributo de temperamento que toca en este romance es el de su ‘condición peregrina’. Como en otros casos, en estos versos se plantea el consabido juego con los dos

peregrina” (1618), “La Aurora, de azahares coronada” (1619), “Hurtas mi bulto, y cuanto más se debe” (1620), “Suspenda y no sin lágrimas, tu paso” (1621), “Generoso mancebo” (1626).

significados más frecuentes del término ‘peregrino’; aunque parece muy claro que el sentido predominante aquí es el de extraño, inusual o pocas veces visto, en seguida introduce Góngora la otra posibilidad de la palabra: la de los caminantes que emprenden el viaje con un propósito espiritual. La mayoría de las veces que recurre a este término o a alguna de sus derivaciones, no le confiere el sentido de travesía devocional tan habitual en la época, pues suele inclinarse por el significado abarcador del que anda fuera de su patria; sin embargo, en este romance, la peregrinación —en tanto desplazamiento físico por la ruta de mayor tradición, la que atraviesa Francia para llegar a Santiago de Compostela — enriquece la ‘condición peregrina’ y consigue que ambos sentidos convivan en una misma idea.

Con todo y que la amplitud semántica de ‘peregrino’ es un recurso muy frecuente, creo que el poeta la trae a colación, más que como juego de ingenio, porque la figura del caminante tenía para él un especial interés tanto personal como literario, que en su trayectoria poética no se reduce a una mención aislada y se convierte en materia fértil para la construcción de conceptos, como ocurre en las *Soledades*. No deja de ser notable que sea precisamente para definirse a sí mismo que formula la noción de ‘condición peregrina’, que sin duda lo distingue como persona, pero (como si se tratara de un buen augurio) también como poeta, pues su obra —como él, excepcional— sentó un precedente esencial en la historia de la poesía hispánica⁵⁶. Además, si atendemos a la otra vertiente del término, ‘condición peregrina’ apunta a la itinerancia, que tratándose de Góngora no

⁵⁶ Este fenómeno es tan perceptible que en su momento, que Leo Spitzer señaló: “¿No es ya cosa sabida que Góngora se pone siempre en escena como peregrino abandonado de todo el mundo?”, aludiendo a la constante presencia de la figura del peregrino en su obra (“Revista de revistas”, *Revista de Filología Hispánica*, 2, 1940, p.86). Hay que considerar también que, como sugiere S. Greenblatt, la construcción literaria de la propia identidad, sobre todo en esta época, tiene que ver con procesos artísticos y sociales: “in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process”; además, hay que considerar que en la manera de configurarse una personalidad a partir de la literatura, hay implícita una actitud frente al mundo: “fashioning may suggest the achievement of a less tangible shape: a distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving” (Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning. From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, 1980, p. 2).

tiene que ver con recorridos físicos por tierras desconocidas, sino con la continua exploración poética por tradiciones, géneros, formas y discursos. Este testimonio de la identificación del poeta con la noción del peregrinaje es todavía temprano y no trasciende ni dentro del poema ni en textos posteriores, pero sí revela una inquietud que recorre la obra de Góngora, en distintas formulaciones y en varios momentos de su vida.

1.2 Soneto “Huésped, sacro señor, no: peregrino” (1593)

Este soneto tiene un importante trasunto biográfico. Como cuenta Carreira en su comentario del poema, Góngora había ido en julio de ese año a visitar al obispo de Salamanca, Jerónimo de Manrique, y durante su estancia enfermó tan gravemente, que estuvo desahuciado y esto retrasó su vuelta a Córdoba⁵⁷. Una vez repuesto, escribió este soneto agradecido en el que se proyecta a sí mismo en la figura del peregrino:

A DON JERÓNIMO MANRIQUE DE LARA, OBISPO DE
SALAMANCA, ELECTO DE CÓRDOBA. FUE POR SU IGLESIA
A DARLE EL PARABIÉN Y TUVO UNA GRAVE ENFERMEDAD

Huésped, sacro señor, no: peregrino
llegué a vuestro palacio. El cielo sabe
cuánto el deseo hizo más süave
la fatiga del áspero camino.

Mas ay, que apriesa en mis alcances vino
la cruda enfermedad, ministro grave
de aquella inexorable en quien no cabe
perdón, si no es de solo lo divino.

Conseguí la salud por la piadosa
grandeza vuestra. Libre destos daños
piséis del Betis la ribera umbrosa,

Y en púrpura teñidos vuestros paños,
concedáos Dios en senectud dichosa
con blancas plumas ver volar los años.

Al igual que en otros poemas, los versos iniciales encierran el planteamiento de peregrino que guía los textos. En este caso, y gracias a la correcta puntuación del primer verso que

⁵⁷ *Antología poética*, ed. cit., p. 191.

establece Carreira⁵⁸, es evidente que el poeta se ha perfilado a sí mismo en el primer cuarteto como el peregrino (y no el huésped) que llega al palacio del obispo. Aquí no hay ambigüedades con el sentido de la palabra, pues claramente Góngora se está refiriendo al personaje y no al adjetivo, y ha elegido justamente esta figura por sus connotaciones simbólicas, ya que en tanto *peregrino*, su parada en la morada de Manrique responde a la búsqueda de protección y de alivio tanto a “la fatiga del áspero camino” (v. 4) como a los males que aquejan al cuerpo. Con mucho acierto introduce el poeta el motivo de la enfermedad (v. 6), ya que una de las razones más frecuentes para emprender una peregrinación es la búsqueda de salud, y aunque tradicionalmente hacer el viaje resulta un ofrecimiento para curar los males del cuerpo⁵⁹, aquí Góngora no aparece enfermo de antemano, sino que es llegando al palacio que comienzan sus padecimientos.

Con este contexto de peregrinación y enfermedad dialoga el soneto gongorino, que en la primera estrofa retrata al poeta-peregrino sufriendo gustoso las inclemencias del camino, con la mente puesta en su destino. Esto es importante porque, aun sin afirmar que se trata de un peregrino religioso, Góngora se ha configurado con las características de este tipo de viajero y, sobre todo, ha designado para sí mismo un punto de llegada específico—el palacio—, cosa que no ocurre en las *Soledades* en donde no hay caminos determinados, sino errancia y pasos desatinados. Si bien no lo dice explícitamente, la gravedad de la enfermedad está cifrada en la presencia sutil de la muerte en el segundo cuarteto, de la que se salva gracias a la “piadosa/ grandeza” de su anfitrión. Así, una vez que ha conseguido la salud, lanza un sincero y breve agradecimiento con las alabanzas de rigor al destinatario como desear larga vida y vejez dichosa y tranquila.

⁵⁸ En la edición de los *Sonetos completos* de Biruté Ciplijauskaitė se puntúa el primer verso así: “Huésped sacro, señor, no peregrino,/ llegué a vuestro palacio”. El problema con esa puntuación es que niega el atributo de “peregrino” al yo lírico, que es la intención original del poeta.

⁵⁹ Sobre todo en la Edad Media en la que la enfermedad física era representación inequívoca del pecado, la peregrinación se convertía en la vía idónea para buscar la curación. Así lo dice J. Sumption: “there was a powerful conviction that physical diseases had spritual causes. Illness was brought on by sin, from which it followed that penitence at the shrine of a saint effaced not only the sin but the illness as well” (“The medicine of the sick”, *Pilgrimage. An image of Mediaeval Religion*, *op. cit.*, p. 79).

A diferencia de otros sonetos de corte más reflexivo, o bien, de algunos amorosos, es cierto que éste tal vez no figure entre los favoritos de los lectores gongorinos; sin embargo, es un testimonio valioso de la identificación indudable entre la persona de Góngora y el personaje del peregrino, y de cómo una anécdota de poca trascendencia (ir a visitar a alguien y enfermar) se convierte en material poético para Góngora cuando su percepción hace la analogía entre su experiencia y la de un peregrino prototípico, y recurre a esta asociación para configurar un soneto cuyo fundamento es la figura del caminante.

1.3 Soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” (1594)

En el panorama de los poemas de Góngora que incorporan el concepto de peregrino, este soneto de 1594, es una pieza cardinal tanto por la identificación explícita del poeta con el peregrino, como por compendiar varios de los elementos que, unos años más tarde, definirán las *Soledades*. El soneto forma parte de la misma circunstancia de enfermedad durante la estancia en Salamanca que plantea el testimonio anterior (“Huésped, sacro señor, no: peregrino”), sólo que aquí al trasfondo biográfico se añade una formulación del peregrino única en la poesía gongorina: la del peregrino de amor.

DE UN CAMINANTE ENFERMO QUE SE ENAMORÓ DONDE FUE HOSPEDADO

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

Repetido latir, si no vecino,
distinto, oyó de can siempre despierto,
y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

Salió el sol, y entre armiños escondida,
soñolienta beldad con dulce saña
salteó al no bien sano pasajero.

Pagará el hospedaje con la vida;
más le valiera errar en la montaña
que morir de la suerte que yo muero.

Éste es uno de los poemas amorosos más queridos entre los lectores de Góngora, quien nunca fue —como sí Garcilaso, Herrera o Villamediana— un poeta que se distinguiera por su predilección por estos temas. Sin embargo, hay algo en este texto que fácilmente crea vínculos con el receptor, debido a que el tono poético (con todo y que Góngora no era ningún enamorado empedernido) se siente íntimo y genuino, y no parece una simple recreación de los modelos poéticos más prestigiosos de la época. Desde la primera lectura del soneto se revelan los indudables los paralelismos que tiene con las *Soledades*, como notó acertadamente Salcedo Coronel:

Pondera D. Luis en este Soneto su amorosa pasión, describiendo el suceso de uno, que aviendo perdido en obscura noche el camino, llegó a una cabaña, donde le hospedaron, y halló una hermosa Serrana, de quien se enamoró, aun no bien sano de las memorias de otro empeño. Casi parece el mismo argumento del de las Soledades, escondiendo nuestro Poeta en esta ficción el suceso de algún amigo, que desdeñado de su dama, se ausentó, y halló en otra parte con nuevo cuidado olvidos para el primero.⁶⁰

De este pasaje en el que el comentarista esboza el soneto y aventura un motivo por el cual Góngora lo haya escrito, importa sobre todo que afirme “casi parece el mismo argumento del de las Soledades”. En efecto, en catorce versos ha compendiado una serie de elementos que aparecen con similitud sorprendente en la más desafiante de sus creaciones. De sobra estaría señalar que en los dos textos el protagonista es un peregrino y que varios de los motivos del soneto (especialmente en los cuartetos) son determinantes en ciertos pasajes representativos del comienzo de las *Soledades*: así, por ejemplo, la descripción de la “tenebrosa noche” del primer cuarteto es un eco del momento en que el joven náufrago escala el risco “entre espinas crepúsculos pisando” (*Sol. I*, v. 48) y en el “pie incierto” y “pasos sin tino” se anticipan las posteriores formulaciones del pie y los

⁶⁰ García de Salcedo Coronel, *Obras de D. Luis de Góngora, comentadas*, Pedro Laso, Madrid, 1644, p. 300.

pasos como sinécdoque del peregrino; mientras que en el segundo cuarteto, con el perro que atrae al caminante al “pastoral albergue” —“bienaventurado/albergue” en el texto de 1613—está la reminiscencia indudable de “El can ya, vigilante/ convoca despidiendo al caminante” (*Sol. I* v. 84-85).

En los tercetos la correspondencia con pasajes de las *Soledades* se diluye notablemente. Aparece al amanecer una dama que se roba al instante la atención y el amor del caminante, cuando en las *Soledades* no hay presencia alguna de la amada del peregrino más que en forma de recuerdo. En el segundo terceto se plantean los riesgos inminentes del nuevo amor del “no bien sano pasajero” y la idea de errancia (tan fecunda en la silva gongorina), para cerrar con un verso desconcertante en el que el yo lírico se introduce a sí mismo (“que morir de la suerte que yo muero”), creando una definida distancia entre el poeta y el protagonista del poema, ya señalada por Carreira⁶¹. A pesar de la presencia del yo en este verso y de que se alude a la enfermedad en la caracterización del personaje al inicio⁶², la relación entre Góngora y el peregrino no es aquí tan fuerte como en otros casos, lo que tal vez se deba al hecho crucial de que se trata de un peregrino de amor, personaje con el que el poeta tiene menos empatía, frente a ese caminante errático sin otra finalidad que la de redescubrir la realidad con sus pasos y su mirada; además de que como apunta A. Vilanova, “aparte del común desengaño de un

⁶¹ Dice “curiosa introducción de la primera persona, que al final diferencia al pasajero del sujeto lírico”, *Antología poética*, p. 212.

⁶² Coincido en este sentido con D. McGrady, quien considera que la referencia a la enfermedad, más que un guiño biográfico a la experiencia de Góngora en Salamanca (recreada en el soneto “Huésped, señor sacro, no: peregrino”) es una apuesta por uno de los tópicos de la poesía amorosa de la época, el de la enfermedad de amor. Dice respecto a los pareceres de los estudiosos canónicos de Góngora sobre el soneto: “estos distinguidos críticos se olvidan de los bien conocidos tópicos del *peregrino de amor* y del *enfermo de amor*, para reducir un bello poema amoroso a una banal experiencia autobiográfica. Salta a la vista que Salcedo Coronel tenía razón al aludir implícitamente (a través de la comparación con las *Soledades*) a los *topoi* del *enfermo* y del *peregrino*, sin plantear la posibilidad de que Góngora se refiera a su enfermedad de 1593. No es que Salcedo ignorara la dolencia de don Luis; al contrario, hace extensas alusiones a ella en sus comentarios a dos sonetos donde el tema realmente aparece «Muerto me lloró el Tormes» y «Huésped, sacro señor, no: peregrino». Lo que sucede es que el fino sentido estético de Salcedo Coronel le indicó que «Descaminado, enfermo, peregrino» es un soneto altamente literario, no un mero poema de circunstancias como los dos acabados de nombrar” (“Otra vez el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino» de Góngora”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. M. García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, II, p. 680).

amor imposible y de la caracterización del caminante enamorado como un peregrino de amor, el bellísimo soneto gongorino queda muy lejos de la ambición estética de las *Soledades*⁶³.

El ingenio de Góngora era capaz de trabajar con cualquier materia, incluyendo la amorosa —como en este soneto—, pero en una mirada global a su obra poética, es muy claro que su concepción del amor estaba muy lejos de las convenciones ideológicas y literarias usuales, por lo que muy a menudo el trabajo lírico sobre la experiencia amorosa queda relegado frente a otro tipo de inquietudes, y se presenta desde una perspectiva crítica o humorística (pensemos en los romances “Ciego que apuntas y atinas” o “Arrojose el mancebito”) que aterriza de golpe en la realidad las visiones idealizadas e inverosímiles del amor, apostando, en cambio, por disfrutar los momentos cotidianos, tomarse el tiempo de apreciar paisajes y sabores, reírse de la solemnidad y gozar de lo sencillo. Si bien en “Descaminado, enfermo, peregrino” se formulan algunos de los tópicos más reconocidos de la lírica amorosa, no dejan de ser importantes los pequeños detalles en lo que le ocurre a este peregrino: el confuso desierto en que se halla, ese lejano y constante ladrido que marca la dirección de su camino, la piel inmaculada del armiño que cubre a la dama, y la impresión que el amor súbito le produce, como si efectivamente hubiera sido ‘salteado’. Eso, sin olvidar que el soneto no se dedica exclusivamente a cantar la belleza de la dama, ni el amor, ni el desdén, pues no deja de tener un hilo narrativo muy claro en el que se suceden ordenadamente tres brevísimas escenas; y sobre todos estos aspectos, subyace el planteamiento germinal de la relación poeta-peregrino-poesía que, casi veinte años después, se convierte en uno de los fundamentos conceptuales de las *Soledades*.

⁶³ “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1952, t.3; pp. 421-460.

2. LA DEDICATORIA DE LAS *SOLEDADES* Y EL CONCEPTO DE PEREGRINO

2.1 La Dedicatoria como Poética

En la tradición hispánica hay pocos versos tan comentados, criticados y defendidos como los cuatro primeros de la Dedicatoria de las *Soledades*. Desde el momento de su circulación manuscrita en el XVII hasta nuestros días, exegetas y detractores de Góngora han discutido ampliamente el sentido del pasaje inaugural de la más desafiante de las creaciones del cordobés. Decía Jorge Guillén respecto a la poesía gongorina que “no se agota el sentido de un verso preguntándose sólo qué quiere decir”⁶⁴, pero para varios de los comentaristas desentrañar el significado de dichos versos ha sido el primer paso para aproximarse al poema. No se trata de una tarea sencilla ni para los coetáneos del poeta ni para los especialistas del XX y de estos tiempos, pues lo cierto es que la dificultad de la primera oración de las *Soledades* apunta a una lectura de diversas interpretaciones, que con mayor o menor fortuna han apoyado las hipótesis de los estudiosos gongorinos.

La divulgación de la primera *Soledad* suscitó en su momento una polémica de la que es imposible deslindarse al tratar determinados aspectos de la obra. En lo que concierne al peregrino como concepto, vale la pena volver sobre algunos de los pareceres más relevantes del debate en torno a los versos iniciales del poema, ya que acercan al lector a una perspectiva más certera de cómo estaban entendiendo Góngora y sus contemporáneos la noción de peregrino y de cómo se trabaja en el texto. Así, en diálogo constante con los comentaristas gongorinos, propongo un análisis dedicado a establecer el concepto de peregrino que se forja en estos versos, pues considero que este temprano planteamiento es el fundamento conceptual de las *Soledades* y que a partir del él la noción de peregrino se va enriqueciendo paulatinamente conforme avanza el poema. Los

⁶⁴ *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad Castilla-La Mancha, 2002, p. 21.

versos con los que Góngora abre su Dedicatoria de las *Soledades* resuenan en el oído y la memoria de los lectores como algunos de los más significativos del poema:

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

Este inicio, como ya han señalado varios gongoristas, concentra la definición y síntesis del poema⁶⁵. Cuatro versos bastan para fijar la complejidad del concepto rector de las *Soledades* y para presentar en unas cuantas palabras el argumento de la obra. La riqueza y dificultad del pasaje tiene que ver con el hecho de que Góngora ha compendiado en él los términos fundamentales y definatorios del poema: *pasos, peregrino errante, dictó, versos, soledad confusa, perdidos, inspirados*. Aunque así dispuestos podría parecer un rompecabezas que el lector debe resolver, lo cierto es que el poeta ha elegido cuidadosamente cada una de estas palabras para sentar los cimientos de su creación desde el primer verso, como afirma Alatorre:

Lo primerísimo que hace Góngora en esta Dedicatoria tan exquisitamente meditada, es asentar una ecuación: tema-forma (mundo-poesía, o como se quiera decir). El peregrino vaga en íntima soledad con lo que lleva puesto, sin plan de viaje, pero con los ojos muy abiertos. Y, por inspiración de una dulce Musa, Góngora ha identificado con la del joven héroe su propia soledad íntima, su altísimo ideal poético, su incansable búsqueda de la forma⁶⁶.

⁶⁵ Dice Josep Pellicer: “Propone D. L. en los cuatro versos primeros todo lo que ha de cantar después. Y quanto misterio puede aver en sus versos” (*Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Imprenta del Reino, Madrid, 1630, p. 353). En el mismo sentido va el comentario de Salcedo Coronel sobre estos cuatro versos “comiença pues don Luis este Poema, proponie ndo lo que ha de cantar, y dize que el assunto de los versos que le ha dictado en la soledad su dulce Musa es el discurso incierto de un Peregrino, que en la confusión de una soledad caminó perdido” (*Soledades de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salzedo Coronel*, Domingo González, Madrid, 1636, f.1v). Ya en el siglo XX, Molho afirmó en su detenido estudio sobre este pasaje: “con estos cuatro versos, que constituyen el exordio de la dedicatoria al duque de Béjar, el poeta define su obra: la definición, lapidaria, contiene, en potencia, el poema que va a seguir” (*Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1977, p. 42).

⁶⁶ “Notas a las *Soledades* [A propósito de la edición de Robert Jammes]”, *NRFH*, 44 (1996), p. 78. Sobre este mismo asunto, y también de modo iluminador, Carreira atiende al aspecto fónico de estos cuatro versos para subrayar la estrecha relación entre el poeta y el peregrino, y los versos y los pasos: “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” (“Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, *Paréntesis*, 12, 2001, p. 9).

La cita es notable en varios sentidos, pero sobre todo, en lo que concierne a esa peculiar ecuación sobre la que descansan las pautas de lectura de las *Soledades*, y sobre la que volveré más adelante. La acusación que con más frecuencia se hace al poema gongorino es la de oscuridad, y en el pasaje inaugural del poema esta oscuridad no nace del empleo desmedido de neologismos ni de la tendencia latinizante de la estructura sintáctica, ya que no es el hipérbaton lo que más desconcierta de esta oración (la prosificación de Jammes lo pone muy claro: “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]”⁶⁷), sino las posibilidades semánticas y simbólicas de todos los términos que aquí se conjugan. Por ello, y para adentrarnos en la resonancia del concepto de peregrino que aquí se gesta, conviene hacer una lectura cuidadosa de cada verso del conjunto.

En sus *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, Díaz de Rivas señala a propósito del primer verso de la Dedicatoria: “[Góngora] dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad: éste pues es el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella, a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron”⁶⁸. El parecer de Díaz de Rivas—como el de Pellicer y el de Salcedo Coronel— apunta al carácter narrativo del poema gongorino, en tanto que lo que al comentarista le resulta más trascendente del verso es que *dice* de qué trata la obra, pues antes de contemplar cualquier construcción conceptual, lo primero que advierte el receptor es que el poeta establece la materia de su texto. Si bien son numerosos los estudiosos que han considerado al peregrino como mero “pretexto”⁶⁹ que dinamita el

⁶⁷ R. Jammes (ed.), *Soledades*, Castalia, Madrid, 2001, p. 183.

⁶⁸ *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”, apud Robert Jammes, “Introducción”, op. cit., p. 46.*

⁶⁹ Dice D. Alonso, y con él muchos otros gongoristas: “hay que reconocer que esta acción [la historia del peregrino], tan escasa, tan tenue, resulta sólo un pretexto. No era el genio de Góngora épico, sino lírico, y valor lírico es lo que hay en las *Soledades*” (“Claridad y belleza de las *Soledades*”, *Estudios y*

ingenio lírico del cordobés debido a que, como afirma M. R. Lida, “la intención de Góngora [...] es valerse de un leve diseño narrativo sobre el cual bordar su suntuosa estilización del mundo material”⁷⁰, sería imposible comprender un poema de tan largo aliento y de tan ambicioso estilo sin tener al peregrino, inasible y todo, como eje conductor y estructurante de la creación. Por ello, es importante que el primer verso de las *Soledades* lo enuncie claramente (“peregrino”), lo califique de “errante” y que esta idea germinal dé pie a la posterior equivalencia entre los pasos del caminante y los versos del poeta.

Antes de explorar las implicaciones de esta relación, habría que considerar el sintagma “peregrino errante”. Menos que el término “peregrino”, tan fecundo para las letras de la época, resalta el adjetivo que Góngora escogió para caracterizar al protagonista de su obra. Es posible que para el bagaje de un lector de este siglo no sea desconcertante concebir un peregrino errante si entendemos la errancia como andar sin rumbo fijo; sin embargo, no deja de advertirse una sutil contradicción entre la noción de peregrinar y la de errar, que el poeta ha conjugado aquí deliberadamente. En la concepción más difundida de la peregrinación y en buena parte de sus formulaciones literarias, ésta constituye un recorrido emprendido hacia un destino preciso, que a menudo se realiza como respuesta a motivaciones trascendentes⁷¹. La idea de errar, en cambio, con la polisemia que oscila entre equivocarse y “andar vagando sin saber el camino”⁷², parecería no corresponder con el destino geográfico específico que distingue a

ensayos gongorinos, Gredos, Madrid, 1970, p.70). Algunos años más tarde, Jammes defiende al poeta de estos juicios y señala: “la función del peregrino no se reduce a la de mero pretexto: todo lo que Góngora describe, evoca o sugiere en las *Soledades*, nos lo comunica indirectamente, a través de ese personaje que va descubriendo las maravillas de un mundo ignorado” (“Introducción” en *Soledades*, ed. R Jammes, Castalia, Madrid, 2001, p. 64).

⁷⁰ “El hilo narrativo de las *Soledades*”, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 246.

⁷¹ Aunque como he señalado en el primer apartado de la tesis, en algunos testimonios de la literatura de la época hay ya importantes gestos que apuntan a la falta de claridad en el destino de algunas travesías de este tipo. Véase el apartado “El peregrino en la literatura” (pp. 24-33).

⁷² *Diccionario de autoridades*, s.v. “errar”.

las peregrinaciones tradicionales, cuya concepción es la que Góngora pone en juego y con la que suele contrastar en este poema su tratamiento del peregrino.

La convergencia de estos dos términos aparentemente opuestos es la base del concepto de peregrino creado por Góngora en sus *Soledades*. Como sabemos por la lectura del poema, su protagonista es un peregrino literario anómalo para la tradición, y mucho antes de que el poeta comience su fábula y lo construya como un náufrago anónimo, callado y desdeñado, lo primero que nos dice de él es que el camino que recorrerá carece de destino fijo: el adjetivo “errante”, tan censurado por Jáuregui⁷³, le confiere al peregrino de Góngora buena parte de su originalidad al privilegiar temática y estilísticamente la experiencia del camino (que a lo largo del poema se advierte plena en su riqueza y complejidad) muy por encima de un inexistente objetivo que, en cualquier otro contexto, daría sentido a dicho recorrido. El camino está simbolizado en el verso por los “pasos”, sujeto de la oración que depende estrechamente de “peregrino errante”, y que nos recuerda también que el peregrino es un personaje determinado por su actividad: caminar. Es relevante que Góngora haya elegido esta palabra para iniciar el verso, pues estos “pasos” de andar rítmico y acompasado resultan el concepto idóneo para comparar el hecho de hacer un camino con el de hacer un poema; además de que a lo largo del texto la noción de “pasos” fungirá como sinécdoque del protagonista.

El primer verso contiene el verbo principal de esta oración definitoria del poema: *son*. La sencillez y brevedad del verbo permite establecer de inmediato la relación de equivalencia entre los elementos del primer verso (*Pasos de un peregrino son errante*) y el segundo (*cuantos me dictó versos dulce Musa*); es decir, los pasos del peregrino *son*

⁷³ El comentario de Jáuregui atiende más a la cuestión estilística que al significado, pero vale la pena revisar su parecer: “Aunque es verdad que al Poeta heroico es lícito usar vocablos nuevos i extranjeros, según el arte de Horacio, el de Aristóteles i otros, juntamente es precepto suyo que en esto aya gran tiento i moderación. He aquí Vm. usa la palabra *errante*, tan nueva para nosotros, que rara vez se halla en Poeta nuestro, i nunca en Garci Lasso. Devía Vm. según esto, ya que le contentó, no molernos con ella en una obra tan corta todas estas vezes” (*Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades de Documentos gongorinos*, ed. Eunice Joiner Gates, El Colegio de México, México, 1960, p. 107).

los versos del poeta (representado con el pronombre *me*). La ecuación lírica que plantea Góngora en la apertura de la Dedicatoria insta los fundamentos del poema: 1) expresa abiertamente la materia de la obra: el recorrido del peregrino; 2) inserta al poeta hablando de su creación como una suerte de peregrinación poética. Naturalmente, es más sencillo comprender la veta temática, pero en tanto que Góngora señala con claridad este paralelismo, es necesario atender la identificación entre el poeta y la figura del peregrino y al desarrollo del poema como un camino hecho paso a paso.

Luego de la palabra *cuantos*, que engarza la idea iniciada en el verso primero con su complemento, introduce Góngora el *me*, pronombre crucial que constituye la única presencia efectiva del poeta en su obra como la entidad que oye el dictado de la Musa y escribe los pasos de ese peregrino. En ningún otro momento de la Dedicatoria ni del poema es tan evidente la voluntad del poeta por hacerse presente en el discurso y no es fortuito que esto ocurra precisamente en relación con la figura del peregrino, pues como ha observado Molho respecto a esta “definición” sintetizada de las *Soledades*:

Dos seres están aquí implicados: el poeta y el peregrino. Uno, interior al poema, es la sustancia; otro, exterior, es el obrero. El peregrino es el argumento del poema, el poema es el argumento del poeta: los une y los separa —umbral ideal— el poema, en su frágil y espiritual materialidad. De manera que el poeta, en el momento en que lo define hablando por primera y última vez en nombre propio (*cuantos me dictó versos dulce musa*), confiere a su definición una doble profundidad, una doble perspectiva; de él a sus versos, y de sus versos a la sustancia que informan⁷⁴.

Peregrino y poeta están estrechamente vinculados desde los dos versos inaugurales del poema y entre ellos se gesta una particular interdependencia que caracteriza las *Soledades* y que, como veremos, crea un efecto de ambigüedad en ciertos pasajes. El texto es, de este modo, el vínculo entre poeta y peregrino: uno, ente literario trabajado finamente por el ingenio gongorino; y el otro, ente vital que encontró en esta figura un dispositivo idóneo para configurar el proceso de creación poética. Con todo, considero que aciertan

⁷⁴ *Semántica y poética*, p. 59.

los gongoristas al ser cautos en cuanto a la identificación entre Góngora y el peregrino, porque es preciso distinguir la función de cada uno ya que, como sugiere Molho, “según que los versos «sean» o «relaten» los pasos del *peregrino* [...] el poeta no puede ser *peregrino* en las mismas condiciones que el protagonista del poema”⁷⁵. La manera de peregrinar del poeta es metafórica (nunca se distinguió Góngora por ser un viajero) y se proyecta en la escritura de las *Soledades*, mientras que el peregrinaje del protagonista (aunque ficticio y representado en cada verso) es un recorrido físico genuino y trascendente por el ámbito rural de pastores y pescadores que constituye el universo espacial del poema.

La parte restante del verso 2 atañe al dictado de la “dulce musa”. Ya en la elección del verbo “dictar”, que varios comentaristas han discutido, se percibe un eco de la octava inicial del *Polifemo*: “Estas que me dictó rimas sonoras...”. El significado del verbo, aunque es muy evidente, debe entenderse como lo leyó en su momento Pellicer: “dictó es lo mismo que inspiró, frecuente acción de las Musas que no hablan, sino inspiran”⁷⁶. De la inspiración divina —y del ingenio extraordinario de Góngora— surgen al fin los *versos* con los cuales se equiparan los pasos del poeta. En las *Soledades*, cada palabra ocupa su lugar preciso y es siempre la idónea para crear el concepto, y me parece que pasos y versos tienen en común más de lo que parece a simple vista. El verso atañe al ejercicio lírico que Góngora fusiona con una actividad eminentemente física, de movimiento progresivo y rítmico, como si la escritura se proyectara en un camino hecho a pie, y esa experiencia de andar se convirtiera, al mismo tiempo, en sublime material poético. La peregrinación es una experiencia en la que convergen la dimensión física y la espiritual; pero en las *Soledades*, con todos los giros de originalidad que imprime el cordobés sobre

⁷⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁶ *Lecciones solemnes*, p.54.

el concepto, a estas dos dimensiones se añade una tercera: la poética, que se encuentra en el protagonista y que se extrapola al nivel del proceso creativo del propio Góngora.

El tercer verso del conjunto, *en soledad confusa*, es el que en apariencia ofrece menos dificultad semántica y sintáctica. Sin embargo, luego del título, ésta es la única vez en que el término “soledad” aparece en el poema. Así como el peregrino fue calificado como “errante”, el adjetivo de la *soledad* gongorina (“confusa”) acentúa la agudeza del concepto en lo que respecta al carácter errante tanto del texto como del camino del peregrino. En tanto que ya se ha establecido la ecuación entre pasos y versos y peregrino y poeta, las implicaciones de *soledad* tienen que ver tanto con el espacio recorrido por el protagonista, como con la apuesta formal que constituye la métrica de las *Soledades*. Por “soledad” entendieron bien los comentaristas el sitio donde el peregrino experimenta encuentros y descubrimientos de la vida rústica que se desborda ante sus ojos⁷⁷, aunque no sin algo de razón atacaba Jáuregui la elección del título del poema, centrándose tan sólo en el sentido más inmediato de la palabra, y afirma: “hasta en eso erró Vm. llamándole inpropriamente *Soledades*, porque soledad es tanto como falta de compañía, i no se dirá estar solo el que tuviere otro consigo. Vm. introduce en su obra legiones de serranas i pastores, de entre los cuales nunca sale aquel pobre moço naufragante”⁷⁸.

Por encima de todas las polémicas en torno a *soledad*, el sentido más atinado se refiere al espacio por donde deambulará el peregrino, pues como dice Carreira, “su significado no es ‘falta de compañía’ ni ‘selva’, sino los campos de labor y los pueblos donde habitan los labriegos, con sus montes y bosques adyacentes: el ámbito rural,

⁷⁷ Así lo entendía Díaz de Rivas, defendiendo el título frente a Jáuregui de este modo: “Dize que el argumento de su obra son los passos de un peregrino en la Soledad. [...] Dio pues por título el lugar donde sucedía el cuento, a imitación de gravísimos Autores. Nuestro Lucano intituló su obra *La Pharsalia* porque la última batalla de las guerras ciberales fue en los campos de Pharsalia. Estacio llama a su obra *La Thebaida*; el Sannazaro, *L’Arcadia*. ¿Y quién duda se digan bien *Las Soledades* estos escritos, donde si viven algunos hombres viven entre sí distantes, sin gobierno político ni orden que haga ciudad o pueblo [...] Y así los Poetas que alabaron la ‘vida solitaria’ no entendieron de aquella en que vive un hombre tan solo que ni él pueda ver gente ni ésta pueda penetrar allá, sino en la que vive apartado de el túmulo popular” (*Documentos gongorinos*, p.86).

⁷⁸ *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. cit., p.86.

opuesto al urbano”⁷⁹. La interpretación de *soledad* como selva, con todas las discusiones que pueda suscitar, complementa el otro ámbito de la ecuación poeta-peregrino (el de los versos del poeta) al establecer el juego con la forma métrica del poema, la *silva*, y con ello plantear la noción del poeta deambulante por su propia selva de versos. Así, luego de la exactitud versificatoria del *Polifemo*, Góngora apuesta con sus *Soledades* por una forma poco conocida en los primeros años del XVII, distinta por su soltura, por su libertad, y sobre todo, por su ductilidad para el discurso continuo y dinámico. Desde esta perspectiva, el verso “en soledad confusa” es eficaz tanto para hablar de la dimensión espacial del texto como para proponer la novedad formal de las *Soledades*, porque “no hay que olvidar que la silva era en 1613 una novedad”, como señala Alatorre⁸⁰.

Como tantos otros aspectos del poema, la cuestión de la silva-*soledad* es de las más discutidas; no pretendo ahora sumarme a estas polémicas, sino tratar esta forma métrica tan sólo por lo que significa para la concepción del poema como un camino. Un comienzo pertinente para esta reflexión son las ideas de E. Asensio sobre la silva como forma poética que en el XVII había “mermado el dominio de las estrofas talladas y rotundas, desplazadas por una fórmula métrica abierta y flexible, capaz de ceñirse al movimiento interior de la imaginación y el sentimiento”⁸¹. Una forma literaria así era precisamente lo que necesitaba Góngora para la configuración de su poema de más largo aliento, que sin dejar de ser narrativo —y en algunos pasajes notablemente descriptivo⁸²— propone un trabajo lírico absolutamente novedoso gracias a su mirada microscópica y telescópica. Aunque, como subraya Nadine Ly, el poeta nunca definió las *Soledades*

⁷⁹ Nota al título *Soledades* en Luis de Góngora, *Soledades*, ed. A. Carreira, Crítica, Barcelona, 2009, p.409.

⁸⁰ “Notas a las *Soledades* [A propósito de la edición de Robert Jammes]”, p. 78.

⁸¹ “Un Quevedo incógnito: «Las Silvas»”, *Edad de Oro*, 2 (1983), p. 31.

⁸² El componente descriptivo de las silvas es una de sus características centrales, señalando que un rasgo común a las mejores silvas de la tradición hispánica es “el gusto por la descripción, por la *ékfrasis* o la pintura concreta y vívida de objetos naturales y artísticos, de lugares geográfica o históricamente ambientados, con valor propio, no subordinados a la dinámica narrativa aunque sí a los sentimientos y reflexiones” (*id.*, p. 23).

como silva, el vocablo *soledad* se convierte a partir de él en un género poético nuevo que, según la estudiosa, “se deriva de la silva [...] pero que al constituir una innovación, permite la invención de programas métricos, formales y temáticos inéditos”⁸³. La *soledad-silva* resulta así el cauce idóneo para el planteamiento de un poema ya no épico, pero con la ambición estética de la épica, que toma como eje estructurante el recorrido físico de un personaje anómalo para la tradición, pero sumamente moderno para su tiempo y que ha sustituido las grandilocuencias de los poemas canónicos (el *Orlando*, los *Lusiadas*, *La Araucana*) por un trabajo lírico enfocado en el deleite de los tesoros cotidianos de la vida sencilla.

Dado que la silva no se sujeta al rigor de otras formas métricas, el poeta tiene la libertad de ir armando su discurso como un andar determinado por las cosas que ve y que oye. No es que Góngora esté *perdido* en esa *soledad confusa*, pues claramente hay paralelismos estructurales entre la primera y la segunda *Soledad*: es que está pleno de libertad para recrear estéticamente aquello que percibe el ojo de su protagonista. La silva, pues, es como ese camino indeterminado del peregrino, que tampoco se dirige a un destino fijo más allá del placer de la experiencia; de ahí que desde este temprano momento el lector advierte que el poema no va a contar una historia previsible, pues más bien estará haciéndose a cada verso. Este fenómeno formal, pese a su complejidad, es revelador de la altura poética de Góngora, y así lo concibe Molho:

La *Soledad* es un franquear lo infranqueable. Así es como el poeta se ha visto conducido, por el movimiento mismo de su progresión creadora, a concebir la ruptura de una estructura formal perfecta, circular y paradigmática, en beneficio de una estructura no acabada y abierta [...] El genio de Góngora supo llevar a cabo la peligrosa empresa que consiste—aventura sin precedentes (¿no era acaso «fénix en lo extremado»?)— en conferir una estructura a la misma libertad, un orden al desorden, una coherencia a la incoherencia. La *Soledad* construye una antinomia que resuelve sin abolirla⁸⁴.

⁸³ “Las Soledades...esta poesía inútil”, *Criticón*, 30 (1985), p. 11.

⁸⁴ *Semántica y poética*, p. 81.

De este modo, *en soledad confusa* constituye un eje esencial de la configuración temática, estética y formal del poema; la confusión que caracteriza simultáneamente a la silva y al camino del peregrino es deliberada y habla de la vitalidad latente en la creación poética y en el recorrido de un camino.

El verso último de los cuatro más célebres de la Dedicatoria, *perdidos unos, otros inspirados*, es el cierre ingenioso de la equivalencia entre poeta y peregrino. No hay necesidad de que el poeta repita los sustantivos correspondientes al quiasmo “perdidos” e “inspirados”, ya que todo lector haría la relación correcta entre estas ideas (perdidos los pasos, inspirados los versos); no obstante, la ausencia del sustantivo explícito acentúa la ambigüedad que Góngora ha buscado entre estas figuras. Es interesante que luego de haber atribuido al peregrino la cualidad de *errante*, haya elegido en este verso la palabra *perdidos* para designar los pasos del protagonista, para reforzar todavía más el sentido azaroso del camino del peregrino, y como apunta Molho, “el protagonista es *errante* ya que sus pasos, en vez de conducirlo al término de su viaje, se pierden en la *selva* donde le recogen los pastores”⁸⁵. En cuanto al poeta, en la red de correspondencias tejida en el pasaje, *inspirados* se refiere a los versos, pero condensa también un eco del *dictó* del verso segundo, y desde luego, de la alusión a la *dulce Musa*, de modo que las connotaciones poéticas del verbo ‘dictar’, que tanta discusión han provocado entre comentaristas, quedan resueltas contundentemente.

Una vez que Góngora ha dejado sentada la base conceptual de sus *Soledades*, comienza propiamente la apelación al destinatario de la obra: el duque de Béjar.

¡Oh tú que, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo,
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone que, al teñido suelo
muertas pidiendo términos disformes,

⁸⁵ *Semántica y poética*, p. 55.

espumoso coral le dan al Tormes! (vv. 5-12)

No deja de llamar la atención que el cordobés haya propuesto los fundamentos que soportan su largo poema antes de dirigirse al duque, privilegiando así la creación poética por encima del encomio nobiliario. El retrato del destinatario se imbrica de manera aguda con el ámbito natural sugerido por los versos iniciales, y por eso se le presenta en pleno ejercicio de caza. Góngora se muestra prudente en su apelación, pues aunque solicita el favor del duque para el poema, no lo hace como exaltación desmesurada y gratuita, sino tomando como punto de referencia una de sus notables virtudes, la caza. Así, desde el verso 5 y hasta el 25, la Dedicatoria desarrolla una escena venatoria cuya riqueza lírica revela minucias sólo perceptibles gracias al ojo de Góngora, como la imagen empleada para hablar de los montes empinados y las cimas heladas por donde se mueven el duque y sus monteros (“muros de abeto, almenas de diamante” v. 6), o la belleza cifrada en el detalle plástico de las sinestesias relativas a la sangre de los animales vuelta “espumoso coral” del Tormes (v.12) que hace “purpurear la nieve” (v.15),⁸⁶ gestos breves que anuncian el mundo de minucias que el peregrino va a descubrir.

La primera exhortación para que el duque haga una pausa a su ejercicio de caza es “arrima a un fresno el fresno...” (v. 13), en la que sobresale la sinécdoque con la que el poeta se refiere a la lanza del cazador, y que debió ser usual en el siglo XVII, pues también Lope en *El peregrino en su patria* lo empleó para hablar del bordón que su protagonista convierte en arma de defensa⁸⁷. Vale la pena observar cómo la escena, que

⁸⁶ Bien dice en este sentido Dámaso Alonso: “Nadie más colorista que el poeta cordobés. Si se hiciera un recuento de las voces de color que en su poesía ocurren, asombraría ver que no hay estrofa, y a veces verso en que no se dé una sugestión colorista”. Añade, además que la tonalidad más usada en la poesía gongorina es precisamente la del rojo, en donde podemos encontrar la *púrpura* de la nieve o el *espumoso coral* con que la sangre tiñe el río (“Características del estilo de Góngora” en *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, 1994, p.123.

⁸⁷ El empleo del fresno como lanza o arma de defensa aparece en la novela de Lope cuando el Peregrino va a reclamarle al capitán nuevas de Nise: “Bien conocieron los soldados que aquel hombre era a quien aquella Peregrina respetaba y el norte a quien el imán de su vergüenza dirigía la nave de su honra; y procurando sosegarle, creció su furia de suerte que, *sacando del bordón el acero, que al fresno servía de alma*, salió de la casilla desatinado y en la del capitán dio tales voces y golpes, que creyendo que la justicia

comienza con la apelación inicial al duque (“¡Oh tú que, de venablos impedido!”) dosifica en cada verso la huella del movimiento: del dinamismo de los animales acudiendo al eco del cuerno, el ritmo se desacelera paulatinamente hasta la descripción del entorno natural propicio para que el noble pueda prestar oído a lo que el poeta tenga que decir.

A partir del verso 30, Góngora retoma el concepto de peregrino presentado en los cuatro primeros versos, y vuelve a llamar al duque, no ya para invitarlo al reposo, sino para ofrecerle su creación:

déjate un rato hallar del pie acertado
que sus errantes pasos ha votado
a la real cadena de tu escudo. (vv. 30-32)

Desde esta actitud poética, casi de cercanía, Góngora aprovecha de nuevo la amplitud semántica característica de palabras asociadas con la peregrinación, en este caso, el “pie”. El recorrido que determina la condición de todo peregrino suele hacerse caminando, son sus pies los que guían y definen el rumbo de su travesía; por ello, el pie al que remite este verso podría ser el del peregrino-poeta de cuya pluma surge esta dedicatoria. Sin embargo, Góngora lo ha calificado de “acertado”, adjetivo que podría contradecir los “pasos errantes” del peregrino en el primer verso, por lo que otro significado congruente con el entorno de la dedicatoria es que “pie”, como *parole identiche*⁸⁸, apunte a las unidades que componen al verso⁸⁹. El pie es, pues, el verso del peregrino-poeta (que no debe confundirse con el peregrino protagonista de las *Soledades*, como ha dicho

o el lugar les daba asalto, saltó en camisa” (*El peregrino en su patria*, ed. J. B. Avalor-Arce, Castalia, Madrid, 2001, p. 85).

⁸⁸ Alatorre usa este término para hablar de “parejas de voces totalmente homófonas, pero pertenecientes a categorías gramaticales distintas” (“Avatares barrocos del romance”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, 2007, p. 79).

⁸⁹ Para Molho, el adjetivo “acertado” es idóneo en este contexto y no representa contradicción alguna. Coincido con él en este parecer, aunque prefiero la tensión creada entre ‘errante’ y ‘acertado’. Dice el crítico: “el *pie* (*el pie acertado*) reviste aquí una doble significación, ya que designa sucesivamente el «pie» del peregrino y el «metro» del poema. Relacionado con el peregrino, es *acertado*, ya que el protagonista, después de sus *errantes pasos*, llega al término de su viaje: las cadenas que adornan el escudo del duque. Relacionado con el poema, visto aquí en su materialidad, es *acertado*, ya que ha sido «armonioso» en la marcha a-estrófica de la *silva*” (*Semántica y poética*, p. 60).

Jammes⁹⁰) buscando tocar al duque —y a sus lectores— con su luminosidad lírica⁹¹. Hay que considerar, además, que las connotaciones simbólicas del “pie” son altamente sugestivas, como observa M. Blanco: “le pied n’est pas seulement lié par une métaphore historique au mètre poétique, car le pied qui arpente la terre est lui aussi d’une mesure, la mesure naturelle des besoins, la mesure d’une proximité...”⁹². Caminar representa para el peregrino el deleite de todo cuanto observa y escucha, sin prisa por alcanzar un destino o por encontrarse con amadas desdeñosas, y con la única prioridad de disfrutar su travesía. Así también parece disfrutar el poeta del proceso de escritura de las *Soledades*, ciñéndose al tenue hilo narrativo del peregrino pero sin atarse a él para contar una historia, pues no era para relatar el ingenio gongorino, sino para entregarse a la tarea de hacer la filigrana poética de los detalles y tesoros de la realidad.

En concordancia con esta idea, los “errantes pasos” del verso 31, que remiten al verso inaugural, son los del poeta peregrino que ha *votado*, es decir, que ofrece como un tributo lo arduo de su camino a la nobleza del duque. No podemos pasar por alto que *votar* tiene sus propias acepciones ligadas a la peregrinación, pues “es el voto una voluntad libre”, dice Pellicer, como la de “peregrinar a Santiago de Galicia”⁹³, además de que el propio Góngora empleó este término en un contexto semejante en el soneto de 1593 “A don Cristóbal de Mora”. Dicen los tercetos:

⁹⁰ En su explicación de este verso, señala: “excluyo la tercera interpretación (‘del pie del peregrino, héroe de mi poema, acertado porque a ti se consagra’) admitida por D. Alonso: el peregrino, personaje ficticio, no tiene nada que ver con el duque de Béjar, y no espera nada de él; Góngora sí, mucho, al parecer. No se debe perder de vista que, en toda obra literaria, la parte más autobiográfica es, por definición, la dedicatoria” (*Soledades*, I, p. 188).

⁹¹ En *El peregrino en su patria* Lope de Vega acude a un procedimiento muy similar en su dedicatoria, identificando su obra con un peregrino: “Si van a Roma, cabeza del mundo, los peregrinos a alcanzar gracias y a ver grandezas, bien acertó el mío en ir a vuestra excelencia, cabeza de la ilustrísima casa de Aguilar, a alcanzar su gracia y a ver las grandezas de su entendimiento” (*El peregrino en su patria*, p. 47). Aunque Góngora aquí no está equiparando al duque de Béjar con el destino de su obra, sí pretende sus gracias, no resulta menos interesante la coincidencia del término “acertar” en el mismo contexto dedicatorio: el “pie acertado” del poeta solicitando la atención del duque y “bien acertó el mío” de Lope para hablar de su *Peregrino*.

⁹² “Les Solitudes comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades*, ed. Jaques Issorel, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp.73.

⁹³ *Lecciones solemnes*, p. 363.

Gusano, de tus hojas me alimentos,
pajarillo, sosténganme tus ramas,
y ampáreme tu sombra peregrino:
hilaré tu memoria entre las gentes,
cantaré enmudeciendo ajenas famas
y *votaré* a tu templo mi camino⁹⁴.

Así, *votar*, en un contexto lírico con peregrinos, reviste un significado que implica encomendar y dirigirse a. En tanto que el verbo aparece en la Dedicatoria y atañe ahí más al poeta que al personaje peregrino, podríamos pensar en un fenómeno particular de las *Soledades*: es cierto que el peregrino no tiene un destino preciso ni persigue un fin con su camino, pero ¿ocurre lo mismo con el poeta? ¿no cabría la posibilidad de que su creación —concebida como peregrinaje— sí tuviera un objetivo? Sin la certeza respecto a la posible finalidad del poema, lo que sí tenemos en nuestras manos es el ánimo gongorino de hacer un poema nunca antes hecho, que rompiera con todo lo establecido no sólo en la forma, sino en el tema y en la propuesta literaria. A riesgo de *errar* como el peregrino, me atrevo a considerar que en su peregrinación poética Góngora sí llegó a su destino: revolucionar la poesía en español.

Hasta aquí desarrolla el poeta el concepto de peregrino en los preliminares. A partir del verso 33, continúa con el encomio al duque, haciendo mención de su “libertad de Fortuna perseguida” (quizá el guiño más autobiográfico de la Dedicatoria) y establece las líneas genéricas del poema:

que, a tu piedad Euterpe agradecida
su canoro dará dulce instrumento,
cuando la Fama no su trompa, al viento. (vv. 35-37)

La voz poética en estos versos finales deslinda su canto de los terrenos de la Fama, encargada de esparcir por el mundo los grandes hechos (es decir, la poesía heroica, según advierte también Jammes), y la vincula con Euterpe, musa de la música (y no con Calíope, musa de la poesía épica), y con su “dulce instrumento” (la flauta), que nos hace

⁹⁴ *Antología poética*, p. 190.

pensar mucho más en un ámbito bucólico, que en una exaltación de batallas y hechos memorables. Y es justamente este ambiente, el de una naturaleza que abriga al peregrino silencioso y observador de Góngora el que dominará en las dos *Soledades*.

2.2 Del *Polifemo* a las *Soledades*: dedicatorias en diálogo

Los 37 versos de la Dedicatoria constituyen la poética de las *Soledades*: el mapa que contiene las claves de lectura temáticas, estilísticas y conceptuales necesarias para adentrarse en este texto gongorino. Es evidente en el caso del poema gongorino que texto y paratexto mantienen una relación indisoluble, y aunque por su coherencia y unidad interna podría analizarse como composición autónoma, el lugar que ocupa invita a leerla como parte esencial del poema: una suerte de pórtico⁹⁵. La Dedicatoria, en tanto poética inserta, está pensada únicamente en función de las *Soledades* y sería arriesgado entender el resto de la poesía gongorina a partir de esta declaración estética; sin embargo, leerla a la luz de un paratexto contemporáneo como la dedicatoria de la *Fábula de Polifemo y Galatea* podría revelar aspectos trascendentes de la concepción poética de Góngora. Junto con el *Panegírico al duque de Lerma*, las *Soledades* y el *Polifemo* son las únicas composiciones gongorinas que llevan una dedicatoria, que tienen particular resonancia para la comprensión y lectura de los poemas. Por ello propongo un paréntesis en los asuntos peregrinos para hacer un comentario que relacione ambas dedicatorias con el fin de comprender la actitud del poeta frente a su escritura.

Las fechas de circulación señalan que al *Polifemo* (1612) y a la primera parte de las *Soledades* (1613) los separa tan sólo un año. Pese a que los datos sobre los procesos

⁹⁵ El tratamiento de los paratextos como puerta de entrada al texto es la herramienta de análisis de P. Ruiz Pérez en su texto “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto”. Ruiz Pérez hace conexiones muy interesantes entre la *Égloga I* de Garcilaso y las dedicatorias del *Polifemo* y las *Soledades*, sobre todo en lo que respecta al motivo de la caza que aparece en todos estos testimonios y a la relación de los poetas con sus protectores (*Paratextos en la literatura española (Siglos XV-XVIII)*, eds., M. Arredondo, P. Civil, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 49-69).

de composición de Góngora son escasos, se trata de textos que fueron concebidos sino paralelamente, por lo menos dentro de una misma voluntad creativa, la de los poemas de largo aliento que quebraron y reconfiguraron las convenciones genéricas, temáticas y lingüísticas que dominaban el ambiente literario. Las dos obras extensas más conocidos de Góngora comienzan con dedicatorias que es difícil escindir de la fábula, y aunque entran en la órbita de la alabanza a los nobles que auspician obras literarias, ambas representan inicios programáticos. Las similitudes entre las dedicatorias son numerosas, y abarcan desde la presencia de términos idénticos hasta el planteamiento definitorio de las obras. No pretendo hacer el recuento de semejanzas, pero es necesario poner a dialogar ciertos pasajes para extraer de esas conexiones alguna consideración respecto a la proyección del poeta en sus poemas.

Un elemento sobresaliente en los dos casos es que en la disposición textual Góngora ha privilegiado por encima del encomio nobiliario, su ejercicio poético; es decir, que antes de dirigirse a su dedicatario (el conde de Niebla en el *Polifemo*, y el duque de Lerma en las *Soledades*) plantea las directrices de sendos poemas:

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

**Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa
en soledad confusa,
perdidos unos, otros inspirados.**
¡Oh tú que, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo,
(*Soledades*, vv.1-8)

No era inusual que los poetas comunicaran primero el asunto de su obra y luego se dirigieran a sus protectores (como Virgilio, Sannazaro, Camões y Garcilaso, según apunta R. Behar⁹⁶), pero resulta muy llamativo que Góngora, además de aludir aquí a la materia

⁹⁶ En el artículo “«Tu...mihi» Variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora” habla Behar del modelo de dedicatoria impuesto por Virgilio en la *Égloga VIII* e imitado posteriormente por Sannazaro, Garcilaso y Góngora. En los ejemplos que otorga el crítico, los discursos

de su creación (por lo menos en las *Soledades*, porque en el *Polifemo* es hasta la tercera octava cuando se alude al “del músico jayán el fiero canto”) sintetice en pocos versos la cuestión formal de estos textos, que va mucho más allá de una elección métrica y constituye un aspecto configurante de su original concepción lírica. En los dos casos, los discursos dedicatorios están escritos en la misma estructura métrica de la que están hablando: en octavas reales en el *Polifemo* y en silva en las *Soledades*. Hay, por tanto, una clara voluntad de unificar formalmente texto y paratexto, aunque es cierto que en el ms. Chacón, ambas dedicatorias están separadas del inicio de las respectivas fábulas por un componente gráfico. Que la dedicatoria esté escrita en el mismo metro que el texto y que, además, se refiera al elemento formal implica una reflexión metapoética, en la que Góngora condensa la precisa definición de sus obras.

Los paralelismos en los comienzos de los mencionados discursos son evidentes, pero, al mismo tiempo, presentan determinadas particularidades que hablan de su carácter excepcional. El primer aspecto formal que sale al paso de estas dedicatorias es la inclinación por el hipérbaton como fórmula de comienzo, la elección del verbo “dictar” en ambos casos y en idéntica disposición dentro del texto. Como ya vimos, el sentido que Góngora le da a esta palabra es el de la inspiración poética, pero se opera aquí una modificación en la designación de la musa inspiradora: Talía para el *Polifemo* y Euterpe (v. 35) en las *Soledades*, que con todo y el lugar común que significan, establecen una marca importante respecto a la concepción genérica de cada poema si pensamos que Talía era la musa de la poesía bucólica, mientras que Euterpe está vinculada a la música.

En las dos obras rompe el cordobés con toda expectativa genérica desde la misma elección del metro, pues para una composición de tintes bucólicos no se empleaba la estrofa de la épica culta (la octava real); en tanto que la silva era un cauce completamente

dedicatorios de la *Egloga V* de Sannazaro, la *Égloga I* de Garcilaso y la *Égloga VI* de Camões (aunque lo sigue también para *Os Lusíadas*) siguen el esquema de describir primero el asunto de la obra y después dirigirse al protector (*NRFH*, 61, 2013, 65-98).

nuevo que le permitía fusionar el “estilo lírico” con el “lenguaje heroico”, según los términos con que él mismo defiende su primera *Soledad*⁹⁷. En las dedicatorias, la definición formal de sus poemas está en primerísimo lugar: “Estas que me dictó rimas sonoras” y “Pasos de un peregrino son errante”. Hay, pues, una conciencia indudable en Góngora respecto a las implicaciones formales de sus creaciones; de ahí la necesidad de enunciarlas en momentos tan tempranos. Las “rimas sonoras” del *Polifemo* son por sí mismas reveladoras de la perfecta arquitectura de las octavas del poema. Aunque podría leerse *rimas* en el corriente sentido de poesía en verso, el poeta es suficientemente ingenioso para hablar no ya de versos sino de la forma estrófica como el elemento en el cual se encierra la simetría y el ritmo del poema, además de que la denominación *octava rima* se usa alternativamente para referirse a la octava real⁹⁸.

Las *rimas*, así entendidas, tienen unidad interna y, el conjunto de las 63 octavas construye un poema completo de principio a fin. Frente a esta coherencia rigurosa tenemos los pasos vacilantes del peregrino de las *Soledades*, que se equiparan con los versos del poeta y que crean con las *rimas* un contraste señalado. La compleja equivalencia entre versos y pasos podría percibirse, frente a la definición formal del *Polifemo*, como una genuina errancia; sin embargo, la larguísima silva que conforma el poema (2070 versos más los 37 de la Dedicatoria) muestra a cada paso que la versificación (a pesar de ser a-estrófica) no es ni desordenada ni arbitraria, pues

⁹⁷ “Carta de don Luis de Góngora, en respuesta de la que le escribieron”, *La batalla en torno a Góngora*, ed. A. Martínez Arancón, A. Bosch, Barcelona, 1978, pp. 42-44. De esta manera de hablar de su poema, A. Carreira desprende una breve pero muy pertinente definición genérica: “se trata por tanto de una épica lírica, cuyo lenguaje, sublime, está al servicio de un asunto humilde” (“La novedad de las *Soledades*”, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1998, p. 226)

⁹⁸ A. Vilanova habla de la doble posibilidad semántica del término *rima*, pero se inclina también por el sentido de la forma estrófica desechando el que apunta al efecto sonoro de la consonancia: “el sentido que Góngora otorga a la palabra *rimas* en este pasaje no es, en modo alguno, el de la consonancia métrica, sino el de la forma estrófica en que ha redactado su poema. La barroca tendencia a la anfibología que caracteriza la poesía gongorina se pone ya de relieve en la doble acepción que Góngora otorga a la palabra *rimas* en este pasaje, que si por una parte alude a las *octavas rimas* en que está escrita su fábula, por otra conserva el sentido corriente, tan usado en Italia y España, de *versos o poesías rimadas*.” (*Las fuentes y los temas del Polifemo*, Revista de Filología Española (Anejo 66), Madrid, 1957, t.1, p. 90).

constantemente surgen dentro de la silva periodos de regularidad estrófica claramente definidos, además de que hay una meditada disposición de las rimas en el poema⁹⁹. Con todo, la voluntad de Góngora ha sido plantear el texto como una continua y larga unidad global que pese a no estar dividida en estrofas mantiene en todo momento la secuencia narrativa y el encadenamiento de los conceptos. Así, las diferencias formales entre ambas dedicatorias y textos son incluso visuales, pero comparten un rasgo fundamental: la elección y definición formal desafía los presupuestos poéticos de la época y lleva al punto más alto una concepción lírica que buscó —y encontró— espacios y formas nuevas para la expresión de inquietudes estéticas y vitales.

De la mano de este elemento, Góngora expone la cuestión temática en los dos casos. A diferencia de prólogos y dedicatorias de obras en prosa, en la poesía los paratextos tienden a la brevedad y a la concentración. Las dos dedicatorias gongorinas son sintéticas en relación con la extensión de los poemas y, por ello, el tratamiento del asunto se concentra en unas cuantas palabras, ya que además de la concreción que exige la expresión poética, es una constante en Góngora atender más a la manera en que la materia se transforma gracias al lenguaje, que a la construcción de historias que justifiquen el ejercicio lírico. En el *Polifemo* (que relata la fábula del cíclope enamorado de la bella Galatea desde la perspectiva de él como amante devoto y desdeñado) el asunto se resume en un verso de la tercera octava,

Treguas al ejercicio sean robusto
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas del dosel augusto
del músico jayán el fiero canto.
alterna con las musas hoy el gusto,
que, si la mía puede ofrecer tanto
clarín, y de la Fama no segundo,
tu nombre oirán los términos del mundo.

⁹⁹ David Huerta, “Aguas áureas: números de los campos y las riberas”, *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 139,2015, pp. 98-99.

Góngora retrasa la declaración de la materia del poema hasta la última de las estancias dedicatorias; las dos octavas precedentes se ocuparon del retrato del noble en ejercicio de caza y de solicitar su atención. En el contexto de la oración, el verso marcado resulta el objeto del verbo *escuchas*, y está compuesto por términos significativos, dispuestos en finísima hipálage: *músico, jayán, fiero, canto*. Valdría la pena atender a los dos sustantivos del verso: el primero (*jayán*) constituye la introducción del protagonista de la obra que aparece designado genéricamente, pero que en el imaginario del lector no puede ser otro más que Polifemo; el segundo (*canto*) aunque parezca que solamente indica la actividad del jayán, es sumamente sugerente ya que lo que el poeta promete a su protector, más que contarle una historia, es presentarle un *canto* —aquél del jayán enamorado— y si bien esta manifestación musical no ocupa la totalidad del poema (abarca de la octava 46 a la 58), es sin duda uno de los pasajes más entrañables y en donde desembocan las estancias previas. En el verso no hay una sola referencia a la nereida, ni a Acis, ni la tragedia ulterior; porque lo relevante es establecer desde las estancias dedicatorias el punto de vista focalizado en Polifemo y atribuirle cualidades que, como dicta la hipálage, lo alejan de lo *fiero* y lo muestran transformado (por efecto del amor) en un ser compasivo y tierno.

En las *Soledades* la exposición del tema se halla en un momento más temprano que en el *Polifemo*, y ocupa los cuatro primeros versos de la Dedicatoria que ya hemos discutido. A diferencia de otros poemas de largo aliento (pensemos en *Os Lusíadas* o en *La Araucana*) el tratamiento del asunto revela al lector aquello que ya veía Díaz de Rivas: que el argumento del poema “son los pasos de un peregrino en la soledad”¹⁰⁰. Esta declaración contiene, como el *Polifemo*, la presentación del héroe de la fábula: el peregrino sin nombre y sin destino de las *Soledades*; y así como en el caso anterior

¹⁰⁰ Anotaciones y defensas a la primera “Soledad”, p. 46.

Góngora habla de un *canto*, aquí alude a los *pasos*. Los dos sustantivos (*canto* y *pasos*) reflejan las actividades que determinan la configuración de cada uno de estos protagonistas y con ello, también, la naturaleza y fluidez de sendos poemas. De este modo, una vez que el poeta ha retratado a los nobles cazando, solicita a sus protectores que hagan una pausa en su ejercicio y que, deleitándose en un entorno bucólico propicio para la poesía¹⁰¹, presten silencio y atención a las respectivas obras.

Coherente con los conceptos poéticos de cada uno de estos discursos, el poeta escoge las formas verbales precisas para lanzar su exhortación al conde y al duque. En el *Polifemo*, el verbo empleado apela directamente al sentido del oído y aparece dos veces: “*escucha* al son de la zampoña mía” (v. 6) y “debajo *escuchas* del dosel augusto” (v. 19), porque resulta idóneo para armonizar con la idea del *canto* del jayán. En las *Soledades*, en cambio, Góngora emplea “*déjate* un rato *hallar* del pie acertado” (v. 30) oración que se complementa con el verso siguiente “que sus errantes pasos *ha votado*” (v.31) para forjar la noción de que el peregrino ficticio del poema gongorino dirige y encomienda sus pasos al duque de Béjar. Los verbos son claves esenciales para considerar que mientras el *Polifemo* se prefigura como un canto para escuchar, las *Soledades* son desde el principio la recreación lírica de un recorrido que, en la dimensión intratextual (la fábula), es

¹⁰¹ El entorno natural en el que Góngora describe tanto al conde de Niebla como al duque de Béjar, presenta numerosas similitudes –incluso con términos idénticos– que, me parece, dan cuenta de la estrecha relación intertextual entre ambas dedicatorias. Entre los ecos léxicos que se perciben en la dedicatoria de las *Soledades*, están el acento plástico de las “purpúreas horas” (v. 3) del *Polifemo* que se revela en “purpurear la nieve” (v. 15) en *Sol*. Los “muros de Huelva” (v. 7) del *Polifemo* se repiten en aquellos “muros de abeto, almenas de diamante” (v. 6) que recorre el duque de Béjar en *Sol*. Si bien la escena de cetrería en la que se ubica el conde de Niebla ha sido constantemente relacionada con el final de *Sol.II*, para la dedicatoria de este poema, Góngora prefiere la montería; sin embargo, no deja de lado en ninguna de las dos el elemento crucial para llevar a cabo esta actividad: el cuerno, que en *Polifemo* aparece “Y al cuerno, al fin, la cítara suceda” (v. 16), mientras que en *Sol*. reza “donde el eco del cuerno repetido” (v. 9). Para hablar del lugar donde reposen los nobles para atender al poeta, utiliza Góngora la misma fórmula “debajo escuchas del dosel augusto” (v.19) en *Polifemo* y “lo augusto del dosel, o de la fuente” (v. 23) en *Sol*. Como dictan este tipo de discursos dedicatorios, era de rigor apelación a la Fama, y por eso en *Polifemo* dice “clarín, y de la Fama no segundo,” (v. 24) para la promesa de futura exaltación del nombre del conde; mientras que en *Sol*. la fórmula es “cuando la fama no su trompa, al viento” (v. 37). En ambos casos, la cuestión de la fama está en los últimos versos de las Dedicatorias. En cuanto a los instrumentos musicales con los que canta el poeta, aunque no son los mismos, ambos apelan a la tradición pastoril: se trata de una zampoña (v. 6) en el *Polifemo* y del “canoro [...] dulce instrumento” (v. 36), o sea la flauta, en *Sol*.

paralelamente desplazamiento físico con el *pie* del caminante y conocimiento progresivo de la realidad; y en la dimensión extratextual (la escritura poética), el *pie* es sinécdoque de Góngora, cuya ‘travesía’ consiste en articular la red de versos y conceptos que conforman el universo del poema.

En la manera de declarar la materia de sus obras y, sobre todo, de trabajar el asunto de la forma, hay una afirmación del poeta frente su creación. Las relaciones entre los discursos dedicatorios del *Polifemo* y las *Soledades* son muy estrechas y nos hablan de la ambición de revolucionar la poesía, y con ella, la lengua española.¹⁰² Lo interesante de estos testimonios es cómo el poeta sabe enfrentarse a sus creaciones según lo que le exige cada una de ellas; y si para el *Polifemo* opera una reelaboración no sólo del mito, sino de la tradición pastoril, para las *Soledades* apuesta por un peregrinaje simultáneamente literario y creativo. Esta dualidad en la que se formula el poema desde la misma Dedicatoria, invita a la reflexión ya que, ante su carácter inconcluso carecemos de la certeza del destino final del peregrino (aunque yo creo que a Góngora le tenía sin cuidado otorgarle a su protagonista un fin), pero con todo y la inconclusión, me parece que en lo que respecta al peregrinaje creativo, el poeta sí alcanzó un propósito: escribir un poema único en la literatura hispánica que, a su estela, legó a escritores posteriores y lectores apasionados, un camino absolutamente nuevo de entender la poesía, fundamentado en un descubrimiento inesperado de la realidad (que va desde las cosas mínimas como unos conejitos consultando al viento, hasta la forma de experimentar el amor) que se consigue gracias al trabajo entrañable e impecable de Góngora con el lenguaje.

¹⁰² En su respuesta al anónimo, dice el cordobés: “siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina” (*La batalla en torno a Góngora*, p.43).

3. EL POETA PEREGRINO: NOTAS SOBRE LA RECEPCIÓN

Hacer el poema como se hace un camino. Equiparar el paso al verso y viceversa. Así se enfrentó Góngora a sus *Soledades*, ya que la equivalencia entre poeta y peregrino que establece en los versos iniciales es reveladora de la configuración del texto y, especialmente, de la elección del peregrino como un vehículo conceptual pertinente para estructurar la obra. La íntima relación entre ambas entidades es un elemento característico del poema gongorino, pero su resonancia rebasa los márgenes del texto y se convierte en una fórmula de editores y escritores coetáneos para hablar de Góngora y de su poesía. Aunque no se trata de ningún modo de un lugar común, pues hasta ahora he registrado apenas tres testimonios que aluden al poeta y a sus obras de esta manera, vale la pena reparar en ellos porque ponen de manifiesto los alcances de la equivalencia poeta-peregrino. De estos tres testimonios, dos corresponden al aparato paratextual de ediciones de las obras de Góngora: la dedicatoria en la de Vicuña (Madrid, 1627) y un soneto dedicatorio en la de Foppens (Bruselas, 1659); mientras que el tercero es una redondilla a la *Fábula de Píramo y Tisbe* recopilada por José Alfay en un volumen misceláneo de poesía (Zaragoza, 1654).

3.1 La dedicatoria de la edición de Vicuña (1627)

En la historia de la transmisión textual de la poesía gongorina, este testimonio impreso tiene el privilegio, pese a las muy cuestionadas condiciones en que se imprimió y a la inclusión de no pocos apócrifos, de ser el primero con intención de compendiar la totalidad de la obra de Góngora¹⁰³. Los ejemplares apenas vieron la luz, pues muy pronto

¹⁰³ J. M. Micó hace pertinentes consideraciones respecto a la edición de Vicuña, y más allá de las carencias y errores achacados a este testimonio, sobresale la posibilidad de una “instancia autorial de ordenación”; es decir, que Góngora haya intervenido en la decisión de ordenar sus poemas por un criterio

la Inquisición ordenó recogerlos por no tener el nombre del autor en la portada (que reza *Obras en verso del Homero español*) y, precisamente, por la falsedad de su dedicatoria, como comenta J. Moll¹⁰⁴. No pretendo defender su legitimidad pero, con todo y su carácter falso, resulta interesante el tratamiento que Vicuña hace de la relación poeta-peregrino.

Desde las primeras líneas de este paratexto dedicado al cardenal Antonio Zapata, el autor eleva a Góngora a la altura de los poetas latinos; lo compara, por su origen cordobés, con Lucano y Séneca, y lo denomina así, “hermano” de los clásicos:

Hermano pues digo, y tan heredero de la culta virtud de sus estudios, que aunque segundo en tiempo, no les devió ceder en la alteza y elevación del ingenio. Tan grande fue, que se agradó de peregrinar por los altos desiertos del Parnasso, huyendo de repetir las huellas de los Antiguos, haziéndose para sí una nueva senda...¹⁰⁵.

Un aspecto que hay que tener en cuenta antes de revisar este pasaje es que el paratexto introduce una recopilación poética, y no solamente las *Soledades*, cuya circulación como composición autónoma se dio por mano del propio poeta en círculos cortesanos y literarios de su interés. Partiendo de este presupuesto, llama la atención que la noción de peregrino-poeta que Góngora planteó en esta obra, se utilice aquí para presentar un conjunto poético con intención de totalidad. Aunque una lectura inmediata podría sugerir que el motivo del peregrino en portadas, dedicatorias y prólogos era recurrente y hasta trillado en la literatura de la época,¹⁰⁶ creo que en la trayectoria poética de Góngora hay

métrico que siguen buena parte de los testimonios posteriores (“El libro de Góngora”, *Las razones del poeta*, Gredos, Madrid, 2008, pp. 141-144).

¹⁰⁴ “Las ediciones de Góngora en el siglo XVII”, *El Crotalón: anuario de filología española*, 1 (1984), p. 930.

¹⁰⁵ *Obras en verso del Homero español que recogió Iuan López de Vicuña*, Viuda de Luis Sánchez a costa de Alonso Pérez, Madrid, 1627.

¹⁰⁶ Por mencionar dos ejemplos muy significativos, la dedicatoria al príncipe Felipe en la *Ulixea* de Gonzalo Pérez habla de la materia de la *Odisea* haciendo una clarísima distinción entre viaje y peregrinación: “y que en aquella obra, tratando de *sus viajes y peregrinaciones*, scrive muchas cosas, en que quitada la corteza se descubre[n] muy grandes secretos” (*La Ulixea de Homero. XIII libros traducidos de griego en romanze castellano por Gonçalo Pérez*, Andrea de Portonariis, Salamanca, 1550). Otra obra canónica de la época, aunque no de ficción, es precisamente las *Historia oriental de las peregrinaciones* de Fernán Mendes Pinto, crónica del explorador portugués que consiguió llegar a Japón, en la que ya el propio título utiliza “peregrinación” por equivalencia a viaje de exploración. En la traducción castellana de

elementos suficientes para pensar que la idea de peregrinación en este fragmento de Vicuña no es para nada gratuita.

Antes y después de las *Soledades* Góngora acude al peregrino con formulaciones distintas en recurrencia y complejidad; pero lo cierto es que la identificación entre el creador y su creación está reforzada, justamente, en el más intrincado y polémico de sus poemas. Si los receptores habían de reconocer al poeta aun sin que su nombre se mencionara sería sin duda por alguno de los dos protagonistas de sus textos más célebres: o el Polifemo o el innominado peregrino. Es poco viable hablar con certeza de las razones que llevaron a Vicuña a tratar el concepto de peregrino en su dedicatoria, pero me parece que el autor de las líneas citadas entendió bien el planteamiento de Góngora en sus *Soledades* y le hace eco con sus propias palabras, no sin fusionarlo simultáneamente con los encomios de rigor y la visión tópica del poeta como un ser divino. Así, la imagen que proyecta es la de Góngora caminando por las alturas del Parnaso, donde sólo residen los grandes poetas del mundo clásico y, lo que es más curioso, haciéndose un camino propio en la tradición. De la misma manera en que el cordobés configura en la dedicatoria de las *Soledades* todo un concepto a partir de los pasos como versos y de la polisemia del *pie* (que es al tiempo el del peregrino y el de la poesía), también Vicuña juega con el campo semántico alusivo al camino cuando habla de *huellas* y *senda*; *huellas* que el poeta no sigue al pie de la letra porque ha optado un camino propio, que no se parece a ninguna *senda* antes recorrida, como revelan la originalidad y calidad de sus versos, que más que

Francisco de Herrera Maldonado de 1664, el navegante es descrito, en la “Apología en favor de Fernán Mendez Pinto” como “hombre de agudo ingenio, de singular memoria, y de experiencias notables, que alcanzadas por tantos trabajos y *peregrinaciones*, le adquirieron fama eterna, y estimación entre los mayores Príncipes del Asia y Europa”, cifrando en el término ‘peregrinaciones’ un componente importante de aventura que atrajo a todo tipo de lectores, además de que la idea de peregrinar aparece a lo largo de toda la crónica. Con la enorme fortuna editorial de que gozó el texto, había que justificar su utilidad, y es curioso que en la Dedicatoria, el traductor al castellano trae a colación —de nuevo como peregrino— a Ulises, y apunta sobre la crónica de Mendes Pinto: “...han sido leídas de todos por el estilo apacible, con que su Autor las cuenta, acreditando que enseña más la experiencia que el estudio, pues le hizieron más eloquente a Ulises los errores de la Peregrinación, que los aciertos de sus maestros itacenses” (*Historia oriental de las peregrinaciones de Fernán Méndez Pinto*, traducido de portugués en castellano por el licenciado Francisco de Herrera Maldonado, Melchor Sánchez, Madrid, 1664).

imitar, abrevan de la tradición. Desde luego que esta suerte de ‘peregrinación’ en la que Vicuña imagina a Góngora es metafórica, pero prevalece la ingeniosa asociación entre un hecho físico y uno intelectual: caminar y escribir; el logro de la poesía gongorina se equipara, pues, con la satisfacción del caminante que luego de arduas jornadas ha llegado a su destino.

Hacia el final de la dedicatoria, el autor acude de nuevo al término *peregrino* pero ahora aprovechando las posibilidades semánticas de la palabra:

Aquí pues pongo yo debaxo de la protección de V.S. ilustrísima los cultos estudios de *aquel peregrino ingenio*, confiado de que hallará fácil la protección de un hombre solo, el que con tanta felicidad la tuvo en Roma de todo el Español imperio¹⁰⁷.

El sentido de *peregrino* en este contexto apunta con toda claridad a la acepción de curioso y excepcional que también tiene la palabra para calificar así el ingenio gongorino, pero sin que se olvide del todo la referencia inmediatamente anterior en la que el poeta se perfila como caminante por el Parnaso. Decir *peregrino* por insólito o único era un encomio poético muy frecuente, pero aquí se refuerza por la equivalencia peregrino-poeta antes planteada. Esta reminiscencia se observa también al mencionar la *protección*, que si bien era lo que los poetas solicitaban en sus paratextos, se trata asimismo de una idea inherente a la peregrinación, ya que mientras durara su viaje por tierras extranjeras, la gente debía —decía Alfonso X— “honrrarlos e guardarlos. Ca derecho es que los omes que salen de su tierra con buena voluntad [...] que los otros los reciban en la suya e se guarden de fazerles mal, nin fuerça, nin daño, nin desonrra”¹⁰⁸. Estas dos alusiones a la noción de peregrinaje en la dedicatoria de Vicuña (tanto la de caminante como la de lo extraordinario), pese a que podrían leerse perfectamente como lugares comunes, permiten considerar que en el proceso de recepción de la poesía gongorina era identificable el

¹⁰⁷ *Obras en verso del Homero español*, dedicatoria.

¹⁰⁸ *Siete partidas*, título XXIII, ley II.

vínculo entre el poeta y lo peregrino y que, por tanto, no sólo no resultaba extraño, sino pertinente, presentar en los paratextos este tipo de conexiones.

3.2 Soneto dedicatorio en la edición de Bruselas (1659)

El segundo testimonio relevante respecto a la percepción externa de la relación poeta-peregrino es el soneto incluido en el aparato preliminar de la edición de Bruselas a cargo de Jerónimo de Villegas, *Obras de don Luis de Góngora* (1659)¹⁰⁹. Habían pasado ya varios años de la edición de Vicuña (de escasa circulación) y de la difusión del manuscrito Chacón en 1628. Esta edición deriva en buena parte de la madrileña de 1634 (en la que se suprimen 36 poemas, según Moll, y que a su vez deriva de la de Hoces de 1633¹¹⁰), pero se modifican elementos paratextuales como la dedicatoria que, en esta ocasión va dirigida a Luis de Benavides, e incluye un soneto que no aparece en ediciones precedentes:

A la Nueva Impresión de las obras de
D. LUIS DE GÓNGORA

RENVÉVANSE qual Fénix a la vida
las Obras del errante Peregrino,
que en la oscuridad halló camino
de tenebrosos pasos, la salida.

El Tiempo que lo más eterno olvida,
oy lo humano y mortal hace divino;
y el Betis generoso, cristalino,
recobra su opinión casi perdida.

Buelve Góngora al mundo, y su memoria
que al patrio suelo sola se reduxo,
vivirá por el orbe derramada.

Viva, el que a puerto tan dichoso os truxo
obras cuya excelencia autoriçada
os hace revivir, con nueva Gloria.¹¹¹

¹⁰⁹ *Obras de don Luis de Góngora*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659.

¹¹⁰ “Las ediciones de Góngora en el siglo XVII”, p. 935.

¹¹¹ Respeto la ortografía del impreso. Únicamente he modernizado la acentuación y puntuación.

Como tantos otros sonetos dedicatorios, este no tiene nada de memorable y funge únicamente como parte del discurso laudatorio para ensalzar al poeta, pero también al impresor de estas *Obras*, según se lee en el segundo terceto. A pesar de no ser ninguna joya lírica, reviste cierto interés por lo que atañe al peregrino como el personaje con el cual se identifica a Góngora. El primer cuarteto es la parte fundamental en la que se manifiesta la equivalencia peregrino-poeta, y concretamente peregrino-Góngora. En tanto que está dedicado a la reimpresión de las obras de don Luis, la idea central es elevar esta edición como una suerte de renacimiento e inmortalización de la lírica gongorina, como lo plantean varios de los versos. Sin embargo, desde el inicio se advierte el protagonismo de la relación peregrino-poeta en este soneto, además de que en estos cuatro versos hay ecos de ciertas imágenes recurrentes en la poesía gongorina.

En el sujeto de la oración de este conjunto es “las obras del errante Peregrino” aparecen dos de las nociones esenciales en la configuración de las *Soledades*, ‘peregrino’ y ‘errante’ como alusión inequívoca al verso primero de la Dedicatoria al duque de Béjar: “Pasos de un peregrino son errante”. Al igual que en el testimonio del paratexto en la edición de Vicuña, es muy revelador que el autor de este soneto identifique a Góngora con el protagonista de un texto específico—tal vez el más representativo— y que, pese a que el ejemplar no edite solamente el polémico poema gongorino, sino un compendio poético variado, elija justamente las *Soledades* como estandarte para referirse a sus obras. Luego de establecer la equivalencia entre Góngora y su protagonista, el tercer verso (“que en la oscuridad halló camino”) resulta una reminiscencia del soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, en el que también se formula el concepto de peregrino y que algunos críticos consideran el germen de las *Soledades*. En el segundo cuarteto de este poema de 1594, dice Góngora:

Repetido latir, si no vecino,
distinto, oyó de can siempre despierto,

y en pastoral albergue mal cubierto
piedad halló, si no halló camino.

Si bien es cierto que se calca sólo el final de verso, parece que el autor del soneto dedicatorio conocía bien la poesía gongorina, y no es casual que después de recuperar el sintagma “errante Peregrino” recurra a la otra composición relativa al tratamiento literario del peregrino. Así, también el cuarto verso del cuarteto “de tenebrosos pasos, la salida”, recuerda los poemas de Góngora que he mencionado, pues los ‘pasos’ son la sinécdoque por excelencia del peregrino de las *Soledades*, pero también están presentes en “Descaminado, enfermo, peregrino”, precisamente, en idéntica disposición que en el soneto dedicatorio:

Descaminado, enfermo, peregrino
en tenebrosa noche, con pie incierto
la confusión pisando del desierto,
voces en vano dio, pasos sin tino.

No se trata de una imitación al pie de la letra del soneto de 1594, pero sí creo que el autor del paratexto lo tiene muy presente, ya que además de los ‘pasos’, incorpora el adjetivo ‘tenebroso’, que ciertamente contribuye a crear la sensación de pasos desatinados y sin destino tan propia de los peregrinos de Góngora. Asimismo, hay que considerar que, al igual que en los cuatro primeros versos de la Dedicatoria de las *Soledades* se construye un complejo concepto de peregrino, este autor también sintetiza en cuatro versos elementos alusivos a la idea del peregrinaje; es muy claro que en esto también está siguiendo el planteamiento gongorino, pues conjuga la errancia (‘errante’), el protagonismo del ‘peregrino’, la importancia del ‘camino’ y, desde luego, sus ‘pasos’. Aunque ya en la segunda estrofa el autor abandona el concepto de peregrino y se dedica a otros asuntos, la preponderancia del peregrino es evidente no sólo porque ocupa los primeros versos de este soneto de circunstancia, sino porque pone de manifiesto que las *Soledades*, para los receptores del XVII, era sinécdoque del poeta, así como el texto que

encabeza y representa la totalidad de su creación lírica, además que la identificación entre el cordobés y el peregrino era tan natural que no es necesario decir su nombre para saber que se habla de Góngora.

3.3 Redondilla anónima al romance de Píramo y Tisbe (1654)

Este es el más breve de los testimonios paratextuales que dan cuenta de una relación entre el poeta y su creación desde una perspectiva ajena a la del propio Góngora. Cronológicamente es anterior a la edición de Bruselas, pero a diferencia de los dos casos anteriores, éste no constituye un conjunto de obras exclusivas del cordobés, pues se trata de una antología poética zaragozana titulada *Poesías varias de grandes ingenios*, a cargo de José Alfay (aunque J. M. Blecua contempla que pudo haber participado en ello Gracián¹¹²) en donde se incorpora esta redondilla anónima y autónoma que no introduce ningún poema gongorino ni forma parte de un entramado mayor.

REDONDILLA

Al romance de Píramo y Tisbe, de don Luis de Góngora

Este romanzón compuso
el poeta Soledad,
en lo largo de la ciudad,
Babilonia en lo confuso.

Después del *Polifemo* y las *Soledades*, la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618) fue de las composiciones más célebres y complejas de Góngora. En esta redondilla —que nunca fungió como preliminar de la *Fábula*— el anónimo conjuga elementos de este poema con la alusión fundamental a las *Soledades* en el segundo verso. Con mucho acierto, designa a Góngora a través de un epíteto preciso, “el Poeta Soledad”, que resulta la mejor manera

¹¹² Blecua da cuenta de una carta enviada a Gracián por el marqués de San Felices, en la cual afirma que ha sido él quien cuidó de recoger “un ramillete de tan fragantes flores, dignas de su buen gusto y mejor empleo”, *Poesías varias de grandes ingenios recogidas por José Alfay*, ed. J. M. Blecua, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1946, p. x.

de llamar al cordobés, primero porque basta con la mención del título de uno de sus poemas para hablar de él sin tener siquiera que decir su nombre, y luego porque aprovecha con ingenio las posibilidades del término ‘soledad’ como sustantivo. Aunque el significado más recurrente de la palabra es el de falta de compañía, hay connotaciones lexicográficas que enriquecen la idea de ‘soledad’; por ejemplo, *Autoridades* indica que es también un lugar desierto “o tierra no habitada” —como se utiliza en la Dedicatoria de las *Soledades*—, y en la cuarta acepción recupera uno de los significados más interesantes: “por extensión significa alguna obra o Poema obscuro, que trata de cosas solitarias: como las de Góngora”¹¹³.

Estas dos acepciones son ya muy posteriores a la redondilla anónima en la antología de Alfay, pero sin duda flotaban en el ambiente literario al grado que la palabra resulta —al igual que “peregrino”— sinécdoque de don Luis. No hay que olvidar, por otra parte, que la propia vida de Góngora se distinguió más por pocas y estrechas amistades que por compañías frívolas e inconstantes, por lo que “Poeta Soledad” es el apelativo más atinado para el cordobés. Así, aunque el texto no recurra a la relación peregrino-poeta, sí construye un vínculo efectivo entre el creador y su creación, ya no basado en las similitudes o proyecciones entre Góngora y un personaje determinado, sino en el carácter representativo (tanto del poeta como de su obra) que con el paso del tiempo adquieren las *Soledades* entre sus receptores.

* * *

En este segundo capítulo he estudiado la relación del poeta con su creación (específicamente con el peregrino), tratando de esbozar un posible origen de la predilección gongorina por el concepto de peregrino, así como de señalar sus manifestaciones en las pautas de lectura y cuestiones formales de las *Soledades*, y hacer

¹¹³ *Diccionario de autoridades*, s.v. “soledad”.

algunos breves apuntes sobre la percepción que tuvieron los receptores de la noción poeta-peregrino. Frente a los capítulos siguientes, esta es la parte quizá menos analítica y más cercana a lo teórico, en la medida en que he propuesto al peregrino como concepto en tanto herramienta pertinente para leer el poema. En esta tónica, era importante hacer algunos comentarios sobre la inquietud por el peregrino en otros momentos de la obra de Góngora, a partir de los cuales se comprende mejor la Dedicatoria, elemento crucial para entender el poema. Estos versos iniciales no son sólo una exaltación de la figura del duque, sino que condensan las directrices básicas para entender el texto; especialmente, la ecuación poeta-peregrino/ versos-pasos como uno de los fundamentos conceptuales del texto. En la Dedicatoria comienza a gestarse también la complejidad que implica el término ‘soledades’, que le da el título al poema y que Góngora trabajó como terreno solitario por donde transita su peregrino; y asimismo surge el predominio de la sinécdoque *pie-pasos* para hablar del personaje y para tender un puente en cuanto a la forma métrica de las *Soledades*. Como un complemento pertinente para entender la manera de crear del cordobés y su planteamiento estético traje a colación la Dedicatoria del *Polifemo*, con el objeto de poner ambos paratextos en diálogo y advertir sus semejanzas y diferencias, sobre todo en la apuesta por revolucionar la lírica hispánica y ponerla, gracias a un impecable trabajo sobre la palabra poética, a la altura de la clásica.

Me parecía necesario recuperar un aspecto de la relación poeta-peregrino: el de la recepción, para lo cual acudí a tres testimonios coetáneos reveladores de los alcances que había tenido el planteamiento conceptual de Góngora (con todo y lo común que era usar en varios sentidos el término ‘peregrino’). Creo que estos elementos tienden a pasar desapercibidos para los lectores especializados, pero vale la pena volver sobre ellos porque contribuyen a ver al peregrino de Góngora en un contexto necesario y útil para atender a ciertas formulaciones en el poema. Este apartado deja sentados los fundamentos

para la lectura y análisis de los dos siguientes capítulos, además de señalar la importancia de entender al peregrino como un concepto, cuya primera implicación es la identificación del poeta con su creación. Los otros dos ámbitos del concepto corresponden al peregrino como personaje y las anomalías en que incurre Góngora frente a la tradición y a la configuración del poema como un camino (en el que la mirada es un elemento preponderante), que trabajaré en las páginas siguientes.

III. EL PEREGRINO GONGORINO ¿HÉROE ÉPICO O AMOROSO?

El vínculo entre el poeta y el peregrino es una de las tres facetas del concepto en la *Soledades*; la segunda veta corresponde a la apuesta por un personaje itinerante para protagonizar el poema. La elección del peregrino como figura literaria no es extraña en un entorno en el que este personaje gozaba de notable fortuna, pero lo que lo hace peculiar y lo distingue frente a los otros es su configuración, pues sin dejar de lado influjos canónicos, formula un personaje absolutamente distinto de los peregrinos literarios de la misma época, y pese a las críticas y supuestas ‘anomalías’ advertidas por comentaristas coetáneos y modernos, concentra varias de las inquietudes literarias y vitales del poeta. En este capítulo he reunido ciertas consideraciones sobre el carácter excepcional del peregrino de las *Soledades*, aquello que lo hace único en una tradición de convenciones bien delimitadas: en principio, analizaré la apertura del poema que implica el mar como elemento determinante de su identidad; en segundo lugar trabajaré a partir de varios pasajes las concomitancias entre el protagonista gongorino y el peregrino de amor, poniendo especial atención a sus intervenciones discursivas; y por último, trataré tres discursos de personajes del poema para advertir qué nos dicen del peregrino las palabras de los otros. El propósito del apartado consiste primordialmente en estudiar al peregrino de Góngora en tanto personaje y revelar su especificidad frente a los peregrinos literarios habituales, para poner de manifiesto la originalidad de las *Soledades* en el tratamiento del peregrino.

1. EL PEREGRINO NÁUFRAGO: LA IMPRONTA DEL MAR EN LA CONFIGURACIÓN DE UN PERSONAJE

1.1 El naufragio desde la perspectiva gongorina

Desde la Antigüedad, el tratamiento literario del naufragio ha constituido uno de los recursos predilectos de la poesía épica, de las relaciones históricas, de los relatos de aventuras bizantinas y también de la dramaturgia. Por los años en que escribía Góngora, el referente más prestigioso del naufragio era la épica, y no es casualidad que el poeta cordobés haya elegido para la apertura de su poema más ambicioso un episodio de este tipo y que su protagonista, antes de ser definido como peregrino, sea llamado “náufrago”. Aunque el tono de las *Soledades* va decantándose hacia lo lírico mucho más que hacia lo épico (entendido en su sentido más canónico)¹¹⁴, la incorporación del naufragio es indicativa de la voluntad gongorina de filiar su obra con un modelo literario prestigioso, que le sirve de punto de partida para una creación sin precedentes en la tradición hispánica.

Como los protagonistas de Heliodoro en la *Historia etiópica de los amores de Theágenes y Cariclea*, y el de Lope de Vega en *El peregrino en su patria*, la figura central del poema gongorino hace su primera aparición como despojo de una tormenta marítima. A partir de este episodio, el mar se convertirá en un aspecto que acompañe en todo momento los pasos del peregrino y también los del poeta por su texto. La apertura de las *Soledades* está enmarcada por versos tan memorables y significativos como el comienzo del *Quijote* (“En un lugar de la Mancha...”): “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa...”, que constituyen el punto de partida del poema, y de la travesía que hará el peregrino de Góngora a lo largo de más 2070 versos. El

¹¹⁴ Precisamente la tesis que sostiene el estudio de Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica* tiene que ver con la suerte de “nueva épica” que propone el poeta con sus obra: “las *Soledades* se plantean como una solución ingeniosa [...] a la demanda del poema épico, entendiendo «demanda» con el significado que tiene el término en la literatura artúrica, el que pueden tener las palabras francesas *queste* o *quête* y la inglesa *quest*, búsqueda infinita de algo que tiene supremo valor. El poema épico es en la Europa renacentista, en el ámbito de las lenguas románicas, una especie de Grial a cuya zaga se lanzan los escritores de mayor ambición o talento, con éxito improbable o desigual [...] 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” (*Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, pp. 11-12).

arranque de las *Soledades* concentra la cronografía en la que se enmarca la primera aparición del protagonista: una coordenada temporal que remite a la época soleada del año entre abril y mayo¹¹⁵:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas (vv.1-6).

Podría considerarse casi insustancial la referencia temporal de estos versos, pues el poeta dice sólo que sus *Soledades* comienzan en un día cálido del estío. Sin embargo, y pese al imbricado artificio lírico sobre el cual se sustenta, la cronografía sitúa al lector al comienzo de un relato, con lo que da pie al fenómeno de imprecisión genérica que caracteriza el poema, que sin renunciar a su naturaleza lírica constituye al mismo tiempo el relato de las andanzas del protagonista. El componente narrativo que subyace a estos versos iniciales se reafirma, como ha notado M. Blanco, con la cronografía, procedimiento habitual y prestigioso de los poetas épicos “para poner de manifiesto su alta inspiración en consonancia con la grandeza de la fábula que urde”¹¹⁶. Góngora ha echado mano de este recurso para inaugurar su creación y establecer la temporalidad del poema con la descripción astronómica; no obstante, no deja de percibirse cierta imprecisión en el hecho de que nunca se aluda a fechas concretas, además de que espacialmente carecemos de indicios para situar al peregrino en un punto geográfico real o ficticio, lo cual, lejos de generar un efecto de ambigüedad, contribuye a crear la

¹¹⁵ O también *descriptio temporis*, que Blanco explica de la siguiente manera: “término que se usa a veces en retórica para designar la amplificación decorativa de las referencias temporales de un relato. Su forma más clásica, única que de momento nos interesa, consiste en la descripción de fenómenos astronómicos característicos de un momento del día (la aurora, el atardecer, la noche) o del año (la primavera, el invierno) en un lenguaje mitológico inspirado en fuentes antiguas, con el propósito de realzar y ennoblecer la dicción” (*ibid.*, p. 175).

¹¹⁶ Mercedes Blanco pone como ejemplo el inicio muy semejante al poema gongorino de *Os Lusitadas* (*loc.cit.*).

atmósfera atemporal que caracteriza las *Soledades* y a reafirmar el metalenguaje del poema.

Una vez trazadas estas coordenadas de tiempo, el poeta introduce al protagonista de la obra. El procedimiento para presentar a su personaje es muy notable ya que Góngora, contra toda convención literaria, opta por atribuirle rasgos identitarios escuetos y poco precisos:

cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago y desdeñado sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido
segundo de Arion dulce instrumento. (vv. 7-14)

La primera característica a la que apela el poeta para hablar del protagonista de las *Soledades* es su notoria belleza, casi mayor que la de Ganimedes, según señala la perífrasis mitológica que lo introduce sin designarlo directamente, de la que además se infiere también la juventud del mancebo¹¹⁷. Los siguientes atributos definitorios están condensados en un solo verso, el noveno, de manera que además de bello y joven, es “náufrago y desdeñado sobre ausente”. A la luz de versos más complejos, éste no ofrece aparentes dificultades sintácticas, pero merece atención por lo que implica reunir en un verso un término que remite claramente al terreno de la tradición épica (“náufrago”) con otros dos que apuntan a los infortunios de un enamorado (“desdeñado” y “ausente”). La huella de aventura y heroísmo que anticipa el poeta al decir que su personaje es náufrago (como lo fueron también Ulises y Eneas) crea una dinámica interesante con su carácter de

¹¹⁷ Aunque, como señala también Blanco, esta perífrasis resulta anómala debido a la anonimidad del peregrino: “la regla de la perífrasis consiste en indicar un referente de modo indirecto pero indudable de la identidad de un sujeto. Es pues anómalo proponer como seña de identidad un predicado virtual, no un hecho sino una posibilidad o una suposición. Al no ser esta posibilidad objeto de un saber común y de una certeza compartida, como lo son los hechos ilustres de los héroes, la perífrasis no puede cumplir con el cometido que le asigna la tradición. Góngora da pues un sesgo paródico y escéptico a las convenciones de la épica y hace tambalearse las ideas de hecho ilustre y de fama imperecedera que sirven de soporte ideológico a sus figuras y motivos característicos” (*ibid.*, p. 181).

amante no correspondido, de manera que aun sin saber su nombre ni su origen tenemos la certeza de que se trata de un joven a quien los infortunios de amor han orillado a la aventura marítima.

Los versos 8-14 se desprenden de los atributos relativos a la vertiente amorosa del personaje en el verso noveno. Aunque ahora el poeta no recurre a la perífrasis, de nuevo señala de manera indirecta y en una brevísima mención otra de las características del joven náufrago: su inclinación al canto y a la música. En medio de la tormenta, lo que él lamenta no es la crueldad del océano ni su poca fortuna, sino el más íntimo dolor de amor; de ahí que la pena adquiera en este pasaje un sesgo amable debido a que el mar y el viento se muestran como los receptores piadosos del *mísero gemido* del mancebo, que se perfila aquí como una suerte de dolor armonioso gracias al efecto sinestésico de la aliteración de “l” en “lagrimosas de amor dulces querellas” (v.10). Por mínimo que resulte el consuelo que brinda la naturaleza, éste confiere una perspectiva menos trágica al sentimiento de ausencia que aflige al personaje (como no ocurriría por ejemplo, en la poesía de cancionero o de ecos petrarquistas), y con ello la mirada del poeta puede concentrarse en detalles inesperados y no sólo en la exploración exhaustiva de un sentimiento.

Si en los versos precedentes el poeta se volcó sobre el carácter enamorado del protagonista, más adelante recupera la condición de náufrago, que había dejado pendiente, y construye la escena del naufragio y de la llegada a la playa atendiendo precisamente a los rasgos más entrañables, y menos espectaculares, del suceso:

Del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo noto
piadoso miembro roto,
breve tabla, delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
que a una Libia de ondas su camino
fió, y su vida a un leño. (vv. 15-21)

En este y otros pasajes, Góngora se propone hacer una breve historia de los objetos, pues como bien afirma Nadine Ly, en las *Soledades* “la evocación descriptiva de un objeto se convierte en relato de la historia del objeto”¹¹⁸, y aquí se remonta al origen de uno de los elementos fundamentales del naufragio: la tabla que salva al mancebo. El poeta quiebra el orden esperado del argumento para remitir al pino que en la montaña resiste la fuerza de los vientos, de cuya madera se fabricó el barco en donde viajaba el protagonista, y que después de la tormenta, vuelto despojos de madera, provee la tabla que acude a su auxilio. Con esta *breve tabla*, la secuencia prolonga coherentemente la imagen del protagonista como otro Arión que ya había aparecido gracias a su correspondencia con el *delfín*; además de que la naturaleza se presenta nuevamente conmovida por la desgracia personal del héroe gongorino, esta vez, en la forma del “*piadoso miembro roto*” (v. 17).

Resulta significativo, asimismo, que así como en el principio de las *Soledades*, Góngora señala una época del año pero evita toda precisión espacial, en este pasaje tampoco alude a ningún océano, costa o puerto que den pautas para la ubicación del peregrino; y en cambio, crea la imagen del mar como un desierto de ondas —*Libia de ondas*— (habitual en la poesía de la época) que, por un lado, remite a la clásica idea de la navegación como una actividad arriesgada y por otro, fusiona los atributos del agua y de las arenas de manera que lleguen a “confundirse con inmensas soledades, *immense solitudini*, en que un viajero corre gran peligro de perderse, en todos los sentidos de la palabra”, como ha dicho Mercedes Blanco¹¹⁹.

¹¹⁸ Observa en este mismo sentido la autora que “la historia de una palabra [...] cabe, como explican Dámaso Alonso y Jammes, en la figura del etimologismo que asocia el significado original, olvidado, y el moderno y corriente, en una «especie de palingenesia del lenguaje» capaz de animar íntimamente, restituyéndole movimiento y vida, un material lingüístico nunca inerte, nunca petrificado” (“Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «deleyte de la palabra, deleyte de la cosa””, *Góngora hoy I.II.III*, ed. Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 157-158).

¹¹⁹ Blanco hace un pertinente comentario respecto al uso de esta sinécdoque, señalando, por ejemplo, que “decir Libia es traer a la imaginación un desierto de variables ondulaciones arenosas que en él imprime el viento. Este desierto refleja en la tierra la inquietud y la inmensidad del mar y, azotado por la tempestad, puede convertirse en lugar de sufrimientos atroces y mortales peligros” (*Góngora heroico*, p. 186)

Es hasta el verso 19 cuando por primera ocasión el poeta se refiere al personaje como “peregrino”, pues hasta aquí lo había hecho de manera indirecta (como en la perífrasis inicial) o bien, aludiendo a su belleza y a su condición de enamorado. A lo largo del poema, Góngora utilizará con frecuencia esta denominación, pero ¿en qué sentido está empleando el término “peregrino”? Es evidente que el cordobés no está pensando en hacer de su protagonista un viajero devocional, según la concepción más popular de la peregrinación, pero tampoco lo está usando con la amplitud que abarcaba a todo aquel que estuviera fuera de su patria. La denominación responde al sentido trascendente que encierra la peregrinación, pues pese a que no haya claridad sobre el destino ni sobre las motivaciones, la experiencia del camino va a legitimar por completo que el poeta la conciba como tal. Baste quedarnos por el momento con la idea de que el personaje de Góngora no es un viajero cualquiera, sino un peregrino náufrago y aventurero, aunque la aventura que va a acometer esté muy lejana de las grandes hazañas de los héroes épicos y sea, más bien, la de encarar la realidad con sus ojos admirados.

Como si fuera engarzando eslabones, el poeta recupera el eco de las sinécdoques alusivas a la embarcación del peregrino con que inició el pasaje, y establece así la relación pino-tabla-leño que sugiere una trayectoria de distintos momentos en la historia de un mismo objeto: su origen en la montaña (pino), su función auxiliadora en el naufragio (tabla) y su fragilidad durante la navegación (leño)¹²⁰. Góngora tiene una forma singular de insistir en el carácter entrañable de los objetos, como el pedazo de madera al que se aferra el peregrino; pero no por ello deja de atender a los sucesos importantes en la travesía del personaje. El poeta no ha nombrado en ningún momento la tormenta, pero sí se concentra en recrear el movimiento que lleva al peregrino de la embarcación accidentada a la orilla de la playa:

¹²⁰ Como bien apuntó R. Jammes en su comentario a la sinécdoque “leño” en este verso, “Góngora la utiliza para remontarse en la historia del navío y sugerir su naturaleza profunda, su destino: luchar contra las tempestades, después como antes de ser barco” (*op. cit.* p. 200, nota 21).

Del océano, pues, antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas,
alga todo y espumas,
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.
Besa la arena, y de la rota nave
aquella parte poca
que lo expuso en la playa dio a la roca,
que aun se dejan las penas
lisonjear de agradecidas señas (I, vv. 22-34)

Son precisamente aquellos dos términos que Jáuregui calificó “de bien plebeyo estilo”¹²¹ (*sorbido* y *vomitado*) los que producen el efecto de movimiento en el poema, ya que sin necesidad de verbos se consigue la imagen del joven peregrino a merced de la fuerza de las olas, que lo arrojan después en la costa, cubierto de algas y de espumas, como las reminiscencias de la aventura recién vivida¹²². El movimiento de sorber y vomitar es del mar, pero la perspectiva poética está enfocada en el peregrino, y por ello son palabras que adjetivan y no acciones que realiza la naturaleza, que por otra parte podrían resultar casi monstruosas y, en cambio, se revelan benignas. Con esto se abandona el ámbito marítimo para situar al peregrino en tierra firme, en donde, una vez más, la naturaleza reviste cualidades protectoras ante su desventura al ofrecerle *hospitalidad* cerca de un escollo. Es interesante que Góngora hable aquí justamente de hospitalidad, pues es un concepto muy vinculado a la idea de peregrino en tanto que tradicionalmente suelen ser acogidos por otras personas que velan temporalmente por ellos y por su camino¹²³.

Librado el naufragio, la primera reacción del peregrino gongorino en tierra es besar la arena. El gesto es una muestra de júbilo por haber sobrevivido, pero en este caso responde a una particular conexión entre el peregrino y la naturaleza que el poeta ha

¹²¹ *Documentos gongorinos: los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas, el Antídoto de Juan de Jáuregui*, p. 99.

¹²² Como recuerda Carreira, en la *Odisea*, Ulises también sobrevive al naufragio con los hombros cubiertos de una costra salina (ed cit., p. 144, nota 26).

¹²³ Al respecto, puede revisarse la alusión a la hospitalidad que hace Alfonso X en las *Siete Partidas* que ya he citado en la página 75.

destacado ya en varios pasajes. Por ello, la perspectiva poética le da a las acciones una veta afectiva, en la que el protagonista manifiesta su agradecimiento ofreciendo como tributo a las rocas los despojos de la embarcación que hasta ahora aparece designada únicamente por sus fragmentos, como el leño, la tabla y *aquella parte poca* de la nave¹²⁴. Hasta ahora, el poeta no ha desarrollado el asunto de la tormenta y de la nave averiada de modo grandilocuente, como tampoco ha trazado una imagen trágica del protagonista ni de su historia. Su llegada a tierra está desprovista de lamentaciones y tristes memorias (como era habitual en los relatos bizantinos), y más bien se muestra repleta de acciones sutiles en las que Góngora deposita buena parte del carácter expresivo y original de sus versos.

El planteamiento del inicio de las *Soledades*, más que la construcción literaria de un naufragio, es la recreación de lo que le ocurre al peregrino después de haberse salvado. La aventura física, los peligros del mar y la pulsión de muerte propia de estos accidentes marítimos ha quedado relegada para dar paso a otro tipo de fenómenos aparentemente intrascendentes pero que, desde la percepción del peregrino, cobran un nuevo sentido estético. De naufragios reales y metafóricos está llena la literatura de la época, ya que era un tópico muy extendido, e incluso, un ejercicio retórico¹²⁵; pero Góngora revierte el lugar común y apuesta por una salida más acorde con su proyecto poético, pues al suprimir la carga de aventura que hubiera implicado la descripción del naufragio, hace que su protagonista quede desde ese momento despojado del heroísmo y de la hazaña física y honorable, para edificar una noción de camino más próxima a la modernidad, que privilegiará la experiencia y el conocimiento derivados de la mirada.

¹²⁴ Tanto Salcedo Coronel como Jáuregui identifican este proceder con la tradición del exvoto, ligada también a las peregrinaciones, así como con la alusión clásica a la idea de las peñas enternecidas por las penas humanas, que en este caso supera el lugar común y cobra todo sentido en el contexto de la naturaleza piadosa de las *Soledades*.

¹²⁵ Como comenta Goedde, “descriptions of storms were basic exercises in the schools of rethoric in antiquity and in rhetorical theory they were regarded as suitable subjects for a *descriptio*” (*The tempest and the shipwreck in Dutch and Flemish Art: Convention, Rhetoric and Interpretation*, Penn State University Press, 1989, p. 26).

En su particular formulación del naufragio, y pese a que la aventura al modo épico está deliberadamente ausente, el poeta establece una relación muy estrecha entre el mar y el joven náufrago de manera que en su aspecto y en su perspectiva sea siempre manifiesto que sobrevivió a la tormenta, como si se tratara de un elemento que lo acompaña constantemente. Recién salvado, es natural que el peregrino sea “alga todo y espumas” (I, v. 26), pero incluso cuando sus vestimentas han secado y él está listo para emprender el camino, la presencia del mar no lo abandona nunca, pues como señala Jammes, “el recuerdo del naufragio perseguirá al peregrino como una obsesión”¹²⁶, como veremos más adelante en lo que respecta a su vestimenta. Así, restituido el protagonista a sus ropas, y escalada la cumbre con los últimos fulgores del día, mira todo desde lo alto y hace su primera intervención discursiva con una suerte de advocación a esa lejana luz:

«Rayos —les dice—, ya que no de Leda
trémulos hijos, sed de mi fortuna
término luminoso»... (I, vv. 62-64)

En apenas dos versos y medio resuena por primera vez en el poema la voz del protagonista. A grandes rasgos se comprende el sentido de este brevísimo discurso; sin embargo es necesario descifrar los referentes cultos de Góngora para apreciar la acertada convergencia entre el estilo poético elevado y la nota afectiva. El joven peregrino se dirige a los rayos que advierte a lo lejos, que, según dice, no son los “trémulos” hijos de Leda. Como ya han explicado en sus respectivas ediciones Jammes y Carreira, se trata de una alusión a los fuegos de San Telmo, aquellas luces que aparecían en los mástiles durante una tormenta: un solo destello, decía Plinio, era de mal agüero y se llamaba Helena, mientras que dos luces (manifestación de Cástor y Pólux) eran signos favorables

¹²⁶ Ed. cit., Nota 47, p. 206. Aunque estoy de acuerdo con la importancia del mar en la configuración del personaje, hablar de “obsesión” podría resultar exagerado, y así lo advierte Alatorre en sus anotaciones a la edición del estudioso francés; Como se ve, Alatorre no concuerda con esta recurrente atención a los elementos del mar y al naufragio: “Jammes está excesivamente obsesionado con la idea del naufragio” (“Notas sobre las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, *NRFH*, 44, 1996, p. 80).

para los navegantes¹²⁷. Prevalece en las palabras del náufrago una huella importante del ámbito marítimo pese a que él ya se encuentra en tierra, y es este universo de navegación lo que determina sus percepciones. De ahí que las luces que ve entre la maleza, aunque no sean los fuegos de San Telmo, le parezcan un buen augurio, concepto que además se reafirma con la otra parte de la oración “«...sed de mi fortuna/ término luminoso»...”, en donde *fortuna* reviste el significado de “tormenta”, por lo que el peregrino se encomienda a esa difusa luz como fin de sus desventuras marítimas y afectivas, con una actitud semejante a la de un marinero que desde su navío alcanza a vislumbrar puerto seguro, como dijo el poeta en el verso 61. Góngora, en la voz de su personaje, ha combinado un referente complejo de la ciencia marítima con la experiencia personal del náufrago para expresar, en un ejercicio de condensación, la esperanza que puede suscitar una luz apenas perceptible.

1.2 La vestimenta como elemento identitario del peregrino

Hemos visto cómo la experiencia del mar acompaña en todo momento al peregrino y se cuela incluso en su brevísimo discurso (como lo hará después en su “métrico llanto”), pero el aspecto en el que esta presencia se advierte con mayor fuerza es en su vestimenta. No es casual que Góngora deposite precisamente en el vestido del peregrino (del que tampoco tenemos mucha información) las huellas del mar, ya que la vestimenta es uno de los elementos definitorios de los personajes literarios de la época. Así como los

¹²⁷ Según Plinio, “hay también estrellas en el mar y en las tierras. Yo he visto durante las guardias nocturnas de los soldados que un resplandor en forma de estrella se pegaba a las jabalinas ante la empalizada. También se posan en los mástiles de los navíos así como en otras partes de las naves con una especie de ruido sonoro, como pájaros que pasan de sitio en sitio. Son de mal agüero cuando llegan solas, hundiendo y quemando los navíos si caen en el fondo de la carena. Pero si son dos, resultan favorables y anuncian buen viaje. Ante su llegada dicen que se marcha aquella funesta y cruel estrella llamada Helena; por eso, le atribuyen a Cástor y Pólux tal poder, y los invocan en el mar” (*Historia Natural*, trads. Antonio Fontán *et al.*, Gredos, Madrid, 1995, II, 37, p. 385).

caballeros andantes están armados, los pastores vestidos de sayal, las moras con rostro embozado y exóticas joyas o los pícaros llevando los trajes viejos y raídos, los peregrinos tienen una vestimenta característica: el sombrero, el bordón y la capa (aunque la concha se mantiene como un rasgo particular de los peregrinos a Santiago). Si bien no es obligatorio que los personajes porten cada uno de estos accesorios para asumirse como peregrinos, el hábito de peregrino reviste diversas funciones literarias que propician interesantes juegos de identidad, como en *El peregrino en su patria* de Lope y numerosos ejemplos de textos cervantinos¹²⁸.

En el caso de las *Soledades*, no hay un solo indicio de que el protagonista esté vestido a la manera habitual de los peregrinos; pero no por ello la vestimenta es menos significativa y elocuente. Ya en el episodio del peregrino en la playa, el vestido ocupa un lugar central en la perspectiva poética:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
océano ha bebido
restituir le hace a las arenas,
y al Sol extiende luego,

¹²⁸ El narrador de *El peregrino en su patria*, dice que el protagonista es peregrino “en hábitos y desdichas”, y en algunos de los relatos de Cervantes, el hábito de peregrino no sirve más que como entretenimiento de clases acomodadas, e incluso, para encubrir actos delictivos. En *Las dos doncellas* cuando Teodosia y Leocadia han encontrado a Marco Antonio y han resuelto ir en compañía a agradecer a Santiago de Galicia, lo que se destaca son aspectos intrascendentes como la comodidad del viaje, contraria del todo a la idea tradicional de peregrinación: “...y caminando con la comodidad que permitía la delicadeza de las dos nuevas peregrinas, en tres días llegaron a Montserrat, y estando allí otros tantos, haciendo lo que a buenos y católicos cristianos debían, con el mismo espacio volvieron a su camino, y sin sucederles revés ni desmán alguno llegaron a Santiago. Y después de cumplir su voto con la mayor devoción que pudieron, no quisieron dejar el hábito de peregrinos hasta entrar en sus casas, a las cuales llegaron poco a poco, descansados y contentos”. Asimismo, en *La española inglesa*, el conde Arnesto utiliza el hábito peregrino para perpetrar una venganza en contra de Ricaredo, el héroe de la historia: “en una hostería o posada donde me apeé, hallé al conde Arnesto, mi mortal enemigo, que con cuatro criados, disfrazado y encubierto, más por ser curioso que por ser católico, entiendo que iba a Roma” (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Juan Bautista Avall-Arce, Castalia, Madrid, 2001, t. 2, pp. 164-165 y t. 1, 408 respectivamente). En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* hay siempre un hábito de peregrino disponible para que los numerosos personajes que se suman a la travesía de los protagonistas a Roma puedan hacerlo de la manera más decorosa posible: “fue parecer de Periandro mudasen los trajes de bárbaros en los de peregrinos [...] y de allí a dos días se vieron peregrinamente peregrinos”, y también dice Auristela: “No quedará por falta de hábito de peregrina, que mi cuidado me hizo hacer dos cuando hice éste, el cual daré yo a la señora Feliciano de la Voz” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Castalia, Madrid, 2001, pp. 279 y 299). También en el *Quijote* aparecen peregrinos totalmente caracterizados en sus trajes cuando Sancho dimite de su gobierno en la ínsula Barataria: “vio que por el camino por donde él iba venían seis peregrinos con sus bordones, de estos extranjeros que piden la limosna cantando” (II, LIV).

que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo. (I, vv. 34-42)

La acción es simple y más que cotidiana: exprimir los restos de agua de las ropas para ponerlas a secar al sol; sin embargo, Góngora ha hecho de esto una de las escenas memorables del poema transformando un gesto poco trascendente en un apacible paisaje en el que nada parece perturbar al protagonista. Versos atrás afirmó el poeta la condición peregrina del personaje (I, v. 19), pero hasta antes de este pasaje no hay una sola marca textual que indique el tipo de ropa que porta el personaje, por lo que el lector bien podría esperar que este joven náufrago vistiera a la usanza tradicional de los peregrinos. Para la estética de las *Soledades* importa, no obstante, más que brindar un rasgo inequívoco de identidad, como sería caracterizarlo con un traje determinado, atender al ritmo de los movimientos tanto del personaje como de la naturaleza. De ahí que la imagen sea la del protagonista exprimiendo en la playa sus ropas, que llenas de agua salada representan otro de los vestigios de su aventura, y la del sol como el toro presentado inicialmente, secando cada mínimo tejido con su calor benéfico.

La imagen del peregrino volviendo a ponerse su vestimenta marca el inicio de su travesía por el mundo de las *Soledades* mediante una perífrasis que, sin mencionar ninguna prenda, remite explícitamente al acto de volverse a poner aquello de ropa que le quedó al salvarse de la furia del mar:

... cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala
menos cansado que confuso escala (I, vv. 46-51).

A partir de este momento el peregrino lleva en su traje sin saberlo y sin pretenderlo la huella manifiesta del naufragio, pues como bien dijo Jáuregui el “mancebito [...] fue al

mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué”¹²⁹ y, como veremos adelante, los testimonios apenas visibles del mar en el lienzo de sus ropas revelarán su condición de desarraigo, pero manteniendo en todo momento lo difuso de su identidad.

Sin necesidad de decir su nombre ni su patria, el peregrino se integra a cabalidad en el ámbito de los rústicos cabreros, quienes lo reciben con toda generosidad y cortesía, en un punto del poema en el que el protagonista está por iniciar un trayecto por un entorno hasta entonces desconocido para él. Dice Claudio Guillén, que “el ser humano, pues, conforme se muda de lugar y de sociedad, se encuentra en condiciones de descubrir o de comprender más profundamente todo cuanto tiene en común con los demás hombres, uniéndose a ellos más allá de las fronteras de lo local y lo particular”¹³⁰, y esto será justamente lo que haga el peregrino, pues aunque no se integre completamente en ese ámbito (pues siempre permanecerá de alguna manera al margen), descubre en su peregrinaje cosas que le revelan a cada paso una nueva manera de sentir y de vivir. A diferencia de la ficción de la época en la que recurrentemente los personajes preguntan y son preguntados sobre sus identidades, en las *Soledades* nadie interroga al peregrino y él tampoco da muestras de querer hacer recuento de su historia. Así se suceden las escenas cotidianas, hasta que en la segunda jornada de su camino observa, desde el hueco de una encina¹³¹ a donde se ha metido, al grupo de montañeses dirigiéndose a las bodas. En cuanto el peregrino sale de su escondite establece un segundo contacto con esta festiva colectividad que lo admira y lo trata con cortesía, y entre ellos, establece comunicación con un personaje claramente identificable: el político serrano del Discurso de las navegaciones, a quien la sola vista del joven náufrago le evoca tristes memorias:

¹²⁹ *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 87.

¹³⁰ *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*, Sirmio Quaderns Crema, Barcelona, 1995, p.22.

¹³¹ La encina es un elemento presente siempre que el peregrino se integra al mundo rústico de los serranos y cabreros. Su llegada al albergue en el inicio del poema es guiada por el lejano fuego de la encina quemándose en la hoguera de los cabreros; y ahora es al salir de una encina cuando saluda a los serranos y escucha al anciano. Alatorre estudia la presencia de la encina en los textos gongorinos y en la obra de Cervantes. (“Afinidades: Cervantes y Góngora”, en *Homenaje a Carlos Orlando Nállim*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2001, pp. 283-293).

De lágrimas los tiernos ojos llenos,
reconociendo el mar en el vestido
(que beberse no pudo el Sol ardiente
las que siempre dará cerúleas señas),
político serrano,
de canas grave, habló de esta manera (vv. 360- 365)

El anciano actúa como un contrapunto al silencio persistente del peregrino. El verso, “De lágrimas los tiernos ojos llenos” resulta significativo en varios sentidos: por una parte, porque después de la cordial escena del recibimiento del peregrino, el poeta desconcierta al lector con este hipérbaton, pues lo que se esperarí a es la aparición de un sujeto (que no ocurre sino cuatro versos más adelante) y no de un *rasgo* de este sujeto que, además, apela a la más sensible de sus facetas; y por otra parte, la pena que determina al personaje establece una pauta de lectura para enfrentarse al relato.

La idea principal que encierra el verso se va complementando progresivamente, y a continuación se engarza la acción que despierta las lágrimas del “político serrano”: reconocer las huellas del naufragio en la vestimenta del peregrino. Góngora ha recurrido en otros momentos a este tipo de construcciones sintácticas que forjan un sentido de simultaneidad, de manera que el gerundio “reconociendo” apunta al instante preciso en que la sola visión del peregrino le trae dolorosos recuerdos al anciano. El protagonista es, según ha dicho el poeta, “desdeñado” (v. 9), “inconsiderado” (v. 19) y “miser o” (v. 46), pero no es ninguno de estos atributos lo que entenece al viejo serrano, sino un elemento visible y tangible, las “cerúelas señas” que el mar le dejó en el vestido¹³². En estas marcas de agua salada (que la mirada poética ha focalizado atendiendo, como suele, a los aspectos minúsculos de la realidad) se cifra el punto de convergencia entre el peregrino y el anciano: la experiencia de la navegación. Por ello Góngora trabaja sobre este elemento

¹³² Atribuye Pellicer lo azulado de estas marcas a “las ovas que no pudo beber el mar” (*Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Imprenta del Reino a costa de Pedro Coello, Madrid, 1630. Reproducción digital de la edición *princeps* http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lecciones-solemnes-a-las-obras-de-don-luis-de-gongora-y-argote--0/html/01d1607a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_12.htm).

fundamental desde una perspectiva afectiva, remontando al lector hasta el origen de esas huellas en el episodio en el que el peregrino seca sus ropas en la playa como aquello “que beberse no pudo el Sol ardiente”.

Me parece relevante que el poeta deposite en la vestimenta del protagonista el poder de evocar los recuerdos del serrano, ya que el vestido suele ser una marca de identidad determinante en la configuración de personajes (pensemos en los caballeros andantes, los pastores, los moros o los pícaros) y por ello el traje que porta el peregrino —aun cuando no se especifique si lleva el hábito tradicional de los peregrinos— es una síntesis de su aventura como náufrago, según señala Jammes, una impronta del mar que lleva adherida permanentemente al vestido y que expone su condición forastera e itinerante.

Las marcas azules en el vestido del peregrino dan pie al Discurso de las navegaciones, y para concluir el largo viaje imaginario por los mares de la Tierra, el político serrano vuelve a referirse a su vestimenta e invita al protagonista a unirse a ellos en el camino a las pastorales bodas:

Sigue la femenil tropa conmigo:
verás curioso y honrarás testigo
el tálamo de nuestros labradores,
que de tu calidad señas mayores
me dan que del océano tus paños
o razón falta donde sobran años (I, vv. 525-530).

Estos versos son una reminiscencia del primer contacto que tuvo con el mancebo, cuando la vestimenta fue el motivo que desencadenó el Discurso de las navegaciones. El traje raído del peregrino apela a las fibras más sensibles de su interlocutor como remembranza de su propia experiencia del mar y de la perdida vida del hijo, y resulta mucho más elocuente sobre su identidad —aun siendo un objeto— que cualquier cosa que él mismo haya pronunciado hasta este punto. Así, además del naufragio concentrado en las manchas cerúleas, los vestidos comunican también la “calidad” de su persona en el mejor

de los sentidos: no su nobleza de sangre sino de espíritu, cualidades que el político serrano aprecia merced a la sabiduría que le dan sus años.

1.3 Náufrago, peregrino y anónimo: la identidad difusa del protagonista

Una de las críticas más comunes a las *Soledades* radica en la preferencia de Góngora por no nombrar las cosas directamente, sino a través de procedimientos perifrásticos, o bien, haciendo historia de los objetos. Casi podría decirse que algo similar ocurre en el trabajo con los personajes, pues hasta bien entrada la *Sol. II* veremos nombres propios para algunos habitantes de la aldea piscatoria, pero se trata de denominaciones tópicas, que nada revelan sobre la personalidad de los personajes. Así, el poeta acude a la perífrasis mitológica de Ganimedes para aludir a la belleza de su personaje, a las propiedades fónicas de las “lagrimosas de amor dulces querellas” para hablar de su dolencia amorosa, y a la sinécdoque leño-tabla-pino para desarrollar aspectos de su naufragio, pero en ningún momento le da un nombre y mucho menos hace alusiones a su patria.

La anonimia del peregrino es uno de los puntos más polémicos entre sus comentaristas y detractores, como Jáuregui, quien percibió esto como un desacierto en tanto que “esta fábula o cuento, que no puede ser cosa más sin artificio i sin concierto, porque allí sale un mancebito, la principal figura que Vm. introduce, i no le da nombre”¹³³, acusación a la cual respondieron, entre otros, el Abad de Rute apelando a la autoridad de la novela griega:

...porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se dividen en quatro: si en la primera, que sola oy ha salido a la luz, este mançebo está por baptiçar, tenga V.m. paciencia, que en la segunda, o la tercera le baptiçarán, y sabrá su nombre, pues Heliodoro en buena parte de su historia etiópica nos hizo desear los nombres de la donçella, y el mançebo, sujetos principales de su poema, que al fin supimos ser Theagenes y Cariclea¹³⁴.

¹³³ *Antídoto contra las Soledades*, p. 87.

¹³⁴ *Examen del Antídoto o apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor de el Antídoto*, apud Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, Revista de Archivos, Madrid, 1925, p. 406.

El vaticinio de don Francisco de Córdoba nunca se cumpliría, pues las *Soledades* permanecen inacabadas, y con ello, el lector nunca tendrá la certeza sobre el potencial “bautizo” del peregrino. De cualquier manera, la carencia del nombre es llamativa,¹³⁵ y más todavía porque no repercute negativamente en ningún punto del tejido del poema, sino que refuerza la idea de que la peregrinación implica un abandono temporal de la identidad cotidiana mientras se esté en el camino. En esta cuestión Góngora (como Lope en *El peregrino en su patria*), quizá sin conciencia de ello, se rebela al arquetipo del peregrino narrador de sus desdichas y cuya identidad personal siempre es más fuerte que su transitoria condición peregrina, como ocurre en la narrativa caballeresca y pastoril y en no pocos testimonios cervantinos. Para el poeta el camino no representa un instrumento para llegar a un destino concreto, sino que la travesía misma se legitima por lo que el individuo observa y experimenta en ella.

A lo largo de las *Soledades*, Góngora va designando con términos distintos a su peregrino, y en ocasiones, también, lo adjetiva, como cuando le dice *inconsiderado peregrino* (I, v.19), *mísero extranjero* (I, v. 46), *joven* (I, v.78) y *mancebo* (I, v.90). La alternancia de términos equivalentes —todos genéricos e imprecisos— para referirse al personaje (peregrino-extranjero-forastero-joven-mancebo) es indicativa de la voluntad del poeta de no determinar al personaje a partir de una denominación regular y uniforme; la única constante es la falta de nombre. A partir de las maneras de designar al protagonista el lector tiene la claridad de que se trata de un joven lejos de su patria, cuya condición de extranjero se ratifica constantemente apelando a la naturaleza etimológica de palabras

¹³⁵ En la construcción de un relato el nombre de los personajes es un aspecto decisivo. Dice al respecto L. A. Pimentel “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocer [al personaje] a través de todas sus acciones”. Desde esta perspectiva, el protagonista gongorino es absolutamente anómalo, aunque el poeta suple la identidad imprecisa de su personaje con el trabajo lírico sobre otros aspectos (*El relato en perspectiva. Estudio sobre teoría narrativa*, Siglo XXI, México, 2005, p. 63).

como *peregrino*, *extranjero* y *forastero*: un individuo que percibe todo desde fuera, desde donde no pertenece, por lo que la distancia que el personaje tiene respecto a lo que vive es lo que propicia el re-conocimiento de la realidad desde una perspectiva no contemplada anteriormente.

Aunque sea un rasgo aparentemente irrelevante, habría que notar que en presencia de otros —sean labradores o pescadores— el personaje nunca recibe la denominación de “peregrino”, sino que el poeta se decanta por otras menos específicas como “huésped”, “extranjero” o “forastero”, como si para la percepción externa lo más notable del mancebo fuera su carácter de provisionalidad que, por otra parte, nunca intenta erradicarse o paliarse. Con todo y su naturaleza anónima, el peregrino de las *Soledades* suscita en sus circunstantes gestos de genuina generosidad y cortesía, que se prolongan en la segunda parte del poema como el saludo devuelto “del coro vergonzoso” (II, v. 244) antes de que el pescador anciano ordene los términos de la cena y se asuma como el guía del protagonista en esa aldea dedicada a la pesca.

Al igual que la anonimidad, otro rasgo definitorio del peregrino de las *Soledades* es la carencia de un destino que confiera sentido y estructura a su travesía. Esto se consigue gracias al carácter pasivo del personaje, quien no sólo no tiene nombre ni una definida historia de vida, sino que tampoco se caracteriza por su discurso ni confiere un rumbo decisivo a su camino. De ahí que ni el Discurso de las navegaciones, ni los frecuentes encuentros con los serranos constituyan interrupciones del trayecto, pues como indica Mercedes Blanco, este peregrino es errante en el sentido más radical: “el caballero *errante*, o andante, es el que va en busca de aventuras, en busca de la busca, en busca de una meta; el peregrino errante de Góngora no busca ni siquiera la posibilidad de

buscar”¹³⁶. Este atributo propicia que en la medida en que el protagonista no persigue un objetivo concreto, el curso de su viaje esté determinado por estímulos externos.

La anonimidad del peregrino y esa sensación de que permanentemente se escapa de las manos del lector son, como hemos visto, parte del proyecto poético de las *Soledades*. Había que plantear una figura suficientemente simbólica para otorgar cohesión al argumento del poema, pero sin que la historia personal de este personaje pudiera desbordarse al punto de ser más importante que el trabajo lírico que domina en el texto, pues según la intuición de Lorca, era necesaria la presencia de un elemento que mantuviera la tensión lírica en un poema de tal extensión y alcance:

Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertía en épica al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad ni sentido. Góngora entonces elige su narración y la cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema, envuelto en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas: las *Soledades*¹³⁷.

No estoy de acuerdo con la afirmación de que “la anécdota no tiene ninguna importancia”, pero el comentario de Lorca expresa con mucho acierto el proceder de Góngora respecto a su personaje, que con todo y su identidad difusa y anómala tiene la muy importante función de ser el eje articulador del texto y de conferir unidad a los distintos episodios del poema, además de que esa “carne magnífica de las imágenes” tiene sentido justamente gracias a la mirada del peregrino que construye un camino sin destino concreto, pero motivado por un desengaño amoroso, como comentaré a continuación.

¹³⁶ *Op. cit.*, p. 140.

¹³⁷ “La imagen poética de don Luis de Góngora”, *Conferencias*, ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, t.1, p.120.

2. DEL PEREGRINO AMOROSO AL PEREGRINO EXISTENCIAL

2.1 Prefigurando al peregrino de amor

A pesar de la anonimidad y de la falta de aventura en la configuración del peregrino, hay un rasgo que el poeta ha señalado con insistencia desde el inicio: que el protagonista lleva a cuestas una dolencia de amor. El tratamiento de la cuestión amorosa constituye otro elemento en el que Góngora toma distancia de los tan populares peregrinos de amor de la ficción aurisecular, pues su peregrino tiene una motivación afectiva para salir al camino, pero no es el encuentro con su dama lo que guía sus pasos ni lo que le da sentido a la travesía; se trata de un peregrino de amor *sui generis*, a quien el desengaño sentimental le brinda la posibilidad de percibir la realidad con una mirada nueva y dispuesta a conocer y deleitarse con el mundo que se abre ante sus ojos.

En aquellos versos en donde el poeta comienza a definir al peregrino, los complementos con los que califica al *náufrago, desdeñado sobre ausente* (I, v. 9), confirman (sin dan detalles precisos sobre su prehistoria) que el personaje tiene una pena de amor. Así, cuando el adjetivo elegido para hablar de él como *peregrino* es *inconsiderado* no queda duda al respecto, pues si el joven ha sido ‘inconsiderado’ por fiar su camino al mar y su vida a un barco, lo es también por haber sido desdeñado por una dama de la cual no existe todavía ningún indicio; y así, en esta sola palabra el poeta cifra —sin necesidad de recurrir al vocabulario tópico de la lírica amorosa— la motivación genuina que subyace a la voluntad de desarraigo del héroe gongorino, de su viaje por mar y de su consecuente naufragio.

Después de haber hecho hincapié en el componente amoroso del peregrino, la atención del poema se concentra al instante en las ropas secándose al sol, o en las luces lejanas apenas distinguibles; el lugar preponderante del amor que podríamos esperar

como lectores queda relegado al grado que en la primera de las intervenciones discursivas del personaje, la apelación a los rayos lejanos, no hay ni el más mínimo asomo del asunto amoroso. Estos versos (I, vv. 62-64) encierran un genuino deseo de hallar buen albergue, además de que muestran bien cómo la percepción del peregrino, ya en tierra, sigue estando condicionada por el mar, pero de amor no hay ni un guiño. Poco después en el canto “¡Oh bienaventurado / albergue...” (contemplando la posibilidad de que sea el peregrino quien enuncie el discurso) hay una alabanza a la vida rústica de los cabreros, la expresión de una actitud ética opuesta a los valores de la corte, y tampoco en este testimonio se advierten indicios que apunten a la historia de amor que condujo al peregrino a la aventura marítima. No se trata de forzar en el texto la presencia del componente amoroso que, por convicción estética, el poeta ha decidido no tratar a la manera habitual, pero creo necesario atender a este vacío, considerando sobre todo que la estrategia frecuente en el tratamiento literario de peregrinos de amor es que éstos, aun con la identidad encubierta, cuenten por extenso la historia de sus desventuras¹³⁸. Góngora no sólo se rebela a dicha tendencia trabajando el concepto de peregrino desde la poesía y no desde la prosa de ficción, sino que también configura un personaje en el que la inquietud sentimental está desplazada a un lugar secundario para privilegiar la avidez de captar el presente¹³⁹.

¹³⁸ En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, testimonio por excelencia de novela de peregrinos, el protagonista Periandro cuenta a la compañía de viajeros la historia de su travesía, aunque omite el principio. Este relato ocupa seis capítulos enteros del Segundo Libro, y ocurre por la curiosidad que despiertan él y su “hermana” en la compañía: “Sinforosa rogó encarecidamente a Periandro les contase algunos sucesos de su vida, especialmente se holgaría de saber de dónde venía la primera vez que llegó a aquella isla”. La demora y el estilo del joven peregrino en dar cuenta de sus infortunios es censurada incluso por los personajes que lo escuchan: “toda esta tardanza del cuento de Periandro, se declaraba tan en contrario del gusto de Policarpo, que ni podía estar atento para escucharle” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 2001, II, 9, p. 207; y II, 17, p. 248).

¹³⁹ Digo esto con la cautela que exige el hecho de que las *Soledades* están inconclusas y que no se puede descartar que, si hubiera seguido Góngora el plan de las cuatro soledades que sugiere Díaz de Rivas, tal vez hubiera desarrollado en la tercera o en la cuarta la historia de amor del peregrino y su hipotético desenlace.

Ante un peregrino náufrago, silencioso y aparentemente desdeñado de amor, el lector sabe más de él por la voz del poeta que por lo que diga el propio personaje, y en lo muy poco que dice, el amor está ausente; tal vez porque nadie lo interroga sobre su identidad o su pasado, o porque el entorno no le parece propicio para el desahogo (como sí les parece a los personajes de la ficción caballerescas y pastoril)¹⁴⁰ pero también porque el proyecto poético de Góngora exalta el regocijo de la vida muy por encima de cualquier tópica melancolía amorosa. Así, en franca ruptura con las tendencias literarias de peregrinos enamorados, el amor constituye para el héroe gongorino la motivación que lo arrastra a la travesía marítima y al contacto con el mundo de las *Soledades*, pero su influjo sobre las aventuras del peregrino y sobre su manera de percibir la realidad resulta impreciso y difuso.

2.2 La súbita melancolía del peregrino en el episodio de las pastorales bodas

A partir de ciertas marcas textuales, el lector puede aproximarse al protagonista de las *Soledades* desde la noción de peregrino de amor, con todo y los giros novedosos que Góngora opera sobre este concepto. La presencia efectiva del amor (más allá de los pocos indicios que tenemos) está muy desdibujada en el poema, y no es sino hasta bien avanzada la *Sol. I* cuando se aprecia verdaderamente la naturaleza del sufrimiento del peregrino, que se presenta en la obra como un paréntesis inesperado y momentáneo de melancolía que se esfuma con la misma fugacidad con la que surgió.

El comienzo de un nuevo día —el tercero en la travesía del peregrino— está marcado por un acontecimiento fundamental de las *Soledades*: la remembranza de su

¹⁴⁰ De nuevo los libros de pastores funcionan como un contrapunto interesante en este sentido, ya que los personajes de este género encuentran en la naturaleza el acompañamiento ideal para sus penas, como en la *Diana enamorada* de Gil Polo, cuando el sentimiento de Sireno “le forzó a publicar su tormento a las simples avezillas que de los floridos ramos la escuchaban, a los verdes árboles, que de su congosa parece que se dolían, y a la clara fuente, que el ruido de sus cristalinas aguas con el son de sus cantares acordaba” (Gaspar Gil Polo, *Diana enamorada*, ed. R. Ferreres, Espasa Calpe, Madrid, 1973, I, 17).

dama, suscitada al ver a la bella labradora que será desposada en la aldea. Desde su temprana recepción, estos versos han sido ampliamente discutidos debido a su dificultad interpretativa, y tal vez no sin algo de razón Jáuregui los describió como “laberinto donde no ay oración que no se pueda entender lo de atrás adelante i lo de arriba avaxo”¹⁴¹. Este “laberinto”, sin embargo, resulta significativo para entender la propuesta de Góngora en torno al concepto de peregrino, en tanto que es el indicio textual más importante de la prehistoria del protagonista y uno de los pocos momentos en los que se trabaja líricamente su dimensión afectiva. Para formular una propuesta sobre este episodio en relación con la concepción de peregrino en las *Soledades*, más que discutir la correcta lectura de los versos, voy a destacar aquellos aspectos que dan cuenta de la originalidad de Góngora respecto a la tradición del peregrino literario.

El amanecer en aquel “populoso/ lugarillo” (I, vv. 712-713) motiva al serrano a iniciar con su huésped el recorrido de nuevos rincones de la aldea. Persiste el carácter observador del joven que “admira cortesano” (I, v. 714) la verde maleza, más bella que todos los hilos y sedas por él conocidos. Por intervención del anciano, el peregrino entra en contacto una vez más con los serranos, pero se trata ahora de los protagonistas de las bodas: el novio, el padre de la novia y la novia:

Al galán novio el montañés presenta
su forastero, luego al venerable
padre de la que en sí bella se esconde
con ceño dulce y con silencio afable,
beldad parlera, gracia muda ostenta,
cual del rizado verde botón, donde
abrevia su hermosura virgen rosa,
las cisuras cairela
un color que la púrpura que cela
por brújula concede vergonzosa (I, vv. 722-731).

La “neutralidad” del personaje es tan marcada que es siempre el político serrano quien conduce sus pasos por la aldea e incluso habla de él, casi cariñosamente, como algo *suyo*:

¹⁴¹ *Antídoto contra las Soledades*, p. 131.

“su forastero”. En esta dinámica en la que el peregrino simplemente se deja llevar, es presentado a los novios y al venerable padre de la montañesa. La dama se describe entonces perifrásticamente mediante un retrato no ya de rasgos físicos tópicos como los ojos, el cabello o la boca, sino de la tierna hermosura que se vislumbra incluso por los resquicios, aunque quiera ocultarse.

Así como al político serrano le bastó con ver al peregrino para revolverse en el recuerdo de la pérdida del hijo, la sola vista de esta “beldad parlera” produce un efecto de conmoción en el peregrino y lo hace pensar por primera vez en el poema en su propia amada:

Digna la juzga esposa
de un héroe, si no augusto, esclarecido,
el joven, al instante arrebatado
a la que naufragante y desterrado
lo condenó a su olvido.
Este, pues, sol que a olvido lo condena,
cenizas hizo las que su memoria
negras plumas vistió, que infelizmente
sordo engendran gusano, cuyo diente,
minador antes lento de su gloria,
inmortal arador fue de su pena.
Y en la sombra no más de la azucena,
que del clavel procura acompañada
imitar en la bella labradora
el templado color de la que adora,
víbora pisa tal el pensamiento,
que el alma, por los ojos desatada,
señas diera de su arrebatamiento,
si de zamponas ciento
y de otros, aunque bárbaros, sonoros
instrumentos, no en dos festivos coros
vírgenes bellas, jóvenes lucidos,
llegaran conducidos (I, vv. 732 -754).

Para evitar que el pasaje se vuelva ese “laberinto” del que habla Jáuregui, sería pertinente dividirlo en tres momentos: 1) el instante de la contemplación (I, vv. 732- 736); 2); la imagen de la amada como un sol, que influye negativamente en el peregrino (I, vv. 737-742); y 3); el paralelismo entre la dama y la serrana por la blancura de la piel; y finalmente su efecto en el protagonista (I, vv. 744 -750).

El primero de estos núcleos introduce el conflicto central del episodio al tiempo que nos da pautas sobre la identidad del peregrino. Desde el primer verso se advierte una repentina modificación en su habitual pasividad: sus acciones ya no aparecen supeditadas a estímulos externos y es él quien ejerce sin intermediarios la consideración de la bella serrana. Resulta interesante que su referente para *juzgar* pertenezca a su cultura cortesana y apele al ámbito mítico de las fieles compañeras de los héroes (y no a la naturaleza, como bien pudo haber hecho) para enaltecer esta hermosura, ya que esto, sin que sea muy explícito, nos habla de su desconocido pasado. No habla el peregrino, habla el poeta, pero después de estos dos versos se quiebra la medida del tono lírico porque el recuerdo hiriente ha asaltado ya al personaje. El verso siguiente “el joven, al instante arrebatado” (I, v. 734), uno de los más hermosos e importantes de las *Soledades*, muestra al poema haciéndose a sí mismo; es decir, al mismo tiempo que designa la violenta sacudida sentimental que sufre el peregrino, plasma poéticamente el proceso de ese *instante*.

Esta unidad comprende al sujeto, “el joven” (denominación casi genérica sin connotaciones a su calidad de extranjero) y, en lugar de un verbo que nombre acciones operadas por él, elige Góngora un participio con el que refuerza la indefensión del peregrino ante esta influencia: *arrebatado*. Con este participio *arrebatado* se inaugura el proceso del instante, una suerte de paréntesis interior al relato de la travesía del peregrino. Si antes hubo pausas en el camino para escuchar, como testigo silencioso, el conato de relato del cabrero y luego el Discurso de las navegaciones, nunca antes esta suerte de ‘pausas’ estuvieron focalizadas en el peregrino, y menos aún en su interioridad, por lo que en estos pocos versos la mirada del poeta abandona el regocijo en los detalles mínimos del entorno para concentrarse exclusivamente en la prehistoria afectiva del protagonista. El verso que sigue confirma aquello que se anunció al inicio del poema: el peregrino “náufrago y desdeñado sobre ausente” (I, v. 9) se lanzó a la aventura marítima

por una desventura amorosa. La idea resulta aquí mucho más completa: presenta a quien provocó la desgracia —una dama que sólo se nombra como “a la que”—, y dos formas verbales “nafragante y desterrado” que reafirman la condición extranjera e inestable del peregrino y, sobre todo, lo afilian a una tradición literaria del peregrino de amor, cuestión sobre la que volveré más adelante. El último de los versos de este conjunto “lo condenó a su olvido” remite a la pena a que lo somete la dama innominada con su desdén, aunque *su olvido* puede bien representar también que el amante logre olvidarla mediante el viaje y la distancia.

El núcleo central del pasaje es, tal vez, el más complejo de los tres que he enumerado debido a la concentración de imágenes de difícil lectura. Comienza el poeta hablando de un “sol que a olvido lo condena” con la repetición exacta de los sintagmas del verso inmediatamente anterior, y la figura de ese sol (que en la interpretación más lineal simboliza a la dama) del cual se desprenden las imágenes siguientes de las cenizas, las negras plumas y el gusano. El sol implica ya el recuerdo amoroso revivido y aún doloroso, según el tiempo presente en el que ahora escribe el verbo ‘condenar’. Si, como han visto bien Díaz de Rivas en su tiempo, y más cerca de nosotros, Nadine Ly y Robert Jammes¹⁴², se relacionan los términos sol-plumas-cenizas, la memoria del enamorado es otro Ícaro volando hacia el “sol” con plumas negras, cuyo solo recuerdo (es decir, el recuerdo de la amada) es todavía capaz de reducirlas a cenizas, precipitando su caída. No habría que perder de vista que la elección del color negro para las alas podría tener algún

¹⁴² La prosificación que hace Díaz de Rivas de este pasaje es de las más útiles y pertinentes para el lector, y con ella concuerda el propio Jammes: “Contiene este paso varios afectos propios de un amante: primeramente, viendo el peregrino la novia tan hermosa, se acordó de su dama, que es propio de los amantes el figurar luego la cosa amada en los objetos que ven. Luego dice que el Sol de su dama (que lo olvidó), representándose la dulcemente en aquella ocasión, abrasó y hizo cenizas las negras plumas de las memorias e imaginaciones melancólicas que antes tenía; y prosiguiendo en la alegoría del Fénix, dice que después, de esta imaginación nació, como gusano, de las cenizas abrasadas de sus tristezas, un afecto triste de verse ausente de quien tanto amaba, el cual gusano y afecto primero le fatigaba interiormente, pero luego creció tanto que las señales de su pena se conocieron exteriormente, y así dice que, siendo primero este gusano minador interno de su gloria, después fue arador de su pena, porque de la manera que el arado surca por de fuera la tierra, así, creciendo esta melancolía, exteriormente se dio a conocer” (*apud* Robert Jammes, ed. cit., p. 346, nota 737).

vínculo con el hecho de que éste sea el color asociado a la melancolía en la teoría de los humores, que resultaría completamente coherente con la tónica sentimental del *arrebatamiento* del peregrino. A este primer grupo de alusiones se encadena un segundo, asociado al Fénix y al resurgimiento de vida a partir de las cenizas, que producen no un ave sino un gusano que si en otro tiempo fue motivo de incipiente alegría al recordar a su dama en la cara de otra mujer (“minador antes lento de su gloria” v. 741), de inmediato se torna un “inmortal arador” (I, v. 742) de la herida nuevamente abierta¹⁴³.

El tercer núcleo resulta más accesible al lector. El factor que desencadenó este movimiento interior en el peregrino fue la vista de la labradora, que a pesar de su señalada belleza es apenas una “sombra” de “la que adora”. Su rostro, no obstante, se compara con claveles y azucenas para traer a colación el tópico de la víbora oculta entre las flores (*latet anguis in herba*). De este modo se alude al hecho de despertar a la mortal sierpe de la memoria amorosa con un acto tan simple como la contemplación de la labradora. La manifestación más fuerte de haber despertado estos recuerdos es un conato de llanto que no llega a concretarse, como la “lágrima antes enjuta que llorada” a la que remite Góngora en la *Sol. II* (v. 155), y cuya potencia se expresa con la forma subjuntiva del verbo en “que el alma, por los ojos desatada / señas *diera* de su arrebatamiento” (I, vv. 748-749). Se trata de nuevo de la estrategia gongorina que interrumpe abruptamente todos aquellos sucesos que pudieran derivar en posibles historias personales o tristes remembranzas. Ocurrió así cuando el cabrero estaba a punto de contar su historia, y luego, cuando el peregrino se disponía a consolar “con las de su edad corta historias largas” (I, v. 508) el llanto del político serrano. No alcanza a llorar el peregrino, ni a

¹⁴³ La referencia al gusano que surge de las cenizas del Fénix no es para nada extraña. En su *Historia natural*, Plinio el Viejo incluye al ave Fénix, y sustentando su autoridad en un texto de Manilio comenta: “Este dize no aver avido alguno que aya visto la fénix tomando alimento, y que en Arabia es consagrada al sol, y vive seiscientos y sesenta años, y quando envejeze haze un nido de ramos de canela y de incienso, y llenándole de cosas olorosas, puesta sobre él se muere, y de sus huessos y medulas nace uno como gusanillo, y después se haze pollo....” (*Historia natural*, X, 12, ed.cit., pp. 353-356).

profundizar en la naturaleza de su dolor, porque llega la música de labradores celebrando la alegría de las bodas, restituyéndole los pies al camino y la atención al presente y al espectáculo que está suscitándose frente a sus ojos. Este brevísimo viaje a la memoria del peregrino se presentó como un paréntesis en el curso de la travesía que estructura el poema, y en tanto paréntesis, exige un cierre conceptual, por lo que el *arreatado* con el que comenzó este pasaje termina con ese *arreatamiento* que quiere salir por los ojos del peregrino, pero que es interceptado por la alegría sencilla del mundo rústico de las *Soledades*.

Si bien hay referencias temporales claras en el poema, como las estaciones del año o el día y la noche, el texto no es tan preciso en lo que concierne a la duración de otros sucesos, y menos aún, los que conciernen a la dimensión interna de los personajes. No obstante, lo que ha logrado Góngora con luminosa sensibilidad es la recreación lírica de un *instante*, ese instante que todo enamorado ha vivido cuando un súbito recuerdo lo transporta a tiempos venturosos que, desde el presente, son ya dolorosos. No hay duración humana capaz de medir estas experiencias, pero sí versos capaces de atraparlas y trabajarlas con las herramientas del lenguaje para legarlas, ya pulidas e imborrables, a los lectores.

He procurado desbrozar a grandes rasgos el sentido de este episodio, pero resta todavía hacer una reflexión sobre su trascendencia para la configuración del peregrino de Góngora. Para ello, tomo como punto de partida un aspecto señalado unas líneas atrás: la confirmación de que el motivo del peregrino para aventurarse en el mar es fundamentalmente amoroso. El amor, que en este caso es más bien decepción del amor, es la causa principal del héroe gongorino para irse lejos de su patria geográfica y afectiva (pues bien dijo Lope de Vega que “dondequiera que está el bien [...] es la verdadera

patria”¹⁴⁴), pero ¿nos basta con esto para afirmar que es un peregrino de amor? Creo que la cuestión se torna compleja debido a que no se trata de negar o afirmar categóricamente el asunto, ya que si bien en diversos aspectos el peregrino de las *Soledades* es bastante excepcional, en otros se percibe en el trabajo de Góngora el influjo de tradiciones como la novela bizantina, al que aludió el Abad de Rute, como ya hemos visto, relacionando al personaje de Góngora con los protagonistas de las *Etiópicas*¹⁴⁵.

Téagenes y Cariclea, al igual que unos años más tarde Luzmán y Arbolea en la *Selva de aventuras* y Periandro y Auristela en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, emprenden sus viajes llenos de trabajos motivados por el amor, guiados por el amor, y con el fin de restaurar el orden que los devuelva a la armonía del amor. Incluso el peregrino de Lope, con todos sus bemoles y giros operados sobre las convenciones, sigue en buena medida el planteamiento literario del peregrino amoroso. Desde estos presupuestos, y atendiendo asimismo a la cuidadosa y sugerente lectura propuesta por Antonio Vilanova en torno al peregrino de las *Soledades*¹⁴⁶, me parecería arriesgado designar al de Góngora como un peregrino de amor, porque el objetivo de su camino (tan impreciso, tan difícil de definir) no apunta al ámbito amoroso, y de las aventuras que le ocurren en esta travesía, únicamente en dos momentos (el que aquí analizamos y el “métrico llanto” de la *Soledad segunda*) es sobresaliente la presencia del sentimiento amoroso en la configuración del personaje.

El peregrino de Góngora, pues, no busca infatigablemente a su amada, y aunque la propuesta del olvido como objeto de su travesía es seductora, creo que no se vuelca en un proceso de ausencia¹⁴⁷, así como tampoco emprendió el viaje con el propósito de

¹⁴⁴ Félix Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, p. 237.

¹⁴⁵ *Documentos gongorinos. Examen del Antídoto*, ed. cit., p. 406.

¹⁴⁶ “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, *Estudios dedicados Ramón Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1952, t. 3, pp. 421-460.

¹⁴⁷ J. Roses hace una lectura muy interesante en la que establece el olvido como el propósito central del viaje del peregrino de las *Soledades*. Aunque no estoy de acuerdo con su interpretación, el

reestablecer algún orden perdido o hacer demostración de valores y virtudes. Este peregrino sin nombre y sin destino se encuentra en el camino a causa del amor, pero desde que el mar lo arroja con vida a la orilla, éste se desdibuja casi por completo de su viaje, y si está presente es como una fuerza originaria y un trasfondo necesario que transforma la perspectiva vital de los personajes (pensemos que algo similar ocurre cuando el amor toca a Polifemo y éste deja de ser un temible cíclope para convertirse en el ser casi tierno que armoniza hasta con las formas de vida más pequeñas de Sicilia); es decir, el cariño que siente por Galatea acentúa su capacidad de apreciar y asimilar el entorno, y ensanchar, por ende, su visión del mundo, pues dejan de concentrarse en un solo objeto de devoción para ser más conscientes de aquello que los rodea. Si pensamos en esta última premisa, resulta todavía más clara la insistencia de Góngora por interrumpir todo conato de melancolía excesiva del peregrino o de los personajes que lo rodean, pues esto sería contravenir los postulados vitales que encierra en su creación. El pasaje de dolorosa remembranza que experimenta el peregrino apela a la función del amor en la configuración del concepto, que como hemos visto, no lo determina haciéndolo “peregrino de amor”, sino que actúa como justificación de la apuesta por una mirada del mundo más abarcadora.

2.3 El “métrico llanto” en la *Soledad II*

Uno de los ataques más contundentes que hace Juan de Jáuregui a las *Soledades* concierne al carácter difuso del protagonista del poema, quien le parece, según un muy conocido comentario, que no es más que un “mancebito” que “fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirbe sino de mirón, *i no dice cosa buena ni mala*,

análisis que hace del pasaje es sumamente iluminador, especialmente cuando considera los posibles vínculos del olvido con la ausencia recurrente del personaje en ciertos pasajes. (“El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora”, *Góngora hoy X*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2010, pp. 33-60).

ni despega su boca”¹⁴⁸. He puesto atención sobre la última parte del enunciado pues es sugerente que aquello que más desconcierta al detractor de Góngora sea el persistente silencio del personaje. En los 1091 versos de *Sol. I*, el discurso del peregrino se limita a los tres versos en los que apela a la lejana luz vislumbrada entre la maleza: “Rayos –les dice—, ya que no de Leda” (I, vv. 62-64). Después de ese momento, el lector no vuelve a escuchar el mínimo eco de su voz, ya que cada vez que surge una posibilidad de oír de sus propios labios algún fragmento que explique su naufragio o su errante caminar, ésta se interrumpe de inmediato por algún estímulo del mundo rústico del poema, como cuando el político serrano finaliza el Discurso de las navegaciones y “consolallo pudiera el peregrino/con las de su edad corta historias largas” (I, vv. 507.508); o bien, cuando la bella labradora le trae recuerdos de su amada y “el alma, por los ojos desatada,/señas diera de su arrebatamiento/si de zampoñas ciento” (I, vv. 748-750). Como afirma Mercedes Blanco, Góngora es rebelde a la fábula a la manera tradicional, por lo cual este tipo de procedimientos responde a un rechazo a atribuir rasgos concretos a sus personajes y dotarlos de una historia personal que pudiera desviar la atención del planteamiento poético que rige al texto¹⁴⁹.

Con todo y la evidente negación del poeta a contar la prehistoria de los personajes, y sobre todo del joven náufrago, hay en la *Sol. II* un momento fundamental para la configuración del protagonista: el “métrico llanto”, uno de los pocos testimonios discursivos en los que el anónimo peregrino asume la voz dominante del poema y el único en el que hay una minuciosa elaboración lírica de su veta afectiva. Los 56 versos del canto representan una fase esencial en la construcción del concepto de peregrino en las *Soledades*, y por ello propongo una lectura del pasaje que atienda a aspectos de la identidad del personaje que se revelan o se reafirman, así como a las relaciones que se

¹⁴⁸ *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”, Documentos gongorinos*, p. 87.

¹⁴⁹ Ya he aludido a estos procedimientos trabajados por Blanco en *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, pp. 136-137.

establecen entre el discurso del yo lírico y el del personaje. De los múltiples acercamientos que permite este episodio, he elegido estos dos ejes de análisis porque me permiten entender al peregrino como un concepto poético de resonancias amplias que no se limitan simplemente a la función del personaje, y que implican una apuesta original en el proceso de composición.

No son pocos los comentaristas que en su tiempo (y algunos todavía en el siglo XX) han acusado al poema gongorino de no tener pies ni cabeza. Sin embargo, don Luis demuestra a cada verso la afinada coherencia interna de su obra, de manera que la disposición del “métrico llanto” en *Sol. II* está precedida por episodios que construyen la atmósfera propicia en la que se va a desarrollar esta alocución del protagonista: el paisaje piscatorio en el que ya habían aparecido dos enamorados pescadores cantando “dulces quejas” (II, v. 40), poco antes de que se presente la alegre imagen de la pesca colectiva que culmina con la llegada a otro “bienaventurado albergue pobre” (II, v. 108). Con este antecedente, el canto del peregrino se suscita en el mejor de los contextos; no resulta inesperado, ni desconcertante, y converge armónicamente con el tono poético dominante desde la apertura de esta segunda parte. Como toda situación discursiva, el “métrico llanto” implica que el narrador ceda la voz al personaje, por lo que en cuatro versos el poeta introduce al peregrino:

El peregrino, pues, haciendo en tanto
instrumento el bajel, cuerdas los remos,
al céfiro encomienda los extremos
deste métrico llanto... (II, vv. 112-115)

La oración es muy sencilla y sin complejos vericuetos sintácticos, pero desde este momento previo al canto del protagonista se forja una importante relación entre el peregrino y la poesía, que en otros puntos del poema ha consistido en la identificación entre peregrino y poeta, y que aquí concierne al carácter lírico que Góngora le atribuye al personaje. Si bien este peregrino es bastante anómalo dentro de la tradición literaria, hay

que decir también que no es inusual que los autores barrocos apuesten por la expresión lírica para este tipo de personajes, como el héroe de *El peregrino en su patria* quien, como el gongorino, tampoco despega su boca si no es para cantar sus tristezas o hacer derroche de sus habilidades poéticas¹⁵⁰. Es cierto que, siendo el texto de Góngora un poema, sería impensable que el discurso del peregrino no fuera poético, pero pensemos que el empleo del verso no necesariamente determina que la expresión sea lírica, y en este sentido resulta relevante que el único caso en el poema de elaboración poética de afectos esté en boca del protagonista.

Del peregrino podremos no saber su nombre ni su patria y apenas intuir algunos destellos de su historia, pero bastan estos versos para vincularlo con la forma más originaria de la poesía: el canto. No se trata, desde luego, de cualquier tipo de canto, sino de uno asociado al mar, que irá acompasado con el ritmo de esos remos que se han convertido —como antes los “remos gemidores” del primer pescador (II, v. 34) — en las cuerdas del instrumento que es su barquilla. Cada uno de los elementos que componen este conjunto marca ciertas pautas de cómo será el canto del peregrino: por ejemplo, el verbo “encomienda” en el verso 114 anuncia de modo sutil el tono continuo de ofrenda que tiene la canción y señala como único interlocutor de estos versos al viento y no a un personaje humano que bien pudiera responder y consolar el lamento; asimismo, la denominación “métrico llanto” apunta con el adjetivo a una idea muy precisa de ritmo y estructura que rige el pasaje, mientras que el sustantivo, sin aludir a un referente musical,

¹⁵⁰ En el *Persiles* hay otro ejemplo significativo, también asociado al mar y a los peregrinos de amor, el del portugués Manuel de Sosa Coitiño. A pesar de que Cervantes no lo designe como “peregrino”, este personaje aparece a los ojos atónitos de la compañía de peregrinos en una barquilla desde la cual canta con gran melancolía un soneto “no a otro tono de instrumento que al de remos que sesgamente por el tranquilo mar las barcas impelían” (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 96). Si bien el influjo de la tradición piscatoria es evidente en el pasaje del portugués enamorado debido a su presencia en el ambiente literario de aquellos años, es posible que esa sutil relación entre peregrinación y mundo piscatorio tenga algún eco de las *Soledades* gongorinas. Para testimonios anteriores al poema de Góngora en los que el discurso privilegiado de los peregrinos literarios podemos acudir a la *Selva de aventuras*, en donde los personajes de Contreras, muy a la usanza de la moda de las *Dianas*, alternan entre el relato en primera persona y canciones y lamentos en verso.

apela a la naturaleza del sentimiento que alberga el peregrino y que ha de ser finalmente expresado.

Dentro de la silva gongorina, el “métrico llanto” presenta rasgos formales muy específicos que permiten distinguirlo fácilmente como una composición cerrada y con un fuerte sentido interno, que sin duda podría leerse como un poema independiente. Ya algunos especialistas como Nadine Ly han rebatido con sólidos fundamentos la muy difundida idea del carácter forzosamente irregular de la silva, y uno de los testimonios más claros de este fenómeno es la precisa regularidad métrica y rítmica de este pasaje¹⁵¹. Para nuestra mirada de lectores contemporáneos esto resulta muy evidente por a la división estrófica que han establecido algunos editores modernos; pero esto también era así para los receptores coetáneos de Góngora, quienes de oídas podían reconocer fácilmente la estructura del “métrico llanto”: una canción petrarquista dividida en ocho estancias de siete versos cada una con rima aBbCcAA. El canto desarrolla la pulsión de muerte del peregrino ofreciendo su vida al mar, que en todo momento se muestra más piadoso con su dolor que la propia amada. La estructura de las estancias puede explicarse, como lo ha hecho Joaquín Roses, atendiendo al apóstrofe lírico de estos versos: el peregrino apela al mar en las estancias 1-5 haciendo un brevísimo relato de su pasado amoroso y de su presente errante; se dirige luego a su amada en la 6, manifestando la esperanza de conseguir su empatía; y las últimas dos constituyen una exploración íntima y subjetiva de la pena amorosa que provoca el deseo suicida¹⁵². En las líneas siguientes haré un comentario de cada estancia que derive en una reflexión global sobre el concepto del peregrino en el “métrico llanto”.

Acordando su voz al ritmo de los remos de ese bajel, que ahora es instrumento musical, el peregrino comienza así su canto:

¹⁵¹ “Las *Soledades*: «... Esta poesía inútil...»”, *Criticón*, 30 (1985), 7-42.

¹⁵² “Pasos, voces y oídos. El peregrino y el mar en las *Soledades*”, *Da Góngora a Góngora*, ed. Giulia Poggi, Edizioni ETS, Pisa, 1997, p.189.

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas suaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre y sangre son del alma.
Fíelas de tu calma,
¡oh mar! quien otra vez las ha fiado
de tu fortuna aun más que de su hado (II, vv. 116-122)

En términos sintácticos, el lamento del peregrino se inaugura con una oración condicional en la que el yo lírico expone dos términos posibles respecto al desahogo de su pena: sus quejas son o lágrimas de aire articulado, o voces de sangre de su alma. La andadura de la oración no es sencilla, pero lo más expresivo de ella es la sonoridad de los términos que componen estos primeros versos. Cada instante poético es congruente con el tono y el tipo de canción que está entonando el peregrino, por lo que la aliteración de la *i* en los dos primeros versos del conjunto (*si-aire-articulado-dolientes-lágrimas*), coronada por la delicadeza de *siiaves*, a su vez rimada con *graves*, produce un efecto sonoro muy sutil que confiere un tinte de armonía a la tristeza dominante del desventurado amante. Casi de inmediato dicha dulzura se interrumpe para dar paso al acento severo del verso 119 que consigue la hipálage ya señalada por Jammes entre *lágrimas de aire* y *voces de sangre*¹⁵³. La segunda oración de la estancia es importante, primero, porque es la constatación del doble ofrecimiento que el peregrino está haciendo al mar: su canto y su vida; y segundo, porque el yo lírico construye una distancia crítica al referirse a sí mismo en tercera persona, con lo cual se crea una suerte de objetividad respecto a la propia experiencia sentimental. No es gratuita, asimismo, la elección del verbo “fiar”, que parece gustarle a Góngora para tratar la desventura amorosa de su protagonista y su relación con el mar (ahora calmo y antes en tormenta, como sugiere la palabra *fortuna*), pues lo utilizó también en *Sol. I* para referirse a aquel “que a una Libia de ondas su camino / *fió*, y su vida a un leño” (I, vv. 20-21).

¹⁵³Nota al verso 116, p. 436.

La segunda estancia se advierte mucho más enfática en la apelación al mar y en la actitud del peregrino respecto a su propia aflicción:

¡Oh mar, oh tú supremo
moderador piadoso de mis daños!
tuyos serán mis años,
en tabla redimidos poco fuerte
de la bebida Muerte,
que ser quiso, en aquel peligro extremo,
ella el forzado, y su guadaña el remo (II, vv. 123-129).

En un efecto paralelo a la aliteración de *i* que produce una resonancia armónica, ahora la predominancia de la *o* continúa la idea y el tono más grave al que dan pie los dos últimos versos de la estancia anterior y que además es una proyección fonética de la omnipresencia del mar como consuelo del peregrino. En el verso cuarto, Góngora hace un guiño a la memoria del lector y recupera uno de los objetos que en la apertura del poema definieron al peregrino como náufrago: el pedazo de madera que lo salvó. Bien dice Carreira que “en esta poesía la memoria es más necesaria que en otras [...] lo que es lineal a la vista o al oído, la memoria lo convierte en simultáneo, sinfónico”¹⁵⁴, pues pese a que han pasado ya más de mil versos, el poeta no ha olvidado la importancia de ese casi insignificante objeto, que le sirve para configurar su concepto de peregrino náufrago y en el cual se cifra desde el inicio un gesto de gratitud al mar (I, vv. 29-33). Tal vez sea un detalle mínimo, pero me parece que la mención que hace el peregrino de la tabla es significativa si consideramos que este discurso del protagonista como yo lírico, y el del poeta que conduce las riendas de la *Soledades* tienen no pocas conexiones en la manera de percibir la realidad y de nombrar los objetos, como ocurre en la estancia precedente con el término “quejas”, el verbo “fiar”, y en esta segunda con el recuerdo de la tabla que lo rescató “de la bebida muerte”. Si el discurso caracteriza a los personajes, y los hace singulares, los paralelismos discursivos evidentes entre el poeta y su personaje dan mucho qué pensar y apuntan a la deliberada voluntad de crear ambigüedad entre ambas

¹⁵⁴“La novedad de las *Soledades*”, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1996, p. 233.

figuras. Los dos versos restantes en los que la muerte aparece alegorizada crean una imagen bastante poética que, como ha visto Jammes, “concuerta con el tema de los peligros de las travesías”¹⁵⁵ que están al principio del poema y también en el Discurso de las navegaciones.

La tercera estrofa de este conjunto da continuidad a la apelación al mar, y es un momento crucial para armar la prehistoria del peregrino y para notar la percepción que tiene el personaje de sí mismo:

Regiones pise ajenas
o clima propio planta mía perdida,
tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya
quien me fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastros en tus ondas más que en tus arenas (II, vv. 130-136).

La idea central de la oración que conforma la estrofa es, de nuevo, el ofrecimiento de vida que hace el peregrino al mar; no obstante, alrededor de este planteamiento hay otros elementos bastante indicativos de la identidad del protagonista. Lo primero que habría que notar es la construcción sintáctica disyuntiva que plantea dos términos posibles y no excluyentes del destino incierto del joven náufrago: ‘ya vaya por regiones ajenas, ya vuelva a la patria, te encomiendo mi vida’; un recurso semejante al utilizado en la primera estancia para exponer igualmente dos posibilidades de una circunstancia. Si a lo largo de las *Soledades*, Góngora refuerza con distintas denominaciones el carácter extranjero de su peregrino, aquí es el propio personaje quien habla de su condición de desarraigo y, además, la expresa acudiendo a la sinécdoque ya usada por el poeta y que fluctúa entre planta-pie-pasos. Al calificar como “perdida” su planta, es decir, los pasos, el joven náufrago indica algo que ya el poeta nos ha dicho suficientemente: no hay un destino preciso que guíe su camino. De esta perspectiva del peregrino sobre su propia condición, me parece que se reafirma la connotación de extranjería y desarraigo que

¹⁵⁵ Nota al verso 129, p. 438.

Góngora asocia al concepto “peregrino” (en la que la idea de errancia no resulta desatinada), tomando distancia de aquella que implica una travesía a un lugar sagrado. Los versos siguientes son la referencia explícita a la historia de amor del peregrino, que el lector construyó únicamente a partir de intuiciones. Como si también el personaje siguiera los principios estilísticos del poeta, habla aquí de una amada sin darle un nombre ni una característica que la distinga, y llamándola “quien”. Aquello que a él sí le interesa comunicar a su mudo receptor —y con él, a los suspensos lectores— es su profundo sufrimiento y la causa del mismo. La vida del enamorado, como en la lírica petrarquista, no es más que un despojo, y ese fragmento de vida es lo que él encomienda al mar, elemento que además lo acogió en su determinación de lanzarse a la aventura marítima a causa de un desengaño de amor, como se colige de estos versos. Son varios los momentos del poema que sugieren la causa que orilló al protagonista a emprender un camino sin destino, pero es hasta ahora cuando podemos atribuir con certeza al desamor de una desconocida dama el motivo por el que el joven ha optado por la errancia como modo de vida, con lo cual el héroe de las *Soledades* bien podría considerarse un peregrino de amor. La intensidad de esta experiencia se proyecta en la intensidad lírica de los versos que la reformulan con otra significativa hipálage “...dejando mis cadenas / rastro en tus ondas más que en tus arenas” que transmiten vívidamente lo efímero de la huella del amante entregado al mayor riesgo (el mar) con todo su dolor a costas.

Una vez que el peregrino se ha afirmado como un enamorado desengañado, elabora en las dos siguientes estancias su sentimiento acudiendo a la figura de Ícaro, tan fecunda en la poesía amorosa de los Siglos de Oro:

Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido,
si no ha dado nombre a tus espumas,
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento (II, vv. 137-143).

He apuntado algunas semejanzas entre el discurso del yo lírico y el del peregrino, y este pasaje confirma esta estrecha relación debido a que, si bien Ícaro es la imagen paradigmática del amante que aspiró alto y fracasó, Góngora había acudido a este mismo referente mitológico para tratar la melancolía súbita del peregrino en *Sol. I*. La palabra inaugural de esta estancia es suficientemente elocuente respecto a su culpa en su propia tragedia, y luego a lo largo de los siete versos el yo lírico disemina rasgos alusivos al mito: pensamiento, plumas, vuelo atrevido, desvanecimiento. No es casual que para hablar de las plumas el peregrino utilice exactamente el mismo recurso que el poeta en el pasaje de la labradora: la idea de vestir plumas, que en el joven expresa con acusativo de relación, “plumas vestido”, y el poeta dice de manera más clara “negras plumas vistió” (I, v. 739).

En una singular dinámica de la memoria, y aunque se trate de discursos de distintos sujetos, el lector es capaz de complementar y enriquecer el concepto del amante-Ícaro si compendia lo dicho por el poeta en el episodio de la labradora y lo dicho ahora por el peregrino; porque sabemos por aquél que las plumas de las que habla son negras por la melancolía, y que su desastrado fin son las cenizas, detalles que en estos versos no se mencionan, pero que resultan completamente pertinentes para recargar el concepto. De igual manera, y acudiendo otra vez a la formulación de dos términos posibles, el yo lírico expone su deseo de dejar un testimonio elocuente de su amor, nombrando ya las espumas de ese mar (como Ícaro nombró el mar Icario), o bien, trasladando su osadía a las páginas del viento. Esta segunda posibilidad es quizá la más poética de las propuestas, ya que elabora una idea muy entrañable del carácter efímero que revisten los esfuerzos del amante y que, en cierto modo armoniza con el rastro de sus pasos en las olas, destinado también a desaparecer.

La estancia que sigue continúa el concepto del amante-Ícaro y se nutre incorporando elementos relativos a la conciencia identitaria del protagonista:

Esta, pues, culpa mía
el timón alternar menos seguro
y el báculo más duro
un lustro ha hecho a mi dudosa mano,
solicitando en vano
las alas sepultar de mi osadía
donde el Sol nace o donde muere el día (II, vv. 144-150).

Ese peregrino anónimo, sin patria y sin historia ahora surge ante el lector como un personaje con un perfil más definido, pues por lo menos en este pasaje actúa a cabalidad como los peregrinos de amor, sin perder la esencia que lo distingue en el poema. Aunque es otra voz la encargada de enunciar este pasaje, es notable la recuperación de conceptos que estaban en momentos tempranos de las *Soledades*, pues Góngora mantiene pendiente de un hilo muy fino la idea del naufragio del peregrino, que aquí pone en juego estableciendo una correlación entre timón (el mecanismo para dirigir una embarcación) y el báculo (el bastón por excelencia de los caminantes). Por evidente que parezca, no todo peregrino es náufrago ni todo náufrago es peregrino; de ahí la ingeniosa vinculación entre dos objetos que, por sinécdoque y con rima entre sí, significan los dos ámbitos que definen al peregrino de Góngora. Estos ámbitos, además, están caracterizados por otra de las particularidades del personaje, la errancia, en tanto que el timón es “menos seguro” y la mano que rige el báculo es “dudosa”. En todo momento se reafirma tanto en el discurso del poeta como en el del peregrino la condición errática del camino que sigue el protagonista, y que descarta por completo toda posible asociación con las travesías religiosas. Otro dato interesante que proporciona el personaje respecto a su configuración es la precisión temporal “un lustro”, proyectando hacia un pasado bastante delimitado la prehistoria del peregrino. Los versos siguientes retoman el motivo mitológico de Ícaro

condensando en una expresión muy elevada el arrepentimiento del enamorado, quien de buena gana enterraría su osadía en las profundidades del condolido mar¹⁵⁶.

Un cambio decisivo se opera en las dos estancias siguientes, las últimas del canto: el apóstrofe lírico deja de ser el mar para ser por primera y única vez en todo el poema, la amada:

Muera, enemiga amada,
muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
arrepentido tarde
suspiro que mi muerte haga leda,
cuando no le suceda,
o por breve, o por tibia o por cansada,
lágrima antes enjuta que llorada (II, vv. 151-157).

El tono de este pasaje no parece nada lejano a los lugares comunes de la poesía petrarquista, incluso por el epíteto “enemiga amada” y por la actitud resignada con la que el enamorado asume la culpa entera de su fracaso. Hay que advertir la muy leve esperanza que mantiene de que ella se arrepienta de su dureza y con un hipotético suspiro, alegre la muerte del peregrino. Una vez más el yo lírico adopta el recurso de brindar dos posibilidades no excluyentes entre sí; es decir, que provoque en ella ya el suspiro, ya una lágrima que nunca llega a ser y permanece en calidad de potencia, porque antes de ser llorada sería enjugada. Sea cual sea la manifestación posible, al enunciar ambas el yo lírico consigue intensificar la expresión poética que comunica con notable efectividad aquello que el enamorado nunca conseguirá de su amada.

El discurso que mantiene el peregrino con su dama se extiende hacia la estancia séptima, aunque ya con un acento casi impersonal que refuerza la pulsión de muerte:

Nafragio ya segundo
o filos pongan de homicida hierro
fin duro a mi destierro,
tan generosa fe, no fácil onda,
no poca tierra esconda:

¹⁵⁶ Si bien no he hallado otro elemento que me permita profundizar mi intuición, me aventuro a considerar si detrás del tratamiento amoroso del mito de Ícaro no se encontrará también un correlato de la voluntad gongorina por crear el poema que nadie hasta entonces había escrito. No es extraña la asociación de Ícaro con la ambición del artista, pero tal vez habría que trabajar este aspecto en otro momento.

urna suya el océano profundo,
y obeliscos los montes sean del mundo (II, vv. 158-164).

Como en estancias precedentes, el yo lírico no ha dejado ir el hilo que lo ata al concepto de naufragio, que en el verso primero aparece en otra construcción disyuntiva que pone sobre la mesa dos posibilidades. La sintaxis de la oración es ahora más compleja, pero se comprende que, desde la perspectiva del peregrino se contemplan dos vías de acabar con su condición de desarraigo, o el golpe mortal de una espada (no en vano hay una resonancia entre *fin-filos* y también ligeramente *hierro*) o un nuevo naufragio que, según su vida peregrina, no representaría para él ningún temor. Aquello que lo inquieta, no obstante, es que su firmeza amorosa, su impecable e inquebrantable devoción amorosa por una dama ingrata, aunque sea en la muerte, una suerte de recompensa de parte del único elemento que se ha mostrado conmovido con su dolor: el mar. El peregrino ha encontrado su mejor interlocutor en la naturaleza; este “métrico llanto” está encomendado al viento del sur, su vida (al inicio del poema) a un pedazo de madera de un árbol y sobre él al océano piadoso, y después incluso en las arenas y algas halla hospitalidad. Así pues lo único que solicita es ser enterrado en las profundidades del océano y que su obelisco sean los montes, que es otra manera de dejar un testimonio —aunque no perdurable— de su osadía amorosa.

El final del canto es la expresión más alta de la voluntad suicida del peregrino y se conforma retomando elementos de la estancia precedente:

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 (II, vv. 165-171).

La fuerza sonora del primer verso, dada por las sílabas iniciales de las palabras con *t* produce la sensación precisa de la magnitud que merece la tumba del enamorado, quien

en esta estancia ya no apela ni al mar ni a la amada e incurre, más bien, en una especie de dramático soliloquio, según la sugerente propuesta de J. Roses que resulta luminosa para comprender la evolución del “métrico llanto”:

...las estancias séptima y octava cierran el “métrico llanto” con una disociación contrastiva entre sentido y esquema comunicativo: las canoras palabras del peregrino son más lúgubres y melancólicas que antes (reclama que todo el océano sea el túbulo de sus huesos), pero en contraste con tal intensidad aflora un distanciamiento del receptor interno, ni el mar ni la amada son ya destinatarios, el peregrino se abandona a su propio discurso hasta convertir en impersonal al destinatario; lo que era un diálogo aparentemente imposible entre el amante y el mar, entre el amante y la amada lejana, deriva en un soliloquio ensimismado, casi dramático¹⁵⁷.

Además de la complejidad de la situación discursiva, que culmina con un proceso auto-reflexivo, hay que notar que el yo lírico ha tejido hasta el final el concepto de peregrino, que trae a colación aquí con el “pie errante”. Como ya he afirmado respecto a la coherencia entre la idea de errancia y la noción de peregrino que tiene el poeta, se justifica sin problema que también el protagonista se aluda a sí mismo con esta sinécdoque constante en el poema. Se observan estos ecos persistentes entre el discurso del peregrino y el de Góngora en detalles tan mínimos como la rima *errante- diamante* que, como es la misma que aparece en la Dedicatoria, y que en conjunto conducen a la reflexión sobre el grado de identificación entre el poeta y su creación. Hacia el final de la estancia culminante recurre el yo lírico una vez más al verbo “fiar” para encomendar sus restos al empático mar; y desde luego que estos restos, en concordancia con el concepto gongorino Ícaro-amante, son cenizas. Lo que del carácter del peregrino se revela en esta estancia es que pese a su anonimia y presencia difusa en el poema, se manifiesta con firmeza como un amante desdeñado pero con dignidad; orgulloso de su experiencia porque, aunque en términos sentimentales acaba en desventura, es precisamente la vivencia desafortunada la que purifica sus sentidos para hacerlo ultrasensible a los estímulos del camino.

¹⁵⁷ Art. cit., p. 189.

Terminado el canto, el poeta debe recuperar las riendas del relato después de haberlas cedido momentáneamente al peregrino,

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 (II, vv. 172- 178).

El mar, pese a su carácter amenzante y “sañudo” como en este momento dice Góngora, nunca es para el peregrino un espacio de incertidumbre, y más bien, es a un tiempo signo de su desventura (recordemos que lo trae incluso en las “cerúleas señas” de su ropa) y su compañero más fiel, que en serenidad puede escuchar quejas y callar secretos. En el rastreo de las denominaciones del peregrino en las *Soledades*, pocas veces se refiere a él el poeta mediante un epíteto, como en este caso “canoro labrador”, que lo caracteriza al instante por su inclinación musical y, sobre todo, como un labrador del mar, o lo que es lo mismo, un navegante por la “undosa campaña”, con una levísima reminiscencia a esas imágenes iniciales de “montes de agua y piélagos de montes” (I, v. 44). Es ésta la única vez que no lo llama con ninguno de los términos semánticamente alusivos a la peregrinación (peregrino, forastero, extranjero, huésped, errante) sino por uno que apela a una escondida naturaleza aventurera, aunque de inmediato volverá a decirle “forastero”, como si se hubiera tratado de un desliz de afecto poético.

Hemos asistido a la más significativa de las intervenciones discursivas del protagonista de las *Soledades*. A diferencia de otros conatos de relato, ésta es la primera vez que nada interrumpe al peregrino y permite que él dé rienda suelta y lleve hasta su conclusión el “métrico llanto”, mostrándose en este pasaje como peregrino de amor, desventurado y poético pero nunca desbordado, según se observa a partir de la regularidad métrica y rítmica del esquema que rige la composición. Este peregrino no

necesita establecer ninguna interacción discursiva relativa a sus afectos con otros personajes; él, más que un elocuente narrador de peripecias personales, es un magistral observador y escucha. Su experiencia amorosa ha sido desventurada y constituye la motivación que lo lanzó de la corte a los mares y al rústico mundo de las *Soledades*, pero es sólo a partir de esta vivencia del amor que sus sentidos están listos para percibir el entorno de una manera nueva y re-descubrirlo con fruición y paciencia, sin que ningún ataque de melancolía interfiera en su proceso de reconocimiento, ya que es una actitud estética y vital muy propia de Góngora (presente también en otros poemas) plantear que el mundo es más amplio y más rico que la sola experiencia del amor.

Al observar la relación estrecha entre el discurso del poeta y el del personaje, se refuerza la visión de que el peregrino para Góngora es un concepto, ya que representa un dispositivo de múltiples posibilidades en el que cifra sus inquietudes y su manera de proceder poéticamente. Tal vez aquí y en otros pasajes no se llega al grado de ambigüedad entre poeta y peregrino que dictan los primeros versos de las *Soledades*, pero es muy notable que las contadas veces que el protagonista habla, las expresiones e imágenes a las que acude son semejantes a las del yo lírico. Los ecos entre expresiones y palabras del peregrino que antes ya el poeta había construido son persistentes y significativos en cuanto a los efectos sonoros pero también en la manera en que se configura un concepto, y en adelante se enriquece a cada paso, con cada verso. Ejemplos de esto son el tratamiento del naufragio, la reafirmación de la extranjería del peregrino, y las construcciones que plantean dos o varias posibilidades no excluyentes (como “Naufragio ya segundo / o filos pongan de homicida hierro” II, v.159). El peregrino de Góngora luce como un aventurero *sui generis*, que sólo coincide con el paradigma de aventurero en la difusa prehistoria que lo orilla al viaje, pero que en buena parte del poema se despoja del complemento “...de amor” para ser tan sólo un peregrino

caminante y extranjero (porque este pasaje confirma a todas luces que Góngora no concibe en ningún momento el concepto desde una perspectiva religiosa), dispuesto a *errar* sin ansiedad ni temor de llegar a un destino.

2.4 El canto de los enamorados pescadores en relación con el peregrino

Si contrastamos las dilatadas descripciones del paisaje, de los animales o de la vida rústica de cabreros y pescadores con lo que el narrador lírico dice del peregrino, nos hallamos frente a un franco desequilibrio: los pasajes que hablan de él son pocos y breves, y aún más escasa es la información que el protagonista cuenta de sí mismo. Estas dos son las estrategias más recurrentes de Góngora para configurar a su peregrino, pero hay otro recurso (más sutil y menos frecuente) que consiste en advertir lo que los sucesos del entorno dicen indirectamente de él; es decir, cómo aquello que él contempla—aunque a menudo sea un observador pasivo— revela también aspectos significativos de la concepción de peregrino en las *Soledades*. El procedimiento está presente en varios momentos del poema, de modo apenas perceptible. Se trata de aquellos instantes en que no son necesarias señales explícitas para establecer relaciones importantes en la obra; por ejemplo, cuando en el Discurso de las navegaciones se establece un diálogo entre dos modalidades de viaje presentes en la obra: la individual y acotada del joven náufrago, frente a la colectiva y geográficamente desmesurada de los navegantes peninsulares. O bien, la certeza de que el peregrino es un gran confidente a partir de su inclinación a escuchar atento y condolido las historias de otros sin llegar nunca a comunicar su propia pena.

De fragmentos como estos y de cuanto dicen poeta y personaje sobre la condición del peregrino se va formando el rompecabezas de su trayectoria y de su identidad, por lo

que hay que leer cuidadosamente incluso aquellos episodios en los que, en apariencia, el protagonista permanece en su trinchera silenciosa sin ser partícipe de la acción. Uno de los testimonios más elocuentes de cómo el entorno configura al peregrino es el de los pescadores enamorados y cantores, quienes a lo largo de varios versos ocupan el centro del poema mientras el protagonista mira y escucha fascinado al margen de los hechos. Hay en estos versos mucho más que una manifestación del ingenio poético gongorino, y por ello propongo una lectura que, sin dejar de atender a la construcción poética del diálogo amebeo de los pescadores, se concentre en hallar en ese canto los matices que nos hablan indirectamente de la configuración del peregrino.

Antes dar paso al canto piscatorio, el poeta sitúa a su protagonista en la circunstancia propicia para escuchar los armónicos versos; un preámbulo que, además, prepara el tono que seguirán las quejas amorosas de los pescadores:

Aura, en esto, marina
el discurso y el día juntamente
(trémula si veloz), les arrebató,
alas batiendo líquidas, y en ellas
dulcísimas querellas
de pescadores dos, de dos amantes
en redes ambos y en edad iguales (II, vv. 512-518).

El pasaje comienza con una construcción de simultaneidad que nos regresa al final del discurso del pescador anciano, ya que la referencia temporal condensada entre comas, “en esto”, y el verso siguiente indican que el final del relato del anciano coincide con la culminación de la luz del día, y a esta conjunción de acciones se suma el ‘arrebatación’ que les producen las “dulcísimas querellas” de los dos enamorados pescadores. La convergencia entre final del día y de historia en este periodo de las *Soledades* representa una reminiscencia de los libros de pastores, en los cuales era muy frecuente que los recuentos de desventuras finalizaran en el momento en que acaba el día, pues como bien ha comentado A. Egido, “las distancias se llenan de palabras, y *caminar, contar y cantar*

se hacen sinónimos”¹⁵⁸. Si bien no hay una marca de desplazamiento físico del peregrino y su acompañante mientras éste narra las proezas de sus hijas, sí se trata de una fase trascendente en el camino del protagonista, una jornada en la que el isleño ha pretendido entretener con sus historias a su huésped “impidiéndole el día al forastero / con dilaciones sordas, lo divierte” (II, vv. 248-149) con lo cual se suscita la confluencia entre camino, historia y (posteriormente) canto.

Como en tantos otros casos, la perspectiva del peregrino es suficientemente indicativa de su relación respecto a las acciones contempladas; y en estos versos también es uno de los elementos cruciales para comprender el influjo de la expresión lírica piscatoria en la configuración del peregrino. Aunque no se haga abiertamente, hay en este episodio un planteamiento peculiar de la distancia que pone al protagonista como si estuviera ante un espectáculo marino que despierta sus sentidos, la vista y el oído. Imaginamos así al peregrino y al pescador en la playa, desde un lugar en donde pueden escuchar nítidamente el canto como espectadores privilegiados de una escena en la que, hasta ahora, no participan. No en vano he utilizado la palabra “espectáculo”, pues me parece la más adecuada para este preámbulo en el que el peregrino y el anciano vislumbran a los dos pescadores aproximándose a la orilla presididos por la figura de Cupido. La imagen del “nieta de la espuma” (II, v. 521) acompañado por los dos mancebos que Góngora proyecta como hiperbolizados cisnes no deja de tener un tinte artificioso en el contexto rústico que domina el episodio, coronado por un elemento muy plástico como el “óvalo de plata” (II, v. 519) en el que viene Cupido, que da un tinte de representación al momento previo al canto.

Ya que el preámbulo establece el escenario del canto piscatorio, el poeta se encarga también de presentar a los personajes que en él intervienen: Lícidas y Micón. En

¹⁵⁸ “*La Galatea: espacio y tiempo*”, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre “La Galatea”, “El Quijote”, y “El Persiles”*, PPU, Barcelona, 1994, p. 65.

el pasaje de las audaces pescadoras (II, vv. 418-512), Góngora había dotado de nombre y de una brevísima historia a Éfire y Filodoces; y aquí distingue también con nombre a los dos enamorados pescadores:

Lícidas gloria, en tanto,
de la playa, Micón de sus arenas,
invidia de sirenas,
convocación su canto
de músicos delfines, aunque mudos,
en número no rudos
el primero se queja
de la culta Leucipe,
décimo esplendor bello de Aganipe,
de Cloris el segundo,
escollo de cristal, meta del mundo (II, vv. 531-541).

Góngora abreva de la tradición para nombrar a sus pescadores, porque como han señalado los gongoristas, se trata de personajes asociados a la égloga renacentista. No sólo el nombre de ambos pescadores se dice en este fragmento; también apela el poeta a su inclinación musical, al reconocimiento de que gozan en la aldea (de ahí que sean “gloria” de la playa y las arenas) y a sus bellas amadas. Se ha discutido bastante la tendencia de Góngora a no nombrar las cosas y menos aún a los personajes, por lo que bien podría desconcertarnos la plena identificación del nombre con el sujeto en este pasaje; me parece, sin embargo, que esto no altera los preceptos que articulan el poema, ya que los nombres están codificados de antemano por la literatura clásica y renacentista y significan tanto como si no estuvieran presentes; es decir, no construyen a los personajes ni *dicen* de ellos, del entorno, o del peregrino aspectos inesperados o reveladores, y por ello, desde estos momentos incipientes, nos parece que los dos mancebos son figuras genéricas, poco identificables entre sí y semejantes hasta en sus discurso. Si miramos en paralelo al protagonista innominado, mudo y errante de las *Soledades*, y a cualquiera de estos pescadores con nombre y amada concreta, no hay duda de que nuestro peregrino, con todo y su identidad difusa, resulta notablemente más complejo y rico en matices y en potencial lírico. Góngora lo percibe como el eje

estructurante de su canto justamente por las amplias posibilidades que una figura caminante y observadora abre para su proyecto poético; Lícidas y Micón, en cambio, le permiten manifestar “la ponderación de su arte”, como dijo Alatorre¹⁵⁹, en un inteligente juego con una tradición muy admirada por él¹⁶⁰.

En esta misma aura de preámbulo al canto hay que advertir elementos sutiles que desde ahora apuntan indirectamente al peregrino en cuanto a su condición de enamorado y músico. El primero de ellos es la mención de las “dulcísimas querellas” (II, v. 516) para hablar del canto entonado por los pescadores, y que son un eco —algo lejano, si se quiere— de las “lagrimosas de amor dulces querellas” (I, v.10) de la primera imagen del peregrino naufragante, que resuenan de nuevo en el inicio de *Sol. II*, cuando el protagonista llega a la aldea de pescadores y lo primero que ve es a dos cantores que dan “dulces quejas” (II, v. 40) a las rocas, y que están también presentes en el momento posterior al “métrico llanto” cuando las “dulces quejas” (II, v.176) del peregrino son bebidas por el condolido mar. La recurrencia de la construcción “dulces querellas/quejas” indica que esta antítesis resulta un dispositivo lírico eficaz para recrear la pena amorosa con un tinte de dulzura dado por la armonía de la creación musical, como si lejos de concentrar su mirada en la naturaleza del sufrimiento de los enamorados (sea el peregrino o los pescadores), a Góngora le interesara resaltar el carácter armónico y sonoro que puede tener la expresión de esta pena al bucólico modo. Éste es precisamente el rasgo en común que tiene la descripción de los cantores marinos con el protagonista del poema, pues luego de las “dulces querellas” se refiere Góngora a los “músicos delfines” (II, v. 535) como ya en ocasiones precedentes aludió al mito de Arión, con el que configura al

¹⁵⁹ “Notas sobre las *Soledades* (A propósito de la edición de Robert Jammes)”, p. 92.

¹⁶⁰ No me parece improbable que Góngora considerara el desarrollo de un canto piscatorio como una suerte de desafío, ya que como ha dicho T. Hubbard para referirse a las *Piscatoriae* de Sannazaro, “From the outset, Sannazaro regarded his piscatory eclogues as a more ambitious generic form than traditional pastoral” (“Exile from Arcadia: Sannazaro’s Piscatory Eclogues”, *Pastoral palimpsestes. Essays on the reception of Theocritus and Virgil*, ed. Michael Paschalis, Crete University Press, 2007, p. 62).

peregrino en la inauguración del poema; y por último habla de los “números no rudos” en los cuales cantan los pescadores, que en el poema constituyen una sinécdoque por versos¹⁶¹, como al final del “métrico llanto” cuando el mar,

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... (II, vv. 179-184)

Además de su significado en la época, ‘números’ es un término muy pertinente en un contexto en el que se *mide* el camino con los pasos y la mirada, y en el que incluso las expresiones líricas son *métricas*, como el llanto del peregrino, debido a su precisión y contención en esquemas métricos determinados.

Con este escenario previo, aparecen ya las voces de Lícidas y Micón entonando sus versos amorosos según la tradición del canto amebeo. La materia sobre la que versa su canto es bastante tópica, y presenta el sufrimiento amoroso de los sujetos solicitando el favor de las respectivas amadas. Se trata de diez estancias alternas con el esquema aBBCcAA, casi idéntico al esquema métrico del “llanto” del peregrino, salvo por la medida del tercer verso de las estancias, que en la intervención del protagonista es heptasílabo y en este caso es endecasílabo. La estructura que siguen Lícidas y Micón en su canto es sencilla y predomina en las estancias el vocabulario marino: en su primera intervención ambos exponen su condición de tristes enamorados vinculando aspectos del oficio piscatorio con connotaciones a una pulsión de muerte; en la segunda estancia, cada uno desarrolla el origen temprano de su amor por la dama; en la tercera ensalzan su belleza y sus habilidades para la pesca; en la cuarta fingen amores con otras doncellas para suscitar los celos de sus amadas; y en la quinta (tal vez la más gongorina) recalcan la

¹⁶¹ En la novena acepción de ‘número’ en *Aut.* dice: “Se toma assimismo por el verso, por constar de determinado número de sílabas y cantidades de ellas de que se componen los que llaman pies, por lo que están sujetos a medida.”

firmeza de su amor, pero animan a sus damas a disfrutar de la vida y de los amores mientras se pueda porque “del almendro más lozano/ parca es interior breve gusano” (II, vv. 610-611).

No pretendo analizar exhaustivamente el canto de los pescadores. Me centraré sólo en algunas estancias de la voz de Micón, que me parecen las que tienen más relación con el peregrino de Góngora, sin dejar de notar algunas peculiaridades del canto en general. En el esquema más tradicional de cantos amebeos, Micón es el personaje que responde al enunciado del primer cantor, en este caso Lícidas. A propósito del canto alterno como recurso de la égloga, Herrera señaló: “la ley deste verso es decir cosas mayores o contrarias que el primero, y así es más difícil la parte que responde”¹⁶², y a decir de la manera en que lo ha formulado Góngora, el discurso de este pescador cumple a cabalidad con ello. En la primera de sus intervenciones, prolonga el concepto que ha propuesto Lícidas en su participación, haciendo una brevísima historia de las cosas para hablar de su infortunio amoroso:

Cansado leño mío
hijo del bosque y padre de mi vida,
de tus remos ahora conducida
a desatarse en lágrimas cantando,
el doliente, si blando,
curso del llanto métrico te fío,
nadante urna de canoro río (II, vv. 556-562).

La estrofa tiene ecos muy claros de las primeras imágenes del peregrino náufrago, así como de su reciente canto amoroso. La razón evidente por la que asociamos el discurso de Micón con episodios cardinales en la configuración del peregrino son los términos idénticos que utiliza el poeta tanto para referirse al protagonista como para construir ahora el lamento del pescador: “leño” y “llanto métrico”. La semejanza no se debe

¹⁶² *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972, p. 585.

únicamente a la elección de las palabras, sino a su tratamiento en contextos similares, pues si en *Sol. I* el poeta traza la historia del “leño” en el que viajaba el peregrino desde que era un pino capaz de resistir los más fuertes vientos en la montaña (I, vv. 15-21), aquí se sintetiza la prehistoria del objeto en el segundo verso del conjunto, “hijo del bosque y padre de mi vida”. En cuanto al “llanto métrico”, el influjo del canto del peregrino es indiscutible, y aunque únicamente se ha invertido el orden de los vocablos, la expresión apunta a la precisión en el esquema métrico y a la contención y equilibrio en el tono poético.

A estos dos términos de exacta correspondencia se suma el verbo “fiar” en el v. 561 que curiosamente aparece en los mismos dos momentos que he señalado (la presentación del naufrago y el “métrico llanto”), y que Góngora emplea para tratar la situación amorosa del protagonista en relación con el mar. Aunque la sola correspondencia de las palabras podría parecer la salida más fácil para entender al peregrino a partir de la tradición piscatoria, creo que no es así, y que se trata de una manifestación del andamiaje del concepto de amor con el que está trabajando el poeta en las *Soledades*. No es arbitraria la elección de los personajes que le salen al paso al peregrino, y en este caso, uno con quien puede establecer vínculos de empatía afianzados en experiencias afectivas paralelas que se expresan con tres elementos básicos: el enamorado, el mar y la barquilla. Otro aspecto que habría que considerar es la pulsión de muerte presente en esta estancia (y también en la de Lícidas) que proyecta a los enamorados pescadores entregando voluntariamente su vida al mar a causa de una pena amorosa. Si bien un poco más tarde sabremos que su dolor no era ni tan profundo ni tan duradero (pues finalmente las damas aceptan casarse con ellos) y que se trata más bien de un tópico de la lírica pastoril, la presencia de la muerte es importante porque en su momento caracterizó la aparición del peregrino como sobreviviente de un naufrago, que

es todavía más devastador si recordamos que es “náufrago y desdeñado sobre ausente” (I, v. 9).

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

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

El pescador presenta de nuevo una síntesis de su historia amorosa, que se gestó desde muy temprana edad cuando apenas conocía los rudimentos básicos de la pesca. El vínculo más fuerte con la configuración del protagonista reside en la construcción tópica del amante como preso de la amada —aunque en realidad lo que lo mantiene preso es su propio sentimiento— que apareció en los últimos versos de la estancia tercera del “métrico llanto”, creando así lo que Salcedo Coronel llamó “bien continuada metáfora”¹⁶³:

Regiones pise ajenas
o clima proprio planta mía perdida,
tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya
quien me fuerza a que huya
de su prisión, dejando mis cadenas
rastros en tus ondas más que en tus arenas (II, vv. 130-136).

Si bien el apóstrofe lírico es diferente en cada caso (el pescador le habla a Cloris, y el peregrino se dirige al mar), el concepto es el mismo: el amante tratando de dejar un

¹⁶³ Es Jammes quien recupera este comentario en la nota al verso 569, ed. cit., p. 498.

testimonio de amor que, tanto en las aguas como en las arenas, resulta efímero. El giro mínimo en el concepto contribuye a caracterizar a los personajes, ya que el joven náufrago se embarca en la aventura marítima por un desengaño de amor y el rastro de sus cadenas está justamente en el mar, componente que determina también la lejanía de su patria y el terreno por el cual peregrina errante; mientras que para el pescador, quien se desenvuelve en un ámbito acuático cotidianamente, el mar no simboliza ningún desarraigo, por lo que su testimonio sentimental sí queda grabado en las arenas, con lo que además consigue un efecto plástico gracias a la metáfora de los grilletes de amor impresos en la arena.

Como se observa en las dos estancias precedentes, aunque el peregrino esté contemplando esta curiosa escena desde la playa y no participe todavía de ella, algunos de los elementos que incorpora Góngora en los respectivos cantos de los pescadores resultan reveladores de la concepción de amor que rige a estos personajes (el peregrino y los pescadores) quienes, aun sin conocerse y sin establecer siquiera contacto, tienen más similitudes de las que podríamos esperar. El desenlace de las historias es completamente distinto: lo que para los enamorados pescadores derivará en la feliz culminación del matrimonio, para el peregrino la incertidumbre y la ausencia de la amada (y con ella, de destino en su travesía) seguirá siendo la constante de sus pasos.

Así como el preámbulo del canto incorpora elementos que anuncian la naturaleza de los vínculos que conectan al peregrino con los pescadores, también el fragmento posterior a él cobra relevancia debido a que es el momento en el que el protagonista deja de ser un simple testigo e interviene en el episodio. Es habitual en las *Soledades* que la mirada del poeta vaya de lo panorámico a lo específico, por lo que al finalizar el lamento armónico de los pescadores, el aspecto con el cual retoma los hilos del relato es la visión celeste de la noche que ya ha caído y que recrea a partir de una concentración de

imágenes mitológicas. Parecería, pues, que Góngora ha calculado cuidadosamente cada secuencia, de manera que el paréntesis que abrió para que los pescadores hicieran gala de sus virtudes líricas, está acompasado con el tiempo que tarda el sol en resguardarse y el peregrino en manifestar los efectos que en él ha tenido el canto. La perspectiva, entonces, muestra en primer lugar la reacción empática de las estrellas y galaxias, que

con las prendas bajarán de Cefeo
a las vedadas ondas,
si Tetis no (desde sus grutas hondas)
enfrenara el deseo (II, vv. 622-625).

De la perspectiva celeste el poeta aterriza súbitamente en la playa para desarrollar el asunto de la recepción del canto piscatorio, trazando una línea que va de la reacción del peregrino a la naturaleza conmovida ante las armónicas voces enamoradas:

¡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? (II, vv. 626-634)

Como en pasajes anteriores, Góngora trabaja con esmero la sensibilidad de los elementos naturales para conmovirse ante la pena de quien sufre y para acoger esa desventura casi con cariño, en este caso el duro escollo que ha cedido ante la dulzura de estos cantos. Más que este aspecto, me interesan ahora los dos primeros versos del conjunto, porque plantean un componente fundamental en la configuración del peregrino: su relación con la poesía. Ya he señalado en otro momento que el género del texto determina que, necesariamente, toda interacción de los personajes en el poema sea en verso. De las virtudes poéticas del protagonista hemos sido testigos con el “métrico llanto”, pero aquí se advierte la inclinación que suscita en él al instante el canto amebeo tanto por su contenido como por sus rasgos formales. La primera reacción del peregrino es de deleite,

y si bien un poco después veremos que ese deleite surge de una empatía afectiva, en este punto importa sobre todo la fina percepción para notar la *armonía* de los *números que oía*, en los cuales Cupido ha depositado previamente una dosis de su conocido veneno. Una vez señalada la empatía inicial del peregrino, Góngora nos habla del motivo que subyace a ella:

Generosos afectos de una pía
doliente afinidad, bien que amorosa
por bella más, por más divina parte,
solicitan su pecho a que (sin arte
de colores prolijos)
en oración impetre oficiosa
del venerable isleño
que admita yernos los que el trato hijos
litoral hizo, aun antes
que el convecino ardor dulces amantes.
Concediólo risueño,
del forastero agradecidamente
y de sus propios hijos abrazado (II, vv. 635-647).

No sorprende la piadosa y *doliente afinidad* que provoca la emoción del peregrino ante estos versos, si recordamos su condición de enamorado y el entorno bucólico en el que se enmarca este canto, pues en la tradición pastoril la empatía afectiva con la pena amorosa del otro se convierte en un componente que da pie a nuevos relatos y acciones, según se corrobora en el diálogo de un personaje cervantino de *La Galatea*: “no hay cosa más escusada, y aun perdida, que contar el miserable sus desdichas a quien tiene el pecho colmo de contentos”¹⁶⁴. De este modo, aunque el náufrago reconoce que su amada es más bella y *más divina parte*, no puede menos que comprender a cabalidad aquello de que se quejan los pescadores y sentir una profunda identificación con su condición amorosa. No ha sido él quien enuncie el canto, y su presencia se ha limitado hasta este punto a la del observador silencioso pero conmovido, y sin embargo se ha visto reflejado en el amor de otros y en su manera de padecer, a pesar de que la experiencia vital sea radicalmente

¹⁶⁴ Miguel de Cervantes, *La Galatea*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza-Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1996, p. 42.

distinta: al peregrino el amor lo lanza a la errancia —y con ella al reconocimiento de la realidad con una mirada nueva—, experiencia que no se proyecta en ningún momento para los pescadores, quienes sufren en algunos versos para luego concretar su amor con la misma armonía con la que cantan.

Se explica así su intervención para facilitar las bodas con las hijas del isleño venerable, quien cede fácilmente en razón de la nobleza y cortesía de su huésped. De nuevo el peregrino se sitúa en el lugar del testigo de honor de la dicha ajena con las acordadas bodas entre pescadores e hijas del anciano, como antes en los entretenimientos nupciales de los serranos, siendo siempre un “forastero” en estos entornos: alguien que no pertenece y que observa todo con una cordial distancia, y esto (contra lo que podríamos esperar) no repercute de forma negativa en su percepción de mundo y tampoco lo ‘arrebata’ a un pasado de melancólicas memorias o nostalgia de la patria. Vive el peregrino en el presente, con lo mucho que el presente tiene para darle: un cuenco con leche recién exprimida, corchos para dormir mejor que en palacio, paisajes admirables del mar y de la sierra, y los pequeñísimos tesoros que la naturaleza ha cifrado en la miel, en el rocío de la mañana y en la vitalidad de los animales.

Hacia el final del episodio que rodea el canto amebeo el poeta hace una breve digresión modificando el habitual tono narrativo para dirigirse a Cupido:

¡Oh del ave de Júpiter vendado
pollo, si alado no lince sin vista,
político rapaz, cuya prudente
disposición especuló Estadista
clarísimo ninguno
de los que el Reino muran de Neptuno!
¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones
para favorecer, no a dos supremos
de los volubles polos Ciudadanos,
sino a dos entre cáñamos garzones!
¿Por qué? Por escultores quizá vanos
de tantos de tu madre bultos canos
cuantas al mar espumas dan sus remos (II, vv. 652-664).

La primera parte del fragmento consiste en una presentación del siempre imprevisto proceder de Cupido —asunto muy tópico en la literatura de la época— pero traído al centro del poema; el poeta no lanza lugares comunes al aire, sino que con su ingenio para el concepto, habla de él a partir de la astucia y prudencia que lo caracteriza, mayor aún que la de cualquier estadista, para aterrizarlo en los “dos entre cáñamo garzones” a quienes favorece por encima de cualquier ilustre habitante de las ciudades en razón de su estrecho contacto con el mar. Después de la descripción del hijo de la espuma comienzan los versos más elocuentes de este pasaje, aquellos que reafirman la naturaleza amorosa de la peregrinación del protagonista.

Al peregrino por tu causa vemos
alcázares dejar, donde, excedida
de la sublimidad la vista, apela
para su hermosura,
en que la arquitectura
a la geometría se rebela,
jaspes calzada y pórfidos vestida;
pobre choza, de redes impedida,
entra ahora ¡y lo dejas!
¡Vuela, rapaz, y plumas dando a quejas,
los dos reduce al uno y otro leño,
mientras perdona tu rigor al sueño! (II, vv. 665- 676)

Sin profundizar en detalles de su prehistoria, lo que hace el poeta es trascendente en la configuración del peregrino, porque, si bien ciertos episodios precedentes brindaron suficientes (aunque dispersas) pautas para afirmar que se trata de un peregrino de amor, ahora es irrefutable la filiación del personaje con la tradición literaria de los caminantes enamorados. La sola construcción “por tu causa” basta para afirmar la pertenencia del protagonista a dicha tradición, sin que esto niegue en ningún punto su originalidad y la transgresión operada por Góngora sobre una concepción canónica. En estos versos se condensa una de las inquietudes esenciales en la construcción de personajes peregrinos: la idea del amor (o el desengaño del amor) como motivación suficiente para abandonarlo todo y salir de lo conocido en busca de la aventura y del remedio a la ausencia. Así se

configuran no pocos personajes de los libros de caballerías, de la narrativa pastoril, de la novela morisca o de la ejemplar, todos siguiendo la huella, en mayor o menor medida, de los personajes de la novela griega y sobre todo, de Teágenes y Cariclea.

Sin duda que Góngora tenía en mente este compendio de personajes y en mi opinión no trató de calcarlos, sino de superarlos —al igual que su poema supera la lírica de su tiempo— con un peregrino de amor en quien el amor funge únicamente como la causa, pero no como sentido absoluto de la travesía. Se trata de un peregrino con tintes claros de esa modernidad conflictiva en la que el sujeto ha perdido los asideros tradicionales de su existencia y, por tanto, vaga sin rumbo, pero sin sentirse perdido, pues el camino le depara el reconocimiento tanto de la realidad como de sí mismo. No necesita nombre ni una puntual historia, porque ha dejado de atesorar un pasado que ya no llena su avidéz de conocimiento y se comprende como un sujeto complejo que es mucho más que un enamorado, y en cuyas aristas se encuentra la capacidad de apreciar en su plenitud el presente.

Es casi una constante que gongoristas y detractores del poeta señalen la poca trascendencia del peregrino como eje estructurante del poema. Si bien su presencia es a veces borrosa y huidiza, a veces nula, no me parecería congruente con el proyecto poético del cordobés que su peregrino careciera de importancia o que fungiera como simple “pretexto” para un derroche de ingenio lírico. Creo, por el contrario, que Góngora apuesta por la creación de un protagonista único que precisamente por su carácter silencioso y observador le permite configurar con originalidad un concepto de fuerte arraigo en la tradición literaria, en el cual cifra una dosis mayor de las inquietudes del hombre del XVII.

2.5 Fusión y confusión entre poeta y peregrino: la discusión sobre «¡Oh bienaventurado/ albergue»

Hemos visto ya que desde momentos tempranos en la trayectoria poética de Góngora, el peregrino representó para él un vehículo expresivo idóneo para construirse una identidad poética y para configurar un texto a la manera en que se hace un camino. Desde luego, la manifestación más clara del vínculo que Góngora crea con el peregrino es la equivalencia que propone al inicio de las *Soledades*, pero hay otras formas en que esta relación se hace presente en el poema, y que son indicativas del efecto de confusión que se gesta en momentos específicos entre el poeta y el peregrino.

El episodio más trascendente a este respecto es el apóstrofe lírico “¡Oh bienaventurado/albergue, a cualquier hora” en *Sol. I*. Esta alabanza de la vida rústica se inserta justo en el momento del primer contacto del peregrino con los cabreros, luego de que ha dejado atrás el farragoso ascenso por la cumbre. Este núcleo poético constituye el pórtico para la elaboración de múltiples motivos asociados a la naturaleza y a la vida sencilla que en ella se desarrolla; es una suerte de transición entre la oscuridad de la que ha surgido el peregrino, a la calidez del recibimiento que le hacen los cabreros, quienes recién lo han incorporado a su reunión en torno al fuego. Aunque por la persistente ambigüedad este comentario podría situarse en el apartado del poeta-peregrino, creo que podría tratarse también como una manifestación más de esta fusión, y por tanto, como una potencial intervención discursiva. La alabanza de aldea dice:

“¡Oh bienaventurado
albergue, a cualquier hora,
templo de Pales, alquería de Flora!
No moderno artificio
borró designios, bosquejó modelos,
al cóncavo ajustando de los cielos
el sublime edificio:
retamas sobre robre
tu fábrica son pobre,
do guarda en vez de acero

la inocencia al cabrero,
 más que el silbo al ganado.
 ¡Oh bienaventurado
 albergue, a cualquier hora!
 No en ti la Ambición mora,
 hidrópica de viento,
 ni la que su alimento
 el áspid es gitano;
 no la que, en vulto comenzando humano,
 acaba en mortal fiera,
 esfinge bachillera
 que hace hoy a Narciso
 ecos solicitar, desdeñar fuentes;
 ni la que en salvas gasta impertinentes
 la pólvora del tiempo más preciso:
 ceremonia profana
 que la Sinceridad burla villana
 sobre el corvo cayado.
 ¡Oh bienaventurado
 Albergue, a cualquier hora!
 Tus umbrales ignora
 la Adulación, sirena
 de reales palacios, cuya arena
 besó ya tanto leño,
 trofeos dulces de un canoro sueño.
 no a la Soberbia está aquí la Mentira
 dorándole los pies, en cuanto gira
 la esfera de sus plumas,
 ni de los rayos baja a las espumas
 favor de cera alado.
 ¡Oh bienaventurado
 albergue, a cualquier hora!” (vv. 94 -135)

En el curso del poema, este apóstrofe lírico (que leído de manera independiente posee coherencia y unidad como composición autónoma) encaja armónicamente en el contexto en el que se suscita, y refuerza el entorno natural y apacible que Góngora esboza desde unos versos antes. Sin embargo, algo de desconcierto genera este conjunto en el momento en el que, luego de apreciar su peculiar ritmo y sonoridad, el lector no identifica con claridad la voz que ha emitido el discurso. En tanto que la situación precedente es la del náufrago recién llegado a la comunidad de cabreros, quienes le han dado la bienvenida “sin ambición, sin pompa de palabras” (I, v. 91), lo más natural es atribuirle al protagonista estos versos, como un modo de agradecimiento ante la hospitalidad que le han brindado; pero al revisar otras intervenciones discursivas tanto del peregrino como de

otros personajes, ya no resulta tan evidente que sea el protagonista quien pronuncia estas palabras. Aunque se trata de un detalle apenas perceptible, me parece pertinente hacer algunas consideraciones al respecto, ya que este fenómeno, lejos de representar una inconsistencia en el poema, es un elemento que acentúa la identificación entre el poeta y el peregrino configurada desde los versos iniciales de la Dedicatoria.

En primer lugar habría que considerar un aspecto tan elemental como el hecho de que en la época los signos de puntuación todavía no respondían a criterios uniformes. En la mayoría de las ediciones modernas, los editores han optado por poner comillas a este pasaje para indicar el inicio y término del discurso; pero en ninguno de los testimonios autorizados (como el ms. Chacón, la edición de Vicuña o la de Hoces) se colocan comillas ni en este apóstrofe ni en ninguna de las participaciones de los personajes. Las marcas textuales determinantes para advertir cuándo hablan los personajes son los verbos que indican el comienzo de un discurso y que aparecen en once ocasiones: “les dice” (I, v.62), “dijo” (I, v. 213), “habló desta manera” (I, v.365), “dijo” (I, v.515), “invocan” (I, v. 764), “dijo” (I, v. 893), “encomienda” (II, v.114), “dijo” (II, v.308), “dijo” (II, v. 364), “dijo” (II, v. 388), “se queja” (II, v.537). De las enumeradas, corresponden al peregrino tres: primero, cuando hace la advocación a las luces que ve a lo lejos, luego cuando entona su “métrico llanto”, y por último cuando agradece al anciano pescador sus atenciones. La única vez en las *Soledades* en que no hay un elemento que señale explícitamente la participación de un personaje es en “Oh bienaventurado/ albergue”, que comienza, sin indicación alguna, inmediatamente después de la bienvenida de los cabreros.

Con este precedente, aunque la situación resulta idónea para atribuir al peregrino estos versos, la ausencia de las marcas habituales en el poema para indicar el inicio de discurso invita a tener cautela al respecto, además de que pone de manifiesto el carácter

confuso del pasaje. Ahora bien, considerar la otra posibilidad (que haya continuidad en el dominio del poeta como voz lírica) es igualmente viable, además de que en este caso sí habría fundamentos textuales para defender esta postura, puesto que el otro momento de las *Soledades* en el que el yo lírico muestra sutilmente su presencia (en el episodio posterior al canto de los enamorados pescadores), además de la natural carencia de comillas, no hay tampoco marca discursiva que introduzca la exclamación

¡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? (II, vv. 626-634)

Aquí, a diferencia del apóstrofe “¡Oh bienaventurado/ albergue”, no hay duda de que es el poeta quien enuncia estos versos, pues aunque no esté introducido por ningún verbo de discurso, la mención del peregrino es suficientemente reveladora del yo lírico que conduce este pasaje. A la luz de los versos citados, se advierte que la dinámica del contexto es similar a la de la alabanza de la vida rústica; no en la materia, evidentemente, sino en el hecho de que las intervenciones del poeta surgen naturalmente en el cauce del poema sin necesidad de apuntar su presencia. Otro elemento que podría reforzar que es una exclamación del poeta es que entre los comentaristas gongorinos, Salcedo Coronel y Pellicer afirman que es el propio Góngora quien hace la alabanza. Con la cautela que impone el hecho de que en la época los críticos literarios no distinguían del todo entre el autor, el yo lírico-narrador y los personajes, vale la pena observar que Salcedo Coronel dice al respecto, tratando de explicar el significado de la palabra “alquería”: “en la Sol. I dixo el mismo D. Luis:” y cita los versos¹⁶⁵, mientras que en el comentario de Pellicer sobre el pasaje, se lee “va discurriendo D. Luis en las alabanzas de la soledad, juzgando

¹⁶⁵ *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 478.

por comodidad en ella y por grandeza en los campos que les falte lo suntuoso de las poblaciones”¹⁶⁶.

Con estas dos cartas abiertas y posibles, queda por contemplar aquello que sugiere Carreira —y con él Jammes— quien apunta sobre este verso que “se puede tomar por pensamiento del poeta o del peregrino”¹⁶⁷. Importa, sobre todo, lo que concierne al *pensamiento*, ya que al ser un discurso interiorizado, no habría necesidad de señalar en el poema que es el protagonista quien toma la palabra. El planteamiento de un pensamiento no audible resulta muy sugerente, pero la verdadera clave para aproximarse al pasaje reside más bien en la dualidad propuesta por Carreira, en la que no parece demasiado importante determinar cuál de las dos voces ‘habla’ en estos versos, ya que la estructura y el sentido del poema no se modifica en absoluto si es el peregrino quien piensa o dice en voz baja esta alabanza, o bien, si es el poeta quien hace este excursus como parte de la descripción del lugar a donde ha llegado el joven náufrago, y de los valores que en él se cifran. De esta manera, la cuestión del yo lírico en “¡Oh bienaventurado/ albergue” podría explicarse a partir de la ambivalencia entre el poeta y el peregrino que se gesta en el pasaje, ya que si bien no existe la certeza de que Góngora haya formulado dicha ambivalencia deliberadamente, lo cierto es que la identificación entre él y su protagonista no se limita solamente a la relación *versos/pasos* de la Dedicatoria ni a la empatía por los atributos del personaje, y se extiende hasta los terrenos del discurso en donde la palabra del peregrino y la del yo lírico se funde y se confunde con naturalidad, porque a la par de los pasos desatinados del peregrino van los versos certeros del poeta que configuran un peregrinaje poético en la materia, en la forma y en la expresión.

Una vez que se ha puesto sobre la mesa la cuestión del yo lírico de este conjunto, es pertinente hacer algunos apuntes sobre el trabajo poético de la alabanza del albergue,

¹⁶⁶ *Lecciones solemnes*, p. 383.

¹⁶⁷ *Antología poética*, p. 417.

pues en ella se sintetizan valores que se encarecen a lo largo del poema y que hablan de ese otro mundo tan distinto que el peregrino está por descubrir. Lo primero que llama la atención de “oh bienaventurado, / albergue” es su naturaleza musical dada por los versos iniciales que fungen como estribillo que abre y cierra la composición y que aparece dos veces más como conclusión de las tres unidades que conforman una suerte de estrofas. El tema del apóstrofe puede condensarse en el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea, lograda mediante una serie de oposiciones entre la natural y la sencilla vida del campo y la presunción y frivolidad de la vida cortesana; sin embargo, como en muchos otros casos, Góngora va más allá de los tópicos y los recrea según las coordenadas éticas y estéticas de su poesía. Este conjunto de versos (ya los pronuncie el lector, ya el poeta) desarrolla el tópico mencionado desde varias orillas, aunque —como es habitual en las *Soledades*— no se relata una historia ni se profundiza en ninguna experiencia sentimental, y se trata, en cambio, de centrar la perspectiva poética en la riqueza natural del albergue.

Así, lo primero que hace el yo lírico es contraponer los artificios de construcción de sublimes edificios y los sencillos de las rústicas cabañas. Para hablar de los edificios sublimes se ocupa meramente de asuntos materiales, mientras que lo que le interesa destacar de la cabaña no son sus ramas de roble, sino aquello que se resguarda dentro de ella: la inocencia y calidez de la gente del campo. En el segundo núcleo de versos prosigue con la idea de que dentro de la cabaña no se alberga la ambición ni la vanidad propia de la vida cortesana, porque la sinceridad de la gente rústica esquivo estos valores. Y por último, señala también que a los umbrales de esta sencilla construcción se quedan la adulación, la soberbia y la mentira, pues no tienen lugar en tan honrado albergue, y se cierra la intervención con el mismo estribillo que encomia el hallazgo inicial de la hospitalidad. El apóstrofe se suscita a partir del contacto primero del peregrino con el universo rústico de los cabreros: hasta ahora no ha establecido mayor comunicación con

ellos, ni ha experimentado su modo de vida o los placeres que le brindará el entorno natural; sin embargo, estos versos captan la superioridad moral de la cotidianidad rústica de la gente del campo sobre la frivolidad cortesana. Es cierto que se trata de un tópico, pero habría que considerar que si el yo lírico habla de esa manera de la vida cortesana es porque el poeta la conoce lo suficiente como para desdeñarla desde una perspectiva bastante crítica.

Una de las vías para expresar su actitud frente a las implicaciones del mundo cortesano es la presencia de alegorías como Ambición, Adulación, Soberbia y Mentira, asociadas a imágenes efectivas que recuerdan la emblemática; por ejemplo, la avidez de ambición *hidrópica de viento*, o los engaños (como los de las *sirenas* a los navegantes) de la adulación a quienes se dejan lisonjear, así como el pavo real de feos pies que es la soberbia creyéndose mentiras. Además de estos conceptos elaborados desde un ángulo negativo, el yo lírico incorpora el referente mitológico por excelencia de los Siglos de Oro: Ícaro, que resulta muy pertinente para hablar de la fragilidad de los favores que sostienen al valido en la corte, y sobre todo, para compendiar la ambición y la soberbia que distinguen a este personaje y que provocan su precipitada caída, previsible también para quien siga la dinámica de la lisonja cortesana. En cuanto a los recursos formales, habría que señalar que Góngora no quiebra el esquema métrico de la silva, pero sí procura establecer rimas contiguas o próximas para acentuar el efecto sonoro que nos hace pensar en un canto; además de que gracias a las rimas se perciben con especial fuerza fenómenos como la conjunción de sonidos frecuentes de *r* como en

retamas sobre robre
tu fábrica son pobre,
do guarda en vez de acero
la inocencia al cabrero... (I, vv. 101-104)

que produce una percepción clara de esa rusticidad sin artificio, y dura pero noble. De igual forma funcionan los varios acentos en *ó* que le dan a la palabra que lo lleva una

importancia significativa en el verso, como *borró* y *bosquejó* (v. 98), *cóncavo* (v. 99), *Ambición* (v. 108), *hidrópica* (v. 109), *pólvora* (v. 118) y *Adulación* (v. 125). También es interesante el encabalgamiento en el estribillo que pone en un primer plano la fortuna que le depara ese hospedaje y después desarrolla su condición de hospitalidad en todo momento, que recuerda el “pastoral albergue” del romance de Angélica y Medoro (1602):

En un pastoral albergue
que la guerra entre unos robres
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,
do la paz viste pellico
y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano,
y cabras del llano al monte...

y también al “pastoral albergue mal cubierto” donde halla piedad, justamente, el peregrino de amor del soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”¹⁶⁸. La celebración de la vida rústica del canto “Oh bienaventurado/ albergue” representa el punto en donde comienza el camino del peregrino por un entorno desconocido hasta entonces, que lejos de la adulación, la ambición y la envidia le mostrará a cada paso las riquezas y pequeños tesoros para los que no hay lugar en el mundo cortesano. En tanto inicio de su itinerario por la “soledad de los campos”, la confusión en torno al yo lírico (para la que, como vimos, no hay una sola y absoluta solución) resulta idónea para presentar al poeta-peregrino introduciendo a su protagonista-peregrino en el universo sencillo de cabreros y serranos; así, lejos de ser una anomalía en el poema, la confusión de voces líricas indica el camino simultáneo que siguen el peregrino por las soledades y el poeta por su larga y compleja silva.

En las *Soledades* no hay una voluntad de cifrar en el discurso un componente caracterizador de los personajes o de la voz lírica. Con la complejidad lingüística que reviste el poema y la originalidad genérica, estilística y temática con la que se erigió

¹⁶⁸ *Antología poética*, pp. 243 y 211, respectivamente.

como uno de los cánones de la lírica hispánica, sorprende un poco que no haya variación en la construcción de los discursos; es decir, que parece que los 2070 versos fueran dichos por una misma voz, sin que se perciba un registro que distinga o particularice ninguna. Todos los casos en los que ‘habla’ un personaje (ya sea el peregrino, el político serrano o el anciano pescador), el estilo poético sigue siendo tan elevado y minucioso como el de Góngora. En todos se revela la misma perspectiva capaz de abarcar lo panorámico al mismo tiempo que los detalles mínimos y entrañables; y todas, también, tienden al mismo tipo de imágenes y de procedimientos líricos. Aunque este fenómeno podría interpretarse como una deficiencia del poema, especialmente si consideramos que por los mismos años Cervantes estaba revolucionando la narrativa y creando para cada uno de sus personajes un discurso que lo hiciera único frente a los demás, lo cierto es que Góngora no tenía intención de construir personajes memorables y distinguibles entre sí (y mucho menos de igualarse a los poetas de la novela de aventuras de la época). Su deseo genuino tenía que ver con escribir el poema nunca antes escrito, aquel que en lengua española compitiera con Tasso, con Camões, e incluso con Homero, no en la naturaleza épica de los asuntos, sino en la creación de una expresión lírica sin precedentes en nuestra tradición. De este modo, la uniformidad de tono en las *Soledades* y las semejanzas discursivas entre el poeta y el peregrino se explican a partir de la relación compleja y estrecha que forja Góngora con su creación, identificándose constantemente con el protagonista por su andar sin rumbo (más como un *flâneur* barroco fascinado por lo que observa que como viajero devocional), además de que —según se advierte en la configuración difusa del personaje— no trataba el poeta de crear un prototipo de peregrino, sino que se sirvió de esta figura de fuerte potencial simbólico como eje de construcción de un itinerario lírico.

3. CONFIGURACIÓN POR CONTRASTE: HISTORIAS NARRADAS, HISTORIAS POTENCIALES

La singular construcción del peregrino de Góngora es escueta y difusa, pero son precisamente estas características las que permiten el desarrollo de las *Soledades* desde una perspectiva que no ponga en el centro de la obra la historia personal del protagonista, sino de todo aquello que ve y escucha en su travesía, de manera que en una apuesta inusual para el contexto literario del poeta, el protagonismo se reformula y no es extraño que sean los objetos, los paisajes y otros personajes los que ocupan la atención absoluta del poema. Este procedimiento no implica que el peregrino deje de ser el eje articulador del texto, y por ello es necesario atender cuidadosamente a algunos de estos momentos debido a que indirectamente son indicativos de su configuración. Ver al protagonista a la luz de la caracterización y discursos de otros personajes, lejos de minimizar su presencia en el poema, se transforma en una estrategia iluminadora para comprender cómo lo concibió el poeta, y cómo esta faceta de personaje es uno de los aspectos que componen en conjunto al peregrino como un concepto, dado que incluso con los atributos que hacen de él una presencia notablemente desdibujada, la idea del peregrinaje subyace en todo momento en la esencia y estructura de las *Soledades*.

3.1 El cabrero y el peregrino frente al «mucho poco mapa»

El peregrino es la figura central de las *Soledades*, pero a su lado Góngora introduce personajes del mundo rústico que acompañan su travesía. En el apartado del recibimiento del peregrino aparecieron, como colectividad, los “conducidores de cabras” para albergarlo, pero es hasta que uno de los cabreros lo lleva a lo alto del escollo que se suscita la primera interacción discursiva entre él y un miembro de esta comunidad. La presencia de estos personajes resulta significativa para comprender la configuración del

peregrino gongorino, pues a menudo representan un punto de contraste que permite observar con mayor claridad los aspectos originales del protagonista del poema, como en este caso:

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

En otros pasajes ha planteado Góngora el alcance de la perspectiva de los personajes, quienes desde un punto alto observan su alrededor como si midieran con la mirada el paisaje, efecto que se prolonga en el discurso del cabrero mostrándole al peregrino unas lejanas torres en ruinas, ya ocultas por los árboles. En este discurso el poeta recurre nuevamente a la oposición entre lo natural y lo hecho por el hombre —relación en la que invariablemente triunfa la naturaleza— que se advierte en el hecho de que los árboles pervivan por encima de suntuosas construcciones, pero también en la tensión entre el sayal y el acero, que por sinécdoque significa la vuelta del cabrero al ámbito más rústico después de haber experimentado la vida del soldado, así como en el carácter piadoso de las hiedras que recubren parsimoniosamente y casi con cariño lo que queda de las torres.

Estas palabras del cabrero no dicen demasiado; de ellas se desprende tan sólo que él se había dedicado a la guerra, y que está entregado ahora a una apacible vida de campo... pero nada más. Así visto, y atendiendo al sitio desde donde el cabrero enuncia este breve discurso, parecería que se trata del comienzo de un relato en primera persona al estilo de los de la prosa de ficción del momento, ya que el personaje le brinda a su interlocutor una referencia espacial (las torres vistas en la lejanía) que evoca un pasado

glorioso y digno de ser contado, como ya ha notado Jammes¹⁶⁹; además, de que el poeta hace una marca textual fundamental: “—dijo el cabrero / con muestras de dolor extraordinarias—” (vv. 213-124). La intromisión de Góngora aquí es la señal evidente de que esos versos están en la voz de una entidad que no es ni el poeta ni el protagonista, señal que puede resultar obvia para los receptores contemporáneos porque las ediciones modernas tienen comillas para delimitar el inicio y el fin de un discurso, mientras que para un lector coetáneo la única evidencia de la variación de voces poéticas es esta brevísima intervención. Hay que notar a este respecto que el poeta ha puesto mucha atención en destacar *cómo* se dicen las cosas, aquí, *con muestras de dolor extraordinarias*; es decir, que la historia potencial que encierran estos versos tiene mucho de esas desgracias que cautivan la atención de los oyentes, a pesar de que el discurso no muestre ninguna evidencia de ello, ni se perciba en él un tono negativo.

El relato que comienza el cabrero, despertando un germen de expectativa en los lectores, no se suscita nunca: queda suspendido en el poema sin haberse desarrollado lo suficiente como para conocer la historia de este personaje. En lugar de la esperada continuación aparece repentinamente un grupo de personas persiguiendo un lobo. El episodio resulta desconcertante no sólo porque la narración en primera persona no se concreta, sino porque el propio cabrero abandona súbitamente la voluntad de contar y deja a su huésped en el camino para sumarse a la caza del lobo.

Con gusto el joven y atención lo oía,
cuando torrente de armas y de perros
(que si precipitados no los cerros,
las personas tras de un lobo traía)
tierno discurso y dulce compañía
dejar hizo al serrano,

¹⁶⁹ En su comentario al verso 217, dice Jammes: “en un solo verso se nos dejan adivinar los vaivenes de una vida bastante novelesca: este cabrero es en realidad un noble disfrazado que, después de algún desastre, vino a refugiarse entre los pastores y a llevar la misma vida que ellos. No sabremos nada más de este enigmático personaje” (ed. cit., pp. 243-244). Me parece muy significativo que Jammes utilice justamente el término “novelesco” para hablar de este personaje, ya que a todas luces parecería que va a contar una historia siguiendo las fórmulas del relato de la literatura de la época.

que, del sublime espacioso llano
al huésped al camino reduciendo,
al venatorio estruendo,
pasos dando veloces,
número crece y multiplica voces (I, vv. 222-232).

El cabrero no necesita justificaciones por haber dejado inconcluso el relato, y la motivación para hacerlo no recae en ninguna causa relevante, sino en la simple voluntad de dejarse llevar por la fuerza del momento presente y de la alegría de la caza del lobo, en lugar de recrearse en la melancolía de un pasado de infortunios, que se deduce de esas *muestras de dolor extraordinarias* con que se disponía a contar, con lo que se convierte en uno de los “narradores potenciales” de las *Soledades*¹⁷⁰. La interrupción del relato sigue una estructura sintáctica que hay que tener presente en lo sucesivo, en la que Góngora lanza la oración y luego el *cuando* como nexos temporales, estructura que produce una ruptura absoluta con la linealidad del argumento; en este caso, introduciendo el ruido de perros y serranos apresurados tras el lobo, que nada tienen que ver con el discurso del cabrero. El procedimiento resulta bastante original a la luz de tratamientos paralelos en géneros en prosa como el pastoril, el caballeresco, o la misma novela de aventuras, en los cuales hay un desarrollo pormenorizado de los relatos desventurados de los personajes y de las consecuentes reacciones empáticas de sus interlocutores. En este aspecto, como en otros, Góngora se rebela a las convenciones literarias de su momento, como hizo con la caracterización anómala del protagonista sin nombre y sin pasado que, según M. Blanco, constituye la primera regla de composición del poema: “[a los personajes] se les priva de dos atributos que por excelencia conforman la representación del individuo: el nombre propio y la vida, el drama personal”¹⁷¹, por lo que no sorprende que tampoco el cabrero

¹⁷⁰Acuña M. Blanco este término para todos los personajes que dejan sus relatos en suspenso en el poema (*op. cit.*, p. 137).

¹⁷¹*Ibid.*, p. 138.

tenga nombre, que se le identifique meramente por su ocupación y que su historia quede anulada por el estruendo campesino.

La perspectiva del poeta en esta secuencia se concentra privilegiadamente en el cabrero; el peregrino ha permanecido a su lado, con sus ojos maravillados por el horizonte. Con razón dijo Jáuregui que el joven náufrago “no sirbe sino de mirón i no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca”¹⁷²: en todo este transcurso apenas ha pronunciado una sola palabra y se ha dedicado, por el contrario, a observar y a escuchar. Por eso, así como Góngora se ocupó de hablar de la manera en que el cabrero contaba, también habla de cómo el peregrino atiende a su acompañante, “Con gusto el joven y atención lo oía” (v. 222), destacando así otro atributo del peregrino: escucha y observa mucho más de lo que habla. Habría que considerar, sobre todo en el caso de Góngora, si este desplazamiento de la atención del protagonista a otros personajes o, con más frecuencia, a los pequeños detalles del entorno, no tiene que ver con un planteamiento literario más abarcador que apueste por el descubrimiento de las minucias del presente, escuchando y observando con suma atención, por encima de la exploración profunda de la subjetividad del individuo vinculada a menudo con el sentimiento amoroso.

3.2 El Discurso de las Navegaciones

Al igual que en la situación discursiva con el cabrero, el peregrino resulta a menudo el estímulo que propicia la confianza de otros personajes. Góngora establece en este pasaje un punto de empatía entre el político serrano y el protagonista que funge como preámbulo al inicio del Discurso de las navegaciones¹⁷³. Desde luego, el poeta procede

¹⁷² *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, p. 87.

¹⁷³ Especialmente en la tradición bucólica este mecanismo retórico para propiciar el relato se lleva a grados hiperbólicos. Las *Églogas* de Garcilaso ofrecen uno de los esquemas canónicos de este fenómeno que siguen profusamente Montemayor, Gil Polo, y el propio Cervantes. En la II, por ejemplo, Salicio pide a Albano que le cuente sus penas de amor: “y esto que digo me contaron cuando/ torné a volver; mas yo te ruego ahora, / si esto no es enojoso que demandando/ que particularmente el punto y hora, / la causa, el daño

según sus propias coordenadas estéticas, sin emular los dictados de la convención literaria, de manera que aquí no se advierte insistencia por parte del peregrino para que el anciano hable, y tampoco hay necesidad de comunicar nombres, intercambiar cortesías, o buscar el sitio pertinente para el desahogo, pues la atención sobre un elemento mínimo (las “cerúleas señas”) resulta suficientemente elocuente para desencadenar el relato.

La historia que el anciano relata en el Discurso de las navegaciones constituye el testimonio más extenso de discurso en estilo directo en las *Soledades*. En 137 versos el “político serrano” habla de las cuatro exploraciones más señaladas de España y Portugal desde una perspectiva que funde la admiración por la osadía de los navegantes con la reprobación a las motivaciones que subyacen a estas empresas. Dado que no se trata de una secuencia sencilla, pues la dificultad habitual de la expresión poética gongorina se acentúa con la acumulación de referentes geográficos y náuticos de la época, conviene trazar a grandes rasgos la estructura del discurso del político serrano¹⁷⁴. El relato comienza con una pregunta retórica de la cual se desprende la imprecación contra los orígenes de la navegación, contra aquel “labrador primero” que se atrevió a surcar el “campo undoso” (vv. 366-378). En seguida el anciano establece el lugar de enunciación de su discurso, el presente, hablando de la codicia alegorizada (“Piloto hoy la Cudicia, no de errantes/árboles, mas de selvas inconstantes,”) como la principal motivación para las empresas marítimas; cuya expansión se debe también al avance tecnológico en instrumentos de navegación indispensables como la brújula, objeto que se presenta siempre perifrásicamente (vv. 379- 412).

cuentas y el proceso, / que'l mal comunicándose, mejora.” (vv.157-142); y más adelante vuelve a insistir “ruégote que tu mal quieras contarme, / porque dél pueda tanto entristecerme, / cuanto suelo del bien tuyo alegrarme” (vv. 404-406). (*Obra poética*, ed. B. Morros, Crítica, Barcelona, 2007).

¹⁷⁴ Sigo para ello la *dispositio* propuesta por Mercedes Blanco, *op. cit.*, pp. 300-301.

El pasaje, una “pequeña epopeya” según Jammes,¹⁷⁵ está construido con impecable trabajo lírico. El episodio se basa en un periodo histórico fundamental para los imperios hispánico y portugués y, por consiguiente, conlleva una profunda reflexión ideológica; pero no hay que olvidar que los 137 versos no fueron pensados como una composición independiente (Góngora bien pudo haber trabajado el asunto en una pieza autónoma, como hizo con otros hechos como la toma de Larache), sino un suceso inserto en el camino del peregrino, pues según Jammes, “no se trata de una digresión colocada de manera artificial en la trama principal, sino de algo íntimamente unido al conjunto de las *Soledades*”¹⁷⁶, por lo que es necesario leerlo a la luz del peregrino para establecer un diálogo entre dos formas de viaje aparentemente incompatibles, y por ello es pertinente observar algunas particularidades del relato del político serrano.

En la ejecución del discurso se advierte un planteamiento original respecto al fenómeno de las “historias contadas”. Las lágrimas del anciano provocadas por el vestido del peregrino anuncian ya los derroteros de su relato que, bien pensado, es *suyo* en la medida en que él lo pronuncia, pero no porque aluda a experiencias personales. La elección del asunto de las navegaciones determina el tono y el modo de contar, ya que temas tan fascinantes y polémicos como las empresas coloniales o la osadía náutica suelen reclamar un estilo grave, por lo que no en vano la crítica ha tratado este pasaje como epilio¹⁷⁷. Góngora dota al anciano del tono apropiado para esta materia, pero no renuncia en absoluto a la mirada poética dominante en las *Soledades*: la del reconocimiento de la belleza en detalles difícilmente perceptibles que informan la realidad.

¹⁷⁵ “Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América”, *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, ed. J. Covo, Presses Universitaires de Lille, 1990, p. 53.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁷⁷ Lía Schwartz, “Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico”, *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. L. Schwartz e I. Lerner, Castalia, Madrid, 1984, p. 322.

El Discurso de las navegaciones configura poéticamente una brevísima historia de la navegación peninsular y se intercala en el tejido de las *Soledades* como uno de los momentos más importantes en el camino del peregrino gongorino; sin embargo, la convergencia entre la travesía personal y ambigua del protagonista y el viaje panorámico que articula el político serrano propicia una tensión significativa que nos lleva a cuestionar la relación entre ambos planteamientos de viaje. El señalado contraste entre la historia central del poema y la materia del relato del anciano puede ser desconcertante, pero disiento de lecturas que consideran que “este discurso se presenta como una pieza ajena al relato principal y engastada en él como un cuerpo extraño”,¹⁷⁸ porque creo que precisamente de ese contraste surgen los vínculos entre el concepto de peregrinación del poema y el tema de la navegación.

El primer contacto del peregrino con el político serrano se cifra en el reconocimiento de la experiencia del mar en el vestido. Este solo elemento desencadena un relato que, pese a no tener un tono testimonial y a la renuncia a narrar en primera persona, deriva en la comunicación de un asunto íntimo y desgarrador como la pérdida de un hijo. En la dinámica que se establece entre ambos personajes hermanados por la experiencia del mar, el peregrino (coherente con su naturaleza pasiva y silenciosa) resulta el mejor escucha, sin interrumpir de ninguna manera el discurso, para que la atención absoluta del poema se centre así en el itinerario que verso a verso va tejiendo el político serrano¹⁷⁹. Hasta este momento, el protagonista del poema ha recorrido físicamente —y con especial insistencia en los *pasos* con que se mide el camino— el trayecto desde la playa hasta el albergue de los cabreros y luego hacia la aldea en donde se encontró con el

¹⁷⁸ Mercedes Blanco, *op. cit.*, p. 383.

¹⁷⁹ En *El peregrino en su patria*, Pánfilo se distingue también por escuchar mucho más que por hablar. El protagonista nunca cuenta su historia en primera persona (todas sus intervenciones consisten en poemas recitados o cantados, o en lamentos versificados); los detalles de sus amores contrariados con Nise los sabemos por Celio y por la dama, pero nunca por él, pues como el peregrino de Góngora es una suerte de protagonista mudo, que cambia la elocuencia por la enorme capacidad de observación del entorno.

anciano; ahora, con la circunstancia de escuchar el discurso de las navegaciones, se sugiere más bien un excursu imaginario de la travesía: un recorrido por los mares que el pasaje describe, por ese otro mundo de osados navegantes, imponentes embarcaciones, amenazantes ballenas y paisajes nunca vistos. Frente a la sed desmedida de riquezas que subyace a las empresas náuticas imperiales, propone la peculiar travesía de un peregrino sin nombre y sin destino, un explorador pasivo, que no busca sino que se deja encontrar, que recorre a pie no ya la geografía amplísima de la que habla el político serrano, sino el rústico espacio de las *Soledades*, y cuyos descubrimientos no son los recónditos territorios del orbe, sino esa realidad de sincera cortesía y de naturaleza sorprendente que se despliega ante su mirada.

Pese a la imprecisión que prevalece en torno a la participación del político serrano en alguna de las expediciones que sintetiza, en su relato (a diferencia de lo que ocurre con el argumento principal del poema), sí hay referentes espaciales y temporales específicos, e incluso, personajes históricos ocultos bajo el ingenio perifrástico de Góngora (Colón, Magallanes, Nuñez de Balboa, Vasco de Gama). El anciano experimentó la vida del explorador y los peligros del mar, conoce el funcionamiento exacto de la brújula y los míticos orígenes de la navegación, así como la ambición que motiva estos viajes, pero sobre todo, conoce el sufrimiento personal que todo esto acarrea. Desde esta experiencia del mar (tan distinta a la del peregrino náufrago por amor) se despliega este discurso como un contrapunto al peregrinaje carente de hazañas audaces, pero pleno de presente; un camino sin destino cuyo objeto no es otro que la apreciación de las pequeñas cosas en el que, desde luego, no hay lugar para la *Cudicia* ni para los *metales homicidas*. El político serrano construye su discurso, como en las historias intercaladas de la ficción coetánea, valiéndose de la analepsis; el pasado

relativamente reciente de descubrimientos y conquistas lo llevó al presente de la sencilla aldea en donde coincide con el peregrino.

Ambos son sobrevivientes del mar pero también sujetos desengañados de dos ámbitos conflictivos (la navegación y la corte), que se entregan a la vida rústica como antídoto a la decepción. Frente a la sed desmedida de riquezas que subyace a las empresas náuticas imperiales, propone la peculiar travesía de un peregrino sin nombre y sin destino, un explorador pasivo, que no busca sino que se deja encontrar, que recorre a pie no ya la geografía amplísima de la que habla el político serrano, sino el rústico espacio de las *Soledades*, y cuyos descubrimientos no son los recónditos territorios del orbe, sino esa realidad de sincera cortesía y de naturaleza sorprendente que se despliega ante su mirada.

Como refleja el Discurso de las navegaciones, los proyectos de exploración y conquista de lejanas tierras —pese a todas sus terribles consecuencias— derivan en aportaciones importantes al conocimiento científico, como la geografía y la cartografía, al que el peregrino accede con sólo escuchar el relato. Su propio viaje, en cambio, pone sobre la mesa otro tipo de conocimiento que tiene que ver con la percepción de los estímulos que le ofrece a cada paso el camino, que hacen de él un personaje más consciente del presente inmediato, aprendiendo en esta travesía (excepcional en el paradigma literario de la peregrinación) que el mundo es mucho más complejo y más amplio que un desengaño amoroso, que la vida cortesana y que las aventuras marítimas.

A lo largo de bastantes versos (muchos más que todos los que pronuncia el peregrino en todo el poema) el político serrano articula las diversas empresas náuticas españolas como un proceso unificado,¹⁸⁰ proyectándolas en conjunto en una suerte de

¹⁸⁰ Mercedes Blanco señala que la alegoría de la *Cudicia* es lo que permite engarzar estas varias expediciones como una historia uniforme: “este tropo permite engarzar las distintas expediciones, tratándolas como fases de un proceso único. La unificación refuerza la cohesión dramática y la eficacia patética del discurso, y las cuatro expediciones se convierten en episodios de una única fábula: el

mapa poético. En el relato ha dominado la distancia impuesta por la tercera persona, pero es en la conclusión del Discurso cuando finalmente resuena el *yo* del anciano para comunicarle al peregrino su pena:

quédese, amigo, en tan inciertos mares,
donde con mi hacienda
del alma se quedó la mejor prenda,
cuya memoria es bueitre de pesares (vv. 499-502).

Esta coda del discurso crea un desequilibrio en relación con el relato debido al cambio abrupto del lugar de enunciación del *yo* poético, aunado al agudo ejercicio de condensación que sintetiza en cuatro versos las funestas consecuencias de la navegación para el serrano. La relevancia de los hechos no se mide en extensión, por lo que el desequilibrio entre estas partes no implica que la historia de las navegaciones sea más importante que la desgracia del anciano, pero apunta a las amplias posibilidades del lenguaje para contar objetivamente hechos por todos conocidos, mientras que para reconstruir una experiencia tan dolorosa como la pérdida de un hijo, las palabras se tornan insuficientes.

Los cuatro versos con que culmina el Discurso comienzan con la variación del *yo* lírico decantado hacia la primera persona que ahora apostrofa al peregrino como “amigo”; de esta manera, se deja de lado la materia náutica, que *queda* en tan “inciertos mares” (I, v. 499), y se establece entonces un tono más íntimo. Al igual que cada uno de los personajes de la *Soledades*, el hijo del serrano aparece como una presencia difusa, carente –como el peregrino y como su padre—de nombre y de historia personal, cuya relación debe inferirse a partir de la perífrasis: “del alma se quedó la mejor prenda” (I, v. 501). El suceso del político serrano puede fácilmente trasladarse a tantos otros navegantes con historias semejantes a la suya, pues las tragedias personales que dejan las guerras y

enfrentamiento de un protagonista llamado Codicia y de un antagonista que es siempre el mismo bajo varios nombres, *el padre de las aguas, Océano, el mar fiero, este elemento*” (*op. cit.*, p. 314).

las empresas imperiales no figuran en las historias oficiales. De ahí que estos versos resulten tan contundentes, porque Góngora proyecta dos facetas del fenómeno: las célebres hazañas de conquista y la desgracia individual. El acierto de Góngora es comprender y recrear poéticamente el otro lado de la moneda heroica, simpatizando con la pena del cabrero quien, desengañado, apuesta por la vida retirada al igual que el peregrino, esa vida que les obsequia con sencillez mucho más que aquella de los ámbitos heroicos. La idea del joven hijo perdido en los mares complementa el concepto de la empatía entre el peregrino y el anciano, que si en un primer momento parecía cifrarse en la experiencia del mar manifiesta en los vestidos del naufrago, se refuerza después cuando comprendemos que, además, el peregrino le recuerda vivamente al hijo perdido.

Cuando se ha concluido una narración que implica confidencias personales, los personajes buscan en sus interlocutores la manifestación de que han conmovido y suscitado empatía. En este pasaje Góngora acude a las hipérboles de rigor para dar cuenta del lastimoso sentimiento con que el anciano ha hecho su relato (que ya se había anticipado en las lágrimas que le llenan los ojos al ver al peregrino) y dice:

En suspiros, con esto,
y en más anegó lágrimas el resto
de su discurso el montañés prolijo,
que el viento su caudal, el mar su hijo (I, vv. 503-506).

Las historias de los personajes funcionan como una potencia, sin llegar a desarrollarse lo suficiente como para particularizarlos de alguna manera. Por ello, con copiosas lágrimas y suspiros el político serrano anega “el resto de su discurso” que, pese a todo, no resulta inacabado: no es necesario ahondar más en el hecho sustancial que produce su tristeza.

El peregrino, desde luego, busca una respuesta ante lo que acaba de escuchar conmovido. Su reacción cumple con la expectativa de lector ante una situación discursiva de este tipo: trata de consolar al político serrano con un gesto de reciprocidad que consiste en contar ahora la propia desventura:

Consolallo pudiera el peregrino
con las de su edad corta historias largas
si vinculados todos a sus cargas,
cual pródidas hormigas a sus mieses,
no comenzaran ya los montañeses
a esconder con el número el camino,
y el cielo con el polvo... (vv. 577-513)

La falta de respuesta del peregrino habla de la piedad que le generó el relato, pero la mención de esas “historias largas” de su breve vida, historias que *podría* contarle para aliviar su pena, resulta significativa en tanto que implica que el peregrino tiene un pasado, desconocido sí, pero con la sustancia de experiencia suficiente para comprender otras voces y paliar su dolor. La historia personal (como ocurrió con el cabrero y con el propio anciano) se desplaza de la atención del poeta, existe en el tejido de la obra sólo como potencia interrumpida por diversos estímulos que evitan ese viaje al pasado y el consecuente placer de recrearse en el dolor¹⁸¹. Góngora apuesta por dejar esos relatos en estado germinal y concentrarse en el flujo del presente renunciando a toda voluntad de remontarse al pasado, sustituido por una bullente alegría rústica, y por esos sucesos, objetos y detalles que habitan su camino y que los invitan a re-descubrir su entorno.

3.3 El anciano pescador

A diferencia de la *Soledad I* que abre con la imagen del náufrago en absoluta soledad, náufrago que además sólo establece contacto con la comunidad de cabreros tras varios errantes pasos y versos, en la segunda parte el peregrino se encuentra en compañía desde los momentos iniciales y casi en todo el poema. Ciertamente el protagonista mantiene por

¹⁸¹ M. Blanco se refiere en varias ocasiones a este procedimiento de impedir la acción y el relato en el poema: En *Las Soledades* “es como si el principio fundamental del poema vedase el menor asomo de una acción movida por el peligro, el misterio, la búsqueda, la aventura, lo azaroso y lo fatídico: siempre que una situación parece requerir una narración con estas características, sobreviene un incidente externo que la bloquea” (*op. cit.*, pp. 136-137).

lo general su condición de ‘presencia ausente’, de héroe sin nombre y sin historia, pero esto no significa que no interactúe con su entorno, ya que esta condición favorece que sean los otros personajes quienes hablen y actúen, mostrándole al peregrino aquello que se revela ante sus ojos y subrayando su carácter admirado ante todo lo que ve y escucha. En el episodio siguiente a la cena del peregrino con la familia de pescadores en *Sol. II*, se suscita una circunstancia poco habitual en el poema: un diálogo entre el protagonista y el pescador, que si bien consta de una sola intervención de cada uno, es el único testimonio en el que el peregrino da pie al discurso y su incursión tiene una respuesta. Esta secuencia tiene dos vetas importantes: por una parte, se trata de la única vez que el peregrino interactúa con otro personaje; y por otra, el diálogo del pescador recrea, a partir de imágenes muy plásticas y poniendo a los personajes femeninos en el centro del relato, las “náuticas venatorias maravillas” (II, v.421) del oficio piscatorio.

Una vez finalizada la rústica cena, que los pescadores ofrecieron como en su momento los cabreros, el pescador anciano hace las cortesías de rigor, como agradecer a la providencia los alimentos, y a su voz se une la del peregrino, quien entona una alabanza para agradecer a quien lo ha acogido con calidez:

Comieron, pues, y rudamente dadas
gracias el pescador a la divina
próvida mano, “¡Oh bien vividos años,
oh canas —dijo el huésped— no peinadas
con boj dentado o con rayada espina,
sino con verdaderos desengaños!
Pisad dichoso esta esmeralda bruta
en mármol engastada siempre undoso,
jubilando la red en los que os restan
felices años, y la humedecida
o poco rato enjuta
próxima arena de esa opuesta playa
la remota Cambaya
sea de hoy más a vuestro leño ocioso;
y el mar que os la divide, cuanto cuestan
océano importuno
a las quinas (del viento aun veneradas)
sus ardientes veneros,
su esfera lapidosa de luceros.
Del pobre albergue a la barquilla pobre,

geómetra prudente, el orbe mida
vuestra planta, impedida,
si de purpúreas conchas no istriadas,
de trágicas rüinas de alto robre,
que, el tridente acusando de Neptuno,
menos quizá dio astillas
que ejemplos de dolor a estas orillas” (II, vv. 361 -387).

Al leer el inicio de estos versos, no podemos dejar de pensar en “¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora” (I, vv. 94-95) no sólo por el tono exclamativo que inaugura el discurso y por casi idénticas palabras que ha elegido Góngora para ambos casos, sino por el asunto que desarrolla el pasaje: una alabanza de la vida rústica. Este caso, no obstante, tiene una formulación notablemente distinta. En principio, no hay ambigüedad alguna respecto a la voz que emite el discurso pues es el peregrino agradecido quien habla y propicia la interacción verbal con el pescador anciano, y para confirmarlo el poeta señala entre guiones “—dijo el huésped—” (II, v. 364) ; esto es importante porque hasta este punto el peregrino únicamente ha abierto la boca en dos ocasiones, y las dos en absoluta soledad: una cuando ve a lo lejos las luces que se le figuran los fuegos de San Telmo (I, vv. 62-64), y la segunda cuando entona el “métrico llanto” (II, vv.116-171). Con este antecedente, un detalle significativo es que la celebración de una vida mesurada y alejada de la frivolidad cortesana esté claramente personificada en la figura del pescador, aspecto que permite trabajar rasgos concretos que el peregrino reconoce en su anfitrión.

El lugar de enunciación del protagonista en estos versos tiene que ver con su edad y con la perspectiva que tiene de la vida piscatoria del anciano. De ahí que las expresiones que abren su discurso apunten al rasgo físico más elocuente de la vejez: las canas, que son manifestación de experiencia y sabiduría no libresca, sino vital; aquella que tiene que ver con conocer el entorno, con ejercer el oficio con parsimonia y destreza, y con saber observar. Como en varios momentos del poema, Góngora evita a toda costa construir historias cabales para sus personajes, y por ello no debe sorprendernos que el

peregrino mencione los “desengaños” que han encanecido y peinado la cabeza de su huésped, pero sin ahondar en la naturaleza de esos desengaños, porque lo que exalta el joven náufrago en estos versos —y lo verdaderamente valioso de la vida— no son los sinsabores pasados que no llegan al recuerdo, sino la tranquilidad de un presente en el que el anciano pescador puede ya disfrutar de su tiempo, de su paisaje y de sus hijos.

Cuando el protagonista ha finalizado su intervención, el pescador responde a las palabras agradecidas de su huésped con un vívido relato de cómo suceden sus días en aquella aldea. No cuenta su historia ni se recrea en sus penas, ya que todo cuanto narra el personaje corresponde a un pasado inmediato que más bien da cuenta de una cotidianidad familiar. Su discurso se extiende a lo largo de más de ciento veinte versos, en donde las dos pescadoras hijas del anciano ocupan el centro del poema, representadas en hazañas dignas de cualquier heroico personaje. Debido a que el episodio recrea una perspectiva desde lo alto, lo comentaré por extenso en el capítulo siguiente dedicado al predominio de la mirada, pero valdría la pena notar por lo pronto que las muy pocas veces que el peregrino interactúa con otros, suele ocurrir con personajes ancianos, respetables y experimentados: el cabrero que en otro tiempo fue soldado, el político serrano que antes fue navegante, y ahora el pescador anciano, a quien no se le atribuye ningún glorioso pasado pero sí un deleitoso presente. El viejo sabio del mar construye un discurso confirmando aquello que el peregrino había mencionado respecto a delegar su oficio en sus hijos, que resulta la pauta idónea para hablar de sus actividades y hacer el retrato de sus hijos y, sobre todo, de sus hijas. Como veremos en otro momento, la narración del anciano poco tiene que ver con el devenir del peregrino, sin embargo, es interesante que una vez más se convierte en una figura que, pese a su persistente silencio, invita a los otros a una confianza que en las *Soledades* no tiene que ver con desahogos sentimentales ni con personajes de prodigiosas habilidades oratorias, sino con

planteamientos de la realidad simples e instalados en el presente, pero no por ello menos susceptibles de trabajarse como material poético.

A lo largo de este tercer capítulo he estudiado la faceta del concepto de peregrino en las *Soledades* que corresponde al personaje. Esta, además de ser la más clara para el lector, ofrece muchísimos aspectos sobre los cuales reflexionar, y aquí he privilegiado aquellos que lo hacen excepcional respecto de los otros peregrinos literarios. Para entender la configuración del protagonista del poema es vital remontarse a los versos de apertura, que lo presentan como despojo innominado de un naufragio en un lugar sin localización precisa. Pese a que la referencia inmediata es a los libros de aventuras peregrinas e incluso a la épica, después del episodio de inicio, no hay ningún otro rastro de aventura en el texto, si por aventura entendemos lances, batallas, cautiverios u otras circunstancias semejantes. El proceder del poeta se decanta por no revelarla en ningún punto, aunque como estamos ante un poema inconcluso, nunca sabremos si en otra parte de las *Soledades* se iba realmente a “bautizar” al peregrino. A falta de nombre, el héroe de Góngora se define por su condición de caminante y, especialmente, de náufrago, pues como he tratado de resaltar, el mar se erige como una presencia que lo acompaña a cada paso.

Si la anonimia es el primer elemento definitorio del peregrino, el otro es su estado de desamor, del que no se dice demasiado pero se dice lo suficiente, por lo que también propuse algunas reflexiones en torno al prototípico peregrino de amor y la creación de Góngora basadas en tres momentos de la obra (el modo de llamarlo en los primeros momentos, el arrebató de melancolía que sufre al ver a la recién casada labradora y el canto de ausencia que entona en *Sol. II*), que ponen de manifiesto una actitud distinta

frente a la experiencia del amor, ya que éste funge como la motivación que lo empuja a la aventura marítima y consecuente naufragio y contacto con el mundo rústico, pero no como la motivación que guía su travesía y, mucho menos, como un objetivo anhelado a manera de recompensa por las penalidades del camino. En este mismo ámbito de identidad imprecisa que caracteriza al protagonista, propuse en un tercer apartado un acercamiento basado en su comportamiento como contrapunto frente a otros personajes, es decir, que aquello que dicen y hacen es indicativo de la configuración del peregrino, pues suelen ser figuras con las que él establece algún tipo de empatía que permite la creación de vínculos que no prevalecen (todos aquellos con quien interactúa desaparecen con la misma fugacidad con la que aparecieron), pero que son significativos por lo que cuentan, muestran o comparten al peregrino y que acentúan su carácter de observador silencioso.

De este modo, el protagonista gongorino se configura a partir de atributos que escapan a las convenciones de los peregrinos en la literatura de la época (como las identidades complejas, la vida plagada de aventuras físicas en las que se ponen en juego valores como la honra y la valentía, y los amores conflictivos) pero mantiene aquellos que reposan en la esencia del peregrinaje, como la idea del camino hecho a pie en el que el individuo se pone a prueba a sí mismo. La puesta a prueba en las *Soledades* constituye un mundo nuevo descubierto por los ojos del personaje a través de su mirada y de sus pasos. En la veta del personaje, el peregrino es un vehículo expresivo de singular riqueza, que además de ser el eje articulador del itinerario lírico, es una figura fuertemente arraigada en el presente, con aguda sensibilidad frente a los estímulos del entorno y con una identidad imprecisa, aspectos que en conjunto, suponen una profunda reflexión sobre la percepción literaria del sujeto en el Barroco y sientan un precedente para aquellos

personajes que a lo largo de los siglos XX y XXI cuestionarán el sentido de la identidad, del amor y de la existencia.

IV. EL CAMINO DEL PEREGRINO: LA MIRADA Y LOS PASOS

El concepto de peregrino en las *Soledades* se integra con tres facetas: la equivalencia peregrino-poeta, la configuración del peregrino como personaje, y la idea del poema como travesía. Esta última veta reside en la manera de articular el texto, de ir construyendo el viaje sin destino del protagonista. Como he ido apuntando, las *Soledades* carece de una aventura en el sentido literario habitual, y lo que ocurre a lo largo de 2070 versos se reduce a una concatenación de escenas de vida rústica que el personaje atestigua sin apenas pronunciar una palabra, pero sí contemplando y admirando anonadado. Por ello, considero que la mirada del peregrino constituye el eje que estructura el texto, ya que es a través de sus ojos que los lectores podemos seguir su andar errante y atender a todo lo que él observa en la soledad de los campos y en la de las riberas. La creación del itinerario (que es lo mismo que el hilo narrativo de las *Soledades*) está sustentada en el planteamiento de un peregrinaje sin destino, que si bien está determinado por los rítmicos pasos del peregrino, consigue su proyección poética gracias a la mirada. Bien dice Luis Rosales que “el viajero cambia el asentamiento de sus costumbres, cambia de ritmo vital y su manera de establecer contacto con las personas y las cosas: cambia el paisaje que le rodea; cambia sus ojos y aun su manera de mirar”¹⁸² y en las *Soledades* es precisamente esta transformación en la forma de percibir lo cotidiano —cifrada en el peregrino— lo que permite la creación de imágenes y metáforas excepcionales y entrañables.

Este último capítulo está dedicado a la configuración del texto como peregrinaje, y en tanto camino, los elementos de análisis están centrados en la mirada y en los pasos del peregrino. El primer apartado se concentra en la mirada, atendiendo a los primeros episodios del poema, en donde el protagonista se guía por la luz, para después explorar

¹⁸² *Obras completas*, t. 2: *Cervantes y la libertad*, p. 230.

aquello que contempla en el mundo de los cabreros y luego de los pescadores, y finalizar con el episodio de cetrería en el que su mirada transporta al lector a un singular espectáculo de caza de aves. En el segundo apartado los pasos son el elemento central, y en él trataré, primero, de la importancia del pie y los pasos como sinécdoque de la trayectoria que sigue el protagonista, para hablar después de la distancia subjetiva que se propone en varios episodios del poema y, posteriormente, ahondar en el contraste entre las visiones panorámicas y a exactitud con la que se describen los detalles mínimos en la perspectiva lírica.

Este último capítulo tiene como propósito proponer una reflexión sobre momentos cruciales que articulan el texto, en los que pese a que el peregrino parece permanecer al margen, es su mirada y su andar lo que lo convierte en la presencia ausente cuyo camino constituye la estructura de las *Soledades*.

1. LA PERSPECTIVA DEL PEREGRINO COMO EJE ARTICULADOR DEL RELATO

La peregrinación, a diferencia de otras modalidades del viaje, tiene la peculiaridad de unir la dimensión espiritual del viajero con la dimensión física; es decir, la experiencia del desplazamiento corporal tiene una conexión estrecha con la transformación de la perspectiva del mundo de quien emprende la travesía. En el XVII, ya en varios contextos el término “peregrinación” había perdido su significación para ser utilizado indistinta y cotidianamente, pero en las *Soledades*, con todo y la reformulación que Góngora opera sobre la noción tradicional de peregrino, el vínculo entre el desplazamiento físico y la experiencia interior ocupa un lugar preponderante gracias a la agudeza perceptiva del personaje, cualidad estrechamente ligada a los procedimientos líricos de Góngora, pues como apunta E. Orozco, “la expresividad de su verso se apoya siempre en lo sensorial”¹⁸³.

¹⁸³ Góngora, Labor, Barcelona, 1953, p. 78.

La estrategia a la que acude el poeta para conseguir esta conexión entre la travesía física del protagonista y el proceso de conocimiento que experimenta consiste en concebir la mirada como el dispositivo más apto para estructurar el relato del camino, que en muchos casos es una minuciosa y bellísima descripción, que no extraña si consideramos que en el Barroco había una suerte de “apoteosis de la mirada”, según dice F. Rodríguez de la Flor¹⁸⁴. Es cierto que el recorrido, como se propone desde la misma Dedicatoria del poema, se hace fundamentalmente a pie, pero desde los primeros episodios los ojos asombrados del peregrino (caracterizado frecuentemente por su capacidad de admirar) se convierten en el instrumento a través del cual nosotros, los lectores, podemos recorrer con él el mundo de las *Soledades*¹⁸⁵.

1.1 Los primeros pasos del peregrino guiados por la luz

La travesía del peregrino comienza cuando ha superado el naufragio, y desde los primeros instantes, es su mirada la que fungirá como guía de sus pasos en ese desconocido territorio:

No bien, pues, de su luz los horizontes
que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes
desdorados los siente,
cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero
entre espinas crepúsculos pisando,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala
menos cansado que confuso escala (I, vv. 42-51).

Con un procedimiento semejante al de la apertura del poema, Góngora establece una cronografía alusiva al momento del día en que se encuentra el peregrino: aquél de los

¹⁸⁴ Barroco. *Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, p. 66.

¹⁸⁵ Como ha dicho Dámaso Alonso, “[Góngora] no nos presenta las emociones del peregrino ante lo natural; deja a éste borroso, como simple hilo de una acción apenas esbozada, y pone delante de nuestros ojos, directamente, a la naturaleza misma” (“Claridad y belleza de las *Soledades*”, *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 71).

últimos rayos de luz diurna. La dislocación sintáctica del fragmento desconcierta; pero es posible resolverla a partir del verbo principal: *siente*. Se trata de un verbo de percepción, y por lo tanto, subjetivo, pero que por sí mismo dice bastante acerca de la sensibilidad poética frente a los mínimos detalles del entorno; además, también se conjuga en presente, con lo cual apela a la inmediatez de la acción que propone el “No bien...”. Es decir, “en cuanto el joven náufrago sintió perderse la luz de los horizontes...” y continúa en los versos siguientes la idea principal, la del ascenso. No obstante, antes de centrarse en la imagen del peregrino subiendo, el poeta se detiene en la hipálage del verso 44, “montes de agua y piélagos de montes” que, por una parte, complementa el concepto de inmensidad de la “Libia de ondas” (v. 20), y, por otra, corona el efecto de confusión que pretende el poeta al hablar de la luz tenue previa al anochecer. El potencial expresivo de este verso se logra proyectando aquello que observa el peregrino, y aunque el poeta evita las referencias espaciales concretas, caracteriza mediante estos recursos el camino impreciso y sin destino fijo que seguirá el peregrino. Góngora retoma la estructura de oración con que abrió su poema y utiliza de nuevo la conjunción temporal *cuando* para introducir la acción principal: se trata ahora del peregrino decidido a subir pese a lo sinuoso del camino.

Como veremos, la configuración de la dimensión espacial de las *Soledades* no tiene que ver con referencias geográficas específicas, sino con la recreación del camino basada en lo que el peregrino va observando a cada paso. Para conseguirlo, Góngora alude a determinados detalles de la naturaleza, dándoles un grado estético que tiene que ver con los efectos sensoriales que generan. En este caso, ha condensado en cuatro versos (I, vv. 48-51) el ascenso del protagonista por un camino desafiante y riesgoso tanto por la dificultad como por la confusa pero hermosa luz crepuscular. No hay indicio alguno que sugiera una vereda despejada y de fácil recorrido, pues recordemos que una de las

convenciones de la peregrinación consiste en lo dificultoso del camino, que aquí se intensifica mediante la vista de luminosidad difusa en el crepúsculo, aunada al vértigo que sugieren la palabra *risco* y la mención del ave intrépida.

La vista es el sentido que conduce el andar del peregrino, como se advierte en su invocación a los lejanos rayos que confunde con fuegos de San Telmo. Con las luces como guía, el joven innominado se precipita por esa selva enmarañada que lo separa de la cabaña luminosa. Los versos que siguen recrean la sensación del movimiento arrebatado del peregrino:

...Y recelando
de invidiosa bárbara arboleda
interposición, cuando
de vientos no conjuración alguna,
cual haciendo el villano
la fragosa montaña fácil llano,
atento sigue aquella
(aun a pesar de las tinieblas bella,
aun a pesar de las estrellas clara)
piedra, indigna tiara
(si tradición apócrifa no miente)
de animal tenebroso cuya frente
carro es brillante de nocturno día:
tal diligente el paso
el joven apresura,
midiendo la espesura
con igual pie que el raso,
fijo, a despecho de la niebla fría,
en el carbunclo, norte de su aguja,
o el austro brame o la arboleda cruja (I, vv. 62-83).

Aunque no hay descripción puntual de las acciones, el trabajo poético con ciertos aspectos del espacio contribuye a crear las imágenes de movimiento, como las amenazas de la bárbara arboleda (*invidiosa* en el sentido etimológico de estorbar la visión) y del viento impredecible, potenciales impedimentos en el camino del peregrino. El poeta evita los verbos que evoquen de manera explícita la acción de dirigirse por fragosos terrenos hacia la cabaña y opta por establecer una correspondencia entre su protagonista y el villano que, por su conocimiento de la tierra, anda por la imbricada maleza con la

facilidad con que andaría por un camino despejado. En tanto que la luz es el punto de referencia del camino del peregrino, Góngora subraya constantemente sus atributos positivos, y si en el pasaje anterior la vinculó con la materia de la navegación, ahora la relaciona con la afianzada creencia popular del carbunco, como una piedra luminosa que descansa sobre la cabeza de una fiera misteriosa. Aunque el poeta se cure en salud al decir “si tradición apócrifa no miente” para hablar de esta piedra, lo ha traído a colación porque le permite destacar la belleza y brillo de esa luz, que le augura bienestar al peregrino; asimismo, la leyenda es muy pertinente en el entorno del poema debido a su relación con los caminantes, pues como señaló atinadamente Díaz de Rivas a este respecto: “es vulgar tradición que hay un cierto animal que tiene en la cabeza una piedra tan resplandeciente, que de noche sirve de guía y luz al caminante”¹⁸⁶.

Dado que Góngora no deja cabos sueltos en sus *Soledades*, mantiene hasta el final del episodio la metáfora del carbunco que guía el andar del peregrino, acentuada con otra metáfora, más cercana ésta a los terrenos de la ciencia, la de la brújula “norte de su aguja” (I, v.82), asociada también a los caminos y al rumbo de las rutas. Y como si cada elemento poético exigiera su exacta correspondencia, el último verso de esta oración, “o el austro brame o la arboleda cruja” es el eco preciso de aquellas amenazas de las que recelaba el peregrino al inicio de su descenso: la bárbara arboleda y la conjuración de los vientos (I, vv. 65-66) que de nuevo expresan la tenacidad del peregrino para llegar al lugar de donde proviene la luz. Con sus pasos diligentes, que la versificación expresa en heptasílabos para reflejar el dinamismo de su andar precipitado, él se aproxima cada vez más a su primer destino, reconocido por el ladrido de un perro que, con intención de

¹⁸⁶ *Anotaciones y defensas a la primera “Soledad” por Pedro Díaz de Rivas (apud Jammes, ed. cit. p. 212, nota 71).*

ahuyentarlo, le señala el buen puerto de su llegada, y por la cercanía del fulgor que fue su punto de referencia durante el trayecto¹⁸⁷.

1.2 El peregrino como mirada silenciosa en la aldea de los cabreros

Después de encontrarse con la comunidad de cabreros, el peregrino despierta en la segunda jornada del poema cuando el cabrero anciano lo guía hasta el risco para contemplar el “mucho poco mapa”, que trataré detenidamente más adelante. El espectáculo que se suscita ante sus ojos se interrumpe por la llegada estruendosa de un grupo de serranos persiguiendo a un lobo, a los cuales se une el cabrero dejando al peregrino en soledad para continuar el descubrimiento de la vida sencilla de la aldea. La mirada del poeta, desde el inicio de las *Soledades*, se ha caracterizado por detenerse con suma atención en aspectos precisos, como un movimiento, un objeto, o los regalos más pequeños de la naturaleza. Desde este tratamiento trabaja Góngora la incorporación del protagonista al camino:

Bajaba entre sí el joven admirando
armado a Pan o semicapro a Marte
en el pastor mentidos que con arte
culto principio dio al discurso, cuando
rémora de sus pasos fue su oído,
dulcemente impedido
de canoro instrumento, que pulsado
era de una serrana junto a un tronco,
sobre un arroyo, de quejarse ronco,
mudo sus ondas, cuando no enfrenado (I, vv. 233- 242).

El elemento inequívoco que nos habla desde ahora de la preponderancia de la vista en el poema es el verbo que ha elegido Góngora para articular la oración: *admirando*. En el origen de la palabra, ‘admirar’ significa ‘mirar a/hacia’, pero conlleva asimismo un sutil sentido de énfasis; es decir, que admirar es también mirar con cuidado, varias veces,

¹⁸⁷ La imagen del perro que “convoca despidiendo al caminante” recuerda una muy semejante en el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” cuando el también peregrino se aproxima al “pastoral albergue” que le augura piedad, escucha “Repetido latir, si no vecino, / distinto, oyó del can siempre despierto” (Luis de Góngora, *Antología poética*, p. 211).

apreciando en la totalidad aquello que se mira. Es importante tener en cuenta esto, porque la idea de ‘admirar’ aparece repetidamente asociada al protagonista, como veremos en su momento. Volviendo al pasaje que nos ocupa, el peregrino desciende del escollo en donde se hallaba escuchando el relato del cabrero, en donde domina la perspectiva desde lo alto, ya que lo que plantean los versos es que él está viendo que el cabrero se va y desde esa distancia percibe los atributos distintivos de este personaje, su doble pertenencia al ámbito del campo y al de la guerra, y la elocuencia de su incipiente discurso, que a pesar de su brevedad resulta notable por su “arte culto” (I, v. 235). Así como la historia del cabrero anónimo fue interrumpida por un estruendo, la reflexión del peregrino se suspende por un estímulo auditivo: la lejana melodía de un dulce instrumento. Góngora aprovecha las posibilidades de la fórmula sintáctica con el nexo *cuando* para presentar la súbita presencia de elementos que desestabilizan el foco del relato, como en esta secuencia en la que la metáfora “rémora” —el pequeño pez que en el imaginario popular poseía la fuerza para detener o modificar el curso de los barcos—¹⁸⁸ articula la imagen del peregrino suspendido por una desconocida música que dicta la dirección de sus pasos.

De nuevo son los sentidos los que determinan el andar del peregrino y la música que a lo lejos escuchó lo lleva a un sitio incierto en donde encuentra otro punto de vista privilegiado desde el cual puede ver sin ser visto (no sin razón Jáuregui lo tildó de “mirón”). Este espectáculo consiste en un grupo de serranas ocupadas en diversas actividades propias del ambiente bucólico: la primera toca un “canoro instrumento” (I, vv. 239-241), la segunda se lava la cara (I, vv. 243-246), la tercera se peina (I, vv. 247-250), la cuarta toca las pizarras (I, vv. 251-253) y la quinta baila “lascivo el movimiento” (I, vv. 254-258). Llama la atención que, como el cabrero que lo llevó al risco y como el

¹⁸⁸ Cf. las definiciones del término en Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* y en el *Diccionario de autoridades*. Las asociaciones con imágenes náuticas acompañan al peregrino en todo su trayecto.

mismo peregrino, ninguna de estas serranas tiene nombre ni identidad concreta, y la única manera de distinguir las es la actividad que desempeñan en el momento en que son observadas. Si bien estas figuras no aportan nada al hilo argumental en lo que respecta a una configuración tradicional de personajes, sí brindan una pauta espacial fundamental: la anotación de que se dirigen “de sus aldeas todas/ a pastorales bodas” (vv. 265-266). Coherente con el tratamiento impreciso del espacio que domina en el poema, Góngora no dice dónde se celebrarán estas bodas, pero este detalle puntual indica que están llevando a cabo una travesía con objetivo definido: llegar a la celebración. A diferencia de ellas, y contra los principios elementales del concepto de peregrinación que demanda especificidad en el objetivo del camino, el protagonista de las *Soledades* hace su recorrido sin seguir una ruta y sin un destino geográfico o afectivo que motive su andar.

Así, el peregrino observa el espectáculo de las serranas desde un sitio privilegiado y no es hasta muy avanzado el episodio cuando habla de este escondite:

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

Desde la oquedad del árbol puede contemplar sin verse comprometido y sin establecer comunicación con nadie, pues, como advierte Jammes, se trata de cierto respeto a las convenciones sociales: “hubiera sido indecoroso [...] que un noble de la corte, con todo lo que implica de poder de seducción su rango social, su juventud y su hermosura, abordara a unas jóvenes solas en el campo”¹⁸⁹. El camino impreciso que Góngora traza para su protagonista se hace con los pies y con la mirada; observa tanto o más que cuanto camina; el recorrido del peregrino no se legitima por la distancia, sino por lo que le aporta todo cuanto ocurra en su travesía, aun si ésta carece de grandes aventuras y la aventura consista en estos breves episodios de disfrute de la armonía. Lo que el peregrino admira

¹⁸⁹ Ed. cit., p. 252, nota 268.

constituye un despliegue de diversos tipos de belleza: la de la naturaleza presentada sin idealización, la de las jóvenes rústicas y la de la música y la poesía. Hasta el verso 350 de *Sol. I* en que aparecen en la escena figuras masculinas, permanece oculto y observando las actividades de estas serranas que por momentos le parecen ninfas o Amazonas, como si su mirada fuera capaz de transformar la realidad en materia libresca. A su parecer, ninguna de ellas se halla sujeta a autoridad alguna, y se incorpora a este grupo después la “juventud florida” (I, v. 290) llevando regalos para la boda que Góngora describe con su característico aprecio por lo cotidiano: unas gallinas esposas “del Sol nuncio canoro” (I, v. 294), dos cabritos, un conejo, un pavo, cien perdices, “tafiletes calzadas carmesíes” (I, v. 317), miel, y un gamo a cuyo cuerno dedica una leve broma. Después de abandonar su escondite en lo profundo de la encina, saluda a los serranos “cortésmente” en concordancia con su carácter amable y agradecido:

Saludólos a todos cortésmente,
y, admirado no menos
de los serranos que correspondido,
las sombras solicita de unas peñas (vv. 356-359).

La admiración (componente inherente a su mirada) es otro de los elementos predominantes de las *Soledades*, y aquí él es observado con sumo cuidado por sus circunstantes, quienes son recíprocos en el buen trato y le dan la bienvenida como antesala al Discurso de las navegaciones.

Esta larga intervención discursiva a cargo del “político serrano” es un punto crucial en el camino del peregrino, que apela más a su imaginación que a sus sentidos para recrear el recorrido por los mares del mundo. El tono trágico y crítico (aunque ocasionalmente fascinado) del Discurso culmina con la invitación del anciano a que el protagonista se una a la colectividad que va hacia las pastorales bodas, con lo que se reanuda con esto el imperio de la mirada en el poema. El camino a las bodas es una alegre

fusión de música, canto y movimiento. Con el peregrino hemos advertido cómo Góngora construye ingeniosamente efectos de movimiento; pero aquí lo extrapola hacia una colectividad ocasionalmente personificada en personajes innominados. Desde la incorporación del protagonista a esta “dulce escuadra montañesa” (I, v. 541) el poeta se recrea en ciertas descripciones: primero, en el carácter musical que define al grupo mientras camina al lado de un arroyo, “coros tejiendo, voces alternando” (I, v. 540), y habla de las cantoras pastoras como armónicas “sirenas de los montes” (I, v. 550) capaces de hacer bailar hasta a los árboles; después da un giro hacia un ámbito masculino y desarrolla el asunto de los juegos propios de una boda (el salto, la lucha y la carrera) que los serranos esperan con ansias de coronarse victoriosos; refiere enseguida una apacible fuente nacida de una gruta que invita a descansar a pastores y pastoras algo fatigados de su andar; y mientras las serranas permanecen descansando en “bóvedas de sombras” (I, v. 612), el paso acordado de los serranos retomando su camino se compara con la bella imagen de los trazos hechos “en el papel diáfano del cielo” (I, v. 610) por las grullas que surcan los aires en los equinoccios. Este cuadro se interrumpe con la llegada de una segunda compañía de villanas “parientas del novio” (I, v. 620), y todas juntas hacen “teatro dulce, no de escena muda” (I, v. 624) por la música y bullicio con que inundan los caminos; y así en conjunto se apresuran las serranas a llegar a la aldea antes de que se meta el sol, guiados por los humeros de las casas a lo lejos. Finalmente, llegan al pueblo con el último resquicio de la luz cuando comienzan los fuegos artificiales y ahí, se mezclan con los serranos que llegaron un poco antes.

A lo largo de este trayecto de 137 versos, no se menciona ni una sola vez al peregrino. No sabemos si cantaba y bailaba con los serranos, o si acompañaba diligente a su huésped el anciano, pero de su comportamiento se infiere que permanecía mudo de admiración ante tal espectáculo. Su integración al ámbito rústico desconcierta porque, a

pesar de las virtudes que admira y encomia, suele quedarse al margen de lo que ocurre, de manera que aquellas palabras que lo definieron muy al principio del poema, “náufrago y desdeñado sobre ausente” (v. 9), cobran todo el sentido a decir de su presencia difusa, como trata con notable acierto Jean-Pierre Étienvre para hablar de la melancolía en las *Soledades*:

[el peregrino es] ausente, y no sólo en cuanto separado de su amada, sino en cuanto no se adhiere al mundo, a los distintos mundos que atraviesa. No actúa, no interviene, apenas habla. Su casi permanente silencio, su condición de anónimo, su desaparición en la tercera parte de cada una de las dos *Soledades*, como si quedara al margen del relato de su propia errancia, dan forma a una melancolía que se perfila —y se escribe, literal y figuradamente— como una ausencia¹⁹⁰.

El peregrino no figura en el pasaje, y en cambio, lo que está muy presente es la fruición en el trabajo lírico de describir entrañablemente cada uno de los cuadros que conforman el conjunto. La detallada atención en este episodio es reveladora de una noción central en el poema: cada una de las vivencias del camino, por efímeras o mínimas que sean, es tanto o más importante que la llegada al esperado destino; la travesía no es un medio para alcanzar algo, tal vez ni siquiera el olvido del desamor, sino un fin en sí misma. Esta concepción es también la que estructura el viaje central de la fábula: el del peregrino, de modo que los personajes de las *Soledades* no emprenden el camino sólo por llegar a un destino, sino por el placer y el conocimiento que depara la travesía.

Después de permanecer al margen durante tantos versos, el poeta reincorpora a su protagonista en el curso de la fábula, mostrando su asombro ante los fuegos artificiales, “Los fuegos, pues, el joven solemniza” (I, v. 652), que el político serrano considera un peligro, pero trayendo de nuevo las luces al centro del poema. La “neutralidad” del peregrino permea a lo largo del periodo, por lo que es el anciano quien lo conduce por distintos puntos del nuevo albergue, sin que se manifieste iniciativa alguna del personaje.

¹⁹⁰ “Soledad y melancolía. Perfiles de melancolía en las *Soledades* gongorinas”, en *Da Góngora a Góngora*, ed. G. Poggi, Edizioni ETS, Pisa, 1997, p. 218.

Así, por ejemplo, “De Alcides *lo llevó* luego a las plantas” (I, v. 659), en donde de nuevo contempla sin participar la belleza de serranas y serranos bailando, cantando y recreándose a la luz de aquellos fuegos que “desmintieron la noche algunas horas” (I, v. 681) hasta que el cansancio y la noche vencen a todos y culmina así la segunda jornada de su viaje.

Un fenómeno semejante ocurre durante el extenso episodio de las pastorales bodas, en el que la figura del peregrino no aparece ni por asomo en ninguna de las alegres actividades llevadas a cabo. Su presencia no sólo se difuminó sino que desapareció por completo. La ausencia absoluta, no obstante, es significativa: ¿qué haría un peregrino anónimo, que supondríamos consagrado a la *soledad* en medio de una de las ceremonias más sociales de la vida humana? No se incorpora a este mundo ni como un participante tímido, sino como la mirada silenciosa que se desdibuja hasta el punto más radical. El desplazamiento de la focalización del protagonista hacia las acciones de los serranos subraya la ruptura de Góngora con la tradición del peregrino literario: no sólo ha dejado de ser importante el nombre y la historia personal, sino la propia preponderancia del individuo en el camino. Este fenómeno invita asimismo a reflexionar respecto a las *Soledades* como un desafío estético, en el que más que el desarrollo pormenorizado de una fábula, importa la concreción del hecho poético.

1.3 La mirada peregrina en el mundo piscatorio

En esa curiosa bisagra entre las dos *Soledades*, el mar vuelve a manifestar su predominio, y si en la primera parte del poema fue piadoso con el joven náufrago, ahora aparece para introducir un ambiente completamente nuevo en el mundo rústico: el de los pescadores. Antes de entrar de lleno en la descripción de la cotidianidad piscatoria, el poeta relata con

su capacidad casi omnisciente las rías en las que se divide el agua marina y donde ocurrirá la acción de *Sol. II*:

Éntrase el mar por un arroyo breve
que a recibillo con sediento paso
de su roca natal se precipita,
y mucha sal no solo en poco vaso,
mas su rüina bebe,
y su fin (cristalina mariposa,
no alada, sino undosa)
en el farol de Tetis solicita.
muros desmantelando, pues, de arena,
centauro ya espumoso el Oceano,
medio mar, media ría,
dos veces huella la campaña al día,
escalar pretendiendo el monte en vano,
de quien es dulce vena
el tarde ya torrente
arrepentido y aun retrocedente.
Eral lozano así, novillo tierno,
de bien nacido cuerno
mal lunada la frente,
retrógrado cedió en desigual lucha
a duro toro, aun contra el viento armado:
no, pues, de otra manera
a la violencia mucha
del padre de las aguas, coronado
de blancas ovas y de espuma verde,
desiste obedeciendo y tierra pierde (II, 1-26).

Góngora se ha decantado por un trabajo lírico mucho más detallado que, lejos de privilegiar la referencia temporal (como la cronografía inicial de *Sol.I*), desarrolla con minucia la dimensión espacial de esta fase del camino del protagonista. El poeta pone en juego en los versos citados dos perspectivas que, lejos de contraponerse, consiguen el trazo preciso del paisaje en el que se mueve el peregrino: aquella panorámica del imponente Océano, que se imbrica con la bien delimitada de un pequeño arroyo, cuyas aguas se funden y confunden mediante imágenes violentas que resaltan la “rüina” (II, v. 5), la “desigual lucha” (II, v. 29) y la “violencia mucha” (II, v. 23). De esta tensión entre elementos naturales de la que resulta vencedor el mar, se proyecta el lugar en el que la mañana va a encontrar al peregrino, una suerte de pequeño brazo costero, una bahía

apartada y apacible, en la que no figuran los peligros del naufragio o del desastre. La mirada del poeta, como en otros pasajes, alterna lo panorámico y lo minucioso de manera que, aunque no brinde una coordenada geográfica localizable, sí construye un espacio acotado y asible para la imaginación del lector ¹⁹¹.

La “incierta ribera” en donde la mañana ha encontrado al peregrino da pie al despliegue de imágenes poéticas con las que se configura el mundo piscatorio de las *Soledades*. A lo largo de este pasaje, en el que narrativamente —como en tantos otros casos— no pasa nada, Góngora explota la riqueza de la palabra poética para elevar a grado estético una actividad tan primitiva y básica como es la pesca. Con su particular estilo para nombrar la realidad por las orillas, rebelándose a simplificarla en un solo y concreto sustantivo, y con su percepción ultrasensible a la belleza de las cosas que en apariencia no revisten mayor belleza, el poeta transforma la pesca y la cotidianidad de los sencillos pescadores en una de las más sutiles materias poéticas de las *Soledades*. Aunque hay varios elementos dignos de resaltarse en lo que respecta al tratamiento lírico de la vida piscatoria, creo que uno fundamental es el carácter musical que Góngora atribuye a distintas acciones y objetos asociados a la pesca.

El contexto armónico de este episodio, que apela aquí al sentido del oído, reside en las palabras elegidas por el poeta para caracterizar el ámbito piscatorio. Una vez que ha introducido al peregrino y compañía en la “incierta ribera”, Góngora se ocupa de

¹⁹¹ Para Robert Jammes el paisaje de esta *Sol. II* podría tener un referente geográfico concreto: “Góngora no creó en esta segunda *Soledad* un paisaje imaginario como había hecho en la primera, sencillamente porque no podía hacerlo: queriendo celebrar al conde de Niebla y pintarlo cazando en sus dominios, tenía que obligarse a la más escrupulosa exactitud en el retrato y en la descripción de los parajes donde el dicho príncipe solía entregarse a su deporte favorito. Podemos afirmar, pues, que el paisaje de la segunda *Soledad* es conforme a la realidad geográfica, porque tenía que serlo. Además no es difícil [...] comprobar que este marco geográfico existe realmente: es la parte de la provincia de Huelva que se sitúa entre Huelva y Niebla, es decir, la cuenca del río Tinto y el estero en que se unen ambos ríos” (“Introducción”, ed. cit., pp. 71-72). Aunque siempre los comentarios de Jammes son luminosos, me parece que hallarle una realidad espacial “porque tenía que serlo” no repercute en ningún modo en la calidad lírica e innovación literaria de esta parte del poema, por ello, en este pasaje me inclino más por el parecer de Antonio Carreira quien considera que “las *Soledades* no estarían situadas sino inspiradas en el paisaje gallego”, según consigna el propio Jammes en una nota al pie de (ed. cit., p. 66, nota 56).

poner frente a sus ojos (y frente al lector también) el espectáculo de unas barquillas aproximándose a la orilla. Nada nos dice la acción por sí misma, pero sí el detalle minucioso que el poeta destaca en este episodio. La primera imagen que aparece es la de dos pescadores con sus redes:

Los escollos el Sol rayaba, cuando
con remos gemidores
dos pobres se aparecen pescadores,
nudos al mar, de cáñamo, fiando (II, vv. 33-36).

Tal vez más que el acto de estos hombres encomendando al mar sus redes de pesca al amanecer, importa el adjetivo que define los remos (*gemidores*)¹⁹², pues sin necesidad de apelar directamente al léxico relativo a la música, expresa por medio de la hipálage que estos pescadores venían cantando alguna tonada nostálgica, como ocurre en la tradición de los cantos acompasados con el ritmo que se lleva al remar y con el dulce sonido del agua¹⁹³. A esto se suma, por una parte, la propia andadura rítmica del verso 34 en el que *pobres* y *pescadores* parecen resonar en eco; y por otra la rima entre *gemidores* y *pescadores* en la cual el atributo se corresponde con exactitud al sujeto del que habla la oración. La atmósfera de sonoridad que ha inaugurado esta imagen se corona con el acento en “fiando” que replica ese canto aun no dicho de los pescadores. Entre los paralelismos estructurales entre las dos *Soledades* hay que notar el uso idéntico del verbo ‘fiar’ por parte de los personajes, en *Sol. II* con los pescadores que *fian* algo al agua —sus redes—, y en *Sol. I* cuando el propio peregrino *fió* su camino “a una Libia de ondas” (I, v.20).

A lo largo de este pasaje el protagonista permanece como una mirada silenciosa, pero estos cantos son importantes porque establecen la pauta para que el peregrino entone

¹⁹² En el principio de la *Soledad primera*, el peregrino naufraga quejándose con “mísero gemido” (I, v. 13).

¹⁹³ Nadine Ly, “De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope”, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglos de Oro*, Servizio de Publicacóns de Universidade de Santiago de Compostela, 2011, t.1, pp. 93-96.

el propio más adelante. Luego de la presentación de los dos pobres pescadores, Góngora continúa el concepto que domina en el pasaje, ahora refiriéndose a las propiedades musicales del pequeño barco en el que viajan los pescadores:

Ruiseñor en los bosques no más blando
el verde roble, que es barquillo ahora,
saludar vio la Aurora,
que al uno en dulces quejas, y no pocas,
ondas endurecer, liquidar rocas (II, vv. 37-41).

Ya habíamos visto en varios momentos de la *Sol. I* ese procedimiento por el cual Góngora desarrolla la historia de las cosas, y aquí se ha remontado hasta el pasado de la madera que ahora es barco y que si antes en el bosque veía a las aves saludar a la mañana con su canto, ahora tiene la dulzura de las canciones piscatorias para el mismo efecto. Lo que canta uno de los pescadores son “dulces quejas” que consiguen (con otra efectiva hipálage) derretir las rocas y dejar estáticas las aguas. No es casualidad que con el mismo adjetivo Góngora haya designado antes las “lagrimosas de amor *dulces querellas*” (I, v. 10) con las cuales el peregrino también conmueve al mar y sobrevive al naufragio. Igualmente “dulce” resulta la “voz doliente” que entona las sentidas quejas y cuya elocuencia impide a la tripulación de un segundo barco (que funge como puente entre las dos orillas de la ría), pronunciar palabra alguna. Si hasta aquí las propiedades musicales de las barquillas como instrumentos y de los pescadores como intérpretes fueron apuntadas a partir de sus atributos, en el verso 51 Góngora enuncia explícitamente el fenómeno con la construcción “música barquilla” que se refuerza más adelante al hablar de la popa del “canoro” bajel (II, v. 60) en donde se ha situado el peregrino.

La admiración vuelve a ocupar un sitio preponderante cuando establece contacto con el pescador y su familia; especialmente, al contemplar la belleza de las seis hijas:

La vista saltaron poco menos
del huésped admirado
las no líquidas perlas, que al momento
a los corteses juncos (por que el viento
nudos les halle un día, bien que ajenos)

el cáñamo remiten anudado,
y de Vertumno al término labrado
el breve hierro, cuyo corvo diente
las plantas le mordía cultamente.
Ponderador saluda afectuoso
del esplendor que admira el extranjero
al Sol en seis luceros dividido,
y, honestamente al fin correspondido
del coro vergonzoso,
al viejo sigue, que prudente ordena
los términos confunda de la cena
la comida prolíja de pescados,
raros muchos, y todos no comprados (II, vv. 230-247).

La belleza que ‘asalta’ no es un hallazgo poético exclusivo de las *Soledades*. Góngora había utilizado una expresión muy similar en un contexto en el que también interviene un peregrino en el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” cuando aquella “soñolienta beldad con dulce saña / salteó al no bien sano pasajero”. En aquel poema, la presencia de la dama significa la perdición del caminante; en cambio, en el pasaje de las hijas del mar, el asalto es momentáneo y menos amenazante incluso que la vista de la labradora en *Sol. I*, ya que después del “métrico llanto” no hay otro atisbo de melancolía por parte del personaje y las bellas pescadoras no le provocan nostalgia, sino asombro. De ahí que el adjetivo que acompaña a “huésped” en el verso 231 sea precisamente “admirado”, término completamente coherente con la mirada fascinada del peregrino ante los estímulos del entorno, vocablo que además había aparecido de forma idéntica en el episodio de *Sol. I* en donde el peregrino saluda a la compañía de serranos que va a la boda (I, v. 357).

1.4 La mirada articuladora del episodio de cetrería

El mundo rústico que transcurre ante la mirada del peregrino tiene en las *Soledades* dos espacios privilegiados: la aldea de los cabreros y la de los pescadores. En estos ámbitos se pasa la vida cotidiana, se explora el entorno natural y sus riquezas, surge en determinados momentos el relato de ciertos personajes y suceden algunos hechos

sobresalientes para la comunidad, como las pastorales bodas. A estos episodios que se van encadenando sin que, en apariencia, ocurra gran cosa, se suma el pasaje de cetrería al final de *Sol. II*, uno de los momentos más importantes y discutidos del poema en razón de la agudeza lírica que demuestra Góngora en estos versos.

El pasaje es lo último que conservamos de las *Soledades*, inacabadas precisamente en este punto. Lo traigo a colación porque en él también la mirada del peregrino es protagonista: la vía por la cual el lector atestigua el espectáculo de caza de altanería. Comienza esta parte después del “métrico” alterno canto de los pescadores enamorados que le permite observar sin ser partícipe, y aun así, sentirse profundamente identificado con sus quejas. Cuando ha culminado el canto y se ha corroborado el talante amoroso de nuestro peregrino, comienza la última jornada de las *Soledades*, punto en el que la presencia predominante del mar queda relegada para dar paso a otro tipo de entorno: el de la cetrería. En palabras de Díaz de Rivas, en este episodio Góngora “se sobrepuja a sí mismo, así por ser sobremanera elegante, como por ser argumento que hasta hoy ningún poeta de ninguna lengua ha tocado”¹⁹⁴. La osadía con la que emprende no pocas de las novedades del poema (entre ellas la creación de un protagonista *sui generis*) se extiende al discurso de la cetrería, en el que el peregrino funge una vez más como espectador privilegiado de una escena que comprende construcciones sorprendentes, elegantes cazadores y una gama entera de diferentes tipos de halcón, cuyos movimientos se describen con la mayor minucia. El pasaje es lo suficientemente rico y complejo como para que varios de los acercamientos en torno a él lo trabajen como si fuera una composición independiente, pero propongo ahora una lectura de estos versos determinada por la perspectiva del peregrino, que vincule la belleza de dicha secuencia con el sujeto que articula el poema.

¹⁹⁴ Nota al verso 745 de la edición de Jammes, p. 528.

Las perífrasis del amanecer son el modo más habitual con que se inaugura una jornada nueva en el camino del peregrino, y este episodio no es la excepción. Valiéndose de un intrincado lenguaje, construye la entrada del día apelando, no ya a la naturaleza, sino a la inesperada imagen de los caballos del sol.

Las Horas ya, de números vestidas,
al bayo, cuando no esplendor overo
del luminoso tiro, las pendientes
ponían de crisólitos lucientes
coyundas impedidas,
mientras de su barraca el extranjero
dulcemente salía despedido
a la barquilla, donde lo esperaban
a un remo cada joven ofrecido (II, vv. 677-685).

La salida del sol está perfectamente acompañada con la salida del peregrino de su refugio mientras lo despiden sus anfitriones. Hay en estos versos una reminiscencia de cuando el protagonista sale de su escondite dentro de la encina para entrar en contacto con la comunidad de serranos; aquí, en cambio, se lanzará a una breve travesía marina que no implica diálogo con otros personajes ni aventuras vividas de primera mano, sino un acto prodigioso de contemplación que propicia el descubrimiento de un universo completamente distinto al que hasta ahora ha experimentado. Habría que notar, además, que el poeta lo ha llamado “extranjero”, reforzando su carácter de transitoriedad y de no pertenencia a la comunidad de pescadores, etiqueta que con “forastero” y “joven” suele utilizar por sus alcances genéricos cuando el personaje entra en contacto con colectividades.

La travesía comienza cruzando las aguas cuyas rocas resguardan el “lavor aún purpúreo de las focas” (II, v. 688) para dirigirse posteriormente a un punto desde el cual se erige un blanco palacio. Éste es el primero de tres momentos del pasaje en los que la perspectiva del peregrino estructura la escena y en los cuales aparece únicamente como los ojos admirados que perciben cuanto pasa. El poeta comienza hablando de los blancos

muros de la construcción desde el punto de vista de una colectividad (el peregrino y los dos pescadores) para después concentrarse únicamente en el del protagonista:

en la cumbre modesta
de una desigualdad del horizonte
que deja de ser monte
por ser culta floresta,
antiguo *descubrieron* blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestuosa cano;
mármol, al fin, tan por lo pario puro,
que *al peregrino* sus ocultos senos
negar pudiera en vano.
Cuántas del oceano
el Sol trenzas desata
contaba en los rayados capiteles,
que espejos, aunque esféricos, fieles
bruñidos eran óvalos de plata (II, vv.691-704).

He resaltado las palabras que indican el traslado de la perspectiva de varias personas a una subjetiva: la del personaje central del poema. Esta alternancia de la perspectiva (pues poco después, en el verso 710, volverá al empleo de verbos en plural) apunta a uno de los postulados centrales del poema: la sensibilidad del peregrino. Es justamente su percepción la que determina que el trabajo lírico vaya al detalle íntimo de cosas, y la que permite también que sea él (y no los pescadores) quien capte cada uno de los reflejos dorados del sol en los capiteles del palacio. La elección del edificio como primer plano de observación responde al procedimiento de la mirada panorámica que va afinándose progresivamente, ya que de esa majestuosa construcción saldrán los cazadores, quienes a su vez portan en el guante a los verdaderos protagonistas del pasaje: los halcones. El tránsito del palacio a la escena de cetrería, no obstante, es paulatino, y el poeta demorará cuanto sea necesario para mostrar su inigualable agudeza para la descripción. Así, retoma la terminología náutica en aras de tratar la admiración del protagonista y su compañía:

La admiración que al arte se le debe
áncora del batel fue, perdonando
poco a lo fuerte y a lo bello nada
del edificio, cuando
ronca los salteó trompa sonante,

al principio distante,
vecina luego, pero siempre incierta (II, 706-712).

Ni el nombre ni el pasado amoroso definen al peregrino tanto como su capacidad para *admirar*. Recurrentemente Góngora habla de la “admiración” para referirse al protagonista y en esta ocasión, la admiración se contagia a los otros tripulantes de la barquilla. Incluso el movimiento del batel se paraliza ante la imponente belleza del edificio, pero un estímulo sensorial de otra naturaleza romperá el trance contemplativo del peregrino y su compañía: la trompa que anuncia la llegada de los cazadores. La imagen es significativa porque es otro testimonio de cómo en las *Soledades* los sentidos se dejan llevar por estímulos externos, en este caso, uno auditivo, como el de *Sol. I*, cuando al escuchar dulces cantos de serranas, “rémora de sus pasos fue su oído” (I, v. 237). Lo sorprendente del sonido se expresa mediante el paralelo establecido con el acto de saltar los caminos (que el poeta utilizó en el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino” para hablar de la “soñolienta beldad” que “salteó al no bien sano pasajero”) como representación de un elemento capaz de arrebatar la atención absoluta del centro del poema. Asimismo, el planteamiento de la distancia que separa la barquilla de tierra firme —en donde comienzan a desfilar los cazadores— se concentra en el sentido del oído, ya que lo que en un principio se escucha lejano, cada vez se va haciendo más próximo sin llegar a un encuentro directo entre pescadores y cazadores. Esta distancia cifrada en los sentidos es, a su vez, una resonancia de aquella “mal distinta lumbre” (I, v. 57) de un farol que el peregrino alcanza a vislumbrar recién librado del naufragio.

A partir de la salida de los cazadores del palacio, la presencia del protagonista y sus compañeros se desdibuja considerablemente a lo largo de más de cien versos (al igual que en la escena de las pastorales bodas), en los cuales el poeta traslada a la mirada del lector todo aquello que está observando el protagonista: el nutrido grupo de refinados cazadores atravesando a caballo el puente y, después, la impecable descripción de cada

una de las especies de halcones. Como hemos visto, en varios momentos del poema Góngora elude los nombres específicos de cosas, lugares o personajes para referirse a ellos mediante distintos procedimientos perifrásticos; pero ahora no duda en designar con científica precisión las siete aves de presa que aparecen en el pasaje, haciendo para cada una un brevísimo retrato poético que destaca alguno de sus atributos: el neblí “relámpago su pluma/rayo su garra” (II, vv. 745-746); el sacre “sangriento chipriota” (II, v. 751); el girifalte “escándalo bizarro del aire/ honor robusto de Gelandá”; el baharí “a quien fue en España cuna del Pirineo/ la ceniza verde” (II, vv. 758-759); el borní atemorizando a la “tímida liebre” (II, v. 767); el aletto, halcón de tierras americanas en donde no pudo ser domado; el azor britano, terror de las perdices; y finalmente, el búho “grave de perezosas plumas globo” (II, 791), con su mítico pasado y sus brillantes ojos envidiados por el resto de las aves.

Una vez trazado este panorama, el poema aterriza de lo general a lo particular en dos momentos muy puntuales de la caza, en los que el peregrino recupera por instantes el protagonismo. La primera secuencia consiste en el acecho del baharí a un inocente doral:

No sólo, no, del pájaro pendiente
las caladas *registra* el peregrino,
mas del terreno cuenta cristalino
los juncos más pequeños,
verdes hilos de aljófares risueños.
Rápido al español alado *mira*
peinar el aire por cardar el vuelo,
cuya vestida nieve anima un hielo
que torpe a unos carrizos lo retira,
infielos por raros,
sí firmes no, por trémulos, reparos (II, vv. 858-868).

El contexto precedente de este episodio retrata un pequeño doral disfrutando de un apacible lago. La expresión dilatada de la descripción apela al carácter calculador del ave cazadora, esperando el momento propicio para atacar a su presa. Desde la barquilla, el peregrino se encuentra absorto en la contemplación de cada mínimo movimiento de estas aves, esperando también el devenir de los sucesos. En este caso, Góngora no recurre a los

verbos más habituales para hablar del sentido de la vista, o a la habitual admiración, y prefiere, en cambio, *registrar* (que también significa “mirar con cuidado y diligencia alguna cosa”¹⁹⁵) para crear el efecto de la mirada del protagonista siguiendo con suma atención el vuelo del baharí, y después escribe *mira* para describir el instante en el que el halcón atraparé al doral. Casi de inmediato su figura vuelve a difuminarse en la riqueza plástica del pasaje, como si la fugaz referencia a su perspectiva fungiera como recordatorio de que lo que estos versos nos suscitan en la imaginación es una proyección de la mirada del peregrino.

El tercer y último momento en el que hay una alusión directa al peregrino es la segunda secuencia de caza: la del gerifalte y el sacre persiguiendo a una cuerva:

Breve esfera de viento,
negra circunvestida piel, al duro
alterno impulso de valientes palas,
la avecilla parece,
en el de muros líquidos que ofrece
corredor el diáfano elemento
al gémimo rigor, en cuyas alas
su vista libra toda el extranjero (II, vv. 923 -930).

La pormenorizada recreación del movimiento de las aves funge como contrapunto para subrayar el estatismo admirado de las figuras humanas. Desde cómo las cuervas volaron en conjunto, infamando “con su número el Sol” (II, v. 886) y la sutil calada del búho convocándolas a todas, hasta el acto con el que liberan al gerifalte de su cimera para lanzarlo al ataque, cada movimiento se proyecta vívidamente, como si estuviera ocurriendo frente a los ojos del lector. Como en otros episodios, el poeta ha ido de lo general a lo particular en lo relativo a la parvada que poco a poco se disipa para dejar a la cuerva sola a merced de los halcones. El grado de agudeza sensitiva en estos versos es avasallante, pues se advierte en ellos un gesto poético casi afectivo, como si el yo lírico se conmoviera ante la indefensión del ave; especialmente, en la perífrasis “Breve esfera

¹⁹⁵ *Dicc. Aut.*, s.v. “registrar”.

de viento, / negra circunvestida piel...” que es indudablemente más potente en términos expresivos que la simple palabra “cuerva”. El espectáculo, aunque de cierta crueldad, no deja de ser fascinante para el protagonista (también llamado “extranjero” aquí, en la medida en que esta condición de alteridad le permite apreciar mejor lo nunca antes visto), pendiente de cada instante y cada detalle, como de las alas de la cuerva, en las cuales “su vista libra toda...” (II, v. 930), con esa mirada capaz de detenerse hasta en los aspectos aparentemente poco importantes. No es casualidad que el poeta recurra a este tipo de construcciones de alta sensibilidad lírica en secuencias en las que la perspectiva del peregrino es determinante, ya que revela indirectamente la manera en que el personaje percibe el mundo, y confirma que el camino, en las *Soledades*, se hace con los pies y con la mirada.

Aunque el fragmento anterior representa la última aparición del peregrino, hay una referencia más a su perspectiva cerca de los últimos versos de *Sol. II*:

Destos pendientes agradables casos
vencida se apeó la vista apenas,
que del batel, cosido con la playa,
cuantos da la cansada turba pasos,
tantos en las arenas
el remo perezosamente raya,
a la solicitud de una atalaya
atento, a quien doctrina ya cetrera
llamó catarribera (II, vv. 937-945).

Después del predominio de la escena de caza, estos versos vuelven a anclar el poema en el universo piscatorio. Góngora recrea la trayectoria precisa que sigue la mirada del peregrino: de arriba, en donde contemplaba el espectáculo de las aves (como sugiere el participio *pendiente*), a abajo en la arena *perezosamente* rayada por los remos movidos al compás de los pasos de los cazadores, y otra vez a las alturas para observar la cima de una atalaya, para finalmente adentrarse en la cotidianidad de unos albergues rústicos (ahí donde vislumbra la *infantería pñante* y a los cazadores volviendo a sus lugares). La

perspectiva del protagonista se convierte en sinécdoque de su presencia; no importa su prehistoria, o si existe un resquicio de aventuras posibles en su presente, porque lo que al poeta le interesa es resaltar constantemente la capacidad perceptiva de su peregrino. Su hazaña se torna más estética que heroica; no acomete las empresas físicas y amorosas a las que se lanzaría un peregrino de amor tradicional, puesto que está más ocupado en contemplar y descubrir de la realidad rasgos nunca antes vistos y que ahora, por su percepción, revisten un nuevo y único valor de belleza. No creó Góngora un protagonista anómalo, sino un concepto estructurante del poema, que permite que el lector mire todo cuanto ocurre en el mundo de las *Soledades* a través de los ojos del peregrino, y él mismo lleve a cabo una peregrinación por el texto gongorino, porque como ha dicho A. Egido, “la lectura, entendida como peregrinación, supone un esfuerzo ímprobo y paciente de infinitos e inseguros pasos con los que perderse y sobre los que siempre hay que volver”¹⁹⁶.

2. EL DESPLAZAMIENTO Y LA MIRADA

2.1 “Pie”, “planta”, “pasos”: el recorrido físico y la distancia

Es impensable hablar de peregrinación sin considerar los trayectos recorridos a pie, los pasos con los que se llenan las distancias. Si bien hemos atendido al dominio del sentido de la vista, no hay que soslayar que en las *Soledades* los “pasos” se formulan, más que como una noción íntimamente ligada a estas travesías, como un concepto poético fundamental para entender el poema y el proceso creativo proyectado por Góngora. Este pequeño apartado concentra algunas reflexiones en torno a la presencia de términos como “pie”, “pasos” y “planta” que a menudo se usan por equivalencia o sinécdoques.

¹⁹⁶ “La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián”, Discurso leído el día 8 de junio de 2014 en su recepción pública en la Real Academia de la Lengua, p. 29.

La presencia de términos relativos a los pasos del peregrino se encuentra desde la misma Dedicatoria del poema, el postulado poético de Góngora para esta obra

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

Por difícil que parezca, procuremos concentrarnos tan sólo en lo que del personaje nos revelan estos versos. Ya en el primer verso, trae a colación el poeta un término cardinal para configurar su peregrino: *errante*. La idea tradicional de errancia podría parecer opuesta a la tradicional de peregrinaje, pero no para Góngora, quien desde este momento despoja a su peregrino de un camino con destino fijo e inamovible y lo sitúa al borde de una travesía que se legitima por la sola experiencia de vivirla, sin importar demasiado a dónde se va ni de dónde se viene, y en la que no se plantea negativamente la sensación de estar perdido, pues esa falta de dirección resulta fructífera para la apreciación de los detalles mínimos y bellos de la realidad que lo rodea. De ahí, por ejemplo, que importe poco menos que nada la patria del peregrino, su nombre o el nombre de su amada.

Con este precedente la aproximación al poema está determinada ya por un hecho singular: el peregrino de Góngora es absolutamente distinto a cualquier otro y no va a perseguir ningún fin concreto. El naufragio es la antesala al verdadero comienzo del recorrido por el mundo rústico del poema, que desde sus primeros instantes incorpora la idea del recorrido a pie, aunque esto se exprese con otros términos:

...cuando, entregado el mísero extranjero
en lo que ya del mar redimió fiero,
entre espinas crepúsculos *pisando*,
riscos que aun igualara mal volando
veloz, intrépida ala
menos cansado que confuso *escala* (I, vv. 46-51).

Hay en este pasaje dos verbos asociados semánticamente a la idea de recorrer un camino a pie: *pisando* y *escala*. Ambos vocablos se encuentran matizados por los efectos de confusión logrados con la luz crepuscular y la espesa maleza, con lo cual se evoca al peregrino ascendiendo con pasos indecisos por una pronunciada cuesta. El peregrino es el caminante por excelencia, y a partir de este momento están esparcidos por todo el poema vocablos alusivos al hecho de hacer un camino a pie. Después de decir que el protagonista subía la alta cuesta “menos cansado que confuso”, señala el poeta

Vencida al fin la cumbre
del mar siempre sonante,
de la muda campaña
árbitro igual e inexpugnable muro,
con pie ya más seguro
declina al vacilante
breve esplendor de mal distinta lumbre (I, vv. 52-58).

El pie, por sinécdoque de “pasos”, está calificado aquí como como *seguro*, adjetivo que contrasta fuertemente con el tinte *vacilante* de la luz que persigue. En esta secuencia y en la que sigue, cuando el peregrino se precipita hacia el sitio de donde emana la luz (I, vv. 64-83), Góngora traza un efecto de velocidad en los pasos del protagonista, primero al señalar que atravesaba la montaña con la agilidad de un villano “cual haciendo el villano/ la fragosa montaña fácil llano” (vv. 68-69), y después caracterizando su paso como “diligente” (en el sentido de obrar con prontitud) y utilizando el verbo “apresura”. Es curioso que en estos versos

tal diligente el paso
el joven apresura
midiendo la espesura
con igual pie que el raso, (I, vv.77-78)

haya optado Góngora por cuatro heptasílabos seguidos, que recrean en el oído la impresión de movimiento rápido del protagonista al descender apresurado, para aterrizar posteriormente en una serie de tres endecasílabos que anuncian su llegada al albergue. El poeta acude en este mismo pasaje a un verbo sugerente para hablar del desplazamiento de

su peregrino: “midiendo”. Con esta palabra se prolonga el ritmo del andar del personaje, que se encadena muy bien con la correspondencia entre el protagonista y el villano, ya que de nuevo lo proyecta caminando de prisa por la espesura como si lo hiciera por un campo desbrozado. Es muy significativa la elección de “medir”, pues a diferencia de ‘caminar’ o ‘andar’, comprende una connotación de conocimiento si se considera que se usa privilegiadamente en los ámbitos científicos o bien, para hablar de cuestiones que exigen exactitud, además de su significación en el ámbito de la métrica. Por ello, creo que en este pasaje, “midiendo”, enriquece el poema al evocar un proceso de conocimiento del camino que se atraviesa, como si con los pies y con cada uno de sus agudos sentidos el peregrino pudiera percibir con mayor precisión hasta la más mínima experiencia de su travesía.

Sin que sea necesario hablar de pies, la errancia puede entenderse como otro de los términos alusivos a los pasos del peregrino en tanto que dicta la dirección y, en este caso, confirma aquello que el poeta afirmó desde el primer verso de las *Soledades*. Habrá que esperar hasta que tenga contacto con los cabreros y después observe la compañía de serranos camino a las pastorales bodas para que Góngora vuelva a poner sobre la mesa la noción de errancia:

Menos en renunciar tardó la encina
al extranjero errante,
que en reclinarse el menos fatigado
sobre la grana que se viste fina
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado (I, vv. 350-355).

Es interesante que justo en el momento en el que el protagonista consigue integrarse por completo a ese mundo que antes sólo observaba al margen de las acciones, el poeta lo llame “extranjero errante” (v. 351), cláusula que fusiona dos atributos que podrían resultar aparentemente contradictorios para el concepto de peregrino: es extranjero por

estar lejos de su patria, sí, pero la errancia, en su esencia, se contrapone a la idea del destino concreto de las peregrinaciones porque, como define *Autoridades*, “vale asimismo andar vagando sin saber el camino”. Con esta manera de designar a su personaje, Góngora subraya la apertura de su concepto de peregrino, en tanto que lo ha despojado de un destino que estructure su travesía, sin que esto implique la carencia de sentido de la misma.

Ya en *Sol. II* aparece nuevamente el vocabulario asociado a la esencia del peregrinaje, en un sentido todavía más significativo en cuanto es el propio peregrino quien recurre a palabras como *pie*, *planta*, *pasos* y *pisar* para hablar de otro personaje: el pescador anciano. La primera alusión de este tipo se presenta en el verso 367 de *Sol. II*, cuando el peregrino, dirigiéndose al pescador, dice “Pisad dichoso esta esmeralda bruta”. El término “pisad” sostiene buena parte de la fuerza del verso debido al carácter imperativo del verbo, que va suavizándose gracias a la visión metafórica de la isla verdosa engastada en las aguas blanquecinas del mar. La connotación que adquiere aquí “pisar” aprovecha a cabalidad el significado estrictamente literal de “poner los pies sobre la tierra”¹⁹⁷, para expresar el estrecho sentido de pertenencia que tiene el pescador con su territorio. Una vez manifestado el sincero anhelo de que su interlocutor deponga su oficio en manos de su descendencia, el peregrino vuelve a referirse a los pies para construir la idea de un recorrido físico significativo, asociado además al conocimiento profundo del ámbito piscatorio. Así se plantea en los versos 380-382 en los que el yo lírico proyecta una perspectiva muy relevante de una distancia que bien podríamos llamar subjetiva:

Del pobre albergue a la barquilla pobre,
geómetra prudente, el orbe mida
vuestra planta, impedida... (II, vv. 380-382)

¹⁹⁷ *Dicc.Aut.*, s.v “pisar”.

Para la mirada del peregrino la dimensión entera del mundo resulta tan amplia y tan compleja como el brevísimo camino que se traza entre la choza del pescador y su embarcación. No se equivoca el poeta en su percepción de los espacios, pues como observó Federico García Lorca en su conferencia sobre la imagen poética en la poesía gongorina, “[Góngora] une las sensaciones astronómicas con detalles nimios de lo infinitamente pequeño, con una idea de las masas y de las materias desconocida en la poesía española hasta que él las compuso”¹⁹⁸. Se trata, pues, de establecer equivalencia poética entre cierta materia cuya magnitud es casi incommensurable —como el diámetro del planeta, que además ya nos había perfilado en el Discurso de las navegaciones—, y otra tan bien conocida y explorada como los alrededores del propio hogar para hablar de lo relevante que es el mundo construido en la cotidianidad, ese mundo íntimo que explorado con sutileza (como lo hacen el poeta y los personajes que ha creado) es tan valioso y lleno de riquezas como aquel que recorren por días y noches osados navegantes¹⁹⁹.

2.2 Crear líricamente la distancia

De la mano del concepto de pasos para construir el recorrido del peregrino, aunado a la preponderancia de la mirada, hay que considerar el procedimiento por el cual Góngora recrea poéticamente nociones de distancia; es decir, cómo los trayectos recorridos no se determinan por unidades métricas o de tiempo, sino por referentes naturales y, sobre todo, por efectos asociados a los sentidos. Habría que recordar que si bien el poeta plantea un tratamiento literario muy original de las distancias, ya había precedentes importantes en

¹⁹⁸ “La imagen poética de don Luis de Góngora”, ed. cit., p.103.

¹⁹⁹ Un ejemplo paralelo de construcción literaria de distancias subjetivas está en *El peregrino en su patria*, cuyo protagonista, contra la convención que dicta la idea de “peregrinar” a un lugar sagrado y frecuentemente lejano de la patria, cifra su travesía entre los estrictos límites del camino de Barcelona a Valencia.

lo que respecta a cifrar en la extensión de lo recorrido la relevancia de un viaje, como ocurre en *El peregrino en su patria* de Lope, texto que desde el propio título juega con estas nociones y plantea una suerte de “distancia subjetiva” en la que el protagonista recorre por amor un trecho breve y bien delimitado, pero en el cual ha depositado su plena convicción y esperanza. Con este antecedente, parto de la hipótesis de que tampoco para Góngora era importante la extensión del camino, y los recorridos casi domésticos resultan tanto o más enriquecedores que la exploración de todos los océanos terrestres del Discurso de las navegaciones.

La idea de “medir” distancias con los pasos surge desde que, observando con el cabrero el panorama desde el risco, el poeta habla de un escollo “distante pocos pasos del camino” (I, v.185) ante cuya vista se detiene su “dudosa planta” (I, v.191). Como veremos, las miradas panorámicas son uno de los recursos predilectos del poeta, y aquí resulta importante la imposibilidad de medir —y con ello, de enunciar— con los ojos cuánta espesura se extiende ante ellos:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho más es lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega. (I, vv.194-196)

La vista es el sentido encargado de calibrar la distancia, que en estos versos está concentrada en aquello que alcance la mirada del personaje y que se expresa a partir de una percepción de los sentidos: ahí donde el sol se pierde confusamente en el horizonte. La idea, además, va de la mano con el persistente silencio del peregrino, pues como lo plantea el pasaje, no hay palabras para describir lo que está viendo, por lo que se limita a contemplar e, instantes después, a escuchar a su interlocutor. Hay que notar, por otra parte, la presencia del “mapa” que se utiliza por referencia al terreno que observan los personajes, pero que en su esencia acarrea connotaciones cartográficas presentes también en el Discurso de las navegaciones, y que ponen en juego la subjetividad de la percepción

y la relevancia que se confiere a las cosas; es decir, que ese “poco mapa” es tan valioso y tan digno de tratarse poéticamente como los grandes océanos y continentes. Otro caso interesante en materia de distancia es el final de “métrico llanto”, suficientemente revelador del paso del tratamiento amoroso al de la tónica rústica de la vida piscatoria: “... siendo en tanto / la vista de las chozas fin del canto” (II, vv. 188-189). Como tantos otros testimonios en las *Soledades*, estos versos, en apariencia, no dicen mucho; sin embargo, la sola mención de las “chozas” impone el derrotero que sigue el camino del peregrino:

Yace en el mar, si no contiñada,
isla mal de la tierra dividida,
cuya forma tortuga es perezosa:
díganlo cuantos siglos ha que nada,
sin besar de la playa espaciada
la arena, de las ondas repetida.
A pesar, pues, del agua que la oculta,
concha, si mucha no, capaz ostenta
de albergues, donde la humildad contenta
mora y Pomona se venera culta.
Dos son las chozas, pobre su artificio
más aún que caduca su materia:
de los mancebos dos, la mayor cuna
de las redes la otra y su ejercicio
competente oficina (II, vv. 190-204).

Aunque no existe la referencia explícita, la construcción de este pasaje produce el efecto de quien mira desde una barquilla a una distancia lo suficientemente alejada como para percibir la totalidad de la isla, pero también suficientemente cercana para atisbar los objetos que la habitan. Góngora ha recurrido en otros momentos a este procedimiento de visión panorámica que se alterna con una mucho más pormenorizada de detalles mínimos, una suerte de fusión de mirada telescópica – microscópica, que ha establecido con mucho acierto M. Blanco²⁰⁰. Nada de la acción alude a la presencia del peregrino, pero ocurre algo igualmente significativo: se recrea su perspectiva y una sensación de

²⁰⁰ “Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina filosófica de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano”, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. Antonio Azaustre, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 163-169.

movimiento, ambos, factores determinantes en la configuración de un personaje constantemente “admirado” que justamente lleva en la esencia de su denominación el desplazamiento físico. La primera oración del episodio establece el punto de observación del personaje, que es, además, un punto fijo: la idea de inmovilidad del sitio que advierte el personaje se consigue, primero, por el verbo de apertura “yace”, el adjetivo que califica a la isla “perezosa”, y la noción de ese nado infructuoso, que nunca alcanza a besar la playa.

La fijeza de la isla se combina enseguida con un efecto sutil del movimiento dado, precisamente, por la mirada; es decir, que el peregrino alcance a ver esos albergues indica que su embarcación se aproxima paulatinamente a la orilla de la isla, y el movimiento, aunque parsimonioso, permite que el personaje intuya aquellos valores que rigen esas rústicas cabañas: humildad y devoción por los productos de la tierra. La mirada se afina cada vez más hasta distinguir que los albergues son dos chozas, una dispuesta para habitarse y otra para los materiales de la pesca. No nos dice el poeta con exactitud qué elementos del oficio pescador alcanza a ver el peregrino, pero con notable delicadeza ha construido el progresivo desplazamiento por las aguas a partir de la mirada, que le permite captar desde la dimensión absoluta de la isla hasta el interior de las chozas de los pescadores. Al acercarse un poco más, se confirma lo que de esta vida rústica —tan similar en ciertos pasajes a la de los cabreros de *Sol. I*— supone ya el lector: la deliberada búsqueda de la moderación entre “los extremos de fausto y de miseria” (II, v. 207), que rechaza, sin necesidad de decirlo abiertamente, la opulencia y superficialidad de la corte.

La distancia del ‘mundo’ del pescador está perfectamente acotada: de su casa a su barquilla, relacionados por el adjetivo “pobre” que lejos de denigrarlo, da continuidad a la constante alabanza de vida rústica. Esta misma construcción de las distancias está presente desde los versos precedentes, cuando el peregrino alienta al pescador a dejar el

oficio de manera que la cercana playa frente a la isla se revele tan lejana como “la remota Cambaya” (II, v. 373), o que el brevísimo brazo de agua entre estas dos orillas parezca el ancho océano surcado por las tropas portuguesas. El instrumento que *mide* estas distancias es el pie del pescador anciano, aludido por sinécdoque con la “planta”; y la acción de recorrer a pie este trecho lo convierte en “geómetra prudente” (II, v. 381) que, como dice Jammes, debe entenderse en su naturaleza puramente etimológica como “el que mide la tierra”²⁰¹, con lo cual se hace todavía más rotundo el concepto del anciano midiendo y conociendo (porque en las *Soledades* hacer el camino está vinculado a un proceso de conocimiento y de creación lírica) hasta los rasgos más pequeños del suelo que pisa, como las estrías de las purpúreas conchas o las astillas que ha dejado un barco encallado. No es gratuito que la imagen con la que el peregrino concluye su alocución sea justamente la de “trágicas ruinas de alto roble” (II, v.384) y los “ejemplos de dolor” (II, v. 387) que el pescador anciano atestigua en sus orillas, como si incluso en su discurso el protagonista cargara con la permanente huella del naufragio que lo hizo peregrino.

2.3 Perspectivas panorámicas

En sus múltiples juegos con la mirada poética, que es la del personaje también, la vista panorámica (alternada con la visión microscópica que impera en ciertos episodios) es uno de los recursos frecuentes de Góngora. Verlo todo, al igual que el narrador omnisciente de una novela lo narra todo, es una de las cualidades del narrador lírico de las *Soledades*, que muestra así grandes extensiones, ya no para hablar de la importancia de un recorrido, sino para situar a su personaje al borde de una nueva experiencia de percepción, si se trata de contemplar, o de imaginación, si lo que ocurre es una evocación de otro tiempo.

²⁰¹ Nota al verso 381, p. 474.

El trabajo con los ascensos y las visiones desde lo alto comienza con los primeros pasos del peregrino en *Sol. I*. La subida por el farragoso terreno constituye la parte más ardua en esta etapa inicial del trayecto del protagonista, quien supera estas dificultades sin otro menoscabo que su andar confuso. Así como para el poeta carece de interés el pasado del náufrago enamorado, los obstáculos del empinado camino no reciben desarrollo prolijo y quedan sintetizados en “Vencida al fin la cumbre” (v. 52), y en la elaboración de la altura de los tres versos siguientes. A partir de este punto, serán escasas las ocasiones en que el héroe gongorino se enfrente a obstáculos de consideración durante su camino, ya que como insinúa el “pie ya más seguro” (v. 56), el panorama da un giro hacia imágenes más positivas. La primera de ellas es la luz difuminada de una cabaña a lo lejos, designada como “farol”, que pese a su aspecto “vacilante” constituye un atisbo de claridad en medio de la oscuridad del entorno. Al poeta le basta con una sola palabra, el verbo “declina” (v. 57), para señalar el rumbo que sigue el protagonista una vez superada la cuesta: irá bajando hasta hallar el origen de esa luz lejana. Góngora ha condensado en este verso la perspectiva del peregrino y con ello, también, la trayectoria de un movimiento ascendente y descendente. A esto se suma la metáfora del “puerto” en medio del “golfo de sombras” (v. 61) con evidentes connotaciones a la bondad que hallará al llegar a la cabaña, expresada aquí en los términos marítimos que, para Jammes, es otra de las reminiscencias del naufragio acompañando constantemente al protagonista en su camino²⁰².

Una vez que ha transcurrido un día desde que el protagonista del poema apareció en la playa, sobreviviente del naufragio, la segunda jornada se abre con el pasaje en el que el peregrino y uno de los cabreros contemplan el paisaje que los rodea desde un escollo:

²⁰² “Todavía aturdido por la tempestad de la que acaba de escapar, el náufrago percibe este paisaje nocturno como una visión marítima” (*op. cit.*, p. 208, nota 61).

Agradecido, pues, el peregrino
deja el albergue y sale acompañado
de quien lo lleva donde levantado,
distante pocos pasos del camino,
imperioso mira la campaña
un escollo, apacible galería
que festivo teatro fue un día
de cuantos pisan faunos la montaña.
Llegó y, a vista tanta
obedeciendo la dudosa planta,
inmóvil se quedó sobre un lentisco,
verde balcón del agradable risco.
si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega (vv. 182- 196).

Lo primero que destaca el poeta en el inicio de esta secuencia es el carácter agradecido del personaje, aspecto que ya había tratado cuando éste hace una suerte de exvoto en las piedras con las ruinas de madera de la embarcación naufragada, y que volverá a aparecer en momentos posteriores. En este primer verso Góngora se refiere por segunda vez al personaje como *peregrino*, aunque antes lo llamó *forastero*, denominaciones en las que hay que reparar en tanto que la ausencia de nombre propicia la variedad con que el poeta habla de su protagonista, y los términos que elige para hacerlo son significativos en la configuración del personaje.

En el nivel descriptivo, los versos relatan acciones concretas y, en apariencia, intrascendentes; sin embargo, son bastante indicativos del modo en que el peregrino construye su camino. Habría que notar que desde el comienzo de las *Soledades* no hay una sola mención de algún destino que estructure el trayecto del protagonista, ni geográfico ni afectivo, como podría esperarse de un personaje peregrino²⁰³. El héroe de Góngora no tiene nombre ni destino, por lo que en este segundo día de travesía, sigue el derrotero que le dicta la ocasión, sin inquietudes ni prisas por llegar a un destino idealizado. En ese pasaje, además, está acompañado por otro personaje que, a diferencia

²⁰³ En *El peregrino en su patria*, Pánfilo va y viene de Valencia a Barcelona según donde se encuentre su amada Nise y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* los amantes van juntos a Roma en donde podrán casarse y revelar sus identidades verdaderas.

de lo que ocurre en las novelas bizantinas de la época, no se integra a su viaje y se compromete con su causa, sino que es el protagonista quien se deja guiar adonde el cabrero quiera llevarlo: a un cercano risco.

Así como la imponente visión del paisaje detuvo los pasos del peregrino, el panorama de un río que contempla desde su nacimiento en los montes y hasta su cauce fertilizando las riberas lo deja sin habla. Poco ha hablado el joven mancebo hasta este momento, y aunque no dice una sola palabra, su silencio admirado resulta más elocuente que cualquier posible discurso, y muestra con él la alegría del descubrimiento de aspectos completamente nuevos para su mirada habituada a la corte. Como ocurre con el risco, el poeta se demora más en la creación poética de los elementos naturales que en la descripción de las acciones del personaje. Aquí, como en *El peregrino en su patria*, la concepción de la distancia está determinada por el sujeto que hace el camino, y lo que le otorga el sentido no es la cantidad de kilómetros andados, sino la actitud con que se emprende la travesía. En las *Soledades*, la imprecisión espacial impide que el lector establezca relaciones de distancia, pero esa imprecisión en cuanto a lugares reales y concretos se equilibra con el trabajo poético de las pequeñas cosas. En estos versos el recorrido del albergue al risco es muy breve, “distante pocos pasos del camino” (v. 185), pero la llegada resulta majestuosa para el personaje y para el lector. El escollo constituye un punto desde el cual admirar el paisaje que se extiende ante sus ojos y, para hablar de él, Góngora recurre —una vez más— a la historia de las cosas, dando cuenta ahora de un pasado mítico del risco como “festivo teatro” de los faunos de antaño.

Desde este sitio el cabrero y el peregrino tienen una visión privilegiada que se ha detallado minuciosamente, de manera que la perspectiva se convierte en un elemento fundamental en esta secuencia de versos. Esta perspectiva se consigue gracias al vínculo que se establece entre dos componentes vitales para la configuración del peregrino, la

mirada y los pasos, pues en las *Soledades* (como en todo viaje en el que se han depositado afanes muy personales) el camino se hace con los pies pero también con los ojos —y ya decía bien Alatorre que el peregrino viaja “con los ojos muy abiertos”²⁰⁴—. Así, se produce una suerte de freno a los pasos rítmicos del peregrino (“dudosa planta”) en cuanto éste contempla lo “mucho” que el “poco mapa” (I, v. 194) le ofrece a la mirada y lo deja inmóvil por esa inmensidad que no es visualmente mensurable. Llama la atención, asimismo, el uso del término “mapa” para hablar del terreno que observan, y es que sin duda remite al ámbito de las exploraciones y de la geografía que tendrá una presencia importante en el poema (como en el Discurso de las navegaciones) y que ha aparecido ya en la alusión al hecho de medir la tierra con los pasos (I, vv. 79-80).

En un caso de claro paralelismo con *Sol. I*, ya en el mundo piscatorio el protagonista se enfrenta asimismo a una perspectiva desde lo alto y, curiosamente, acompañado de nuevo por un personaje igualmente venerable. En este episodio, en donde el anciano pescador evoca la intrépida caza marina de sus hijas, M. Blanco, percibe la visión panorámica como una influencia de la épica²⁰⁵. En la primera parte del poema, esta mirada se suscita cuando el cabrero vestido con sayal que antes fue “limpio acero” (I, v. 217) lleva al peregrino a aquel escollo desde donde contempla con muda admiración (I, v. 197) el arroyo que desciende cristalino y en el cual pronuncia el discurso alusivo a un pasado militar. En esta segunda parte, la mirada vuelve a situarse en una altura considerable:

Llegaron luego donde al mar se atreve,
si promontorio no, un cerro elevado,
de cabras estrellado
iguales, aunque pocas,
a la que, imagen décima del cielo,
flores su cuerno es, rayos su pelo (II, vv. 302-307).

²⁰⁴ Antonio Alatorre, art. cit., p. 78.

²⁰⁵ Para la estudiosa, hay en ciertos pasajes de la *Sol. II* reminiscencias de aquellos procedimientos clásicos en los que el narrador podía verlo todo: “En las epopeyas homéricas ocurre a menudo que el narrador adopta un punto de vista panorámico, contemplando un objeto de gran tamaño desde lejos y describiéndolo como totalidad” (*Góngora heroico*, p. 267).

Si bien lo que se observa desde este lugar privilegiado no es un paisaje inabarcable para los ojos (como entonces el “mucho poco mapa”), sí ofrece una manera muy diferente de apreciar la realidad: al mirar unas simples cabras desde lo alto, viendo de arriba hacia abajo, formula un juego interesante al compararlas en belleza con la constelación de Capricornio, que implicaría, por el contrario, una mirada de la tierra hacia el cielo. Este juego de perspectivas se refuerza con un muy breve discurso del pescador desde las alturas:

“Estas –dijo el isleño venerable—
y aquellas que , pendientes de las rocas,
tres o cuatro desean para ciento
(redil las ondas y pastor el viento)
libres discurren, su nocivo diente
paz hecha con las plantas inviolable” (II, vv. 308 – 313).

Poco menos de cien cabras distribuidas a su gusto por el cerro y la ribera conforman esta imagen astronómica desde las alturas, pero lo más poético es que la noción de libertad de los animales está configurada líricamente con una de las imágenes más hermosas del texto: “(redil las ondas y pastor el viento)”, en la que el agua del mar es lo único que mantiene unidas con toda libertad a las cabras, y aquello que las congrega el sonido del viento como un pastor llamando a su rebaño, pues como comenta luminosamente Carreira,

Solo quien haya visto con qué prontitud obedece un rebaño al silbo de un pastor puede captar la belleza y concisión insuperables de ese verso donde, con una pura frase nominal, se pinta el hato de cabras seguras sobre el islote, al que las olas sirven de redil protector, y el silbo del aire que les hace recogerse. Eso son los conceptos gongorinos: criaturas retóricas de una perfección sobrehumana y elaboradas con aportaciones de todos los frentes: fónico, léxico, sintáctico y retórico²⁰⁶.

Aunque el isleño venerable esté hablando de cabras, creo que la idea de una vida sencilla cuyos límites son impuestos tan sólo por la naturaleza podría ser una clave de lectura para entender la creación de los universos rústicos de ambas partes de las *Soledades*.

²⁰⁶ “Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo”, p. 11.

Como en otros momentos del poema (recordemos cuando el peregrino ve la luz de los albergues, o cuando el cabrero le muestra —también desde un escollo— el “mucho poco mapa” que se despliega antes sus ojos) se trata aquí de dar preponderancia al sentido de la vista y a la construcción de una perspectiva privilegiada que permita contemplar un amplio territorio desde las alturas, lo que, además, implica un desplazamiento físico en ascenso. En la descripción del anciano, la altura desde la que observa todo cuanto ocurre en su aldea es un elemento fundamental, sin el cual el resto de su narración perdería no sólo sentido, sino también sustancia. Aunque se trata de una voz lírica distinta a la del poeta, la manera de crear nociones de distancia es coherente con la que el propio Góngora ha planteado en otros momentos del poema; por lo que para hablar de la altura del escollo hasta donde sube cada mañana no utiliza hipérboles, sino un recurso comparativo mucho más elocuente: imágenes de animales que apenas alcanzan una dificultosa cima, como el milano esforzado por sobrevolarla, o las cabras que pocas veces llegan a pisarla.

El propio anciano aclara que no asciende al altísimo escollo recién descrito, sino a otro inmediato al mar que se convierte en el punto de observación desde el cual podrá contemplar cuadros completos de la acción, sin que pierda un solo detalle de cuanto ocurre con sus hijos e hijas pescadores. Llama a este sitio “teatro de Fortuna” (II, v. 401), al igual que en el pasaje del cabrero el poeta designó al escollo “apacible galería” y “festivo teatro” (I, v. 187-188). El sentido del término ‘teatro’ está vinculado, más que a una condición de espectacularidad, a la posibilidad de ser testigo aventajado de lo que ocurre alrededor; y en este caso, testigo de la infinitud marítima que él percibe negativamente como “campo de sepulcros”, apelando al carácter fatídico que por tradición comporta el mar para los navegantes. Tengamos en cuenta que si bien hay una minuciosa elaboración de la perspectiva del personaje y de todo lo que puede abarcar con su mirada, no estamos directamente frente al ‘hacerse’ de la acción; es decir, no vemos al

anciano pescador en el instante mismo de la contemplación, sino haciendo el detallado relato de cuanto ve y oye cada mañana desde ese escollo.

Con la sabiduría que el peregrino celebra de su huésped en el correspondiente discurso, al pescador le bastan sus experimentados sentidos para evaluar el momento adecuado para la pesca:

Bárbaro observador, mas diligente,
de las inciertas formas de la Luna,
a cada conjunción su pesquería,
y a cada pesquería su instrumento
más o menos nudoso atribuido,
mis hijos dos en un batel despido,
que, el mar cribando en redes no comunes,
vieras intempestivos algún día
(entre un vulgo nadante, digno apenas
de escama, cuanto más de nombre) atunes
vomitar ondas y azotar arenas (II, vv. 407-417).

Desde su peculiar atalaya el anciano lee en las mareas las posibilidades de la pesca del día, y aunque ya no es él el protagonista de dicha actividad, dispone cuidadosamente las redes e instrumentos necesarios para que sus hijos la ejecuten. Vale la pena notar cómo el discurso del anciano prolonga el concepto del mar como campo (que apareció antes en el poema con la imagen “montes de agua y piélagos de montes” I, v.44) refiriéndose al “campo de sepulcros”, y después utilizando términos propios de la agricultura como “cribar” para hablar de lo que retienen en sus redes los jóvenes pescadores, haciendo un paralelo con la selección del trigo o la cebada. De vuelta a la importancia de la mirada en las *Soledades*, este breve fragmento es uno de los mejores ejemplos respecto a la alternancia casi simultánea entre una perspectiva panorámica y una casi microscópica, pues desde la cima del escollo puede el pescador anciano abarcar lo ancho del mar y contemplar cómo preparan sus hijos los arreos de la pesca, pero también alcanza a observar un detalle que bien podría pasar inadvertido, pero que el poeta se ha encargado de poner entre paréntesis para que no olvidemos su relieve y seamos conscientes del potencial poético de las pequeñas cosas: la imagen de los peces que, junto con los atunes

de mayor tamaño, fueron capturados en la red, tan pequeños y tan aparentemente insignificantes que son apenas dignos “de escama, cuanto más de nombre” (II, v. 416).

Una vez que el pescador ha recreado en su narración el lugar desde el cual observa todo, procede a la parte más destacada de su discurso: la de sus hijas ejerciendo temerarias el oficio piscatorio. De las seis hijas del anciano, dos son las protagonistas de estos plásticos retratos de vida rústica que relata el anciano, y mientras dura el discurso las dos valientes pescadoras no son tan sólo el foco de la atención del peregrino, sino que se sitúan, como en juego especular, en el centro del poema mismo. Haciendo una excepción a las normas del poema, Góngora —mediante la voz del pescador anciano— las dota de nombre y construye poéticamente sus respectivas hazañas cotidianas, incluso con mayor viveza que aquéllas de los heroicos navegantes:

Tal vez desde los muros destas rocas
cazar a Tetis veo
y pescar a Diana en dos barquillas:
náuticas venatorias maravillas
de mis hijas oírás, 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, vv. 418-426).

El anciano ha relegado a las figuras masculinas en aras de dar relevancia a las femeninas, atribuyéndoles rasgos dominantes que la tradición literaria concedía a personajes mitológicos, justamente como Tetis y Diana, pero no a unas sencillas pescadoras²⁰⁷. Estos versos le sirven para presentar la materia de su relato, situado siempre desde su punto privilegiado de observación, por lo que más que un narrador que ‘lo sabe todo’, omnisciente, se asume como uno que lo ve todo, ‘omnividente’, capaz de apreciar lo inconmensurable pero también los detalles que a cualquier mirada podrían ser

²⁰⁷ Recordemos, no obstante, que la percepción gongorina de las mujeres no corresponde del todo al canon de la poesía de la época, y si bien en algunos sonetos sigue las pautas de la lírica petrarquista, desde los primeros romances manifiesta una actitud mucho más terrenal en relación con los temas amorosos y el tratamiento de las figuras femeninas. Como ejemplo al azar podríamos citar el romance “Que se nos va la pascua, mozas” de 1582.

imperceptibles. Según afirma Mercedes Blanco en sus consideraciones sobre las similitudes de la perspectiva en ciertos episodios de las *Soledades* y el mismo procedimiento en textos homéricos, “este viejo pescador, desde lo alto de su *escollo al mar pendiente*, goza de una visión que, al igual que la de Príamo desde las puertas Esceas, se divide en una vertiente trágica y en otra espectacular y heroica”²⁰⁸. Si la vertiente trágica está representada en los restos de naufragio que refirió en el bloque anterior, la dimensión heroica-espectacular reside en la presente visión de las dos jóvenes en sus respectivas barquillas dispuestas a emprender la pesca. Hay que considerar que desde la hipálage entre la caza de Tetis y la pesca de Diana, el anciano transforma la noción del sencillo oficio piscatorio y le confiere un grado de nobleza al concebirla como una dificultosa y osada caza a lo largo de todo el pasaje, como se advierte también en el brevísimo exordio que condensa en dos versos el sentido absoluto de estos retratos: “náuticas venatorias maravillas / de mis hijas oirás...” (II, vv. 421-422).

La primera hija del anciano que aparece en el discurso es Filódoces, la cazadora de focas, bestias que el pescador había anticipado en el fragmento anterior con la figura de Proteo, pastor marino que aparece en la *Odisea* (IV, 400-405) y también en las *Geórgicas* (IV, 428-437). Dice el pescador de la caza de la foca:

Torpe la más veloz, marino toro,
torpe, mas toro al fin, que, el mar violado
de la púrpura viendo de sus venas,
bufando mide el campo de las ondas
con la animosa cuerda, que prolija
al hierro sigue que en la foca huye,
o grutas ya la privilegien hondas
o escollos desta isla divididos (II, vv. 427- 434).

Se trata en estos versos de un momento *a posteriori* de la caza. No tenemos noticia del instante preciso en el que la pescadora clava el arpón en la piel del animal, pero sí el cuadro completo de la agonía de la foca convertida ya en “peña escamada” (II, v. 443)

²⁰⁸ *Góngora heroico...*, p. 268.

que, en última instancia, es la representación más efectiva de la destreza de la joven para enfrentarse no ya con pececillos domésticos, sino con imponentes fieras marinas. El panorama del pescador anciano abarca una imagen global, pero también las minucias de la escena, que son justamente las que aportan la viveza y plasticidad de imágenes que, pese a su carácter violento y sangriento, no dejan de tener una importante huella estética, como el “mar violado / de la púrpura” (II, vv. 428-429) de la foca “en ríos de agua y sangre desatada” (II. V. 440)²⁰⁹. El efecto remarcadamente pictórico de estos episodios adquiere mayor resonancia si pensamos que el peregrino está *escuchando* la hazaña —no contemplando directamente la acción— y por ello el anciano incorpora estos detalles mínimos que acentúan lo vívido de su narración.

La aparición de la segunda hermana está enmarcada por la atribución de un nombre concreto:

Éfire luego, la que en el torcido
luciente nácar te sirvió no poca
risueña parte de la dulce fuente
(de Filódoces émula valiente,
cuya asta breve desangró la foca),
el cabello en estambre azul cogido,
celoso alcaide de sus trenzas de oro,
en segundo bajel se engolfó sola (II, vv. 445-452).

No sólo tiene nombre la joven pescadora, sino una brevísima historia ligada con el peregrino (es quien le sirvió el agua en la cena), ciertos rasgos físicos como la rubia cabellera y, además, una genealogía de mujeres valientes, a decir de la mención —con nombre y todo— de su hermana la cazadora de focas. Antes de relatar la proeza de Éfire, el anciano manifiesta el más profundo de sus temores: que la aparición de un “sátiro de las aguas” (II, v. 461) pudiera vulnerar el decoro de su hija, pero ella se muestra “sorda a mis voces”, “ciega a mi llanto” (II, v. 465), pues cualquier posibilidad de desarrollar una

²⁰⁹ Al leer estos pasajes no puedo dejar de pensar en imágenes plásticas relativas a la sangre muy similares en la Dedicatoria, en la que la violencia del ejercicio venatorio del duque de Béjar, adquiere cierta belleza, por ejemplo, los cadáveres de las fieras que “espumoso coral le dan al Tormes” (v. 12), o la sangre escurriendo por el acero de su lanza que “en tiempo hará breve/ purpurear la nieve” (vv. 14-15).

historia de matices personales queda vedada ante la magistral ejecución del oficio piscatorio, que tiene más interés poético que un hipotético rapto de la joven:

Láminas uno de viscoso acero,
rebelde aun al diamante, el duro lomo
hasta el luciente bipartido extremo
de la cola vestido,
solicitado sale del ruido,
y, al cebarse en el cómplice ligero
del suspendido plomo,
Éfire, en cuya mano al flaco remo
un fuerte dardo había sucedido,
de la mano a las ondas gemir hizo
el aire con el fresno arrojadizo;
de las ondas al pez, con vuelvo mudo
deidad dirigió amante el hierro agudo:
entre una y otra lámina, salida
la sangre halló por do la muerte entrada (II, vv. 473 – 487).

Desde la astucia con la que lanzó el cebo para atraer multitud de pececillos hasta el modo en que coordina con una mano el remo de su embarcación mientras con la otra dispara un dardo mortal a un pez de duras escamas, se percibe la admirable habilidad de la joven para la pesca. Un recurso interesante en el pasaje es la construcción lírica de movimientos apenas perceptibles, pero con mucho significado, y que el anciano con su vista aguzada alcanza a observar a pesar de la distancia. Así, por ejemplo, habla de cómo el pez salió de las aguas estimulado por el leve sonido del cebo, y también del ruido que “a las ondas gemir hizo/ el aire” (II, vv. 480-481), por el dardo cuando sale disparado, y se entierra en la piel y libera al instante la sangre del animal, o bien, del movimiento de la bestia tratando de zafarse inútilmente del dardo. De vuelta a las orillas, Éfire corona su hazaña venatoria con la pesca de un esturión que remolca desde su barquilla como si de un trofeo se tratara. Con esta imagen triunfal, y con la puesta del sol de fondo (“Aura, en esto, marina/ el discurso y el día juntamente/ (trémula, si veloz) les arrebató” II, vv.511-514) culmina el discurso del anciano pescador, sin conclusión ni juicio personal sobre el desempeño de sus hijas, suficientemente elocuente por sí mismo. No hay otra marca discursiva del yo lírico para indicar que hasta ahí habló el anciano pescador, más que “en

esto”, y de nuevo la presencia del verbo *arrebatar*, que proyecta en toda su riqueza el efecto por el cual la atención se alterna maravillada de un suceso al otro, dejando que se sucedan las escenas ante los ojos del protagonista sin engancharse en hechos concretos, apreciando cada detalle detenidamente pero sin llevárselo a cuestas. El peregrino, no olvidemos, sigue un camino sin equipaje alguno, con sus sentidos y sus pies como únicas brújulas de su travesía.

2.4 El deleite de las pequeñas cosas

Como afirmó Lorca en su conocida conferencia sobre Góngora, el poeta de las *Soledades* trata los “objetos de pequeño tamaño [...] con el mismo amor y la misma efusión poética con que trataría panorámicos paisajes naturales o graves materias astronómicas”²¹⁰. De su carácter admirado ante el entorno y de la mirada nueva que se le revela después del desengaño amoroso y del consecuente naufragio, se desprende su sensible capacidad para percibir aquello que aparentemente podría calificarse de irrelevante e imperceptible. Se trata de un planteamiento gongorino no sólo estético, sino también vital, que privilegia la vivencia del presente y el descubrimiento de pequeños tesoros cotidianos que deleitan los sentidos de modos impensados.

La mirada del peregrino capta la realidad que ocurre en torno a él, pero con especial atención se dirige a los resquicios más inesperados, como si se afinara al grado máximo para apreciar las pequeñas cosas. Este procedimiento se advierte desde los momentos más tempranos del poema, como vimos en el modo casi cariñoso con el que el poeta describe las ropas del peregrino secándose al sol, o la cualidad salvadora de un breve trozo de madera. Una vez comenzado el camino del peregrino, la mirada se enfoca en los atributos estéticos de la luz, de la cual rastrea también su origen pues proviene de

²¹⁰ “La imagen poética de don Luis de Góngora”, p. 105.

“la robusta encina” que arde como las mariposas que atraídas por las llamas vuelan a su muerte.

El tono afectivo con las pequeñas cosas que distingue las *Soledades* es lo que hace que la encina fuerte, “robusta”, perviva en forma de fragmentos mínimos de fuego. Es sorprendente, al respecto, que algunos años antes Lope de Vega hablara en términos igualmente afectivos de la encina ardiente, en *El peregrino en su patria* “a quien un rayo dispuso dos años antes para este efecto” (I, 69), con la que unos pescadores reciben calurosamente al náufrago peregrino de dicha obra. En el transcurso del camino desde el ascenso hasta la llegada al “bienaventurado albergue”, el poeta alterna la mirada entre los vericuetos del camino y las pequeñas cosas que le salen al paso, hasta que el peregrino llega al albergue que le prometía el faro en la oscuridad. Ahí trabará contacto con cabreros que lo reciben “sin ambición, sin pompa de palabras” (I, v. 91) y asistirá a los sencillos regalos que le brinde la naturaleza y la generosidad de los habitantes de las sierras, reminiscencia del mito de la Edad de Oro:

No, pues, de aquella sierra engendradora
más de fierezas que de cortesía,
la gente parecía
que hospedó al forastero
con pecho igual de aquel candor primero
que, en las selvas contento,
tienda el fresno le dio, el roble, alimento (I, vv. 136- 142).

Góngora esboza en estos versos el espíritu incorruptible de la gente del campo y retoma la idea de hospitalidad vinculada a la peregrinación que había ya anunciado en el episodio de inicio del poema, cuando se refirió a la acogida que le brindaron aquellos “secos juncos” (I, v. 25) tendidos en la playa después del naufragio. Si entonces fue la naturaleza la que lo recibió para aliviarlo de su reciente infortunio, ahora son los generosos cabreros quienes asilan al errante peregrino, pues como dicta el itinerario de estos caminantes,

después de un trecho andado es necesario reposar en puntos determinados del camino en donde se le ofrezca honesto albergue.

En el encuentro entre el peregrino y los cabreros, más que una interacción discursiva, Góngora da un salto directo a la apreciación lírica de los rústicos regalos de los cabreros y de la naturaleza. La mirada del poeta se concentra exclusivamente en dos de los gestos esenciales de la hospitalidad: el alimento y el descanso, representado por imágenes de objetos significativos del hospedaje, encadenadas con nudos apenas perceptibles, y que se realzan gracias al contraste con elementos de la misma utilidad pero en la vida de la corte. La primera de estas imágenes es la de la mesa cuadrada de pino cubierta por sayal rudo, pero limpio, sobre el cual hay una vasija de boj que por su sencillez resulta más elegante que el artificio de copas de cristal:

Limpio sayal, en vez de blanco lino,
cubrió el cuadrado pino;
y en boj, aunque rebelde, a quien el torno
forma elegante dio sin culto adorno,
leche que exprimir vio la Alba aquel día,
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella,
gruesa le dan y fría,
impenetrable casi a la cuchara,
del viejo Alcimedón invención rara (vv. 143-152).

Como si la perspectiva lírica se internara paulatinamente en el detalle, de lo grande a lo pequeño, enseguida describe el poeta el contenido de esa vasija de madera: leche fresca, blanca y espesa. Para hablar de ella Góngora recurre al procedimiento de trazar en pocos versos la historia de las cosas, y se remonta a la mañana de ese día en que fue exprimida la leche, así como a la belleza con que fue moldeado el vaso de silvestre madera, aunque carezca del culto adorno hecho por la mano de un agudo artesano como Alcimedón (autor de las copas de haya de la *Bucólica* III de Virgilio). La leche se acompaña de jugosa cecina, pero no se conforma Góngora con denominarla por su nombre, sino que igualmente va hasta el origen mismo de ese trozo de carne, plasmando vivo al fértil

macho cabrío, que yace ahora en el plato del peregrino, en su notable fertilidad y andanzas por las vides.

La minucia con la que describe Góngora los alimentos del peregrino logra la eficaz expresión de la actitud vital del poeta, en la que el disfrute de los pequeños y cotidianos placeres es prioridad. Además, el hecho de que el protagonista goce de esta manera de los rústicos alimentos es un rasgo muy notable en la configuración del protagonista a la luz de los personajes de la ficción coetánea, especialmente los caballerescos, como dice don Quijote a su escudero:

-Hágote saber, Sancho, que es honra de caballeros andantes no comer en un mes, y, ya que coman, sea de aquello que hallaren más a mano; y esto se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo, que, aunque han sido muchas, en todas ellas no he hallado hecha relación de que los caballeros andantes comiesen, si no era acaso y en algunos suntuosos banquetes que les hacían y los demás días se los pasaban en flores. Y aunque se deja entender que no podían pasar sin comer y sin hacer todos los otros menesteres naturales, porque en efecto eran hombres como nosotros, hase de entender también que andando lo más del tiempo de su vida por las florestas y despoblados, y sin cocinero, que su más ordinaria comida sería de viandas rústicas (I, X)²¹¹.

Como dice el Quijote, que estos inverosímiles personajes comieran “viandas rústicas” se debe sobreentender, porque no hay relato literario al respecto. Góngora, en cambio, se recrea en estos aspectos aparentemente intrascendentes, como el placer de la comida, y los eleva a grado estético, haciendo de ellos una materia literaria tan importante como las batallas o relatos de amores de los géneros de literatura de entretenimiento de los siglos XVI y XVII.

En cuanto al sitio de reposo que los cabreros ofrecen al recién llegado, éste responde a la humildad del hospedaje que se ofrece tradicionalmente a los peregrinos, dispuestos a sufrir todo tipo de trabajos. Aunque Góngora no construye aquí un albergue

²¹¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998.

áspero para su personaje, sí destaca su sencillez y amable pobreza, valiéndose, de nuevo, del contraste con la vida cortesana:

Sobre corchos después, más regalado
sueño le solicitan pieles blandas
que al príncipe entre holandas
púrpura tiria o milanés brocado.
no de humosos vinos agravado
es Sísifo en la cuesta, sí en la cumbre,
de ponderosa vana pesadumbre
es, cuanto más despierto, más burlado.
De trompa militar no o destemplado
son de cajas fue el sueño interrumpido,
de can sí, embravecido
contra la seca hoja
que el viento repeló a alguna coscoja (vv. 163-166).

Así como el peregrino de las *Soledades* come y disfruta de los alimentos que le obsequian, también duerme, y duerme apaciblemente, sin inquietantes sueños de grandeza (representados por el infinito ascenso de Sísifo) y sin que su pasado amor lo atormente. Su sueño no es interrumpido por militares trompas sino por los sonidos de la noche en la sierra: un perro husmeando entre las hojas secas de una encina o el canto de las aves anunciando el amanecer. Ha transcurrido la primera jornada en la travesía del peregrino de Góngora, que abarca desde su llegada medio vivo a la playa hasta este primer gesto de hospitalidad en la aldea de los cabreros. Es notable que la imprecisión espacial que domina en el poema esté compensada, de alguna manera, por el esmero en las precisiones temporales que propone el poeta: la estación del año, los momentos del día y el transcurso de la aventura del peregrino en este mundo rústico.

La fascinación que ejercen los breves tesoros que ofrece la naturaleza tiene que ver, también, con la prehistoria del personaje no enunciada en el poema: su pasado cortesano, ya que como ha apuntado J. Roses, “no entenderíamos muchas de las descripciones del poema si el protagonista no fuera la memoria misma del mundo

cortesano”²¹²; por ejemplo en los versos en los que aprecia los manteles del sencillo banquete ofrecido en las pastorales bodas:

Ostente crespas blancas esculturas
artífice gentil de dobladuras
en los que damascó manteles Flandes,
mientras casero lino Ceres tanta,
ofrece ahora... (I, vv. 859-862)

Con la misma sensibilidad, aprecia el peregrino los manjares de la fiesta, descritos con singular fruición poética: “quesillo dulcemente apremiada” (I, v.874), más blanco que la misma mano que lo fabricó, o la “nuez esquiva”, el “membrillo anudado” y la “sabrosa oliva” (I, vv.879-881) que acompañan el “bacanal diluvio” que poco tiene que ver con los fastos de la vida de la corte. Luego de bailes, cantos, fuegos y juegos en honor de boda, la *Sol. I* culmina con los recién casados resguardándose en su albergue con muestras de afecto.

La modificación del ambiente natural de la vida pastoral a la piscatoria de *Sol. II* introduce al protagonista en otro terreno fértil para admirarse y descubrir un nuevo tipo de riquezas. Su mirada capaz de atender los más mínimos detalles no se ocupa en esta parte del poema solamente de las pequeñas cosas, sino también de la observación cuidadosa de acciones y movimientos que se presentan con cierto grado de belleza. En uno de los primeros episodios en la ribera, el protagonista brinda su absoluta atención a admirar una escena de pesca,

Dando el huésped licencia para ello,
recurren no a las redes que mayores
mucho océano y pocas aguas prenden,
sino a las que ambiciosas menos penden,
laberinto nudoso de marino
Dédalo, si de leño no, de lino
fábrica escrupulosa, y aunque incierta,
siempre murada, pero siempre abierta (II, vv. 73-80).

²¹² “El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora”, *Góngora hoy X*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, 2010, p. 50.

El trabajo lírico sobre aspectos inusitados es aquí doblemente valioso, ya que la imagen proyecta la sutileza con que están construidas las redes de pesca; pero adquiere al mismo tiempo un alto potencial metafórico al interpretarse, como propone M.S. Collins, la red como el postulado poético de Góngora, y sus conceptos tendiéndose “en el elemento líquido y sinuoso de las silvas”²¹³.

Por otro lado, el espectáculo de los peces que entran en tensión por sobrevivir fuera del agua (II, vv. 81-111) condensa la atención absoluta de la voz lírica, que traza una imagen en la que esa natural e inocua violencia que comporta la pesca se presenta como una actividad alegre que vence, pese a sus esfuerzos, a cada uno de los peces que luchan con los nudos de dichas redes: el ostión, el lenguado, el congrio, el salmón y el robalo. La escena de la pesca culmina con la pesada carga que estos rústicos del mar conducen hasta un nuevo “bienaventurado albergue pobre” (II, v. 108), cuya fábrica de “carrizos frágiles” (II, v. 109) y su bóveda de espadaña (II, v. 111) no puede sino ser una remembranza del primer “bienaventurado albergue” en la *Sol. I* que el poeta (o el peregrino) alaba en el célebre canto.

Un segundo orden de cosas descubiertas por la mirada del peregrino en la aldea de pescadores responde a las riquezas de la naturaleza que el anciano pescador comparte para llenar el tiempo de este “forastero” con “dilaciones sordas” previas a la comida, o como dice Carreira, “sin que el peregrino se dé cuenta”²¹⁴. En este recorrido moroso, además de los cisnes domesticados que cuidan sus huevos y cantan (II, vv. 252-260), aprecian un nido de palomas instalado en la copa de un álamo (II, v.270), un montecillo del cual salen unos conejillos que consultan el peligro al viento (II, v. 279) y un enjambre presidido por la reina de la miel (II, vv. 283-301) que resulta aquí tan majestuosa como la Dido cartaginesa. En términos de desarrollo del relato, Góngora ha invertido no sólo más

²¹³ “Los pasos peregrinos de la imaginación en las *Soledades* de Góngora” en *Góngora hoy*. X, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, 2010, p. 22.

²¹⁴ Nota al verso 249, p. 468.

versos, sino un trabajo poético de orfebrería en cada una de las descripciones de estos elementos, confiriéndoles un verdadero estatuto de pequeños tesoros, apreciados por el anfitrión y ahora también descubiertos por el peregrino. Para hablar de estos “muchos pocos” (II, v.316) pequeños tesoros, el poeta refina la expresión y encuentra la revelación de su belleza en detalles tan inesperados como la “nevada invidia de sus nevadas plumas” (II, v. 262) para referirse a los cisnes, “el designio, la fábrica y el modo” (II, v. 274) del palomar, “el viento consultado” (II, v.279) por los conejillos retozones, o las volantes y coloridas abejas que parecen “oro brillando vago” (II, 294).

El recorrido del pescador y el peregrino sigue su curso. Ya no hay indicios sobre el punto de vista de los personajes, pero la naturaleza mantiene su dominio:

Estimando seguía el peregrino
al venerable isleño
de muchos pocos numeroso dueño,
cuando los suyos enfrenó de un pino
el pie villano, que groseramente
los cristales pisaba de una fuente (II, vv. 314-319).

Como es habitual, frente a otros personajes, el protagonista se muestra más bien pasivo y silencioso y se limita a “estimar”, es decir, a reflexionar sin participar en la acción. El poema recrea luego el entorno en el que se llevará a cabo la cena: un paraje apacible coronado por chopos abrazados y el suelo lleno de blancos lirios. Ése es el sitio elegido por las hermanas para tender las mesas de alcornoque vestidas de manteles que ellas mismas tejieron. De nuevo, Góngora insiste en la belleza de las cosas hechas por la mano del hombre, pero con suma sencillez y limpieza, y como hizo en el episodio de la comida que le ofrecieron los cabreros en *Sol. I* con el cuenco de boj torneado, aquí alaba el recipiente de fresno en el que se sirven la comida, “sin ceremonias” (II, v. 346). La alegría de la cena se acentúa con la música que produce la conjunción armónica del agua sonante en las piedras del arroyo, y las “confusamente acordes aves” cantando en idiomas diferentes (II, v. 351). La mirada ocupa, como atestigüamos, un lugar central en las

Soledades y el poeta privilegia éste sobre cualquier otro sentido. Los ejemplos que he comentado revelan cómo este procedimiento afirma los cimientos del pensamiento poético de Góngora: que las mínimas aristas de la realidad son tan profundas, complejas y dignas de poetizarse como los más elevados y reconocidos objetos poéticos de la tradición.

El capítulo último del presente estudio ha estado centrado en la idea del poema como una travesía, una suerte de peregrinaje por los versos gongorinos pero también por el mundo de las *Soledades*, que los lectores vamos conociendo de la mano del peregrino, concretamente, gracias a las cosas que ve y a los caminos que recorre. De ahí que la mirada y los pasos hayan sido las nociones que guiaron el análisis de esta faceta del concepto, con la cual podemos entender con mayor claridad la relación poeta-peregrino-poema en la cual los elementos constantemente se entrelazan y se enriquecen entre sí, conformando un entramado de posibilidades para entender al peregrino en el texto. Aunque se trata de un factor cardinal para la configuración literaria de un camino, me parece que poco se reflexiona en cómo incide la mirada de los personajes para crearlo, pues a menudo suele importar más —sobre todo en la narrativa de ficción— la cuestión de las aventuras que ocurren en ese trayecto y de los obstáculos superados; no obstante, en el poema este fenómeno es uno de los pilares centrales, ya que precisamente lo que el personaje ve y, sobre todo, la *forma* en que lo ve determina el planteamiento de la obra. Este predominio de la mirada se manifiesta de varias maneras y en momentos cruciales de las *Soledades*, como hemos visto en el episodio inmediatamente posterior al naufragio, cuando una incierta luz lo guía al encuentro con los cabreros. Ya en este punto comienza a forjarse un procedimiento muy interesante en el poema: la construcción de efectos de

movimiento, relacionada con el sentido de la vista. El caso del joven náufrago ascendiendo y descendiendo una cumbre hasta llegar con sus huéspedes es un ejemplo sobresaliente, pues el desplazamiento físico con los pies está estrechamente ligado a lo que observa a lo lejos, e incluso en el nivel de la forma y la elección métrica hay una ingeniosa recreación del movimiento apresurado del peregrino, como ocurre también en otros casos. La proyección de movimiento genera un ligero contraste con aquellos momentos en los que el peregrino permanece estático y casi ausente de la acción que ocurre ante sus ojos. No es que no se mueva, sino que funge como un testigo silencioso, únicamente admirando todo cuanto ocurre a su alrededor en esos entornos de armonía y bullicio que representan las pastorales bodas, en la vida sencilla en la aldea de pescadores y en el prodigioso espectáculo del episodio de cetrería, pero sin participar de ello. Con todo y su persistente silencio e identidad imprecisa y huidiza, es su mirada lo que lo ancla en el presente como ese “mirón” que decía Jáuregui; y, aunque en términos de la fábula el peregrino apenas aparezca, en lo que concierne al hecho poético sería inconcebible articular el texto si no fuera por su mirada, eje verdadero del poema.

Si bien la noción de pasos fue analizada en otro capítulo en relación con el vínculo entre el poeta y el peregrino, aquí he vuelto sobre ella atendiendo a su sentido más elemental, el del movimiento sucesivo que se hace al andar, para indagar el planteamiento de distancia que propone Góngora, así como en las menciones dispersas a los pasos y sus equivalentes (pie/planta) para aludir por sinécdoque al peregrino. Por elemental que parezca, hay que recordar que no hay un personaje más definido por su desplazamiento con los pies que el peregrino y por ello es importante que, junto con su mirada, sean sus pasos —ya sean vacilantes o seguros, como los del receptor en su lectura— los que estructuren el trayecto por las *Soledades*. La relación entre mirada y pasos es significativa debido a que contribuye a crear poéticamente los espacios

recorridos y a proponer con ello una concepción más íntima y subjetiva de distancia, que radica en cuanto de entrañable hay en el trecho recorrido (así sean apenas unos pasos) mucho más que en la osadía de navegar todos los mares, como en el Discurso de las navegaciones. Otro aspecto ligado al desplazamiento físico y visual es la alternancia entre perspectivas panorámicas en las que los personajes pueden contemplar amplios paisajes, y una visión agudísima capaz de percibir recovecos y contornos casi impenetrables de la realidad. Esta manera de mirar, que está dictada por el sitio donde están situados los personajes, nos hace cuestionarnos si no es igual de valioso *admirar* todo —y apreciarlo anonadados en imágenes poéticas deslumbrantes— que contarlos todo y saberlos todo (como ocurría en las ficciones coetáneas). Asimismo, es la mirada conducida por los pasos la que permite que Góngora eleve a materia poética objetos terrestres y cotidianos, como la leche, un lugar de reposo, el movimiento grácil de un ave o de un animal pequeño, al grado de que es el regocijo en estos mínimos espectáculos de la naturaleza lo que constituye la genuina aventura sin aventura del peregrino de las *Soledades*²¹⁵.

El planteamiento del poema como travesía —estructurada gracias a la mirada y los pasos— conforma así la tercera veta en el concepto de peregrino. Desde la Dedicatoria, Góngora jugó con los posibles atributos de su verso “perdidos” o “inspirados”, y pese a que es muy clara la correspondencia de la inspiración con la creación poética, la sola mención de ‘perdidos’ supone también una apuesta en el proceso de escritura y el de la lectura. El lector se introduce, aparentemente, en una maraña de oraciones descoyuntadas, que con algo de paciencia se revelan ante sus ojos como los versos luminosos que nos cuentan un camino sin destino fijo en el que, en efecto, los versos son los pasos, del peregrino por las *Soledades*, pero también de los receptores por

²¹⁵ Si recordamos la distinción entre ‘aventura’ y ‘trabajo’ a la que hice referencia en la página 19, es claro que el peregrino anónimo de Góngora es más un aventurero que un peregrino según el modelo de la novela bizantina, habituado a numerosos y difíciles trabajos que buscan poner a prueba su virtud y su fortaleza. El peregrino de las *Soledades* no atraviesa nunca este tipo de pruebas, y su aventura es subjetiva, estética y lírica más que de batallas, lances y seres maravillosos.

el poema que relata una travesía. Este viaje en el que el protagonista atraviesa por un proceso de conocimiento de un mundo hasta entonces desconocido está hecho de episodios sencillos, llenos de esa vida palpable que el peregrino descubre mediante sus sentidos, y que en última instancia, se convierte en sutil material poético que propone una singular forma de enfrentar la realidad.

CONCLUSIONES

Estas páginas han surgido del intento por responder una pregunta quizá muy básica: ¿por qué trasciende la idea del peregrino en la literatura? Ciertamente que la pregunta por sí misma era arriesgadamente general, y por ello recurrí al asidero que me ofrecía un texto literario en el que el peregrino no es una sola cosa, sino simultáneamente, varias cosas: las *Soledades* gongorinas. El camino de este estudio ha sido también semejante a la peregrinación, un andar y desandar sendas para llegar al destino que, en este caso, era proponer una vía de aproximación al poema que diera cuenta de la complejidad con la que Góngora entendía al peregrino. Así, me pareció pertinente plantearlo como un *concepto* (aunque no en el estricto sentido del concepto barroco definido por notables preceptistas) en el que cabían tres formulaciones que advertí en el texto: el peregrino como ese compendio de valores humanos y estéticos con los que se identifica el propio don Luis, el peregrino como un protagonista radicalmente distinto en su configuración frente a los peregrinos de la época, y el camino del peregrino como manera de articular el poema. Como ya he señalado a lo largo de este estudio, estas tres facetas del concepto constantemente se entrelazan, se sobreponen y en ocasiones incluso se confunden, al grado que no es extraño que por momentos pensemos en el peregrino como si fuera Góngora.

La sola noción sociocultural de la peregrinación es suficientemente compleja, ya que si bien el sentido tradicional apunta a los viajes devocionales, parece que la idea más difundida (y a la que se ciñe Góngora) corresponde a la de extranjería, la que define a todo aquel que está fuera de su patria. Los atributos de provisionalidad y desarraigo propios de este personaje contribuyen notablemente a prefigurar el concepto en Góngora, si consideramos que como poeta, era *peregrino* tanto por lo extraordinario de su escritura como por la constante actitud de mantenerse al margen, labrando su propio camino en la

historia literaria. En cuanto al personaje, estos atributos hacen de él el protagonista anómalo del poema más elevado del Barroco, aquel que ni pertenece ni permanece y que se limita a observar todo con sus ojos admirados, siendo constantemente una presencia ausente. En lo que concierne a la articulación del poema, es precisamente su condición de extranjero la que le permite apreciar con aguda sensibilidad las sorpresas que le da el entorno, y que van conformando los episodios de vida rústica y apacible que arman la estructura del poema.

La lectura puntual de las *Soledades* tomando como concepto de análisis al peregrino revela las notables innovaciones de Góngora al respecto. No sólo se trata de la creación de un protagonista que nos resulta más moderno y vigente que cualquier otro personaje de la literatura del XVII (con excepción del Quijote, quizá), sino que tanto en la relación poeta-peregrino como en la construcción del poema como viaje hay un postulado ético y poético. En cuanto a lo poético me parece que es avasallante el cuestionamiento implícito sobre la importancia de la fábula —que en cierta medida tiene que ver también con la reformulación de la idea de peregrinaje— en la que queda de manifiesto que el trabajo lírico sobre objetos y situaciones que en apariencia no son dignos de poetizarse es tanto o más relevante y complejo que contar por extenso una historia con principio, fin y osados héroes enamorados. En la mente del lector permanecen las imágenes poéticas —si son logradas con la maestría con que Góngora las proyecta en esta obra—, con más fuerza que cualquier historia genérica e idéntica a las otras en forma y estructura. Ahora bien, en lo que compete a lo ético —con todo y que se me podría objetar la importancia que esto tiene para un estudio literario— creo que con su planteamiento del peregrino, Góngora da a sus lectores lecciones que van mucho más allá del hecho de hacer gala de su altura poética: enseña asuntos tan esenciales como que la experiencia del camino legitima el hecho de emprenderlo más que perseguir ciegamente un objetivo; enseña

también a apreciar con la misma calma y sensibilidad con que el peregrino recibe la cordialidad y los regalos de la naturaleza; enseña a escuchar más que contar por extenso la vida y desventuras, a observar cuidadosamente y en silencio, sin dejarse arrebatar por la propia historia, con los sentidos siempre abiertos a todos los estímulos del entorno; y enseña, creo, a mantener los pies en el presente y el punto del camino en el que estamos, pues en eso consiste en última instancia la vida.

Las formulaciones del peregrino en las *Soledades* resultan efectivas porque sin dejar de dialogar con la tradición proponen una vía nueva de hacer y entender la poesía. Especialmente porque se trata de un poema de largo aliento que parece un río continuo sin pausas ni final (a no ser que próximamente se encuentren las partes del poema que desconocemos) que cuenta una historia sorprendente, porque, hasta entonces, nadie relató las apacibles jornadas de un peregrino. Con lo sencillo que esto pueda parecer, representó para el poeta un auténtico desafío literario no carente de la ambición de hacer un poema tan elevado como la épica, pero de una épica doméstica y entrañable, que resulta por lo mismo más original que los testimonios de largos poemas de la época, contando históricas hazañas.

Que Góngora veía un singular potencial poético en la figura del peregrino es evidente si revisamos la trayectoria anterior a las *Soledades*, pero creo que para el caso específico de este poema, la elección del peregrino tiene que ver con su amplitud para abarcar las inquietudes del poeta. Es un vehículo expresivo que a un tiempo sirve para articular el poema (porque los pasos de un personaje son relatados con los versos de un poeta), para representar al creador dentro de su creación (por los valores que simboliza) y para crear un protagonista sin protagonismo, cuestionando con él el culto y devoción a la historia personal. Por sus posibilidades literarias (pues son tanto líricas como narrativas: a pesar de no contar mucho, sí hay un relato bien estructurado) es que el peregrino es un

concepto, y con él, se rebela Góngora a seguir los pasos de todos, y construye para él, para los poetas a su estela y para los lectores de aquél y de este siglo, una manera nueva de enfrentar la poesía en español.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

ALFONSO X, *Las siete partidas del sabio Rey, 1758*, Suprema Corte de Justicia, México, 2004.

ALIGHIERI, Dante, *Vita Nuova*, trad. de J. Martínez Mezansa y J.R. Masoliver, Siruela, Madrid, 2003.

BERCEO, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. M. Gerli, REI, México, 1990.

CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.

_____, *La Galatea*, eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Alianza-Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, 1996.

_____, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, 1998.

_____, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.

GÓNGORA, Luis de, *Obras en verso del Homero español que recogió Iuan López de Vicuña, Viuda de Luis Sánchez a costa de Alonso Pérez*, Madrid, 1627.

_____, *Obras de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García Salcedo Coronel, Pedro Laso*, Madrid, 1644.

_____, *Obras de don Luis de Góngora*, Francisco Foppens, Bruselas, 1659.

_____, *Antología poética*, Crítica, Barcelona, 2009.

_____, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Castalia, Madrid, 2001.

HELIODORO, *Las etiópicas*, ed. E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 2002.

PELLICER, Josep, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.

PLINIO, *Historia Natural*, trads. Antonio Fontán *et al.*, Gredos, Madrid, 1995.

VEGA, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. J.B. Avalle-Arce, Castalia, Madrid, 2001.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- ALATORRE, Antonio, “Notas a las *Soledades* [A propósito de la edición de Robert Jammes]”, *NRFH*, 44 (1996), pp. 57-97.
- _____, “Avatares barrocos del romance”, *Cuatro ensayos sobre arte poética*, El Colegio de México, 2007, pp. 11-85.
- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970.
- _____, *Góngora y el Polifemo*, Gredos, Madrid, 1994.
- ALVAR, Carlos (ed.), *Épica medieval española*, Cátedra, Madrid, 1991.
- ASENSIO, Eugenio, “Un Quevedo incógnito: «Las Silvas»”, *Edad de Oro*, 2 (1983), pp.13-48.
- BAENA, Julio, “El criterio del caballo”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10 (1990), pp. 51-57.
- BEHAR, Roland, “«Tu...mihi» Variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora”, *NRFH*, 61 (2013), pp. 65-98.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, 2012.
- _____, “Les *Solitudes* comme système de figures. Le cas de la synecdoque”, *Crepúsculos pisando: once estudios sobre las Soledades*, ed. Jaques Issorel, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 23-78.
- _____, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012,
- _____, “Góngora y el *Quattrocento*. Las *Soledades* desde la doctrina filosófica de Giovanni Pontano y Angelo Poliziano”, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. Antonio Azaustre, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, pp. 163-169.
- BLECUA, José Manuel (ed.), *Poesías varias de grandes ingenios recogidas por José Alfay*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1946, pp. 163-169.
- BOWMAN, Leonard, “*Itinerarium: the shape of the metaphor*”, en *Itinerarium: the idea of journey*, ed. L. Bowman, Institut für Anglistik und Americanistik, Salzburg, 1983, pp. 3-33.

- CARREIRA, Antonio, "Algunas aportaciones de Góngora a la lengua poética de su tiempo", *Paréntesis*, 12 (2001), pp.8-15.
- _____, *Gongoremas*, Península, Barcelona, 1996.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Turner, Madrid, 1979.
- COLLINS, Marsha S., "Los pasos peregrinos de la imaginación en las Soledades de Góngora" en *Góngora hoy*. X, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, 2010, pp.15-31.
- CONDE, Pedro, "Vita est peregrinatio", en *El viaje en la literatura occidental*, ed. F. Mariño, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 61-80.
- EDWARDS, Philip, *Pilgrimage and Literary Tradition*, Cambridge University Press, 2005.
- EGIDO, Aurora, "Cervantes y Gracián ante la novela bizantina", *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Acantilado, Barcelona, 2014, pp. 364-425.
- _____, "La Galatea: espacio y tiempo", *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre "La Galatea", "El Quijote", y "El Persiles"*, PPU, Barcelona, 1994, pp. 33-90.
- _____, "La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián", Discurso leído el día 8 de junio de 2014 en su recepción pública, Real Academia Española, Madrid, 2014, p. 29 [http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Aurora_Egido.pdf]
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, "Soledad y melancolía. Perfiles de melancolía en las *Soledades gongorinas*", en *Da Góngora a Góngora*, ed. G. Poggi, Edizioni ETS, Pisa, 1997, pp.207-218.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, "El hombre medieval como 'homo viator': peregrinos y viajeros", *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera 2-6 agosto 1993*, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp.11-30.
- GARCÍA LORCA, Federico, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *Conferencias*, t.1, ed. Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1984, pp. 91-125.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1996.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, Castalia, Madrid, 2001.
- GUILLÉN, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén-Universidad Castilla-La Mancha, 2002.

- GUILLÉN, Claudio, *El sol de los desterrados. Literatura y exilio*, Sirmio Quaderns Crema, Barcelona, 1995.
- HAHN, Juergen, *Origins of the Baroque concept of peregrinatio*, The University of North Carolina Press, 1973.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones en Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. A. Gallego Morell, Gredos, Madrid, 1972.
- JAMMES, Robert, “Historia y creación poética. Góngora y el descubrimiento de América”, *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, ed. J. Covo, Presses Universitaires de Lille, 1990, pp. 53-63.
- JOINER GATES, Eunice (ed.), *Documentos gongorinos: los Discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas, el Antídoto de Juan de Jáuregui*, El Colegio de México, México, 1960.
- LACARRA, María Jesús, “El camino de Santiago y la literatura castellana medieval”, *El camino de Santiago y la articulación del espacio hispánico*, Gobierno de Navarra, 1994, pp. 315-336.
- LIDA, María Rosa, “El hilo narrativo de las *Soledades*”, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1987, p. 245-251.
- LY, Nadine, “Las Soledades...esta poesía inútil”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 7-42.
- _____, “Propiedad lingüística y verdad de las cosas: «deleyte de la palabra, deleyte de la cosa»”, *Góngora hoy I.II.III*, ed, Joaquín Roses, Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 145-177.
- _____, “De leños, barcos y barquillas: la invención de Lope”, *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Siglos de Oro*, Servizio de Publicacóns de Universidade de Santiago de Compostela, 2011, t.1, pp.91-113.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (ed.), *La batalla en torno a Góngora: selección de textos*, A. Bosch, Barcelona, 1978.

- MCGRADY, Donald, "Otra vez el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino» de Góngora", *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. M. García Martín, Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 677-683.
- MICÓ, José María, *Las razones del poeta*, Gredos, Madrid, 2008.
- MOLHO, Maurice, *Semántica y poética*, Crítica, Barcelona, 1977.
- MOLL, Jaime, "Las ediciones de Góngora en el siglo XVII", *El Crotalón: anuario de filología española*, 1 (1984), pp. 921-963.
- OROZCO, Emilio, *Góngora*, Labor, Barcelona, 1953.
- RAHNER, Hugo, "Odysseus at the mast", en *Greek myths and Christian mystery*, trans. Brian Battershaw, Harper and Row, New York, 1963, p. 328 -386.
- RIQUER, Isabel de, "La peregrinación fingida" *Revista de Filología Románica*, 8 (1991), pp. 103-119.
- ROSALES, Luis, *Obras completas. Cervantes y la libertad*, Trotta, Madrid, 1996.
- ROSES, Joaquín, "Pasos, voces y oídos. El peregrino y el mar en las *Soledades*", *Da Góngora a Góngora*, ed. Giulia Poggi, Edizioni ETS, Pisa, 1997, pp.181-195.
- _____, "El arte del olvido en las *Soledades* de Góngora", *Góngora hoy X*, ed. J. Roses, Diputación de Córdoba, 2010, p.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002.
- RUIZ PEREZ, Pedro, "Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto", *Paratextos en la literatura española (Siglos XV-XVIII)*, M. Arredondo, P. Civil (eds.), Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. 49-69.
- SCHWARTZ, Lía, "Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico", *Homenaje a Ana María Barrenechea*, eds. L. Schwartz e I. Lerner, Castalia, Madrid, 1984,
- SNYDER, Jon, *La estética del Barroco*, trad. Juan Antonio Méndez, Antonio Machado Libros, Madrid, 2014.

SUMPTION, Jonathan, *Pilgrimage. An Image of Mediaeval Religion*, Faber & Faber, London, 1975.

VILANOVA, Antonio, "El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1949), pp. 97-159.

_____, "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora", *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, CSIC, Madrid, 1952, III; pp. 421-460.

_____, *Las fuentes y los temas del Polifemo*, *Revista de Filología Española* (Anejo 66), Madrid, 1957.