

De la “vida retirada” a *Soledades* de Góngora: convergencias y divergencias¹

Félix Carrasco. Université de Montréal

Cerimonia profana
que la sinceridad burla villana
(*Soledades*, I, 141-42)

63

0.0. Observaciones preliminares

0.0.1. Vamos a acercarnos a *Soledades* echando mano de un cuadro teórico que hemos utilizado en varios trabajos anteriores. En efecto, a través de una larga reflexión y del análisis de un variado *corpus*, se ha ido consolidando una serie de hipótesis sobre el modelo textual del *Beatus ille*; específicamente, sobre la estructura profunda, la tipología, la trasmisión desde la Antigüedad Clásica al Renacimiento Español, sobre la sintaxis, la semántica, la ideología. Se impone, por tanto, retomar las grandes líneas de dicho cuadro teórico para que nos guíe en el análisis de la realización de Góngora².

¹ Una parte de este artículo fue presentada como comunicación en el II Congrès International de la AISO, bajo el título “Transformaciones de un modelo textual: el *Beatus ille* en las *Soledades* de Góngora”, Toulouse-le Mirail (France), julio, 1993.

² Véanse “Poemas a la vida retirada: sintaxis, semántica, ideología”, *Critica semiológica de textos literarios hispánicos*, ed. de M. A. Garrido, C.S.I.C., Madrid, 1986, vol. II, pp. 81-93; “Aproximación semiótica al ‘Benditos aquellos’ del Marqués de Santillana”, *Revista de Literatura*, XLV (1983), pp. 5-20; y “*Beatus ille* y la comedia clásica de labradores”, *Actas del X Congreso Internacional de la A.I.H.*, Barcelona, 1992, t. I, pp. 827-839.

Nos proponemos desarrollar dos aspectos en cierta medida contradictorios, pero muy en consonancia con la esencia barroca del poema; a saber, *convergencia con y desarticulación de* el modelo textual. En consecuencia, dividiremos nuestra exposición en una introducción y en dos partes: en la introducción presentaremos las grandes líneas del estado de la cuestión y de nuestro cuadro teórico; en la 1ª parte veremos en qué forma se dan en *Soledades* los invariantes del modelo textual; en la 2ª, identificaremos los rasgos específicos de esta realización terminal del modelo y, puesto que el modelo es objeto de manipulaciones en manos de Góngora, vamos a desmontar algunas de sus estrategias discursivas.

0.0.2. La reiterada utilización del *Beatus ille* por parte del peregrino al contemplar la vida simple de los cabreros y la de los pescadores, las evocaciones al tema que se hacen a lo largo de la obra así como el título de *Soledades*, son para cualquier lector indicadores evidentes de una relación estrecha del poema gongorino con nuestro modelo textual. La crítica tradicional, lógicamente, ha reconocido este hecho, pero, salvo excepciones, no ha sobrepasado el límite de señalar los ecos del *Beatus ille*, considerándolos como un componente temático de la obra, o de subrayar la presencia de una *filosofía de la naturaleza* en el fondo de ideas expresadas en la obra.

64

Nuestra propuesta es que no se trata simplemente de ecos, sino que todo el poema es en sí una realización monumental y *sui generis* de este modelo textual, y que las leyes discursivas subyacentes a este tipo de textos son claramente violadas por la instancia de la enunciación. Es sabido que al recibir un sistema socio-histórico dado la herencia de un modelo artístico, se producen inevitablemente una serie de estreñimientos, que a su vez se traducen en reajustes del modelo para ponerlo en concordancia con las nuevas representaciones ideológicas socio-lectales; pues bien, vamos a ver cómo nuestro modelo textual, troquelado en la Antigüedad y sublimado por los poetas del Renacimiento, va a experimentar en manos de Góngora profundas modificaciones.

0.0.3. Pocas obras del Siglo de Oro han desencadenado una reacción tan rápida y tan abundante por parte de la crítica. Naturalmente no podían faltar los intentos de encasillarla o desencasillarla en un género literario. El abad de Rute aborda el problema del género literario en su respuesta a los comentarios sarcásticos de Jáuregui sobre el mismo título de *Soledades*:

Pues si se considera lo segundo, quiero decir el lugar, cierto es que los distantes del tráfigo y negociación de las Ciudades an tenido siempre nombre y an pasado plaza de Soledades³.

³ Ver Francisco de Córdoba, abad de Rute, *Examen del Antídoto*, Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote, biografía y estudio crítico*, p. 403.

Lo pone en relación con la *Odisea*, la *Eneida* y con los poemas novelescos italianos de caballería, pero niega que sea épico ni bucólico, ni piscatorio, ni cinegético, para concluir que es un poema lírico mixto que los abraza a todos (*op. cit.*, p. 405). La opinión dominante en la crítica contemporánea del autor es que se trata de un poema cíclico de carácter alegórico, en que se establece la homología de las cuatro estaciones, los cuatro escenarios geográficos o las cuatro edades del hombre⁴.

R. O. Jones presta quizás demasiada atención a las tiradas que aluden al descubrimiento del Nuevo Mundo, y describe las *Soledades* como una pastoral antimperialista, en que se proclama la pureza de la naturaleza frente a la corrupción de la historia⁵.

Robert Jammes se ha ocupado exhaustivamente del problema y dedica una sección de su libro a rastrear el tema de *menosprecio de corte* en la obra de Góngora (pp. 95-121). Muestra Jammes que efectivamente el tema asoma una y otra vez en numerosas composiciones y trata de interpretarlo a la luz de las peripecias históricas y biográficas de D. Luis. Pero donde afirma que se encuentran condensados todos los temas es en la invocación que hace el peregrino de *Soledades* a la vista de los cabreros⁶; en cuanto a la "Soledad segunda", la ve como un desarrollo coherente del tema hasta el verso 510; a partir de aquí se desliza hacia un tema que poco tiene ver con *Soledades* (*op. cit.*, pp. 489-91)⁷.

M. Molho, uno de los más perspicaces analistas contemporáneos de *Soledades*, hace una hábil propuesta abogando por una especie de estructura abierta: el caminar errático del peregrino, que da lugar a imprevistos encuentros, se corresponde con la escritura también a la deriva del poeta, que se ve solicitado como al azar por temas poéticos tan variados como:

un menosprecio de corte inspiré du *Beatus ille* horatien, une imprécation à la manière d'Horace contre les navigateurs cupides, un hyménée... une minutieuse description des jeux athlétiques... un épithalame en chœurs alternés... L'ensemble

⁴ Tras estas posiciones figuran nombres como Pellicer, Díaz de Rivas, el abad de Rute y Angulo y Pulgar (véase Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, Barcelona, 1984, pp. 257-58). Vilanova acepta también la teoría de los cuatro cantos en su excelente análisis. John R. Beverley reinterpreta la teoría de los cuatro cantos de Pellicer en el marco de los dos cantos existentes (véase *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, 1980, pp. 88-102).

⁵ "Part of the underlying theme of the poem is the unity of opposing Nature, which destroys artifice and punishes presumption... The point seems clear: this is the the wealth of Nature, better than all the illusory riches of Indies" (cf. R. O. Jones, *Poems of Góngora*, The University Press, Cambridge, 1966, p. 26).

⁶ Cf. Robert Jammes, *La obra poética de D. Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1987, pp. 107-108.

⁷ En el coloquio que siguió a nuestra comunicación, el propio Robert Jammes, que presidía la sesión, declaró que últimamente había revisado esta posición.

se projette sur une bucolique évocatrice de l'âge d'or⁸... Le génie de Góngora a su mener à terme la périlleuse entreprise qui consiste... à conférer une structure à la liberté, un ordre au désordre, une cohérence à l'incohérent (*op. cit.*, pp. 83-84).

66

J. R. Beverley rechaza que *Soledades* sea estrictamente poesía de la naturaleza para afirmar que es “una mediación entre el estado puro de naturaleza (génesis) y el estado de cultura⁹” y apunta la idea de considerar la *Soledad primera* como una “tragicomedia pastoril” (*op. cit.*, p. 30). Hace una buena lectura de la falta de decoro denunciada por Jáuregui, que subraya la insostenible contradicción entre un lenguaje y un juego de imágenes de la máxima complejidad como expresión de un contenido de exaltación de la vida sencilla y rústica; el peregrino no se queda instalado en “la tela de fondo imprecisamente platonizada del *locus amoenus* pastoril” sino que se mueve constantemente por “un paisaje realista, lleno de cambio, energía, alboroto, lucha y trabajo humano” (*op. cit.*, p. 31). Según el crítico, ni lo pastoril ni lo épico se sostienen de por sí, sino que Góngora nos presenta en *Soledades* una ficción que resulta de la contienda entre ambos (*ibid.*); para Beverley, el modelo de Góngora no es la *gnosis* neoplatónica de Jones, el orden de la naturaleza contra la corrupción de la historia, ni la *mediocritas* de la aristocracia andaluza como propone Jammes; “ambos elementos están presentes, pero sirven de términos de un modelo dinámico, el poema mismo, que invita a la ciudad a parecerse más a la campaña, y a ésta a parecerse más a la ciudad” (*cf. Aspects...*, pp. 77-78).

En esta misma línea de colocar la obra de Góngora, más que en la oposición ciudad / campo, en la superación de la antítesis entre ambos polos, otros críticos han insistido en los elementos de unión¹⁰.

0.0.4. No tratamos de poner en tela de juicio las importantes contribuciones de tantos ilustres estudiosos ni pretendemos descifrar el enigma del género de *Soledades*. Nos proponemos modestamente corroborar algunos aspectos de las propuestas anteriores, especialmente las de Beverley, valiéndonos de un utillaje

⁸ Véase Maurice Molho, *Sémantique et poétique. À propos des Solitudes de Góngora*, Bordeaux, 1969, pp. 81-62.

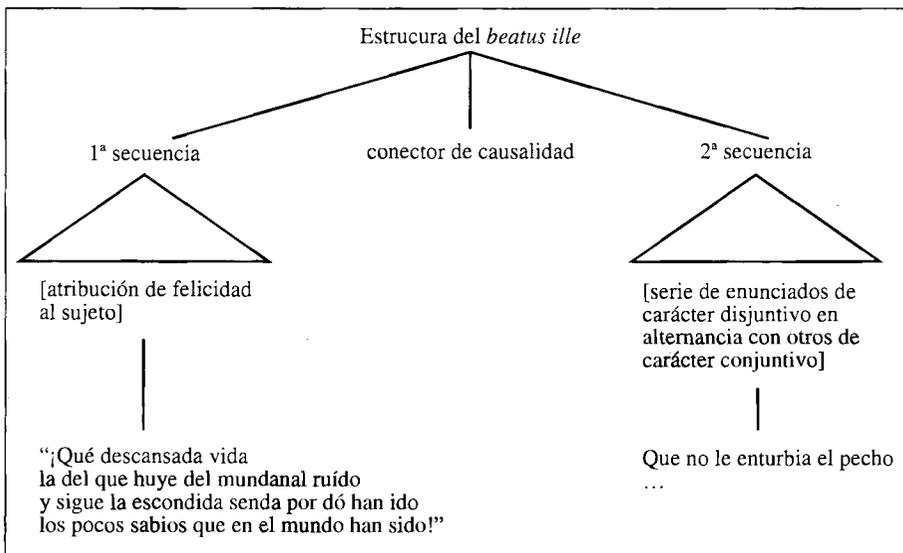
⁹ Cf. Luis de Góngora, *Soledades*, ed. de J. R. Beverley, Madrid, 1980, p. 39.

¹⁰ Cf. M. J. Woods, *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, 1978, pp. 146-175; Gwyne Edwards, “The theme of nature in Góngora’s *Soledades*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 231-243; y J. F. G. Gornall, “Góngora’s *Soledades*: *alabanza de aldea* without *menosprecio de corte*?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), pp. 21-25: según Gornall, el propósito del poeta es igualar campo y ciudad, y no el ensalzar a uno en detrimento del otro.

semiótico de análisis, que nos permitirá explicitar algunas estrategias de la escritura de Góngora.

0.1. El modelo

La macroestructura sintáctica de este modelo textual está constituida por dos secuencias unidas por un conector de causalidad. La primera se compone de un enunciado enfático en que se atribuye la felicidad a un sujeto. La segunda es una cadena de enunciados conjuntivos y disjuntivos, en alternancia. Llamamos conjuntivos a los enunciados que expresan unión o deseo de unión, por ejemplo, “un día puro, alegre, libre quiero”; llamamos disjuntivos a los que expresan separación: “no quiero ver el ceño / vanamente severo / de a quien la sangre ensalza o el dinero”. Podemos representarla por el siguiente diagrama arbóreo:



La secuencia inicial se constituye de hecho en núcleo embrionario que lleva inscrito el programa genético del texto, pues la propia expresión identificadora del sujeto viene dada en el poema luisiano por un enunciado disjuntivo (2º verso), seguido de otro conjuntivo (versos 3º-5º). Todo lo que sigue es en realidad un ejercicio fundamentalmente retórico de *amplificatio*:

El sujeto del enunciado inicial se presenta como una forma pronominal o con un término como “el sabio”, “el labrador”, “el hombre”, etc., que calificaríamos de débil contenido semántico: “¡Cuán bienaventurado / *aquel* puede llamarse /

que con la dulce soledad se abraza!” (Garcilaso)¹¹. El perfil semántico del sujeto queda así desplazado del núcleo sintáctico a los modificadores oracionales que le acompañan, asignándole un “hacer” y/o un “tener”, que es lo que cuenta para que sea posible la atribución de */felicidad /*, en que radica el objetivo final de estos textos. El espacio de la enunciación está dividido por una línea demarcadora que separa el medio urbano del espacio de la campaña; el “aquí” del enunciador coincide generalmente con este último.

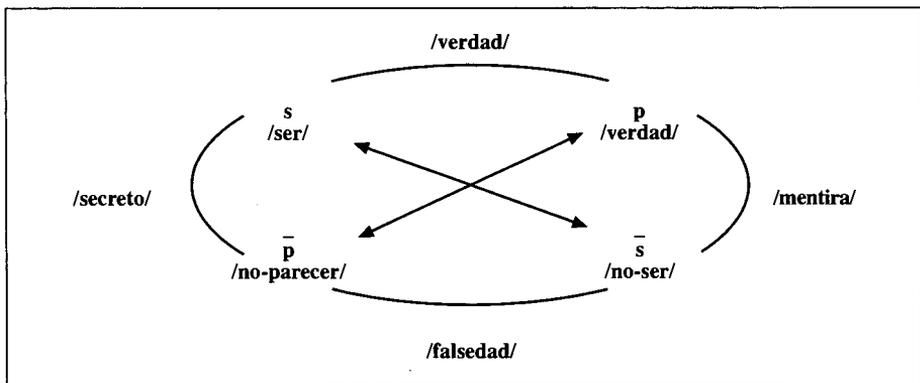
Desde la teoría de los actos de habla, es evidente que estos textos desarrollan un *programa de persuasión* encaminado a convencer al destinatario de las excelencias de la vida en el espacio natural. En efecto, el *hacer persuasivo* se centra todo en asegurarse la adhesión del destinatario.

Para analizar las actuaciones del *hacer persuasivo* nos hemos servido de elementos teóricos greimasianos, especialmente del cuadrado semiótico¹². Toda operación persuasiva se encuadra:

persuadir a aceptar	persuadir a rechazar
disuadir de rechazar	disuadir de aceptar

El mismo semiólogo propone para analizar la estrategia de la instancia enunciativa lo que llama el cuadrado semiótico de la veridicción (*ibid.*, p. 81):

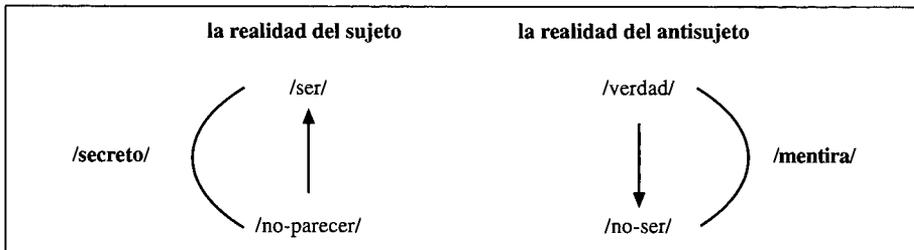
68



¹¹ Otros ejemplos: “ Cuán bienaventurado puede llamarse *el hombre /* que con obscuro nombre / vive en su casa, honrado” (Lope de Vega, *Los Tellos de Meneses*), “Cuán bienaventurado / es *el que vive en su sabroso oficio*” (Lope de Vega, *Comedia de Bamba*), “¡Oh cuán dichoso estado, / y cuán dulces riquezas / son las que el labrador rústico tiene!” (*Selva rústica*, atribuido a Fray Luis de León).

¹² Cf. A. J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte. Exercices pratiques*, Seuil, Paris, 1976, p. 199.

Podemos ya fijar con precisión los dos esquemas en que se proyecta el camino que debe recorrer el *hacer persuasivo*: la instancia enunciativa tiene que deshacer el doble error interpretativo del destinatario que ha tomado, con respecto al sujeto un *no-parecer* y *ser* por un *no-parecer* y *no-ser*, y con respecto al antisujeto, un *parecer* y *no-ser* por un *parecer* y *ser*¹³. Volviendo de nuevo al cuadrado semiótico para ilustrar mejor la línea argumental, comprobamos que la operación persuasiva se monta sobre la revelación de un *secreto* y sobre el desvelamiento de una *mentira*:



En resumen, el destinatario debe convencerse de que

- a) *el sujeto es lo que no parece;*
- b) *el antisujeto parece lo que no es.*

0.2. Los rasgos inherentes al modelo textual

Sintetizando un poco los rasgos que hemos propuesto como esenciales para nuestro modelo textual, damos a continuación un inventario de rasgos que representan adecuadamente, a nuestro juicio, una matriz operacional del modelo. La vía utilizada para extraer los rasgos ha sido el análisis del plano de la expresión y del contenido de un corpus representativo, así como de las propuestas de la crítica a este respecto. La enumeración que presentamos es de índole pragmática y es susceptible de una mayor elaboración. Los rasgos vertebradores que proponemos son los siguientes:

1. La conciencia de una pérdida que remite al mito de los orígenes y la posibilidad de recuperar el bien perdido.
2. La oposición de dos espacios demarcados: la ciudad vs. el campo; y de dos sujetos: *el hombre pervertido* vs. *el hombre inocente*.

¹³ Es decir, el *sujeto* no parece feliz según la axiología urbana porque no aparece investido con los signos de los valores del mundo: el poder, el linaje, las riquezas, etc., pero lo es para la instancia de la enunciaci3n; a la inversa, el *antisujeto* parece feliz por ostentar los signos mundanales del valor, pero no lo es.

3. El espacio conforme queda investido con los valores eufóricos, mientras que el espacio extraño queda despojado de todo valor o tildado de disfórico¹⁴.

4. La articulación axiológica se realiza por el procedimiento de la metonimia: personaje feliz en el *locus amoenus*; personaje desdichado en el espacio inarmónico.

5. La macro-estructura de estos textos está constituida por una cadena de segmentos conjuntivos y disjuntivos, que vienen en definitiva a poner de relieve el carácter polémico de la estructura actancial¹⁵.

1.1. Aproximación de *Soledades* al modelo

Creo que no es necesario detenernos demasiado para probar que nuestro texto reúne en principio estos cinco rasgos esenciales del modelo. Veamos en visión de conjunto que no falta ninguno.

Un naufrago, al que podemos considerar en principio sujeto de la estructura narrativa fundamental, llega a la costa, agarrado a una tabla, y se interna por un camino escabroso hasta encontrar una cabaña y ser acogido por unos cabreros. Nuestro peregrino, que viene de otro espacio y da señas de haber dejado atrás un pasado atormentado, se siente conmovido por la sencillez y la pureza de costumbres de sus anfitriones e irrumpe en una tirada laudatoria, que es en realidad una realización canónica del *Beatus ille*: “O bienaventurado / albergue a cualquier hora...” (I, 94-135)¹⁶. Una escena similar va a repetirse en la choza del pescador isleño, en que la recitación del *Beatus ille* se hace al alimón entre el peregrino y el viejo pescador: “¡Oh bien vividos años! / ¡Oh canas!...” (II, 363-511). Dentro del espacio armónico va a desplazarse y a entablar contacto con diversos grupos humanos que viven en él: los cabreros, los serranos, los labradores, los pescadores. Hay, pues, los dos espacios confrontados y una puesta en escena, o mejor, una puesta en relato de la huida del uno al otro, y de la búsqueda azarosa del espacio armónico de la naturaleza, elementos todos implícitos en los cantos a la *vida retirada*: “¡Qué descansada vida / la del que huye el mundanal ruido/ y sigue la escondida / senda...”. Así pues, programas narrativos apenas evocados en el

70

¹⁴ Cf. A. Greimas, *En torno al sentido* (trad. esp. de *Du sens*, Seuil, París, 1970), Fragua, Madrid, 1973, p. 210.

¹⁵ El carácter de zigzag o de técnica yuxtapositiva de violentos contrastes que atribuye D. Alonso y otros críticos a la “Vida retirada” de Fray Luis de León, es justamente la polarización que se manifiesta en investiduras contradictorias del *sujeto* y del *antisujeto* (véase Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, 1966, p. 157).

¹⁶ R. Jammes lo ha visto y expresado muy bien: “Todos los temas del *menosprecio de corte* se encuentran allí condensados en un espléndido arrebató lírico: la arquitectura ...de los palacios, la ambición, la envidia, el desconocimiento de sí y de los otros, las vanas ceremonias, la adulación, la soberbia, la mentira, las desgracias espectaculares... son allí breve y enérgicamente denunciadas, y opuestas a la inocencia de la vida campestre (cf. *op. cit.*, pp. 107-108).

modelo son desarrollados con todo lujo de detalles en el poema gongorino. La lira quinta del poema luisiano (“...roto casi el *navío* /.../ huyo de aqueste mar tempestuoso”) puede ser el embrión de la llegada del naufrago a la isla que ocupa los 95 versos iniciales de *Soledades*:

Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto,/ piadoso miembro roto,/ breve tabla Delphín no fue pequeño,/ al inconsiderado peregrino / que a una *Libia de ondas su camino / fió y su vida a un leño* [...] (15-21). Besa la arena, y de la *rota nave* / aquella parte poca / que le expuso en la playa dio a la roca... (29-31).

La tirada luisiana del huerto se reproduce en nuestro poema en múltiples secuencias descriptivas de *locus amoenus* : “...-ingrato / al fresco, a la armonía y a las flores- / del sitio pisa ameno» (I, 595-96; véanse también I, 535-600; II, 250-360 y *passim*). El “Ténganse su tesoro / los que de un *flaco leño se confían*” puede ser el núcleo que va a plasmar en la larga secuencia de los descubrimientos (I, 366-502); éste sería el caso más espectacular de *amplificatio* en todo el poema: en el *Beatus ille* de Horacio (que diseminó en su obra largas diatribas contra la navegación) se alude a los naufragios con un sintagma escueto de dos palabras, *iratum mare*; en Luis de León se le dedican dos lirás¹⁷; Góngora le consagra una tirada de 137 versos aparte de otras menciones esporádicas a lo largo del poema. Esta transformación de *amplificatio* no altera la naturaleza del modelo, como ya había señalado antes que nadie el abad de Rute: “pero en lo que toca a dilatarse, bien sabe Vm. que importa poco, pues más o menos no varían la especie” (*cf. op. cit.*, p. 425).

También podemos ver en nuestro poema un desarrollo grandioso del “Benditos aquellos” del marqués de Santillana, que tiene cierto parentesco con el modelo textual en consideración, aunque, a nuestro juicio, éste obedece más al modelo evangélico del Sermón de la Montaña, que al greco-latino¹⁸ del *Beatus ille*. De cualquier modo, se desarrollan, aunque con distinto orden, los quehaceres de los peones del campo, de los ojeadores de montería, de los cazadores de aves y de los pescadores; el resultado en cuanto a la estructura superficial es que pasamos de una breve composición a un poema de más de dos mil versos.

¹⁷ “neque horret iratum mare” (Horacio, *Epod.* II, 6); es cierto que en otros poemas Horacio lanzó largas e implacables diatribas contra la navegación (*cf. Odas*, I, 3); “Ténganse su tesoro / los que de un flaco leño se confían: / no es mío ver el lloro / de los que desconfían / cuando el ciezo y el ábrego porfían. / La combatida antena / cruje, y en ciega noche el claro día / se torna; al cielo suena / confusa vocería, / y la mar enriquecen a porfía” (Fr. Luis de León, *Vida retirada*, 12-13).

¹⁸ Véase sobre esto Félix Carrasco, “Aproximación semiótica...”, pp. 14-20.

Si de la visión general descendemos a los rasgos específicos, observamos un comportamiento desconcertante por parte de la instancia de la enunciación: de una parte se respetan escrupulosamente una serie de características textuales del modelo; de otra parte, se olvida a menudo uno de los rasgos esenciales, que podríamos considerar el invariante fundamental de nuestro modelo, es a saber, el horizonte de valores de la enunciación se asienta sólidamente en el espacio eufórico de los campos, y todas sus formaciones discursivas son totalmente incompatibles con cualquier veleidad o connivencia con los valores del espacio urbano. Vamos a ocuparnos de estos dos comportamientos de la instancia de la enunciación.

1.2. El modelo textual respetado

No damos a continuación un inventario exhaustivo de las concordancias que la realización de don Luis presenta con el modelo textual; vamos a limitarnos a dar un muestreo selecto y representativo.

La referencia al mito de los orígenes, que está presente implícitamente en muchos pasajes del poema, se manifiesta también explícitamente:

72

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 la selvas contento, / tienda el fresno le dio, el robre alimento* (I, 136-42).

... cortezas ya livianas / del árbol que ofreció a *la edad primera / duro alimento, pero sueño blando* (II, 340-42).

El “*no rompido sueño*” y el “*Despiértenme las aves*” aparecen reiteradamente en *Soledades*:

De trompa militar no, o destemplado / son de cajas fue *el sueño interrumpido*; / de can sí embravecido contra la hoja seca [...] ¹⁹ Durmió, y recuerda al fin cuando *las aves... / señas dieron süaves* del Alba al Sol (I, 171-74).

El rechazo del lujo de la mesa y la preferencia por la sencillez en manteles y vajillas:

¹⁹ Tiene gracia la anécdota trivial de evocar los ladridos intempestivos de un perro, inusual en los *beatus ille*, pero tremendamente real en la vida en el campo; por otra parte implica también un contrargumento irónico sobre el carácter ininterrumpido del sueño en la campaña.

Ostente crespas, blancas esculturas / artífice gentil de dobladuras / en los que *damascó manteles Flandes*, / mientras *casero lino Ceres* tanta / ofrece ahora, cuantos guardó el heno / dulces pomos... / Manjares que *el veneno* / y *el apetito ignoran igualmente* / les sirvieron, y en *oro* no luciente, / ni en bruñida *plata* / su néctar les desata, / sino en *vidrio*... (I, 858-69);

con las *mesas, cortezas ya livianas* / del árbol que ofreció a la edad primera / ... / Nieve hilada... / *caseramente a telas reducida*, / manteles blancos fueron. / Sentados, pues, *sin ceremonias*, ellas / en *torneado fresno* la comida / con silencio ofrecieron (II, 340-48).

La diatriba contra el primero que surcó el mar adquiere el tono virulento de la maldición, frecuente en la poesía antigua y renacentista:

¿Cuál tigre, la más fiera / que clima infamó Hircano, / dio el primer alimento / al que, ya deste o de aquel mar, primero / surcó labrador fiero / el campo undoso en mal nacido pino... (I, 366-71);

73

no vacila en identificarlo metonímicamente con la Codicia:

Tú, Codicia, tú pues de las profundas / estigias aguas torpe marinerol, / cuantos abre sepulcros el mar fiero / a tus huesos desdeñas (I, 443-46)²⁰.

Con gran escándalo de algunos de sus contemporáneos reifica el mito de sacrilegio de la navegación haciendo a la codicia la instigadora del viaje colombino²¹:

Piloto hoy la Codicia, no de errantes / árboles, mas de selvas inconstantes, / al padre de las aguas Oceano, / ... / dejó primero cano, / sin admitir segundo / en inculcar sus límites al

²⁰ En versión de D. Alonso: "Porque a ti, ¡oh Codicia!, a ti, ¡oh torpe marinerol de la Estigia laguna!, no te arredran todos los sepulcros que el mar abre a tus huesos" (cf. D. Alonso, *Góngora y el gongorismo*, *Obras completas*, VI, Madrid, p. 640).

²¹ "No dejaré de culpar a D. Luis pues atribuye a la Codicia y no a una ambición prudente la dilatación de la Monarquía española..." (Cf. García de Salcedo Coronel, *Obras de D. Luis de Góngora comentadas*, t. I, f. 96).

mundo./ Abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno,
/ conculcado hasta allí de otro ninguno (I, 403-15)²².

...descubro, ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros,
que sediento,/ cuantos en vasos de abeto Nuevo Mundo, / tri-
butos digo Américos se bebe / en túmulos de espuma paga
breve (II, 402-406).

2.1. El modelo textual transgredido

Hemos identificado al sujeto de la estructura narrativa del poema como a alguien que huye de algo (“el mundanal ruido”), y se lanza a la búsqueda de una vida de paz y de armonía; como existe una línea que divide el espacio en dos universos opuestos, existe también una línea demarcadora del tiempo; hay, pues, de algún modo un relato de conversión y, por tanto, un *antes* y un *después*. A este cambio de espacio y de tiempo corresponde un viraje de ciento ochenta grados en la visión de la realidad: los sistemas de valores vigentes en cada espacio no admiten componendas. Pues bien, hemos visto anteriormente cómo en los diferentes planos se establecen concordancias entre la realización de *Soledades* y la matriz de rasgos del modelo textual, pero el lector que se acerca al poema inducido por estas expectativas se ve asaltado a menudo con enunciados inaceptables o abiertamente agramaticales. Veamos algunos ejemplos:

74

No pues de aquella sierra engendradora / *más de fierezas que de cortesía*, / la gente parecía / que hospedó al forastero (I, 136-39).

Los lexemas */fierezas/* y */cortesía/*, son formas investidas del discurso urbano; es cierto que el enunciador está haciendo aquí un juicio de valor para ensalzar a los hombres del espacio natural, que es el objetivo de estos textos, pero no cabe duda que deja traslucir el lastre de prejuicios de la ciudad, de los que no ha sabido desasirse: las asperezas y escarpaduras del monte no pueden transferirse metonímicamente, como hace el discurso urbano del barroco, a sus moradores²³.

²² En versión de D. Alonso: “Pero hoy la Codicia, hecha piloto, no ya de algunas naves errantes sino de verdaderos bosques de navíos, sin admitir competencia de nadie en penetrar los últimos rincones del mundo, ha dejado encanecido de su propia espuma al Océano, padre de las aguas, de cuyo dilatado imperio nadie llega a conocer los límites” (cf. *op. cit.*, p. 640).

²³ Como advierte Casalduero, “En el barroco el lugar inculto era siempre el habitáculo del hombre-fiera, mientras que el lugar culto alberga al hombre-rey... Monte-Palacio es, pues, la representación de los elementos que forman la unidad humana” (cf. Joaquín Casalduero, *Sentido y forma de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, 1947, pp. 19-20).

Es también propia del discurso urbano y consecuencia de los mismos prejuicios la utilización de los términos “villano” (I, 68), “rústico”, “vaquero” (I, 876), etc., con el valor usual, que va desde la indiferencia a la minusvaloración. Igual podemos decir cuando el narrador general se refiere a los cabreros con la rebuscada perífrasis de “conducidores de cabras” (I, 92).

Bien que impulso noble / de gloria, aunque villano, solicita / a un vaquero de aquellos montes, grueso (I, 1004).

Hay aquí una mirada y un juicio de condescendencia del hombre de la ciudad hacia un pobre *vaquero gordo* que a pesar de su *condición villana* es capaz de actuar por un *impulso noble de gloria*. En los juegos que se organizan después de la boda campesina, participan jóvenes rústicos; en este caso un vaquero; en los cantos a la vida de la aldea, no hay lugar para unos juegos moldeados aquí por los olímpicos y mucho menos es admisible el “*impulso noble / de gloria*”.

Sellar del fuego quiso regalado / los gulosos estómagos el rubio /... / quesillo dulcemente apremiado / de rústica, vaquera, / blanca, hermosa mano... (I, 872-77).

En el bello y penetrante análisis que hace Mauricio Molho del pasaje, así como en la prosificación del mismo, queda patente de pasada lo que estamos diciendo: “une main rustique et vachère est censée n’être ni blanche ni belle”²⁴. El elemento concesivo precede a menudo a estos términos cada vez que el narrador general o el peregrino les quieren elogiar, como si la pertenencia al espacio aldeano fuera un obstáculo para ser considerados valiosos (I, 751; I, 1003; II, 407-08).

Incongruente es también en el discurso de la “vida retirada” la actitud demasiado reverencial del viejo montañés que conduce a las serranas, con respecto a la condición noble del peregrino, que él entrevé por los jirones de su vestido salvados del naufragio; la presencia en el espacio natural de los moradores del espacio urbano, lejos de honrar, es considerada a menudo como una irrupción amenazadora (piénsese en *Fuenteovejuna*):

sigue la femenil tropa conmigo: / verás curioso y honrarás testigo / el tálamo de nuestros labradores, / que de tu calidad

²⁴ “Pretendió luego cerrar, a manera de sello los estómagos... el quesillo por lo demás delicadamente modelado por una mano, a pesar de rústica y vaquera, blanca y hermosa” (véase Maurice Molho, *Sémantique et poétique. À propos des Solitudes de Góngora*, Bordeaux, 1969, pp. 23, n. 8, y 24; el subrayado, nuestro).

señas mayores / me dan que del Océano tus paños... (I, 525-529).

En otros casos nos sorprenden elogios híbridos, en que se interponen mecanismos de valoración propios del espacio urbano para poner de relieve elementos del espacio de la naturaleza:

imperioso mira la campaña / un escollo, *apacible galería / que festivo teatro fue* algún día / de cuantos pisan Faunos la montaña /... inmóvil se quedó sobre un lentisco, / *verde balcon* del agradable risco (I, 186-93).

Cuando describe desde un risco la contemplación panorámica de un río que descende de la montaña y recorre el llano aparecen, lógicamente, en el cuadro las grutas del nacimiento, frondosos frutales, que bordean los meandros, rocas, islas...; pero, paradójicamente, no puede prescindir de los grandes edificios y murallas que se reflejan en sus aguas

Muda la admiración, habla callando, / y, ciega, un río sigue, que... / con torcido discurso... / tiraniza los campos útilmente; / orladas sus orillas de frutales /... engarzando *edificios* en su plata / de *muros* se corona / *rocas* abraza, *islas* aprisiona... (I, 194-211).

76

Ni siquiera al bosquejar el *locus amoenus* es capaz de olvidarse del diseño urbano: "Alegres pisan la que, si no era / de chopos *calle* y de álamos *carrera*..." (I, 534-35).

En otros casos no sólo se utilizan procedimientos de valoración del espacio urbano, sino que se evoca en medio del paisaje con nostalgia e incluso con dolor elementos del dicho espacio, que han sido víctimas de la erosión destructora del tiempo:

Aquéllas 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 *saya* fue *limpio acero*, / yacen ahora y sus *desnudas piedras* / visten *piadosas yedras*: / que a *ruínas* y *estragos*, / sabe el tiempo hacer *verdes halagos* " (I, 211-21).

Hay aquí una tajante violación de las reglas discursivas de nuestro modelo textual: la guerra y todo lo que le atañe es vista siempre a la luz más negativa por el

enunciador de los poemas; este rasgo aparece reiterado hasta la saciedad por los autores antiguos y modernos y, por supuesto, también por el de *Soledades*; lo normal es que se recurra a la maldición cuando se la nombra. Por otra parte, podemos ver cómo el enunciador trenza en su parlamento elementos del paradigma urbano y del de la naturaleza:

EL UNIVERSO NATURAL		EL UNIVERSO URBANO
(1) árboles	(no dejan ver)	torres
(2) estrellas	(eran)	nocturnas luminarias
(3) sayal	(fue)	limpio acero
(4) piadosas yedras	(visten)	desnudas piedras
(5) verdes halagos	(les hace el tiempo a las)	rüfnas y estragos

Los minirrelatos evocados en cada uno de los pares en correlación son reveladores de la orientación ideológica del enunciador: los tres primeros son relatos de degradación, y están todos anclados en el pasado, pues las torres ya no destacan, ahora son los árboles los que han tomado el relevo; las estrellas han dejado de ser las teas que iluminaban las almenas del castillo; el limpio acero se ha convertido en pobre sayal. El último, anclado en el presente, es un relato de consolación en que el elemento del universo natural aporta una mejora, que funciona como aliviador de una pérdida, pero incapaz de restablecer el estado de plenitud anterior. En definitiva, las menciones del universo natural son positivas, pero no resisten el parangón con los valores del sistema urbano.

Esta mezcla centáurica de sistemas emerge a la superficie textual sin que asome la preferencia del sujeto de la enunciación: el cabrero que ha evocado con nostalgia su pasado de guerrero se incorpora a una partida de cazadores que persiguen a un lobo, y el peregrino se queda perplejo:

Bajaba entre sí el joven admirando, / *armado a Pan o semica-*
pro a Marte, / en el pastor mentidos (I, 233-35).

El joven no se inmuta al producirse una amalgama tal de símbolos antitéticos; incluso no oculta su admiración.

Pero el colmo de opacidad discursiva, donde mejor se muestra el carácter lúdico y enigmático de la instancia enunciativa, es quizás el verso que hemos puesto en exergo: “Cerimonia profana / que la sinceridad burla villana” (I, 141-42); éste podría ser el verso emblemático de *Soledades* en cuanto al problema que

tratamos de elucidar. Salcedo Coronel ejemplifica con él la figura que llama anfibia, que radica en la ambigüedad de la construcción:

Vese aquí la ambigüedad en la construcción, porque se puede entender que la ceremonia burla de la villana sinceridad, y también que la sinceridad burla de la profana ceremonia ²⁵.

Tenemos así dos enunciados cifrados en dos registros discursivos opuestos, bajo una misma estructura superficial, y una instancia de la enunciación que, como la *esfinge bachillera* no nos da pista alguna para descifrar el enigma.

2.2. Estrategias

2.2.1. Puesto que las realizaciones tradicionales del modelo eran de reducida extensión, Góngora hace un uso constante de la *amplificatio*. Un procedimiento frecuente consiste en darnos el relato retrospectivo de los objetos o productos; por ejemplo, el elogio al menú simple y natural de la campaña aparece aquí haciéndolo objeto de una ampliación narrativa de grandes proporciones; así el requesón y la carne seca y ahumada son presentados retrospectivamente: el primero, desde el momento del ordeño al alba (a); la cecina, un macho cabrío que devoró insaciablemente los viñedos hasta que un joven macho lo derribó (b):

78

a) ...leche que exprimir vio la Alba aquel día /... gruesa le dan y fría, / impenetrable casi a la cuchara... (I, 148-62).

b) El que de cabras fue dos veces ciento / esposo casi un lustro -cuyo diente / no perdonó a racimo... / (trionfador siempre de celosas lides, / lo coronó el Amor; mas rival tierno, / breve de barba y duro no de cuerno, / redimió con su muerte tantas vides) / servido ya en cecina, / purpúreos hilos es de grana fina (I, 153-62).

También recurre al mismo procedimiento cuando describe a los serranos que descienden a las bodas cargados con presentes para el banquete nupcial; cada uno de los artículos es presentado con un inciso narrativo que puede extenderse en tiradas de versos; así cuando se refiere a la ristra de conejos (a), o de perdices (I, 315-20), o a la orza de miel (b):

²⁵ José G. de Salcedo Coronel, *Las Soledades de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid, 1636 (citado de Ana Martínez Arancón, *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, 1978, p. 228).

a) No el sitio, no, fragoso, / ni el torcido taladro de la tierra, / privilegió en la sierra / la paz del conejuelo temeroso; / trofeo ya su número es a un hombro, / si carga no y asombro (I, 303-08).

b) Lo que lloró la Aurora, / si es néctar lo que llora, / y antes que el Sol enjuga / la abeja que madruga / a libar flores y a chupar cristales, / en celdas de oro líquido, en panales / la orza contenía / que un montañés traía (I, 321-28).

2.2.2. Objetos que pertenecen a un universo aparecen transferidos al universo opuesto: así el humilde sayal que funciona varias veces como el tejido emblemático de la campaña frente al lujoso lino, es sustituido por éste, tanto en el banquete nupcial de los labradores como en la cena ofrecida al huésped por el viejo pescador isleño:

Limpio *sayal* en vez de blanco *lino* / cubrió el cuadrado pino... (I, 143-45);

mientras casero *lino* Ceres tanta / ofrece ahora, cuantos guardó el heno / dulces pomos... (I, 860-61).

Nieve hilada.../ *caseramente a telas reducida*, / manteles blancos fueron (II, 343-45).

79

2.2.3. Se antepone un adjetivo sacado del universo urbano para encomiar las entidades del mundo natural:

... y con *gallarda* / *civil* magnificencia, el suegro anciano, /... labradores convida / a la *prolija* rústica comida... (I, 852-56).

Los manjares servidos en la boda, “que el veneno / y el apetito ignoran igualmente” según el ideal de sobriedad de la campaña, vienen a caer en “*gulosos estómagos*” (I, 863 y 873)²⁶.

²⁶ Ya Salcedo Coronel había captado esta violación de las normas discursivas: “No sé por qué don Luis dio epítetos de gulosos a los estómagos destes huéspedes auiendo dicho antes [versos 865-67] que los manjares que les siruieron los ignoró igualmente el veneno y el apetito” (*apud* D. Alonso, *op. cit.*, p. 707).

2.2.4. Hemos dicho antes que el enunciador de estos cantos toma la palabra firmemente instalado en el espacio armónico; lógicamente, su campo de mirada se inscribe en dicho espacio; pues bien, en *Soledades* tampoco se respeta esta convención sino que se mira a veces al otro espacio: un ejemplo de estas miradas que traspasan la línea demarcadora es la del viejo isleño subido serenamente sobre un alto escollo situado en precipicio sobre el mar, contemplando el azoroso y siniestro teatro de *Fortuna*

... descubro, ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros, que sediento, / cuantos en vasos de abeto Nuevo Mundo, / tributos digo Américos se bebe / en túmulos de espuma paga breve (II, 402-406).

Otro ejemplo muy diferente es la mirada del peregrino que descubre desde la barquilla de los pescadores sobre una pequeña elevación el castillo de mármol blanco (II, 695 y ss.).

2.2.5. Subscribimos con Beverly que Góngora utiliza genialmente la *contaminatio*, un mecanismo de estilo muy del gusto de los manieristas²⁷, en el que podrían englobarse muchas de sus estrategias para subvertir las normas y convenciones de los diferentes tipos discursivos. Beverly ilustra su afirmación con pasajes de *Polifemo*: la presencia de la nave “ligurina” en la isla de los Cíclopes y la del naufrago genovés en la gruta de Polifemo, que tanto escandalizó a los detractores de Góngora. De la misma manera que salta alegremente por encima de las líneas de demarcación del espacio mítico y del histórico, quebranta las barreras de los géneros literarios y de los modelos textuales; así la famosa letrilla XXIV, “Andeme yo caliente / y ríase la gente” es un buen ejemplo de texto híbrido, que resulta de entrelazar en una canciocilla popular las reglas textuales del *carpe diem* con las del *beatus ille*; si el registro burlesco sirve aquí para disculpar tan extraño maridaje textual, no necesita nuestro autor de disculpas para semejantes audacias. Por esto, toda la polémica de la crítica, resumida al principio, sobre el encasillamiento de *Soledades* es un intento utópico de apresar lo inapresable.

3. Reflexiones finales

3.1. El viaje del sujeto de los cantos a la *vida retirada* no es de ida y vuelta: sabemos que su trayectoria del espacio inarmónico al armónico es inequívoca y sin retorno. Nuestro peregrino, por el contrario, anda a la deriva, y en ningún momento del relato pierde su esencial condición de *ausente*; los nombres con que

²⁷ “Góngora is much given to using the device of *contaminatio* which he inherits from the Mannerists” (cf. *Aspects...*, p. 74).

lo designa la enunciación son quizás la mejor corroboración: “peregrino, náu-
frago, mísero extranjero errante, el caminante, el forastero”; el nombre “pere-
grino”, como ha indicado perspicazmente Beverly (ed. *Soledades*, p. 32) “no pre-
tende representar el arquetipo paulino, tan difundido en la alegoría didáctica del
barroco, del alma cristiana”, sino que, a nuestro juicio, debemos entenderlo más
bien en su sentido etimológico latino del alguien que atraviesa los campos. En
ningún momento cruza por su mente la idea de instalarse en el espacio armónico.
Por tanto, el peregrino no es el sujeto de los cantos a la aldea, vacila a veces ante
la contemplación de la realidad armónica de la campaña, pero, en definitiva, no
deja de ser un intruso en el espacio armónico; al evaluar el nuevo espacio, rara
vez se desprende de las categorías valoradoras traídas de la ciudad. Tampoco son
figuraciones indiscutibles del sujeto el viejo serrano, delegado por la enunciación
para relatar el episodio del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, ni el
cabrero, que muestra con nostalgia y dolor las ruinas en medio del bosque. Sólo el
anciano pescador isleño, parangonable con el labrador de la plenitud lopesca, a
cuya presencia nuestro peregrino prorrumpe en otro *beatus ille*, puede pasar por
una figura canónica del sujeto: el paseo por la isla mostrando al forastero sus cis-
nes, su palomar, sus conejos, sus enjambres, sus cabras, el *locus amoenus* deli-
cioso en que se muestran las seis bellas hijas del pescador y donde le ofrecen *sin*
ceremonias la cena sobre mesas de corcho cubiertas de manteles blancos como
nieve y en vajilla de madera, son segmentos conjuntivos de pura estirpe en los
cantos a la aldea. Igual puede decirse de los segmentos disjuntivos: la contempla-
ción desde lo alto del escollo marino de los restos de un barco naufragado; la re-
aparición del tema marino de la empresa americana se presenta aquí sin paliativos
correctores, como no había hecho antes el viejo serrano; el tributo implacable que
hace pagar el océano a los ambiciosos navegantes es presentado sin hacer la
menor concesión al mundo del antisujeto.

81

3.2. Nuestra aproximación al poema no es biográfica, ni sociocrítica, ni psico-
analítica, ni formalista, por nombrar las vías más frecuentadas; es semiótica de
modo general y, específicamente, inspirada en el aparato conceptual de Greimas
y de la lingüística del texto; nuestras conclusiones, si no enteramente originales,
vienen a corroborar desde una perspectiva diferente conclusiones formuladas
desde otros horizontes teóricos.

3.3. Hemos comprobado que Góngora no respeta las reglas discursivas del
beatus ille: en el modelo establecido por la tradición literaria, los dos espacios
implicados se organizan en sistemas de valores opuestos; en realidad los únicos
valores auténticos son los vinculados a la *vida retirada*; los otros son antivalores.
Nuestro modelo nos muestra un mundo escindido en dos universos y no se per-
mite la menor concesión: al que huye de la ciudad no le está permitido de ningún

modo evocar con nostalgia su pasado ni trasponer al nuevo espacio sus hábitos urbanos de valorar la realidad. Pues bien Góngora, o mejor dicho, la instancia enunciativa en *Soledades* no tiene inconveniente en pasar de un sistema a otro. No es que pongamos en entredicho la competencia de nuestro autor para manejar los distintos paradigmas discursivos; los conocía posiblemente mejor que nadie y así lo demostró más de una vez. Las transgresiones de las reglas obedecen, por tanto, a una actitud deliberada de la instancia de la enunciación, que optó en *Soledades* por desarticular el modelo que le estaba sirviendo de pauta. Por lo demás, incluso la propia maniobra *deconstructivista* está ya en embrión en la despedida irónica del épodo horaciano.