

“Tu mudo horror divino”: Góngora y el horror sagrado

HUMBERTO HUERGO CARDOSO

Carleton College

hhuergo@carleton.edu

Título: “Tu mudo horror divino”: Góngora y el horror sagrado.

Resumen: A pesar de la atención recibida, el soneto “Restituye a tu mudo horror divino” de Luis de Góngora sigue planteando toda clase de interrogantes. Este artículo se cifra en brindar una lectura rigurosa que atienda no sólo al aspecto filológico, sino también al filosófico; muy en particular a la “sublimidad del horror”.

Palabras clave: Horror, Bosque sagrado, Silencio, Negación, Sublime, Incertidumbre, Eremitismo, Góngora, “Restituye a tu mudo horror divino”, Soneto.

Fecha de recepción: 11/11/2023.

Fecha de aceptación: 19/12/2023.

Title: “Tu mudo horror divino”: Góngora and Sacred Horror.

Abstract: Despite the attention it has received, the sonnet “Restituye a tu mudo horror divino” by Luis de Góngora continues to pose myriads of questions. The objective of this work is to provide a rigorous interpretation of the text, taking into account not only the philological aspect but the historical as well, and in particular, the “sublimity of horror”.

Key Words: Horror, Sacred Forest, Silence, Negation, Sublime, Uncertainty, Eremitism, Góngora, “Restituye a tu mudo horror divino”, Sonnet.

Date of Receipt: 11/11/2023.

Date of Approval: 19/12/2023.

L'interpretation littérale de ce sonnet exigerait plusieurs pages.
Robert Jammes, “Rétrogongorisme”.

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga *Soledad*, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

Prudente cónsul, de las selvas dino,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto¹.

A pesar de la atención que ha suscitado el soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*” (1615), todavía quedan pendientes muchos interrogantes; tanto de índole filológica como hermenéutica, incluso histórica: interrogantes puramente factuales. Quisiera retomarlos en el orden en que van apareciendo en el poema e intentar resolverlos uno por uno.

1. ¿CUÁLES SOLEDADES?

El soneto empieza con un apóstrofe dirigido a la propia *Soledad primera*, parecido al que Sannazaro le dirige “A la zampoña” en el epílogo igualmente metapoético de la *Arcadia*. El poema guarda cierto parecido con el llanto de la zampoña de Sannazaro. Los primeros dos versos dicen: “Res-

1 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019, p. 149. Abrevio *Son.*, número del soneto y verso. Salvo indicación contraria, para el resto de las obras de Góngora empleo la edición de las *Obras completas*, Antonio Carreira, 2 tomos, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000. Abrevio *OC*, tomo, número de la composición y verso. En el caso de las *Soledades*, abrevio *Sol.* y verso.

tituye a tu mudo horror divino, / amiga *Soledad*, el pie sagrado”. Esto es: ‘Amiga *Soledad*, restituye algo a alguien, devuélvele tus versos sagrados al mudo horror divino de las soledades’.

Mi primera pregunta es puramente filológica: ¿De qué bosque se trata? ¿A qué tipo de soledades debe regresar la amiga *Soledad*? La crítica gongorina da por sentado que se trata de un bosque cualquiera, una *silva*, ya sea un *locus amoenus* pastoril (Molho)² o un *locus horrendus* poblado de fieras (Poggi)³. Jammes llega incluso a identificarlo con un jardín realmente existente: el “jardín cercado” del jurisconsulto Francisco de Amaya en la ciudad de Antequera⁴.

No me parece. Ni el poema las *Soledades* ni el soneto inspirado en él, “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”, aluden a una simple *silva*, un bosque sin cultivar, sea o no *amoenus*, ni mucho menos a un *hortus conclusus* paradisiaco, imaginario o histórico, sino a un *lucus*, un bosque *sagrado*. “Sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas”, decía ya Paravicino en el romance que le dedicara a Góngora⁵. En la Europa contrarreformista la antítesis de la corte no es ya el *locus amoenus* pagano, si es que alguna vez lo fue, sino, como anuncia el propio Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (“¡Cuántas veces me tomaba ganas de retirarme de la corte, de apartarme ya del mundo, de hacerme ermitaño o de meterme fraile cartujo!”), las *silvae sacrae*, los bosques sagrados, un híbrido de la Arcadia pagana y el “desierto” cristiano (v. 14). Son jardines “penitenciales”, como la huerta del duque de Lerma, amueblada con siete ermitas⁶, y el

2 Maurice Molho, “*Soledades*” (1960), en *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, pp. 39-81 (p. 80).

3 Giulia Poggi, “Il canto della tortora (‘Restituye a tu mudo horror divino’),” en *Gli occhi del pavone. Quindici studi su Góngora*, Florencia, Alinea, 2009, pp. 73-89 (p. 86).

4 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades* (1613-1666),” en *Soledades* de Luis de Góngora, Madrid, Castalia, 2016, Apéndice II, p. 640.

5 Hortensio Paravicino, “Romance describiendo la noche y el día, dirigido a don Luis de Góngora” (h. 1622-1623), en *Poesías completas. Obras póstumas, divinas y humanas*, ed. Francisco Javier Sedeño Rodríguez y José Miguel Serrano de la Torre, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2002, 6, vv. 113-114.

6 Luis Cervera Vera, “Las siete ermitas del parque,” en *El conjunto palacial de la villa de Lerma* (1967), 2 tomos, Burgos, Asociación Amigos del Palacio Ducal Lerma, 1996, t. 1, cap. 12, pp. 396-399 y notas. Sobre los llamados jardines “penitenciales”, ver Pedro José Padrillo y Esteban, “Circuitos penitenciales. Los vía crucis como

Palacio del Retiro de Felipe IV⁷, “poblada Tebaida o nuevo / cortesano Monserrate”⁸. El jardín pagano ya no basta; tiene que comportar también un elemento penitencial.

¿Qué es un *lucus* y en qué se diferencia de una *silva*? Según la definición clásica de Servio, “*lucus* designa un conjunto de árboles con valor religioso [*lucus est arborum multitudine cum religione*]; *nemus*, un conjunto ordenado de árboles [*nemus vero composite multitudine arborum*]; *silva*, un conjunto sin orden ni cultura [*silva diffusa et inculta*]”⁹. Alfonso de Palencia precisa

sendas de perfección”, *Revista de Historia y Arte*, 2 (1996), pp. 67-90; Amanda Lillie “*Fiesole: Locus amoenus* or Penitential Landscape?”, *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, 11 (2007), pp. 11-55; Hervé Brunon, “Du jardin comme paysage sacré en Italie à la Renaissance”, en *Le paysage sacré. Le paysage comme exégèse dans l’Europe de la première modernité*, eds. Denis Ribouillault y Michel Weemans, Florencia, Leo S. Olschki, 2011, pp. 283-316; y Arnold A. Witte, “Sociable Solitude: The Early Modern Hermitage as Proto-Museum”, en *Solitude. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, eds. Karl A. E. Enekel y Christine Göttler, Leiden, Brill, 2018, pp. 405-450. Para una visión general del tema, ver Gordon Campbell, *The Hermit in the Garden: From Imperial Rome to Ornamental Gnome*, Oxford, Oxford University Press, 2013, que no se olvida de los ejemplos españoles. Un jardín “penitencial” era un espacio de recreo que combinaba elementos típicos del jardín manierista, como los ninfeos, los estanque con peces y los juegos de agua, con otros de raigambre cristiana, como las ermitas y las vías del calvario. Algunos ejemplos serían el *Pallazetto* Farnese, la villa de Fiesole, la villa de Giovanni di Cosimo y la villa de Cetinale del cardenal Flavio Chigi.

- 7 Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio*, 15-16 (2009-2010), pp. 135-148.
- 8 José Pellicer y Tovar, “Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro”, en *Elogios al Palacio Real del Buen Retiro*, ed. Diego de Covarrubias y Leiva, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, sin foliar.
- 9 Mario Servio Honorato, citado por Claudia Montepaone, “*L’alsos / lucus*, forma idealtípica artemidea: il caso di Ippolito”, en *Les bois sacrés. Actes du colloque international du Centre Jean Bérard, Naples, 23-25 novembre 1989*, eds. Oliver de Cazanove y John Scheid, Nápoles, Centre Jean Bérard, 1993, pp. pp. 78-87 (p. 78). <https://books.openedition.org/pcjb/316?lang=en> (Consultado el 20/08/2022). Repetida por numerosos autores, la cita proviene de los *Vergilii carmina commentarii*, los comentarios de Servio de la *Eneida* de Virgilio, lib. 1, n. 310. Sobre el *lucus* en general, ver John Scheid, “*Lucus, nemus*. Qu’est-ce qu’un bois sacré?”, en *Les bois sacrés*, pp. 8-16, <https://books.openedition.org/pcjb/316?lang=en> (Consultado el 20/08/2022).

un poco más: “*Silva* es algunas veces frutuosa [‘da fruto o utilidad’], y díjose *silva* cuasi *exila* porque cortan maderos, así que la tal por más general nombre se llama *silva cedua*; ca el *luco* non le cortaban, mas era plantado a mano y por religión apropiado a cosas divinas. *Nemus* es bosque que induce delectación por su espesura de árboles y de foias [‘hojas’]”¹⁰.

Las características esenciales del *lucus* son, pues, tres. En primer lugar, es un lugar “apropiado a cosas divinas”, una arboleda sagrada. “*Luco* [...] quiere decir arboleda plantada y consagrada en honra de alguna deidad o de algún templo, por haber sido común estilo dende los siglos primeros entre los gentiles plantar un bosquecete o alameda cabe [‘junto a’] los templos, donde oraban y ofrecían sus sacrificios, como en lugar dedicado a Dios”¹¹. En segundo lugar, no da fruto, no es rentable. Los *xyla*, los maderos del *lucus*, no pueden ser talados sin cometer sacrilegio. Por lo mismo, la Iglesia no puede cobrar la *silva cedua*, el diezmo que se pagaba por la tala de árboles. Por último y a diferencia del *nemus*, no induce a “delectación”, no causa deleite. Por el hecho mismo de estar consagrado a una divinidad, el *lucus* no es un simple *locus amoenus*, ni lo opuesto, un *locus horrendus*, sino un lugar santo cuyo silencio inspira horror *divino*, lo mismo que un “claustro” (v. 7), “el patio cercado de las iglesias, monasterios y casas de religión y encerramiento”, o un “desierto” (v. 14), el lugar solitario “donde se retiran los santos padres ermitaños o monjes”¹². “Para ser *luco* o bosque consagrado no era necesario que hubiese templo, porque los mismos árboles y el sitio era [*sic*] religioso y venerable, conforme a los ritos de aquella religión”¹³.

La literatura latina está plagada de ejemplos: el *lucus* de Séneca en la Epístola 41 a Lucilio, el *lucus* de Galatea en el *Rapto de Proserpina*

10 Alfonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490), t. 2, f. 454v, s. v. *silva*, http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?5316856438 (Consultado el 20/08/2022).

11 Juan de Pineda, *Los treinta libros de la monarquía eclesiástica, o Historia universal del mundo. Primero volumen de la primera parte*, Barcelona, Jayme Cendrat, 1606, lib. 2, cap. 2, sección 5, f. 77v.

12 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994, s. v. *claustro* y *desierto*, respectivamente.

13 Rodrigo Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, Sevilla, Andrés Grande, 1634, lib. 3, cap. 28, f. 131r.

de Claudiano, el *lucus* de Latona de Estacio (“un horror vacío guarda el silencio”)¹⁴; la *Germania* de Tácito (“existe otra manifestación de temor hacia el bosque sagrado [*luco reverentia*]”)¹⁵; los *Amores* de Ovidio: “Había un bosque sagrado pobladísimo / de encinas [*creberrimus ilice lucus*]”¹⁶; el *lucus* de Marsella de Lucano (“un horror especial anida en aquellos árboles”)¹⁷ y muchos otros. Por su relación con el *Polifemo* de Góngora, me permito citar en extenso el texto de Claudiano:

Cerca del rubio Acis, que la hermosa Galatea prefiere a menudo al mar y lo surca elegantemente a nado, había un bosque sagrado [*lucus*], espeso y que por donde es posible sombrea continuamente las cumbres del Etna con sus ramas enlazadas¹⁸.

Y a continuación la referencia infaltable al horror divino:

-
- 14 Publio Papinio Estacio, *Thebaid*, ed. bilingüe y trad. David Roy Schackleton Bailey, t. 1, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004, lib. 4, vv. 423-24.
- 15 Cornelio Tácito, *Agrícola. Germania. Diálogo sobre los oradores*, ed. y trad. José María Requejo Prieto, Madrid, Gredos, 2016, 39, 3. Ver igualmente *Germania*, 9, 3: “Les consagran bosques y arboledas [*lucos ac nemora*] y dan nombres de dioses a ese algo misterioso [*secretum*] al que sólo ven con los ojos de su veneración [*quod sola reverentia vident*]”.
- 16 Publio Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar*, ed. y trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2006⁵, lib. 3, elegía 5, vv. 3-4. Ver igualmente *Amores*, lib. 3, elegía 1, vv. 1-2: “Existe un bosque viejo [*vetus silva*] y que no ha sido / cortado en muchos años. Se diría / que habita aquel lugar una deidad [*numen*]”; y *Amores*, lib. 3, elegía 13, vv. 7-9: “Se alza un bosque sagrado [*lucus*] en ese sitio, / viejo [*vetus*] y bastante umbrío / por lo juntos que están en él los árboles. / Al verlo, admitirías / que el lugar pertenece a una deidad [*numen*]”.
- 17 Marco Anneo Lucano, *Farsalia*, ed. y trad. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984, lib. 3, v. 411. La descripción del *lucus*, una de las más detalladas de la antigüedad clásica, se extiende del verso 399 hasta el verso 425 y enfatiza la idea del horror sagrado: “Un horror especial anida en aquellos árboles [*arboribus suis horror inest*]”; “la propia impresión de abandono y el tinte pálido de los troncos podridos produce estupefacción [*attonitos*]”; “la sensación de terror [*terroribus*]”; “un espacio tenebroso y unas gélidas sombras en cuyas profundidades no penetraba el sol”; “la imponente majestad del lugar [*verenda maiestate loci*]” y otras.
- 18 Claudio Claudiano, *Rapto de Proserpina*, en *Poemas*, ed. y trad. Miguel Castillo Bejarano, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1993, t. 2, lib. 3, p. 243, vv. 332-335.

Y caería agobiado por su peso, si una encina [*quercus*] próxima no lo sostuviera abrumado. Se respira en el lugar espanto y poder divino [*timor numenque loco*]; se respeta la vejez del bosque [*ne-morisque senectae parcitur*] y es un sacrilegio dañar estos trofeos celestes. Ningún cíclope se atreve a apacentar allí sus ovejas ni a talar estos árboles y el mismo Polifemo se aleja de su sombra sagrada [*sacra umbra*]¹⁹.

El *lucus* de Séneca reúne las mismas características:

Si se te ofrece a la vista una floresta [*lucus*] abundante en árboles vetustos [*vetustis*] de altura excepcional, y que dificulta la contemplación del cielo por la espesura de las ramas que se cubren unas a otras, la magnitud de aquella selva [*silvae*], la soledad del paraje [*secretum loci*] y la maravillosa impresión de la sombra [*admiratio umbrae*] tan densa y continua en pleno campo despertarán en ti la creencia en una divinidad [*fidem tibi numinis faciet*]²⁰.

Un *lucus* es, entonces, un bosque secreto, umbroso y milenario, casi siempre poblado de encinas, dedicado al culto religioso, que despierta un horror sagrado. No rinde frutos y nadie en sus cabales se atrevería a profanarlo, ni siquiera el gigante Polifemo.

19 Claudio Claudiano, *ibidem*, lib. 3, p. 243, vv. 351-356. La traducción de principios del siglo XVII a cargo del granadino Francisco Faría, traducción que Góngora conocía, dice: “Si a sufrir tanta carga allí vecina / no le ayudara una robusta encina. / A tan grave temor y reverencia / obliga la deidad del venerable / bosque, y de los trofeos la excelencia, / que en él pequeña ofensa es muy notable. / No hay pastor que sin pena (ni es decencia) / que paste en él, ni corte el espantable / cíclope un palo solo, y de su sombra / el mismo Polifemo huye y se asombra” (*Robo de Proserpina*, Madrid, Alonso Martín, 1608, lib. 3, f. 57v).

20 Lucio Anneo Séneca, “Un dios habita en nuestra alma”, en *Epístolas morales a Lucilio*, ed. y trad. Ismael Roca Meliá, 2 tomos, Madrid, Gredos, 1986, t. 1, lib. 4, epístola 41, p. 257, párrafo 3. Buen estudio de Mireille Armisen-Marchetti, “L’expression du sacré chez Sénèque”, *Pallas*, 36 (1990), pp. 89-90: “Il est un autre indice de la présence chez le *bonus uir* d’une âme divine, c’est le sentiment du sacré qui nous envahit face à lui, sentiment identique à celui que fait naître en nous le spectacle de la nature sauvage. Et Sénèque à son tour d’évoquer des paysages propres à communiquer l’intuition du sacré: un bois, *lucus*, remarquable par son âge, la hauteur de ses arbres et l’épaisseur de son ombre” (p. 91).

Los ejemplos cristianos son igualmente numerosos. Uno celeberrimo es la descripción de la Fuente de Vacluse (*Clausula Vallis* o Valle Cerrado) de Petrarca, basado directamente en el *lucus* senequista:

Si tu nido [del obispo Filippo di Cabassole, el destinatario del texto] empieza a cansarte o buscas un lugar más expedito, siempre es posible escaparte al ramal próximo y pasar junto a la fuente cercana un rato de lo más agradable y tranquilo [*amenissima et quietissima*]. [...] Aquí tú también, algo que rara vez sucede, puedes gozar de la doble condición de libre y señor [*et liber et dominus*], de obispo y solitario [*et presul et solitarius*]. ¿Acaso podrás despreciar estos parajes tuyos que en los forasteros suscitan reverencia y estupor [*reverentiam incit et stuporem*]?²¹

Mezcla el *locus amoenus* con el *locus horrendus*. Y a continuación, cita la Epístola 41 de Séneca:

“Si una caverna —dice Séneca— sostiene un monte sobre rocas hondamente minadas, con una gigantesca boca excavada no por mano humana, sino por causas naturales, tu alma se sentirá sacudida por un barrunto religioso [*animum tuum quadam religionis suspicione percutiet*]”. Si eso es cierto, ¿en qué otro lugar, pregunto, podría haber una cueva que infunda mejor tal barrunto [*ubi, queso, religiosior usquam specus*]?²²

Otro ejemplo igualmente importante es el bosque de Erimanto en la Prosa quinta de la *Arcadia* de Sannazaro, remedo del valle de Tempe de Ovidio (*Metamorfosis*, lib. 1, vv. 568-582):

Desde lejos, para quien allí se acercase solitario [*a chi solo vi andasse*], tal hecho sería en un primer momento causa de pavor inestimable [*paura inestimabile*]; y seguramente no sin motivo, ya que se considera, casi como cierto, por la común opinión de los pueblos ve-

21 Francesco Petrarca, *La vida solitaria*, trad. Jesús Cotta Lobato, Sevilla, Cypress, 2021, lib. 2, cap. 14, p. 166. Sobre la relación entre *La vita solitaria* y el soneto “Restituye a tu mudo horror divino”, ver Giulia Poggi, *op. cit.*, pp. 73-76 y *passim*.

22 Francesco Petrarca, *ibidem*, lib. 2, cap. 14, p. 16.

cinos, que en aquel lugar habitan las Ninfas de la región, que, para provocar el miedo en el ánimo [*per porre spavento agli animi*] de los que hasta allí quieren aproximarse, hacen ese sonido tan inaudito²³.

Esto explica que en su edición del año 1578, Francesco Sansovino comparara la novela con el *Bosco Sacro* de Bomarzo, acaso el jardín más aterrador —más ameno y aterrador— del manierismo italiano (Ilus. 1): “Leyendo el presente volumen he encontrado en él algunas descripciones de colinas y valles que representándome el sitio de Bomarzo, me han despertado un grandísimo deseo”²⁴. ¿Un idilio la *Arcadia* de Sannazaro? Sólo en parte. Como subraya Vecce,

la utopía arcádica está, sin embargo, agrietada por la presencia de la muerte, el dolor y la melancolía. La misma naturaleza, en su expresión de fuerza, potencia, *terribilità*, produce el *locus horribilis*, diametralmente opuesto al *locus amoenus*: el horror sagrado [*orrore sacro*] y extraño al hombre, lo “pintoresco y sublime” de montañas, precipicios, bosques, ríos y cascadas, grutas, escenario tradicional de la representación de la soledad eremítica [*solitudini eremitica*]²⁵.

-
- 23 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Tateo, trad. Julio Martínez Mesanza, Madrid, Cátedra, 1993, p. 104.
- 24 Francesco Sansovino, “All’illustriss. Signor Vicino Orsino”, en Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, ed. Francesco Sansovino, Venecia, Giovanni Varisco, 1578: “Leggendo il presente volume vi ho trovato per entro alcune descrittioni di colli e di valli che rappresentandomi il sito di Bomarzo, me ne hanno fatto venir grandissima voglia” (pp. 1-4 [p. 2]). Sobre Bomarzo, ver Horst Bredekamp, *Vicino Orsini e il Sacro Bosco di Bomarzo. Un principe artista ed anarchico* (1985), trad. Franco Pignatti, Roma, Edizioni dell’Elefante, 1989²; y Sabine Frommel, ed., *Bomarzo: il Sacro Bosco*, Milán, Electa, 2009, con estudios de Andrea Alessi, Hervé Brunon y otras autoridades en el tema. Los dos libros destacan la importancia de la carta de Sansovino.
- 25 Carlo Vecce, “‘Maestra natura’. La rappresentazione della natura nell’*Arcadia* di Sannazaro”, en *Nature and the Arts in Early Modern Naples*, ed. Frank Fehrenbach y Joris van Gastel, Boston, De Gruyter, 2020, pp. 1-6 (p. 3). Del propio Vecce, ver también “‘Sincero solo’, Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra”, *Italique*, 20 (2017), pp. 279-291; y el excelente estudio introductorio de su propia edición de la novela, “Viaggio in *Arcadia*”, en *Arcadia*, ed. Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2015², donde insiste en el carácter horrendo de muchos de los pasajes: “Il *locus amoenus* non è di segno solo positivo” (pp. 9-41 [p. 19]).

La utopía arcádica está agrietada por el llanto de la zampoña pastoril, el llanto del poeta privado de voz. No es un simple *locus amoenus*, que también, sino una *silva sacra*, *bosco sacro*, que pone miedo en el ánimo. La *primera* frase del proemio, no siempre bien traducida al español (las primeras versiones sustituyen el adjetivo *horrendo* por otros menos chocantes), no anuncia otra cosa: “Los altos y espaciosos árboles, creados por la natura en los hórridos montes [*orridi monti*], suelen, a menudo, agradar más [*più agraddare*] a quien los mira que las cultivadas plantas”²⁶.

La mayoría de las veces, *el più de le volte*, el horror de los bosques solitarios agrada más que el ornato de los jardines cultivados. El placer no está divorciado del horror, sino subordinado a éste. *Porque* la Arcadia inspira horror sagrado, por eso mismo agrada más que los jardines cortesanos, jardines que, de hecho, se esforzaban por reproducir el horror de los *luci*. Bomarzo es un ejemplo particularmente señero, pero habría muchos otros.

Las soledades de las *Soledades* no son muy diferentes. El paisaje de fondo del poema —matojos de espinas, escollos, ruinas, riscos inexpugnables (*Sol.* 1, vv. 49-55), golfos de sombra (*Sol.* 1, v. 61), bárbaras arboledas (*Sol.* 1, v. 65), “sublimes espaciosos llanos” (*Sol.* 1, v. 228), fragosas montañas (*Sol.* 1, v. 277), “grutas [...] hondas” (*Sol.* 2, vv. 433)— se inspira directamente en la pintura y los grabados flamencos *de ermitaños*, no solo el *Paisaje con san Jerónimo* de Patinir (Prado) —un paisaje eremítico-pastoril si lo hay—, sino sobre todo la *Soledad o la vida de los padres ermitaños* (*Solitudo, sive vitae patrum eremicolarum*) y los *Bosques sagrados* (*Silvae sacrae*) de Johan y Raphael Sadeler, acaso la *suite* de grabados eremíticos más famosa de todos los tiempos²⁷. Otra cosa es que contra este telón de fondo se desarrollen una serie de episodios que no tienen nada que ver con la soledad eremítica. En efecto, así es. No todas las soledades son un

26 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, 1993, p. 57.

27 Sobre las *silvae sacrae*, ver el catálogo de la reciente exposición *Silvae sacrae. La forêt des solitaires*, ed. Philippe Luez, Gante, Snoeck, 2022: “Les premières productions parisiennes [de los grabados de los Sadeler] de la première moitié du XVII^e siècle, moins soignées et moins coûteuses, circulaient plus facilement que les versions originales flamandes, *notamment dans le monde ibérique*” (p. 30). Sobre la difusión de la *suite* de los grabados de los Sadeler en la España de Góngora, ver Humberto Huergo Cardoso, “‘De una encina embebido en lo cóncavo.’ Las *Soledades* y la iconografía eremítica”, *Creneida*, 7 (2019), pp. 121-167 (p. 131).

yermo de pleno derecho. Sólo la última, la proyectada *Soledad del yermo*²⁸. Pero todas se inspiran en las *solitudines* y las *silvae sacrae* de los Sadeler, Patinir y una que otra de las *Tentaciones de san Antonio Abad* del Bosco (1510-1515, Madrid, Museo de Prado).

Respecto al soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”, la referencia al horror sagrado del *lucus* no admite réplica. Como la *Arcadia* de Sannazaro, todo el soneto es un *lucus* cristianizado, sin que falten el “claustro” (v. 7), el valle sin “profanar” (v. 7), el “peregrino” (v. 8), la encina “vieja” (v. 9), el “desierto” (v. 14) y la “tórtola viuda” (v. 10), “ave que ama la soledad y vuela del Egipto del mundo y camina al desierto, y allí acuerda las virtudes de los santos que saliendo de Egipto en el desierto, aprendieron a caminar a Dios”²⁹. De hecho, el desarrollo del propio soneto no es muy distinto al del plan original de las *Soledades*: de la *Soledad de los campos* (v. 1) a la *Soledad del yermo* (v. 14), a través de un *lucus* cada vez más apartado, fúnebre y horrendo, más *sagrado*.

2. EL MUDO HORROR DIVINO DE LAS SOLEDADES

Mi segunda pregunta es un poco más compleja: ¿qué significa la frase “tu mudo horror divino”? Es decir, ¿en qué sentido la restitución (v. 1) del poema las *Soledades* pasa necesariamente por el silencio y el horror sagrados de las soledades? Salvo uno o dos casos, las respuestas de la crítica son inadecuadas.

Los primeros editores modernos del soneto, Ciplijauskaitė³⁰ y Pérez Lasheras y Micó, no anotan el verso en absoluto³¹. Salcedo sí lo hace, pero a contrapelo de lo que declara el texto. En efecto, para el gran comentarista de Góngora el poema *no* dice “tu mudo horror divino”, sino “tu suave y divino estilo”: “Esto es, vuélvete a ti misma y hallarás en la cultura [‘cultivo’] de tu suave y divino estilo el premio y estimación que

28 Pedro Díaz de Rivas, *Anotaciones y defensas a la primera Soledad de don Luis de Góngora*, ms. 3.726, ff. 104r-179r (f. 105r).

29 Jacinto Quintero, “Sermón en la festividad del glorioso san Benito”, en *Panegíricos sagrados*, Madrid, Gregorio Rodríguez, 1652, p. 411.

30 Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Birutė Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969, p. 234.

31 Luis de Góngora, *Poesía selecta*, eds. Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991, p. 290.

vanamente sollicitas entre los que ignoran la grandeza tuya”³². Convierte de un plumazo el estilo *terrible* de Demetrio, *deinós charakter*, en suave estilo, *glaphyrós charaktèr*³³.

Jammes y Ly también omiten del todo la voz “horror”. Según el primero, “el poeta aconseja a la *Soledad* (poema) que vuelva a su soledad (campo, selvas [*sic*]), que se restituya a sí misma, a su silencio”³⁴; o bien: “Góngora incite sa *Solitude* à se retirer en quelque sorte en elle-même, en une solitude où nul ne l’entendra”³⁵. Igualmente, para Ly: “En el primer cuarteto, el poeta le insta a la *Soledad / silva* [*sic*] volver sus versos sagra-

32 García de Salcedo Coronel, “Restituye a tu mudo horror divino”, en *Obras de don Luis de Góngora, comentadas. Primera parte. Tomo segundo*, Madrid, Francisco Navarro, 1645, soneto CXL, pp. 616-619 (p. 616).

33 El *deinós charaktèr* es uno de los cuatro —no tres— estilos estudiados por Demetrio en *Sobre el estilo. ‘Longino’. Sobre lo sublime*, ed. y trad. José García López, Madrid, Gredos, 1996; a saber, el estilo sencillo (*ischnós charaktèr*), el estilo elevado (*megalo-prepés charaktèr*), el estilo elegante (*glaphyrós charaktèr*) y el estilo formidable (*deinós charaktèr*). En términos generales, el estilo de Góngora no es simplemente “elevado” o “elegante”, como es costumbre repetir, sino propiamente *deinós*, ‘tremendo’, ‘imponente’, ‘formidable’. Ver al respecto Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, trad. Juan Antonio Méndez, Madrid, A. Machado Libros, 2008: “El adjetivo *deinós* está relacionado con el verbo *deído*, ‘temo’, ‘tengo miedo’ y su significado original, testimoniado por Homero, es ‘espantoso’, ‘terrible’ y de ahí luego ‘potente’, ‘extraordinario’” (p. 96). Lo “vigoroso” del estilo *deinós*, como traduce García López, es inseparable del sentimiento de temor. Por eso, mejor que “vigoroso”, que solo se refiere a la potencia, sería preferible llamarlo “tremendo”, ‘terrible y formidable, digno de ser temido’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v.) o “formidable”, ‘cosa grande’ que por su misma grandeza resulta ‘horroros[a], pavoros[a] y que infunde asombro y miedo’ (*Diccionario de Autoridades*, s. v.). Desligar la potencia del miedo es un error. Sobre el estilo *deinós* de Demetrio, ver la edición francesa del texto a cargo de Pierre Chiron, *Du style*, París, Les Belles Lettres, 1993, pp. xcvi-cvii, quien apunta la relación con lo sublime longiniano: “Certains aspects de cette théorie [la teoría de Longino] semblent se retrouver chez Démétrios á propos, surtout, du style *deinós*” (p. ci). Respecto al significado de la voz *deinós*, la postura de Chiron es inequívoca: “*Deinós* a deux sens: *terrible* et *habile*. Démétrios n’utilise que la première acception” (p. cii); “*deinós*, véhément (à propos d’une éloquence *qui fait peur*, terrible” (p. 158). Para el *Diccionario de Autoridades* empleo la edición digital del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* de la RAE, www.rae.es (Consultado el 10/04/2022).

34 Robert Jammes, *op. cit.*, p. 639.

35 Luis de Góngora, *Comprendre Góngora. Anthologie bilingue*, ed. y trad. Robert Jammes, Anejos de Criticón, 18, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, p. 241.

dos al silencio divino de la selva [*sic*], su centro"³⁶. Ni una palabra sobre el "horror". En cambio, ambos insisten en la importancia del silencio. La poesía debe regresar "a su silencio"; el silencio es el "centro" del poema. Sin duda es así, pero ¿qué significa tal cosa? ¿En qué consiste el silencio del poema *como poema*? ¿Quiere decir acaso que las *Soledades* guardan silencio, que no dicen nada? ¿O quiere decir que la palabra poética impone un *cierto* silencio? Ésta ya no es una pregunta filológica, sino hermenéutica. Referido a las *Soledades*, ¿qué significa el horroroso silencio divino de las soledades? ¿En qué consiste el silencio *de la palabra* de Góngora?

Paravicino admite que las *Soledades* son sagradas y misteriosas, que no es poca cosa, pero niega que sean mudas: "Cuyas sacras *Soledades*, / misteriosas si no mudas", 'ya que no mudas'³⁷. Supongamos que sea así; las *Soledades* no son mudas, sino que hablan. ¿Cómo hablan? ¿En qué dirección apunta la brújula poética? ¿Qué ofrece?

[...] La brújula incierta
del bosque le ofreció, umbroso,
todo su bien no perdido,
aunque no cobrado todo.
(*OC*, I, núm. 353, vv. 105-108).

La brújula poética, la brújula del bosque, no tiene nada que ver con la brújula magnética. La brújula magnética apunta con claridad hacia el Norte. En cambio, la brújula poética apunta hacia lo indeterminado: un bien ni del todo perdido, ni del todo hallado. Cobrar el objeto del todo, adueñarnos del sentido de las *Soledades*, sería, de hecho, traicionarlo, porque el sentido poético no se entrega: se mantiene en suspenso. "Convoca despidiendo" (*Sol.* 1, v. 84), dice Góngora, y "resiste obedeciendo" (*Sol.* 2, v. 26). Al convocar despide y al resistir, obedece. Indica algo sin acabar de darlo y sin que el dar se acabe. No termina de darlo y lo da interminablemente.

Molho se afana por demostrar que las *Soledades* *no* son el reflejo especular de las soledades, sino su opuesto. Las soledades son mudas; en

36 Nadine Ly, "La dicción de la naturaleza en la poesía áurea: la tórtola de San Juan de la Cruz a Góngora", en *La naturaleza en la poesía española*, ed. Dolores Thion Soriano-Mollá, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 15-44 (p. 34).

37 Hortensio Paravicino, *op. cit.*, 6, vv. 113-114.

cambio, las *Soledades* hablan: "El silencio de la selva [*sic*], al que *se opondrá* en seguida el no-silencio del poema"³⁸. La elocuencia del poema (sobrentendido, la poesía es elocuencia) *desmiente* el silencio inexpresivo del *lucus*: "Al silencio de la selva [*sic*] responde el no-silencio: la elocuencia del poema"³⁹. Más aún, hay dos poemas distintos: el poema de las soledades, que *todavía* está sumido en el silencio, y el poema las *Soledades*, que ya no lo está: "El poema *decible* es silencio; el poema *dicho* es palabra [cursivas en el original]"⁴⁰. Pero si es así, ¿con qué fin regresa el poema a las soledades? ¿Para destituir el silencio sagrado del *lucus* o para *restituirlo*? No hay dos poemas enfrentados ni cosa que se parezca. Hay un solo poema, las *Soledades*, que no son lo "dicho" ni lo "decible", sino la errancia del decir: un resistir *que obedece* y un convocar *que despide*. "Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada [‘amurallada’, ‘cerrada’], pero siempre abierta" (*Sol.* 2, vv. 79-80). Al silencio imponente del *lucus* responde la incertidumbre de las *Soledades*. El decir umbroso de las *Soledades* impone un silencio tan aterrador como el de las soledades.

La explicación del "horror" es redundante: "El horror de la soledad (selva) [*sic*] es 'divino' puesto que por la ausencia de hombres, que de ella se excluyen, no es frecuentada más que por las divinidades"⁴¹. El horror del *lucus* es divino porque los *luci* están consagrados a las divinidades. Sea. ¿Y el horror *de la poesía*? ¿Por qué es divino el horror dicente de las *Soledades*? Molho ni se plantea la pregunta. El horror no tiene nada que ver con la poética de Góngora. El poema se llama *Soledad* "porque evoca las soledades *pastoriles* de la selva [*sic*]"⁴². ¿Las soledades pastoriles de la selva o las soledades eremítico-pastoriles de la *silva sacra*? Si las soledades son solo pastoriles, ¿por qué inspiran horror sagrado en vez de deleite? (v. 1) ¿Por qué recuerdan un "claustro" monacal (v. 7)? ¿Por qué están pobladas de encinas milenarias (v. 9)? ¿Por qué llora la tórtola viuda la muerte de su esposo (vv. 12-13)? ¿Por qué son "sordas"? (v. 14). ¿Por qué desembocan en un "desierto" (v. 14)? ¿Un desierto *pastoril*? Aunque la propia Arcadia de Virgilio y Sannazaro no es solo pastoril, sino que ambas "causan mie-

38 Molho, *op. cit.*, p. 66.

39 *Ibidem*, p. 68.

40 *Ibidem*, p. 68.

41 *Ibidem*, p. 66.

42 *Ibidem*, p. 80.

do en el ánimo”, *porre spavento agli animi*, no hay una sola palabra en el soneto de Góngora que indique que las soledades sean pastoriles.

La interpretación de Alatorre es francamente retardataria. Las *Soledades* no son ni sagradas, ni mudas, ni horrendas, ni inciertas, ni sordas, sino —otra vez— “dulces”: “En él [en el soneto] subraya Góngora la identificación entre los ‘pasos’ del peregrino y los ‘dulces versos’ del poema”⁴³. Yo diría mejor: “En el soneto apunta Góngora cierto parecido incierto entre el ‘pie sagrado’ (v. 2) del peregrino y el ‘mudo horror divino’ (v. 1) del poema”. Góngora no subraya en ningún momento que el soneto sea dulce. Si acaso indica que sin dejar de ser “dulce” (v. 9), también es “doliente” (v. 13). No hay separación entre la dulzura y el dolor. Antes, la dulzura comporta un momento de dolor. Al obedecer, en ese mismo instante resiste. Lo dado se resiste a entregarse. “Dulce, sí, *mas bárbaro instrumento*”, precisa Góngora; “dulce *doliente* son” (*OC*, I, 327, v. 11); “igual sabrosa fuerza, / lo dulce de la voz, / *la razón de las quejas*” (*OC*, I, 124, vv. 15-18). Dulce sí, *pero no*. La dulzura continua da náuseas: “*Moment nauseam semper dulcia*”⁴⁴; “sola la dulzura es para niños y necios”⁴⁵. *Para* que realmente nos conmueva, algo tiene que negarla.

Carreira se limita a constatar que “el horror divino es propio de los bosques en Virgilio”⁴⁶, dato que repiten López Bueno (“con ecos virgilianos, sin duda”)⁴⁷, Poggi (“reminiscenza virgiliana”)⁴⁸, Matas Caballero (“como observó Carreira, Virgilio había escrito que era una característica de los

43 Antonio Alatorre, “Notas sobre las *Soledades* (a propósito de la edición de Robert Jammes)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1 (1996), pp. 57-97 (p. 95).

44 Antonio Rocco, *Della bruttezza*, ed. F. Walter Lupi, Pisa, ETS, 1990, p. 45.

45 Baltasar Gracián, *El héroe. El discreto. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Luys Santa Marina, introd. y notas Raquel Asún, Barcelona, Planeta, 1984, p. 222.

46 Luis de Góngora, *Antología poética*, ed. corregida Antonio Carreira, Madrid, Castalia³, 1989, p. 277, n. 1; y *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009, p. 524, n. 1.

47 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’”, *Filología*, 16, 1 (2009), pp. 99-127 (p. 109); y “De nuevo ante el soneto de Góngora ‘Restituye a tu mudo horror divino’: el texto en su verdadero contexto”, *Bulletin Hispanique*, 115, 2 (2013), pp. 725-748 (p. 733).

48 Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 83.

bosques”⁴⁹ y el último Jammes (“expression fréquente chez Virgile”)⁵⁰. ¿De los bosques de Virgilio nada más? El horror divino es propio de *todos* los bosques sagrados que pueblan la literatura latina y cristiana. Más arriba he citado a Séneca, Claudiano, Ovidio, Lucano, Tácito, Estacio, Petrarca y Sannazaro. Lo mismo digo de Colonna en el *Sueño de Polifilo* (“religioso horror”, “divoto horror”, “miraviglioso terrore”)⁵¹; Guarini en *El pastor fiel* (“care selve beate, / e voi solinghi e taciturni orrori”)⁵²; y Daniello Bartoli en *De los símbolos transportados a la moral* (“quell’eterno silenzio, quella sacra solitudine, quel maestoso orrore”)⁵³. Marino (“taciturni silenzi, orrori ombrosi”)⁵⁴ y Tasso (“ne l’amico silenzio e ne l’orrore, / sacro”) a menudo emplean frases similares⁵⁵. Después de Góngora y a imitación suya podríamos citar a su compinche Paravicino (“horror sa-

49 Luis de Góngora, *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, p. 1.227, n. 1-2.

50 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 1.

51 Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, ed. y trad. Pilar Pedraza, Barcelona, Acantilado, 1999: “Tras haber visto, temblando, estas cosas místicas y divinas, permanecí pensativo y reflexionando sobre ellas y lleno de horror sagrado [*divoto horrore*] (cap. 18, p. 387). Hay otros ejemplos: “Decepcionado por la naturaleza de aquella luz, no sin religioso horror [*religioso horrore*] fui presa de espanto en estas tinieblas (cap. 6, pp. 156-157); “lleno de terror sagrado [*miraviglioso terrore*] por el espanto, invocaba agitado en silencio [*silentioso*] cualquier divina ayuda y piedad” (cap. 18, p. 394), etc.

52 Giovanni Battista Guarini, *Il pastor fido* (1590), ed. Gioachino Brognoligo, Bari, Laterza & Figli, 1914: “Care selve beate, / e voi solinghi e taciturni orrori, / di riposo e di pace alberghi veri; / oh, quanto volentieri a rivedervi i’ torno!” (acto 2, escena 5, p. 65). La traducción del año 1602 de Cristóbal Suárez de Figueroa dice: “Sacra y dichosa selva, / cuyo horror solitario y apacible / es de reposo y paz seguro albergue, / ¡ay cuán de buena gana vuelvo a verte!” (*El pastor fido* de Battista Guarini, ed. digital Enrique Suárez Figaredo, p. 99, <https://users.pfw.edu/jehle/wcotexts.htm> [Consultado el 20/08/2022]).

53 Daniello Bartoli, *De simboli trasportati al morale*, Venecia, Giovanni Giacomo Hertz, 1677, lib. 2, cap. 15, pp. 472-498 (p. 473). Espectral como pocas, toda la descripción del *lucus* está llena de interés.

54 Giovambattista Marino, *Adone*, texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2004, sobre la edición de Giovanni Pozzi, Milán, Mondadori, 1976, canto 25, estrofa 21, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

55 Torquato Tasso, *Aminta*, en *Opere*, ed. Ettore Mazzali, 2 tomos, Nápoles, Fulvio Rossi, 1970, t. 2, p. 89, vv. 8-9. Los intermedios del drama no figuran en la traducción de Jáuregui.

grado / guardó”⁵⁶, “el horror gustoso de esos fuegos celestiales”⁵⁷, “miedo tuve, horror sagrado”⁵⁸, “horror será, pero horror sagrado”⁵⁹; Francisco de Portugal (“na amiga solidão o horror sagrado”)⁶⁰; y Espinosa (“llueve espanto / y en alto horror aun el silencio asombra”)⁶¹. Lo propio dicen Colodrero Villalobos (“amiga soledad, y tanto amiga, / que a tu horror soberano el alma entrego”)⁶²; López de Zárate (“amigo del silencio y del espanto, / buscaba el centro obscuro de la sierra”)⁶³; Trillo y Figueroa (“el horror mudo que en la selva amena / incierto hablando está”)⁶⁴; y Bances Candamo (“en bárbaro desierto, horror divino”)⁶⁵. Como digo, *todos* los

-
- 56 Hortensio Paravicino, “A un rayo que entró en el aposento de un pintor”, *op. cit.*, p. 175, 65, vv. 4-5. En referencia al Greco.
- 57 Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, III, p. 23.
- 58 Hortensio Paravicino, *Oraciones evangélicas o discursos panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1766, IV, p. 26.
- 59 Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, ed. Francis Cerdán, Madrid, Castalia, 1994, p. 147.
- 60 Francisco de Portugal, “Solitario”, en *Divinos e humanos versos* (1652), ed. Maria Lucília Gonçalves Pires, Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2012, pp. 283-291 (p. 288).
- 61 Pedro Espinosa, “Soledad de Pedro de Jesús, presbítero”, en *Poesía*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Castalia, 2011, 59, vv. 146-47. Sobre este poema, ver Rafael Bonilla Cerezo, “Góngora entre azahares: la *Epístola I a Heliodoro* de Pedro Espinosa”, *Analecta Malacitana*, 30, 1 (2007), pp. 53-100: “La caída de la noche, tenebrosa imagen que ‘envuelve en sombra las casas, siembre estrellas, llueve espanto’, inunda el texto de colores umbríos” (p. 96).
- 62 Miguel Colodrero de Villalobos, “Et in meditatione”, en *Varias rimas*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1629, soneto 40, p. 42, vv. 1-4.
- 63 Francisco López de Zárate, “Silva a la ciudad de Logroño”, en *Varias poesías*, s. l., Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1619, ff. 11r-29v (f. 28v).
- 64 Francisco de Trillo y Figueroa, *Poema heroico del Gran Capitán*, citado por Pedro Ruiz Pérez, “Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa (Con edición del prólogo y libro 8 del *Poema heroico del Gran Capitán*)”, *Criticón*, 65 (1995), pp. 101-177 (p. 165, estrofa 99).
- 65 Francisco Bances Candamo, *El vengador de los cielos y rapto de Elías*, en *Poesías cómicas*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, t. 1, jornada primera, p. 494. Ver igualmente *La Virgen de Guadalupe*: “Cóncava habitación de María / es esa gruta cercana, / cuyo sagrado silencio / horroroso, aun no profanan / métricas del abril consonancias” (t. 1, p. 294); y el *Poema épico de la conquista de Túnez*, en *Obras líricas*, Madrid, Francisco Martínez Abad, s. f.: “No hay vasallo que allí no admire

luci infunden horror. Es más, sin horror, no hay santidad⁶⁶; entre “las circunstancias que suelen acompañar a las revelaciones o visiones divinas —dice el padre Juan de los Ángeles en sus *Consideraciones al Cantar de los cantares de Salomón* (1606)—, lo primero es horror, miedo y espanto. [...] De manera que *es preámbulo para la revelación el horror*”⁶⁷. El horror es el preámbulo de la revelación divina. La Palabra divina viene envuelta en horror. Pero la pregunta no es quién lo dijo primero, sino *qué* significa en cada uno de los casos. Aunque es verdad que el horror divino es propio de los bosques de Virgilio, es decir, de los *luci* (*Eneida*, lib. 1, v. 441; lib. 3, v. 681; lib. 6, v. 139; lib. 8, v. 597; lib. 9, v. 86), Virgilio no llama a su poema *Soledades*. Góngora sí. ¿Por qué? ¿Qué relación existe entre las *Soledades* como poema y el mudo horror divino del *lucus*, sea su autor Virgilio, Guarini, Claudiano, Petrarca, Tasso o cualquier otro?

Bultman alega que “horror” *no* es un sustantivo, sino un adjetivo, “horrisono”, ‘lo que con su ruido causa horror’: “Mudo horror’ podría ser [*maybe*] una referencia al *horrisonus* de Virgilio, ‘que suena de manera horrorosa’, mediante la alusión a su opuesto, *mudo* —‘que no suena’—, vinculado a *divino*”⁶⁸. Y luego de este trabalenguas, repite la tesis de Molho, aunque parapetándose detrás de un léxico vagamente “moderno”. En efecto,

cuanto / temió el respeto, de él temor se aleja, / pues de la majestad el horror santo / desmesurarse del cariño deja” (pp. 170-171).

- 66 Remito a los estudios clásicos de Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, trad. Fernando Vela, Madrid, Alianza, 2005⁸; Roger Callois, *L’homme et le sacré*, París, Gallimard, 1950; María Zambrano, *El hombre y lo divino* (1955), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993²; y Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, París, Gallimard, 1957. Sobre la voz “sagrado”, es indispensable Emile Benveniste, “Lo sagrado”, en *Vocabulario de las instituciones europeas*, ed. Jean Lallot, trad. Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1983, pp. 345-362.
- 67 Fray Juan de los Ángeles, *Consideraciones sobre el Cantar de los Cantares de Salomón* (1606), en *Obras místicas*, eds. Fray Jaime Sala y Fray Gregorio Fuentes, 2 tomos, Madrid, Bailly-Bailliére, 1912-1917, t. 2, lectio 7, artículo 2, p. 401.
- 68 Dana Bultman, “Góngora’s Invocation of *prudente cónsul*: Censorship and Humanist Doubts about his Lyric Language”, *Hispanófila*, 142 (septiembre 2004), pp. 1-19: “‘Mudo horror’ may be a reference to Virgil’s *horrisonus*, ‘sounding dreadfully’, alluded to through its opposite, *mudo* —not sounding—, then linked to *divino*” (p. 11). Retoma muchas de las ideas en “Reason, Change and the Language of Góngora’s *pájaro ladino*”, en *Heretical Mixtures: Feminine and Poetic Opposition to Matter-Spirit Dualism in Spain, 1531-1631*, Valencia, Albatros, 2007, pp. 181-206.

el poema *no* aconseja el regreso al mudo horror del bosque sagrado, que es exactamente lo que aconseja, sino a “un estado anterior a la lectura y la interpretación, aunque sin dejar de prometer un sentido pleno”⁶⁹. ¿Lectura? ¿Interpretación? Lo primero es relleno posestructuralista, lo segundo no: el “mudo *horrisono* divino” (*sic*) no significa nada en sí mismo, sino que es sólo la promesa de un sentido pleno, *the promise of a full meaning*, que *todavía* no se ha cumplido. ¿Cuándo se cumplirá? Cuando desaparezcan el silencio y el horror. El sentido pleno del poema —la errancia del decir— supone la negación de su elemento mismo —el mudo horror del *lucus*—, que es sólo un estado prematuro “anterior a la lectura y la interpretación”.

Poggi opina que el sintagma “mudo horror divino” designa “los bosques y lugares inhóspitos detrás de los cuales no es difícil ver los *nemora* [‘bosques’] y *rupes* [‘peñascos’] en los que habitan las fieras salvajes del *De vita* petrarquesco”⁷⁰. Sintagma que, además, estaría en “franca contradicción [*in aperta antitesi*]” con el “pájaro ladino” del verso 4, ya que el primero es “mudo” y el segundo, “capaz de hablar muchas lenguas”. El *lucus* no sabe hablar y el pájaro ladino, sí.

Insisto. El “mudo horror *divino*” de las soledades no designa simplemente un bosque inhóspito poblado de fieras, un *locus horrendus*. Designa un *lucus*, una *silva sacra*. La voz “horror” no significa, ni aquí ni en ninguno de los textos que acabo de citar, la “pasión violenta del alma que la hace temblar, que la hace tener miedo de algún objeto dañino y terrible”⁷¹. Significa más bien “un simple movimiento de miedo o de respeto”⁷²; o “cierto sobrecogimiento de miedo o de respeto que nos invade a la vista de determinados lugares o determinados objetos”⁷³. Lugares

69 Dana Bultman, “Góngora’s Invocation of *prudente cónsul*”: “The dread provoked by divine silence is a powerful opening, suggesting a text returned to a state of being unread, uninterpreted, but with the promise of full meaning” (p. 11).

70 Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 86.

71 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, prefacio de Pierre Bayle, 3 tomos, La Haya y Róterdam, Arnoud y Reinier Leers, 1690: “Passion violente de l’ame qui la fait fremir, qui luy fait avoir peur de quelque objet nuisible et terrible” (s. v. *horreur*). Cito por la edición de *Lexilogos. Dictionnaire français classique (XVIIe-XVIIIe siècles)*, https://www.lexilogos.com/francais_classique.htm (Consultado el 20/08/2022).

72 Antoine Furetière, *ibidem*: “Un simple mouvement de crainte ou de respect” (s. v.).

73 *Le dictionnaire de l’Académie française*, París, Jean-Baptiste Coignard, 1694: “Horreur, signifie encore, un certain saisissement de crainte, ou de respect, qui prend à

como las *catacumbas* romanas (“Cuando bajamos a las catacumbas romanas nos sobrecoge un horror santo [*sainte horreur*]”)⁷⁴; la soledad del *monasterio* de la Gran Cartuja de Grenoble (“la soledad de la Gran Cartuja da horror [*donne de l’horreur*]”)⁷⁵; la nave central de una gran *iglesia* (“cuando se entra en esta iglesia nos sobrecoge un horror santo [*sainte horreur*]”)⁷⁶; y, por supuesto, los *bosques* solitarios (“al entrar en este bosque se siente un cierto horror, un horror secreto [*une certaine horreur, une secrette horreur*]”)⁷⁷. Las soledades del soneto son un poco las cuatro cosas: un bosque sagrado, un “verde claustro” (v. 8) y, en el último terceto, el más horrendo y sagrado de todos, la catacumba donde una tórtola viuda endecha, con dulce voz doliente, arrasada de dolor, “el siempre amado esposo muerto”, entierro, por cierto, nada raro en la llamada novela “pastoril”. Por otra parte, el soneto no dice simplemente que el bosque esté poblado de fieras. Antes dice que era tan sagrado, que *ni siquiera* las fieras se atrevían a profanarlo: “En valle profanado / menos de fiera que de peregrino”; ‘un valle menos profanado por las fieras, que por un peregrino’⁷⁸.

la veuë de quelques lieux, de quelques objets” (s. v.). Disponible en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503971/f2.item> (Consultado el 20/08/2022). También es muy útil el *Dictionnaire vivant de la langue française* (DVLf), <https://dvlf.uchicago.edu/apropos> (Consultado el 20/08/2022).

74 Antoine Furetière, *op. cit.*, s. v.

75 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v. Sobre el horror sagrado de la Gran Cartuja de Grenoble, vale la pena el poema *La Grande Chartreuse* (1651) de Antoine Godeau, con numerosos paralelos con el soneto de Góngora: “Solitaires forêts, que vous êtes célèbres! / Que je trouve un beau jour dans vos saintes ténèbres! / Que vostre horreur est sainte! et que vostre âpreté / dans de rudes objets a pour moi de beauté”. Texto en la *Anthologie de la poésie française du XVII^e siècle*, ed. Jean-Pierre Chauveau, París, Gallimard, pp. 316-317 (p. 316, vv. 5-8). La traducción literal sería: “Bosques solitarios, ¡cuán célebres sois! ¡Qué bella es la luz de vuestras santas tinieblas! ¡Cuán santo es vuestro horror! ¡Y qué bella es la aspereza de vuestros rudos objetos!”.

76 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v.

77 Antoine Furetière, *ibidem*, s. v.

78 Tampoco sería raro que en un bosque sagrado hubiese fieras. Ver, por ejemplo, Benito Jerónimo Feijoo, “Dedicatoria que hizo el autor al M. R. P. Abad y Santo Convento de San Julián de Samos”, en *Teatro crítico universal* (1729): “¡Qué ajustado viene aquí, así para la religión del monasterio, como para la topografía del sitio, lo que de un antiguo luco se lee en el libro octavo de la *Eneida*! *Religione Patrum late sacer, undique colles / Inclusere cavi* [un gran bosque sagrado, / muy venerado por la devoción de los mayores; de todas partes / un circo de colinas lo rodea]. Pero

Respecto a la supuesta antítesis entre el silencio de las soledades y el canto del pájaro ladino, me reafirmo en lo dicho. No existe tal antítesis. Confundir el imponente silencio de un bosque milenario con la simple incapacidad de hablar es un contrasentido. Góngora no dice que los bosques sagrados no sepan hablar. Dice que su silencio impone respeto, que no es la misma cosa. No les hace *falta* hablar; su imponente silencio está más allá de la palabra. Y es *ese* respeto el que debe inspirar la poesía. ¿Cómo lo consiguen? “Al mismo bosque incierto / apacibles desvíos aconseja”, dice Góngora. Desviándose por todos los medios posibles del lenguaje de la tribu. La poesía es una catacumba: *tiene* que aterrar. El silencio de las soledades no es la antítesis del pájaro ladino. Por el contrario, es su fundamento mismo. El silencio imponente de las soledades es el fulcro del canto del pájaro ladino: una palabra más allá de la mera palabrería.

López Bueno esquiva la pregunta que ella misma reconoce central: “¿Por qué ‘horror divino’ y por qué ‘pie sagrado’? Su respuesta nos llevaría al centro del credo estético gongorino en el que, obviamente, no podemos entrar aquí”⁷⁹. Pero paralipsis aparte (“expresión que aparenta que se quiere omitir algo”), sí intenta entrar. El adjetivo “divino”, nos dice, “es comulgante con un concepto platónico de la inspiración poética”⁸⁰, mientras que “horror” se refiere a “el estremecimiento previo a la creación del poema”⁸¹.

No me parece. El “mudo horror divino” de las soledades no tiene nada que ver con la *theía manía* platónica ni es “previo” a la creación del poema las *Soledades*. Tiene que ver con el *lucus* y es simultáneo a la creación del poema; de hecho, es el fundamento de la poesía. Las soledades y las *Soledades* son un mismo *lucus*. ¿Por qué “horror *divino*”? Porque no hay santidad sin horror; todo lo santo —objetos, bosques, iglesias, catacumbas, claustros, desiertos, eremitorios— inspira “horror divino”, “secreto horror”, “santo horror”, “horror gustoso”, “religioso horror”, “devoto ho-

en vano nuestros antiguos monjes buscaron aquel triste retiro, que la naturaleza había formado para fieras, y la gracia destinado para ángeles” (t. 3, sin paginar). Disponible en la Biblioteca Feijoniana del Proyecto Filosofía en español, <https://www.filosofia.org/bjf/bjft000.htm> (Consultado el 20/08/2022).

79 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto”, p. 107; y “De nuevo ante el soneto”, p. 731.

80 *Ibidem*, pp. 107 y 731, respectivamente.

81 *Ibidem*, pp. 109 y 733, respectivamente. Lo mismo dice acerca del silencio: “El silencio previo a la creación del soneto mismo” (pp. 101 y 106, y pp. 727 y 731, respectivamente).

ror”, “horror soberano”. No tiene nada que ver con el *Fedro* de Platón. ¿Y por qué “pie *sagrado*”? Porque esa misma es la misión del soneto: restituir el valor sagrado de la poesía cuando el temor sagrado ya no está entre nosotros. La idea de Góngora no es tanto que el poeta sea un vate inspirado, cuanto que su poesía —la poesía de la que se burlan los idólatras— debería infundirles horror divino. El dilema central del soneto se resume en el famoso verso de Hölderlin: “¿Para qué sirven los poetas en tiempos de indignancia?”⁸². *Wozu Dichter in dürftiger Zeit?* ¿Qué puede decir el poeta cuando “nuestras Musas se han apagado” y “los pastores han perdido el canto”⁸³? ¿Cantar cómo y para quién? La solución de Góngora es radical: cantar para las orejas “sordas” de las soledades en la lengua “muda” de las soledades, en lugar de cantar para las “magníficas orejas” de los cortesanos en la lengua “importuna” de la golondrina (*OC*, I, 274, vv. 13-17).

La última interpretación de la que tengo noticia es la de Blanco. Se trata de una breve nota al pie, pero muy atinada: “Este poema enigmático y hoy todavía mal entendido insinúa que la patria del poema es el mundo agreste que él mismo representa [...] y en que reina un ‘mudo horror divino’⁸⁴. Justamente. El origen y el destino del poema, su alfa y omega, son las soledades que él mismo representa, soledades sagradas, añadido yo, en las que reina un “mudo horror divino”. El mudo horror divino no es la antítesis del poema (Molho y Poggi), ni un estado previo a éste (Bultman y López Bueno), sino su fundamento mismo, como en los versos “pálida restituye a su elemento / su ya esplendor purpúreo casta rosa” (*Son.* 113, vv. 1-2). El silencio y el horror del *lucus* son el elemento mismo de las *Soledades*, “aquello último en que todas las cosas pueden venir a resolverse, y de donde tomaron princi-

82 Friedrich Hölderlin, “Pan y vino”, en *Poemas*, edición bilingüe y trad. Eduardo Gil Bera, Barcelona, Lumen, 2012, pp. 383-395 (p. 393).

83 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*: “Nuestras musas se han apagado [*le nostre Muse sono estinte*]; secos están nuestros laureles; ruina es nuestro Parnaso; las selvas están completamente mudas [*mutole*]; los valles y los montes por el dolor se han vuelto insensibles [*sordi*, ‘sordos’]; no se encuentran ninfas o sátiros por los bosques; los pastores han perdido el canto [*i pastori han perduto il cantare*]” (p. 219). La traducción del 1547 de Diego López de Ayala y Diego de Salazar es muy bella: “Las nuestras musas son acabadas. [...] Los pastores han perdido el cantar” (Jacobo Sannazaro, *La Arcadia* [Toledo, 1547], ed. facsimilar, Cieza, 1966, La fonte que mana y corre, sin foliar).

84 Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, p. 343, n. 634.

pio” (Covarrubias, s. v.). Todo el poema toma principio y se resuelve en él. Ignorar, minimizar o negar este principio es un grave malentendido.

3. EL SONETO “SEÑOR SCIPIONE GONZAGA” DE TASSO

Antes comentaba que no me parecía que la frase “horror divino” se pudiese atribuir con seguridad a Virgilio ya que figura en decenas de autores clásicos frecuentemente imitados por Góngora, como Claudiano, Estacio, Séneca y Ovidio. También figura en el soneto de Tasso que transcribo a continuación, y que además de la frase concreta “sacri silenzi, amici e fidi orrori”, ‘sagrados silencios, amigos y devotos horrores’, tiene otros parecidos con el soneto de Góngora. No tiene el calado de éste —el soneto de Góngora es uno de los más profundos de su obra—, pero de todos modos los parecidos léxicos y temáticos dan que pensar. Dice el texto:

Scipio, mentre fra mitre e lucid’ostro
ritiene or voi l’alta città di Marte,
e ch’adeguate le reliquie sparte
d’opre caduche al non caduco inchiostro,
io qui, dove tra colli ombroso chiostro
giace, me’n vivo in solitaria parte,
e talor pini e faggi, e talor carte
vergo, ed in lor si legge il nome vostro;
e questa antica selva e questo fiume
placido risonar Gonzaga apprende,
e le mie rime alterna e i vostri onori.
Sacri silenzi, amici e fidi orrori,
ove Febo ritrarsi ha per costume,
felice è chi fra voi sua vita spende⁸⁵.

La traducción literal sería:

85 Torquatto Tasso, “Scipio, mentre fra mitre e lucid’ostro”, en *Rime*, texto electrónico de la Biblioteca della Letteratura Italiana sobre la edición de Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994, soneto 587, <http://www.letteraturaitaliana.net/autori/t.htm> (Consultado el 20/08/2022). En la edición de las *Rime*, Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1593, ocupa las pp. 154-155.

Scipione, mientras entre las mitras obispales y la lustrosa muceta cardenalicia gobiernas la excelsa ciudad de Marte y ajustas las reliquias esparcidas de obras caducas a la no caduca tinta (vv. 1-4), yo aquí, donde yace entre las colinas un claustro umbroso, vivo en parte solitaria, y a veces escribo en pinos y hayas, a veces papeles, en los que se lee vuestro nombre (vv. 5-8); y este antiguo bosque y este plácido río aprende a repetir “Gonzaga”, y alterna mis rimas con vuestros honores (vv. 9-11). Sagrados silencios, amigos y devotos horrores, donde Febo acostumbra retirarse: feliz aquel que por ti empeña su vida (vv. 12-14).

Aparte del vocativo (“Scipione [...] mientras gobiernas”), el carácter autobiográfico (“yo aquí”) y el telón de fondo (“en parte solitaria”), las semejanzas léxicas son las siguientes: *chiostro* (‘claustro’), *antica selva* (‘bosque antiguo’, como la “encina vieja” del soneto de Góngora), *sacri silenzi* (‘silencios sagrados’), *amici* (‘amigos’) y *fidi orrori* (‘devotos horrores’). De todas ellas, la que más me llama la atención no es la frase “devoto horror”, que es sumamente común (en Marino nada más leo “fidi orrori”⁸⁶, “ripositi orrori”⁸⁷, “amici orrori”⁸⁸, “orrori ombrosi”⁸⁹ y “secreti orrori”⁹⁰), sino la metáfora bosque sagrado-claustro umbroso, reminiscente del “claustro verde” (v. 8) de Góngora.

También me llama la atención que ambos sonetos tengan una estructura *en abyme*: en el caso de Tasso, el “antiguo bosque” y el “plácido río” que repiten el nombre “Gonzaga” (vv. 10-11) en un soneto dirigido al propio Gonzaga; en el de Góngora, el dulce lamento de la “tortola viuda”, en la rama seca de una “encina vieja” (vv. 9-12), sin placidez ninguna, en

86 Giovambattista Marino, *I sospiri d'Ergasto*, en *La sampogna*, texto electrónico, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la edición de Vania De Malde, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1993, idillio 12, estrofa 9, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000341> (Consultado el 20/08/2022).

87 Giovambattista Marino, *Adone*, canto octavo, estrofa 104, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> Consultado el 20/08/2022).

88 *Ibidem*, canto decimocuarto, estrofa 281, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

89 *Ibidem*, canto decimoquinto, estrofa 21, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

90 *Ibidem*, canto decimoquinto, estrofa 58, <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit001540> (Consultado el 20/08/2022).

un soneto que es ya de por sí un lamento acerca de la destitución de la poesía en la Era del Interés.

¿Es suficiente para sellar el vínculo? No lo creo, pero el parecido no es desdeñable y está más próximo al espíritu y la fecha de composición del soneto de Góngora que ninguna de las fuentes latinas. Lo dejo, pues, al juicio de la crítica. Si el soneto no se inspira directamente en Tasso, sin duda tiene un “aire” tassesco.

4. AMAR LOS PRECIPICIOS

“Lo terrible y lo sublime brillan juntos”⁹¹. La poética del horror sagrado se inscribe dentro del marco de lo sublime en cualquiera de sus modalidades, a saber: la *deinotes* de Demetrio (“todo estremecimiento es enérgico, porque es temible”)⁹²; lo “terrible” (*to deinon*) de pseudo-Longino⁹³; el “horror sagrado [*divine horror*]” de Burke⁹⁴; y “el asom-

91 Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, trad. Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos, 1987, p. 49. Sobre Góngora y la retórica de lo sublime, ver Mercedes Blanco “Góngora y el humanista Pedro de Valencia”, en *Góngora y sus contemporáneos: De Cervantes a Quevedo. Góngora hoy*, VI, ed. Joaquín Roses Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 199-221 (pp. 217-221); y Jesús Ponce Cárdenas, “La forja del estilo sublime: aspectos de la hipálage en el Polifemo de Góngora”, en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 371-455. Para un enfoque ligeramente más filosófico, ver Steven Wagschal, “Mas no cabrás allá: Góngora’s Early Modern Representation of the Modern Sublime”, *Hispanic Review*, 70, 2 (2002), pp. 169-89; y “Góngora on the Beautiful and the Sublime”, en *The Literature of Jealousy in the Age of Cervantes*, Columbia, Misuri, University of Missouri Press, 2006, pp. 157-187. Apuntes de interés en Francesco Ferreti, “Peregrini erranti. La *Gerusalemme liberata* nelle *Soledades*”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, eds. Begoña Capllonch Bujosa, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, ETS, 2013, pp. 253-278 (pp. 253-254, 256-257 y *passim*). Mi enfoque no tiene que ver con ninguno de los citados.

92 Demetrio, *op. cit.*, 283.

93 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 3.1, 9.5, 9.7, 10.4 y 20.3.

94 Edmund Burke, *op. cit.*: “Cuando el profeta David contempla los prodigios de la sabiduría y del poder que se despliegan en la economía del hombre, parece apoderarse de él una especie de terror divino [*a sort of divine horror*]” (p. 51).

bro que limita con el horror [*Schreck*], el espanto [*Grausen*] y el pavor sagrado [*der heilige Schauer*]” de Kant⁹⁵. Lo mismo opinan Schiller (“un objeto de temor, o *terrible* [cursivas en el original]”)⁹⁶; Schopenhauer (“objetos terribles para la voluntad”)⁹⁷; y Coleridge (“una especie de horror sagrado [*a sort of sacred horror*]”)⁹⁸. Si Góngora no estaba familiarizado con las traducciones al latín del tratado de Longino que circulaban desde la segunda mitad del siglo XVI (Domenico Pizzimenti [1566], Pietro Pagani [1572] y Gabriel de Petra [1612]), sin duda lo habrá leído luego de la recomendación expresa de su amigo Pedro de Valencia⁹⁹.

95 Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, eds. y trads. Roberto R. Aramayo y Salvador Más, Madrid, A. Machado Libros, 2016, lib. 2, § 29, p. 200.

96 Friedrich Schiller, “De lo sublime” (1793), en *Lo sublime*, ed. Pedro Aullón de Haro, trad. Alfred Dornheim, Madrid, Casimiro, 2017, pp. 33-68: “Cuando el peligro [*Gefahr*] es de tal suerte que nuestra resistencia sería vana, entonces debe originarse el temor [*Furcht*]. Un objeto, pues, cuya existencia está en conflicto con las condiciones de la nuestra es, cuando no lo igualamos en poder, un objeto de temor, o *terrible* [*ein Gegenstand der Furcht, furchtbar*] [cursivas en el original]” (p. 36).

97 Arthur Schopenhauer, “Sobre la impresión de lo sublime”, en *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, ed. y trad. Manuel Pérez Cornejo, Valencia, Universitat de València, 2004, pp. 161-176 (p. 162). Entre los ejemplos de lo sublime, Schopenhauer menciona “el profundo silencio y la soledad experimentados ante un espacio amplio” (p. 164) y “las sombras solitarias de robles antiguos y muy altos, como por ejemplo, las Puertas Sagradas que se encuentran en Tharand [el bosque sagrado del pueblo de Tharand]” (p. 164).

98 Samuel Taylor Coleridge, *Coleridge’s Writings. Vol. 5: On the Sublime*, ed. David Vallins, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2003, p. 164. La descripción del bosque es particularmente reveladora: “The mosses and wet weeds and perilous tree increase the... horror of the rocks, which ledge only enough to interrupt, not stop, your fall” (p. 164). La traducción sería: “Los musgos y las hepáticas, y el peligroso árbol aumentan el... horror de las rocas, que sobresalen solo lo suficiente para interrumpir, no detener, la caída”. Nótese que el horror sagrado está vinculado al peligro inminente de la caída.

99 Pedro de Valencia, “A Luis de Góngora”, ed. Juan Matas Caballero, en *Obras completas. VIII. Epistolario*, eds. Jesús María Nieto Ibáñez, Inmaculada Delgado Jara y María Isabel Viforcós Marinas, León, Universidad de León 2019, pp. 477-518. Sobre Valencia como lector de Longino, ver Federica Accorsi, “Pedro de Valencia y el Pseudo Longino: sobre la recepción española del *Peri hupsous*”, *Criticón*, 113 (2011), pp. 63-83.

Mi pregunta es ésta: ¿qué provoca el horror sublime? Eso que se llama "elevación" sublime como si se tratara de un trance espiritista, ¿a qué se debe? Longino lo dice con todas las palabras, y en un pasaje, además, dedicado al hipébaton, la figura retórica por antonomasia de la escritura gongorina:

A menudo, en efecto, dejando en suspenso la idea que había comenzado a decir, y acumulando, a modo de paréntesis, asuntos distintos, unos sobre otros, en un orden ajeno e inusual, por el medio y con contenido extrínseco, infunde el temor por el derrumbe total del discurso [*epipantelei nou logou diaptōsei*], obligándole a correr juntamente con el orador los riesgos [*sunapokinduneuein*, 'compartir el peligro'] de su intensa emoción [*agōnia*, 'angustia']¹⁰⁰.

Así pues, por lo que se refiere a la escritura, lo sublime designa el sentimiento de elevación espiritual que acompaña al temor por el derrumbe total del discurso. Nada inspira mayor horror sagrado que el riesgo de que el discurso se venga abajo, "dejando en suspenso la idea que había comenzado a decir". Lo sublime está vinculado a cierta *suspensión* del decir. La idea del peligro (*kindunos*) es esencial. Cuando Eurípides describe el galope de Faetón, dice Longino, "se sube también al carro y, compartiendo el peligro [*sugkinduneuousa*], vuela junto con los caballos"¹⁰¹. El uso de largos hipébatos, como hace continuamente Góngora, "arrastra consigo a los oyentes al peligro [*kindunon*]"¹⁰². El cambio de la primera persona del singular ("veo") a la segunda ("tú ves") "hace que el oyente crea que

100 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 22.4. García López traduce: "Con frecuencia, dejando colgado el pensamiento con el que comenzó a hablar y acumulando en medio, como si siguiera un orden extraño y desacostumbrado, unas ideas sobre otras, venidas de no se sabe dónde, haciendo que el oyente tema por el total colapso de la frase, después que le ha obligado a participar, excitado, del peligro con el orador" (22.4). La traducción de Eduardo Molina Cantó y Pablo Oyarzun Robles, *De lo sublime*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2007, dice: "A menudo deja en suspenso el pensamiento con el que había comenzado e introduce, como en un orden extraño e inconveniente, una idea tras otra venidas de no se sabe dónde, haciendo temer al oyente por el colapso total del discurso, y le obliga a compartir con agonía el mismo peligro que el del orador" (22.4).

101 Pseudo-Longino, *op. cit.*, 15.4.

102 *Ibidem*, 22.3.

se mueve en medio de los peligros [*kindunois*]¹⁰³. La misión del poeta no es simplemente describir un naufragio, sino estampar el peligro del naufragio en el propio discurso:

El poeta, en cambio, no minimiza ni una sola vez el peligro [*to deimon*, ‘el terror’], sino que traza el cuadro de unas gentes que están constantemente a punto de morir, casi en cada ola, muchas veces. Incluso, al hacer compuestas las preposiciones, que son palabras simples, contra su naturaleza, y unirlas a la fuerza entre sí, *torturó la palabra de forma semejante al sufrimiento que estaba ocurriendo*, y plasmó de forma excelente, con la comprensión de la palabra, el patetismo, y *acuñó la particularidad del peligro [*kindunou*] en la expresión*¹⁰⁴.

A la inversa, si no se acuña el peligro en la expresión misma; si no se inflige en las palabras el mismo sufrimiento de los ahogados, entonces el resultado es “menudo” (*mikron*) y “pulido” (*glaphuron*), pero no “terrible” (*phoberou*). De aquí que Arato de Solos no sea tan “sublime” como Homero: “Arato también intentó trasladar esto mismo [el peligro del naufragio]: ‘Y un delgado tablón retiene el Hades’. Pero eso le salió menudo y pulido en lugar de terrible, es más, *minimizó el peligro [*kindunon*] al decir ‘un tablón retiene el Hades’, esto es, lo aleja*”¹⁰⁵. Minimizar el peligro disminuye la elevación sublime. Sutura el momento de *suspensión* del pensamiento. Nada debe separar la palabra del Hades, del inframundo, ni siquiera el tablón más pequeño. No puede haber asidero alguno. “Es preferible en poemas y discursos grandeza [*megethos*], aunque yerre [*diemartemenois*] en casos contados, a la medianía de los éxitos, eso sí, siempre sana y sin caída”¹⁰⁶. La caída es preferible a la medianía del éxito; “lo grande es inseguro [*episphalle*] debido a la grandeza [*megethos*] misma”¹⁰⁷. Por eso, dirá Paravicino parafraseando a Longino, el orador debe solicitar, requerir, reclamar el naufragio *de la lengua*, “aunque nos perdamos en ello”: “¡Ea, pluma, ea lengua medrosa, ofensiva de reverente [‘ofensiva por ser miedosa’], intentemos lo difícil, aunque nos perdamos en ello! [...] No solicitemos domar los

103 *Ibidem*, 26.1.

104 *Ibidem*, 10.6.

105 *Ibidem*, 10.6.

106 *Ibidem*, 33.1.

107 *Ibidem*, 33.2.

inviernos de las ondas [‘la blancura de las olas’]: *el naufragio solicitemos*¹⁰⁸. Lo difícil reclama el naufragio de la lengua. “Ser náufrago es ventura, / *tempestad es buscada y no temida* / a do cada peligro es una vida”¹⁰⁹.

“Al silencio de la selva responde el no-silencio: la elocuencia del poema”, decía Molho. ¿A qué “elocuencia” se refiere? ¿La elocuencia *retórica* o la elocuencia *sublime*? ¿Hablar bien o hablar *tan* bien que la propia elocuencia corra el peligro de naufragar? “La alteza del estilo en el orador, y mucho más en el poeta —dice el Padre San José—, es tan suya, que deben para cumplir con su obligación *subirle hasta el peligro del despeño. Porque es loa particular de la elocuencia, como también de algunas artes, amar los precipicios*” (Ilus. 2)¹¹⁰. La elocuencia de Góngora ama los precipicios. Le *agradan* los riscos¹¹¹. No se trata en absoluto de evitar el despeño, sino de *subir* hasta él con el fin de suscitar horror divino. “Tal vez la altura es despeñadero”, dice el gran Ormaza, ‘a veces la altura coincide con el despeñarse’¹¹². El mudo horror divino de las *Soledades*, horror estrictamente sublime, es fruto del temor constante por el derrumbe total del discurso. El sentido está en suspenso de pe a pa. Ni se da ni deja de darse: se “desvía” (v. 11). La grandeza del discurso radica en el grado de incertidumbre (v. 10) que pueda tolerar sin perderse del todo en ella.

5. EL POETA ESCLAVO

Si los versos 1 y 2 trataban sobre la *restitución* del mudo horror divino propio de la poesía, los versos 3 y 4 dan un paso atrás y dibujan el estado anterior: la *destitución* de la poesía en el “poblado” o la corte, donde, encerrado en una estrecha jaula, cierto pájaro “ladino” deleita con su canto el tedio de los señores *cortegiantes*:

108 Hortensio Paravicino, *Sermones cortesanos*, p. 243.

109 Francisco de Portugal, “Con alientos fulmina”, en *op. cit.*, canción 10, pp. 99-101 (p. 100). Ver igualmente el romance “No me culpéis sin oírme”: “Son peligro y remedio. / Felicidad en naufragios” (pp. 192-194; [p. 193]).

110 Jerónimo de San José (Jerónimo Ezquerro de Rozas), *El genio de la Historia*, Zaragoza, Diego Dormer, 1651, pp. 124-125.

111 “Verde balcón del agradable risco” (*Sol.* 1, v. 193).

112 José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), *Censura de la elocuencia* (1648), ed. Giuseppina Ledda y Vittoria Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985, p. 50.

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga *Soledad*, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

¿Qué significa el verso “en hierros breves pájaro ladino”? ¿Por qué “ladino” y por qué “en hierros”? Hasta el momento, la crítica solo ha tenido en cuenta *una* de las caras del equívoco. “Ladino” significa “hábil”, ‘experto’¹¹³; “el que con viveza o propiedad se explica en alguna lengua o idioma” (*Autoridades*, s. v.). Luego, un “pájaro ladino” sería un pájaro canoro que se expresa con elegancia, en este caso, el propio Góngora.

Por su parte, “hierros breves” significa la prisión del poeta, la jaula, sanzaresca, añado yo (“graciosas y ornadas jaulas”), donde canta el pájaro ladino, el pájaro amaestrado en lugar del pájaro selvático de las soledades¹¹⁴.

Ambas explicaciones son válidas, pero no son las únicas. Como explica Covarrubias, la voz *ladino* no se refiere solamente al *poeta* ladino, sino también “al morisco y al extranjero que aprendió nuestra lengua, con tanto cuidado que apenas se diferencias de nosotros” (s. v.). *Ladino* es un esclavo que sabe español. Salcedo confunde a los esclavos *ladinos* con los *bozales* (los esclavos que no saben español)¹¹⁵, pero de todos

113 Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017: “Ladino. Por: ‘hábil’, ‘experto’. Dase a entender por esta palabra que había en España la lengua propia de la tierra, y que algunos sabían la latina, porque ‘ladino’ se dice a diferencia del que no lo es” (p. 599). He modernizado la ortografía. Disponible en cervantesvirtual.com (Consultado el 21/08/2022).

114 Jacopo Sannazaro, *Arcadia*: “Y suelen complacer mucho más en los solitarios bosques [*soli boschi*] los selváticos pájaros [*selvatichi ucelli*], sobre las verdes ramas cantando, a quien los escucha, que en las hacinadas ciudades [*le piene cittadi*, ‘las ciudades pobladas’], los amaestrados, dentro de las graciosas y ornadas jaulas [*vezzose et ornate gabbie*]” (p. 57).

115 Para la diferencia, ver la extraordinaria obra de Alonso de Sandoval, *De instauranda aethiopum salute* (1627), ed. Ángel Valtierra, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956: “Suelen de esta isla venir tres suertes de negros, así como de la de San Tomé, como después veremos: unos, *bozales*, al modo de los que traen de Cacheo; otros *ladinos*, que hablan lengua portuguesa y llaman criollos, no porque hayan nacido en Cabo Verde, sino porque se criaron desde pequeños allí, habiendo llegado bozales, como decimos, de los ríos de Guinea. [...] Otros llaman *naturales*, y son nacidos y criados en la misma isla de Cabo Verde (lib. 1, cap. 16, p. 94). El esclavo ladino estaba

modos retiene el significado “esclavitud”; *ladino* designa el habla de los esclavos:

Por esto, pues, dijo nuestro poeta *pájaro ladino*, entendiéndolo por sí [‘refiriéndose a sí mismo’], que escribiendo con tanta elegancia este poema de la *Soledad*, le calumniaron de bárbaro y oscuro, por lo cual dice que es *cautiva lisonja del poblado, aludiendo a la rudeza y oscuro modo de hablar de los negros y moros que traen cautivos*¹¹⁶.

Así lo confirma el sintagma “hierros breves”, que no significa simplemente ‘jaula estrecha’, sino también los *grillos* que arrastraban todos los esclavos, tanto los que sabían hablar español, los esclavos ladinos, como los que no, los bozales (Ilus. 3). Explica Salcedo:

Dijo *breves hierros mirando a las prisiones que suelen traer los que lo son* [los que son esclavos], y asimismo aquéllos de que se compone la jaula en que se encierran los pájaros¹¹⁷.

¿Por qué lo menciono? En primer lugar, por la resonancia histórica de la metáfora. La esclavitud en la España del Siglo de Oro es un fenómeno

“bien instruido, y con tan buena noticia de alguna lengua de su nación, que pueda servir de intérprete para los bozales de su lengua, y de qué lengua es” (Pedro de Castro, *Instrucción*, apud Alonso de Sandoval, lib. 3, cap. 3, p. 465). En cambio, “los negros bozales [...] no entienden bastantemente nuestra lengua”, así que para catequizarlos “importará mucho que el intérprete sea muy ladino y de buen ley y que trate verdad, y tenerle ganada la voluntad con algunos premios y buen modo de tratalle, porque de otra manera fácilmente dirán uno por otro y abreviará por irse a lo que le diere gusto” (Pedro de Castro, *Instrucción*, apud Sandoval, lib. 3, cap. 3, p. 469). Los bozales son pobres, “no en el entendimiento, sino en nuestra lengua, que ésta les falta, y no aquél” (Alonso de Sandoval, *ibidem*, lib. 3, cap. 4, pp. 345-46). Son bozales, en efecto, “pero no todos incapaces y entendidos, y a quienes corre obligación de comulgar, como a los españoles” (Alonso de Sandoval, *ibidem*, lib. 2, cap. 3, p. 198); “porque así como las lenguas e intérpretes ladinos suelen hablar varias lenguas, así los negros bozales también las suelen hablar y entender, para que así se les bautice, confiese y remedie con cualquiera de las que entendieren” (Alonso de Sandoval, lib. 3, cap. 2, p. 338). Sandoval es uno de los primeros antiesclavistas de Europa, no digo ya de los Estados Unidos.

116 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 617.

117 *Ibidem*, p. 617.

cada vez más estudiado. En la Córdoba de la segunda mitad del siglo XVI nada más había más de 1.400 propietarios de esclavos de todos los sectores socioeconómicos¹¹⁸, entre ellos, un primo hermano de Góngora, el veinticuatro Alonso de Córdoba¹¹⁹; su tío, el racionero Francisco de Córdoba¹²⁰, que despilfarró una fortuna en ellos¹²¹; y sus propios padres, Francisco de Argote y Leonor de Góngora¹²². Las voces “ladino” e “hierros” no son una referencia literaria hueca. Como el cuadro *La mulata* de Velázquez (*La cena de Emaús*), están arraigadas en el contexto esclavista de la época. La familia inmediata de Góngora era esclavista y él también lo sería.

Pero es que además ésta no la primera vez que Góngora alude al tema. Lo hace también en el soneto autobiográfico “A lo poco que hay que confiar de los favores de los cortesanos” (*Son.* 115, v. 9), donde se queja de su propia servidumbre: “Con nadie hablo, *todos son mis amos*”; y en el soneto “Burlándose de un caballero prevenido [‘preparado’, ‘engalanado’] para unas fiestas” (*Son.* 55, vv. 7-8), donde invierte las tornas y llama esclavos a los propios caballeros: “Borceguí nuevo, plata y tafilete, / jaez propio, *bozal no de Guinea*”. O sea, ‘bozal como los esclavos negros recién sacados de Guinea, que ni siquiera saben hablar español’, “hombres bestiales, bozales, nidos [‘nidrios’ o de piel oscura], fieros y bárbaros”¹²³. El poeta es un esclavo *ladino*: tiene la lengua, pero no tiene el poder. A la inversa, los cortesanos son esclavos *bozales*: tienen el poder, pero no tienen la lengua. “Prevalen no porque tienen habilidad, sino porque les sobra autoridad”¹²⁴.

118 Víctor José Rodero Martín, *La esclavitud en Córdoba en la edad moderna: 1556-1598*, tesis doctoral inédita, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021, p. 83, <https://helvia.uco.es/handle/10396/21565> (Consultado el 21/08/2022).

119 *Ibidem*, p. 239.

120 *Ibidem*, p. 253, n. 1.113.

121 *Ibidem*: “Las numerosas rentas eclesiásticas de las que era beneficiado su tío [de Góngora] y racionero Francisco de Córdoba no solo posibilitaron los enormes gastos ocasionados por su política matrimonial familiar, sino también la adquisición de población esclava para mantener un elevado estilo de vida. Dos fueron los esclavos que adquirió para su servicio personal, ambos negros, varones y veinteañeros” (p. 253). En efecto, ambos esclavos costaron 31.000 y 25.125 maravedíes, respectivamente (p. 253, n. 1.113).

122 Víctor José Rodero Martín, *ibidem*, p. 404

123 Alonso de Sandoval, *op. cit.*, lib. 4, cap. 1, p. 484.

124 Antonio de Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de marear*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1987, cap. 14, p. 230.

La décima “Al conde de Salinas, de unas fiestas en que toreó Simón, un enano” repite una fórmula parecida:

Viendo, pues, que *el que se humilla*
libra mejor en el coso,
en fiestas que el poderoso
lo derriban de la silla.
(OC, I, 158, vv. 11-14).

¿Quién sale más airado en el coso, el que se humilla o el poderoso que lo humilla? El que se humilla, el enano Simón. El esclavo es el amo del amo, y el amo, el esclavo del esclavo. El conde de Salinas tiene autoridad, pero no tiene habilidad. En cambio, el enano Simón tiene habilidad, pero no tiene autoridad. Sobra decir de qué lado de la ecuación cae Góngora: del lado del enano Simón. El soneto “Alegoría de la primera de sus *Soledades*” viene a ser el “albatros” de Baudelaire, el retrato del poeta como espantajo ridículo y humillado. “Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!”¹²⁵; ‘él, otrora tan bello, ¡qué feo y qué grotesco!’¹²⁶. Pero su destitución no es definitiva. Una vez que abandone la corte, el poeta-esclavo recobrará la libertad y podrá cantar otra vez, no ya para halagar a sus amos negreros, que sólo tienen oído para la lisonja (v. 3), sino para la “sorda oreja” del desierto (vv. 13-14), la oreja adecuada a la negatividad de la Poesía (ver *infra* “La sordera del desierto”).

6. LA LISONJA CORTESANA

Que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

¿Qué quiere decir que el poeta esclavo, el poeta *ladino*, sea “lisonja”, cautiva, del poblado? Que en la corte el poeta está obligado a regalar el

125 Charles Baudelaire, “L’Albatros”, en *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, 2 tomos, París, Gallimard, 1975, t. 1, pp. 9-10 (p. 9, v. 10).

126 Charles Baudelaire, “El albatros”, en *Las flores del mal*, trad. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Alianza, 1985², p. 18.

oído de los poderosos con lisonjas. Es prisionero de la lisonja. El primer cuarteto dice esencialmente: ‘Poesía, regresa a tu elemento, el silencio imponente del *lucus*, que en la corte eres esclava de la lisonja’. El soneto contrapone dos tipos de voz, dos usos del lenguaje: el mudo horror divino de las soledades y la lisonja del poblado. La lisonja es la lengua del poder, “la lengua que nunca cesa de decir palabras livianas”¹²⁷. En cambio, la lengua del poeta está envuelta en horror divino. A la primera le corresponde el estilo sencillo (*ischnós charaktèr*); a la segunda, el estilo terrible (*deinós charaktèr*), el estilo “sublime”.

Esta división es tajante en Góngora y nunca la debemos perder de vista. La Lisonja es “ceremonia *profana* / que la Sinceridad burla, villana” (*Sol.* 1, v. 120). Trata algo sagrado sin el debido respeto; profana las *Soledades*. No hay Valladolid en Valladolid; el objeto se vacía de sustancia. Sólo hay Lisonja, Pompa, Idolatría, Lujuria e Interés, ceremonias profanas. Los cortesanos idolatran a los “caciques” como indios salvajes; no tienen fe ni creen en nada¹²⁸:

Busqué la corte en él, y yo estoy ciego,
o en la ciudad no está o se disimula.
[...]
La Lisonja hallé, y la Ceremonia
con luto, idolatrados los caciques,
Amor sin fe, Interés con sus virotes.
(*Son.* 71, vv. 5-11).

El prototipo de la lisonja cortesana —la lengua de los idólatras— es el canto dulce, aunque homicida, de las sirenas, antítesis puntual de la “voz doliente” (v. 13), aunque “dulce” (v. 9), de la tórtola viuda:

De dulce voz y de homicida ruego
de sirena mortal lisonjeado.

127 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 19, p. 268.

128 “El superior en la provincia o pueblos de los indios, y aunque en muchas partes de las Indias tienen otros nombres, según sus idiomas, los españoles los llaman a todos *caciques*” (*Autoridades*, s. v. cacique).

Precisamente por ser dulce, la armonía de las sirenas es falsa, un ensueño mentiroso:

No lisonjee aquel sueño
que la falsa armonía al griego leño.
(*OC*, I, 170, v. 5).

Como la soledad del soneto (v. 14), Góngora es “sordo” a este tipo de armonía; se niega terminantemente a escucharla:

Lisonja no, serenidad lo diga.
(*Sol.* 2, v. 572)

No a escuchar vuestras voces lisonjeras.
(*OC*, I, 170, v. 5).

En cambio, se regala en la armonía *disonante* de los corales y almejas, instrumento “dulce”, sí, pero también “bárbaro”:

Regale sus orejas
en dulce sí, mas bárbaro instrumento,
de corales y almejas,
de las ninfas el coro y su concento;
no lisonjee aquel sueño
que la falsa armonía al griego leño.
(*OC*, I, 165, vv. 37-42)

Repite la lección en el *Polifemo*, vv. 381-382:

Al disonante número de almejas
(marino, *si agradable no*, instrumento);

y otra vez en las *Soledades*, 2, vv. 356-360:

Metros inciertos sí, pero süaves,
en idiomas cantan diferentes,
mientras, cenando en pórfidos lucientes,

lisonjean apenas
al Júpiter marino tres sirenas¹²⁹.

El canto de las sirenas y la lengua de la poesía están en extremos opuestos. La primera agrada; la segunda, horroriza. Aquélla es consonante; ésta, disonante. El canto de las sirenas se contenta con la dulzura. La poesía no; la poesía le añade la barbarie, la incertidumbre y el duelo: no, sí, agradable no.

7. CON TODO...

“Con todo”, confiesa Góngora en uno de los momentos más desgarradores de su poesía, él también se ha unido alguna vez al coro adulador de los Lopes y los Jáureguis. Alguna vez la lisonja y la mentira también rozaron las cuerdas de su lira:

La lisonja, con todo, y la mentira,
modernas musas del aonio coro,
las cuerdas le rozaron a mi lira.
(*OC*, I, 202, vv. 43-45).

Pero inmediatamente se pregunta: ¿Mas *puede* ser lisonjera mi poesía? Aunque se lo propusiera, ¿ha sido jamás “canora” la lira de Góngora? ¿Un canto —cito la definición de *Autoridades*— “sonoro, entonado y que tiene melodía en la voz y dulzura en el modo de articular y cantar”? ¿Puede cantar Góngora *así*?

¿Valió por dicha al leño mío canoro,
si puede ser canoro leño mío,
clavijas de marfil o trastes de oro?
(*OC*, I, 202, vv. 46-48).

129 Sobre esta estrofa, ver Nadine Ly, que la llama, con razón, “une véritable esthétique de la confusion” (“La république ailée dans les *Solitudes*”, *Lecturas gongorinas de gramática y poesía*, ed. Emre Özmen, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020, pp. 451-482 [p. 461]).

La pregunta es retórica: bien sabe que su leño *no* es canoro. Góngora nunca canta con voz dulce. La dulzura es lo propio del canto de la sirenas. Y acto seguido se promete no volver a lisonjear. Está en juego su integridad moral; resultaría molesto no sólo a los demás, sino a él mismo:

No más, no, que aun a mí seré importuno.
(OC, I, 202, v. 52).

La "Alegoría sobre la primera *Soledad*" marca un punto de inflexión en la vida de Góngora: "No más, no". "Restituye a tu mudo horror divino, / amiga *Soledad*". Regresa a tu elemento —el silencio aterrador de los bosques sagrados— y no lisonjees más. Estamos en 1615. Góngora da un puñetazo en la mesa y se promete a sí mismo que de ahora en adelante no volverá a adular a los grandes. Escapará de la jaula dorada donde vive prisionero de la lisonja y hará "nido" en un bosque sagrado, como Petrarca en *La vida solitaria* (ver *supra*).

¿Lo consiguió? Para nada. Apenas dos años después, en 1617, está instalado en la corte, comiendo de la mano de un sátrapa como el duque de Lerma. Hacer de cortesano le pesa "más que aguja de Trajano" (OC, II, *Epistolario*, p. 302), pero ahí sigue: haciéndoles la pelota a sus amos con el fin de obtener un "hábito" para su sobrino y una pensión eclesiástica para él mismo que parece que nunca llegó. "Para obligar a don Pedro de Zúñiga es menester pulsar esta tecla" (OC, II, *Epistolario*, p. 305). Lisonjea y pulsa todas las teclas que tenga que pulsar. Desmoralizado, le escribe a su administrador: "Ya no me acuerdo de mí ni de mis alimentos" (OC, II, *Epistolario*, p. 356). Le falta el "alimento verdadero" (*Son.* 115, v. 7). Luego de tanto mendigar favores, se había perdido a sí mismo¹³⁰.

Estamos ante la contradicción más profunda de Góngora y uno de los síntomas más clamorosos de su modernidad: el desgarró entre mantenerse fiel a sí mismo o ceder al interés. Si el drama de Baudelaire era el *spleen et idéal* y el de Cernuda la realidad y el deseo, el de Góngora sería la poesía y el provecho, ser para sí o ser para otro. "Competencia

130 Comparar con Antonio de Guevara, *op. cit.*: "Apenas se acuerdan de quienes son ellos mismos" (cap. 10, p. 198). Es uno de los grandes temas de la época: la enajenación del yo en la Era del Interés.

traen entre sí el favor del medrar y el favor de se salvar”¹³¹. Se debate entre medrar pulsando la tecla de la lisonja y salvar su espíritu siendo Góngora, el hazmerreír de la corte, el poeta-albatros. Le faltan fuerzas para creer; su espíritu se tambalea. Él también se va haciendo “idólata”, uno de los grandes a los que desprecia y adula. Pero tampoco claudica del todo. Es verdad lo que dice: no sabe ser “canoro” ni aunque se lo proponga. Siempre disuena; nunca separa la dulzura de la queja. *Resiste* obedeciendo. Él podrá mentirse, pero su lengua no. Como panfleto político, el *Panegírico al duque de Lerma* abochorna. Aun así, la incertidumbre de la lengua no cede: “Cuantas niega a la selva convecina / lagrimosas dulcísimas querellas / da a su consorte ruiseñor viudo, / músico al cielo, y a las selvas mudo” (*OC, Panegírico*, vv. 405-408). Ni en medio de la lisonja se olvida de la “tórtola viuda” del soneto a las *Soledades*. Niega lo que da, a un tiempo músico y mudo. ¿Qué le importaban al duque de Lerma las dulces quejas lagrimosas —dulces, sí, pero también dolientes— de un poeta *ladino*? La incertidumbre es el antídoto contra la falsa armonía de las sirenas. Cuando la dulzura es mentira, solo lo opaco es verdadero.

8. DE LAS SELVAS CANSADOS, / LOS CÓNSES ESTÁN YA

El segundo cuarteto trata sobre un “cónsul”, prudente, para más señas, que busca refugio en un “claustro” escondido en lo más profundo de un valle sagrado apenas hollado por fiera u hombre alguno, totalmente vedado:

Prudente cónsul, de las selvas dino [‘digno’],
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¿A qué “cónsul” se refiere el poema? Para empezar, ¿se refiere a un personaje histórico como sostiene el grueso de la crítica? En las décimas que empiezan “Musas, si la pluma mía” (1606) se lee que “de las selvas

131 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 3, p. 145.

cansados, / los cónsules están ya” (OC, I, 166, vv. 17-18). Los cónsules están cansados de los bosques; es un tópico tan sobado que ya aburre. ¿Se refiere el soneto a un cónsul específico —el duque de Béjar, el gacetillero Andrés Almansa y Mendoza, el cónsul romano Lucio Quincio Cincinato, el jurisconsulto Francisco de Amaya...— o es un tópico literario del que el propio Góngora se burla en otras de sus composiciones? A continuación hago caso omiso de la hipótesis de Bataillon (el duque de Béjar)¹³² y Orozco Díaz (Andrés Almansa y Mendoza)¹³³, y me centro exclusivamente en las que *podrían* tener algún fundamento histórico o literario.

Alatorre está convencido de que el cónsul aludido es Lucio Quincio Cincinato, cónsul, general y dictador romano entre los años 519 y 430 a. C.: “A mí no me cabe duda: es Cincinato el ‘prudente cónsul’ cuya conducta deben imitar las *Soledades*”¹³⁴.

Veamos... Tanto Petrarca en *La vida solitaria* como Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* mencionan decenas de varones romanos “que de su voluntad y no por necesidad dejaron las cortes y se retrajeron a sus casas”¹³⁵, entre otros, César Augusto (“solía solazarse ocasionalmente viviendo en campos y bosques”)¹³⁶; Numa Pompilio (“solía encaminarse [...] a un paraje solitario y umbrío que yo mismo he contemplado”)¹³⁷; el emperador Diocleciano (“cambió de parecer hasta el punto de concebir el deseo de vivir solo y pobre”)¹³⁸; “Catón Censorino [...], el más virtuoso y el más estimado romano que hubo en todos los antiguos romanos”¹³⁹; “Lúculo, el

132 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71, n. 36.

133 Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973: “A nuestro juicio es una clara alusión y defensa de Almansa y Mendoza, a quien Góngora con toda exactitud podía llamar en este momento su cónsul en la corte” (pp. 214-215 [p. 215]).

134 Antonio Alatorre, *op. cit.*, p. 96.

135 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, p. 251.

136 Francesco Petrarca, *op. cit.*, lib. 2, cap. 12, p. 155.

137 *Ibidem*, lib. 2, cap. 12, p. 157.

138 *Ibidem*, lib. 2, cap. 12, p. 156; y Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, pp. 256-57.

139 Antonio de Guevara, *op. cit.*, cap. 17, p. 253.

cónsul y capitán romano”¹⁴⁰; “Escipión Africano”¹⁴¹; “y otros con ellos infinitos”¹⁴².

La lista de Cristóbal Acosta, “De la vida de varones pleclarísimos que amaron la vida solitaria”, incluye a Diocleciano (“dejó la imperial monarquía de su propia voluntad”)¹⁴³; Numa Pompilio (“no dejaba cada día, a ciertas horas, de retraerse a un lugar muy apartado y deleitoso”)¹⁴⁴; Julio César (“el grande amor y afición que aquel gran monarca del mundo tuvo a la vida solitaria”)¹⁴⁵; y el prefecto Servio Sulpicio Similio (“de su libre voluntad dejó la prefectura y gobernación de la corte”)¹⁴⁶. Y explica: “Todos estos ilustres varones, y otros muchos con ellos, dejaron reinos, consulados, gobernaciones, ciudades, palacios, privanzas, cortes, riquezas y poderes, y se fueron y apartaron, unos a bosques y montañas, otros a las caserías y aldeas, a buscar una honesta pobreza y una vida quieta”¹⁴⁷.

Alfonso de Palencia, *La primera y segunda parte de Plutharco*, insiste en Numa Pompilio: “Desamparados los consejos de la ciudad, continuaba morar en el campo y *agradaba se andar solo pasando su vida en los lucos o selvas sagradas a los dioses y en los prados sagrados y en los logares desiertos*”¹⁴⁸.

140 *Ibidem*, cap. 17, p. 254.

141 *Ibidem*, cap. 17, p. 259.

142 *Ibidem*, cap. 17, p. 261.

143 Cristóbal Acosta, *Tratado en contra y pro de la vida solitaria*, Venecia, Giacomo Cornetti, 1592, f. 138v.

144 *Ibidem*, f. 138v.

145 *Ibidem*, f. 139r.

146 *Ibidem*, f. 141r.

147 *Ibidem*, f. 27v.

148 Lucio Mestrio Plutarco, “Numa [Pompilio]”, en *La primera y segunda parte de Plutharco*, trad. Alfonso de Palencia, Sevilla, Paulo de Colonia y Johannes de Nürtemberg, 1491, ff. 37r-47v (f. 38r). Francisco de Enzinas traduce: “Por la mayor parte se salía [Numa Pompilio] solo fuera d’el pueblo, y sin conversación y estorbo de hombres vulgares, que tienen sus pensamientos hincados en la tierra, *se andaba por las selvas y bosques sagrados*, pasando su vida, cuando en algunos prados religiosos, cuando en otros desiertos lugares, donde con el silencio de los campos desiertos, sin el estorbo importuno de los hombres imprudentes, hallaba oportunidad grandísima para considerar las obras de Dios”. Ver Plutarco, “Numa Pompilio”, en *El primero volumen de las vidas de ilustres y excelentes varones griegos y romanos pareadas*, trad. de Francisco de Enzinas, Argentina, Augustin Fries, 1551, ff. 173r-234r (f. 184r).

¿Quincio Cincinato? Quincio Cincinato *e infinitos más*; "los Quincios, Curios, Fabricios, Serranos y otros cuya vida en su mayor parte transcurrió en la campiña"¹⁴⁹. Los cónsules romanos recordados por amar la vida solitaria se cuentan por decenas. Son tantos, que ellos mismos están cansados de los bosques. Luego, dudo que el soneto aluda a un cónsul en particular o que éste represente a un personaje del círculo de Góngora. Es un tópico muy trillado, y el primero en burlarse de él es el propio Góngora.

Molho¹⁵⁰, López Bueno¹⁵¹ y Poggi¹⁵² no creen que el cónsul sea un personaje histórico, lo cual ya es un progreso, sino el *alter ego* del poema *Soledad* mentado en el verso 2. Mi pregunta es muy sencilla: ¿Por qué no podría ser un personaje ficticio enteramente distinto? ¿Por qué tiene que ser el poema? Acabamos de ver que los cónsules que dejaron las cortes y se refugiaron en las soledades, incluso en los bosques y prados sagrados, los *lucos*, son infinitos. ¿Qué tiene de raro que en el *lucus* del soneto también haya uno? ¿Raro sería que no lo hubiera! El poema no dice que las *Soledades* y el cónsul sean un mismo personaje con dos identidades diferentes. Dice más bien que *así como* las *Soledades* han dejado, o deberían dejar, la corte por los bosques sagrados (vv. 1-2), *así también* innumerables cónsules han hecho lo mismo. El poema sigue el ejemplo de los cónsules, de cientos de ellos. Es una analogía (A es como B); no una metáfora (A es B). Las *Soledades* restituyen sus versos sagrados al bosque sagrado *al tiempo que* "un" cónsul, cualquier cónsul, uno de los muchos cónsules que menciona Guevara en su conocidísimo *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, también busca la quietud en un "claustro verde" (v. 7), un bosque tan sagrado como el claustro de un monasterio.

149 Francesco Petrarca, *op cit.*, lib. 2, cap. 12, p. 157.

150 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71.

151 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto", p. 110; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 734.

152 Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 80.

Para Salcedo, seguido por Thomas¹⁵³, Alemany y Selfa¹⁵⁴, Jammes¹⁵⁵, Carreira¹⁵⁶ y Pérez Lasheras y Micó¹⁵⁷, todo el cuarteto es una alegoría medievalizante en la que “cónsul” equivale al jurisconsulto Francisco de Amaya; “claustro verde”, a los “estudiosos y floridos primores” que contiene el poema; y “feras”, a los “ingenios rústicos y bárbaros” que no entienden tales primores:

Tu claustro verde. Alude don Luis a la docta defensa que hizo el doctor don Francisco de Amaya contra las objeciones que se opusieron a esta *Soledad* y así dice que *prudente cónsul*, digno por su ingenio de la inteligencia de este poema, buscó, librándose de los impedimentos de su profesión, su *verde claustro*, esto es, los estudiosos y floridos primores que contiene esta silva¹⁵⁸.

Más abajo ajusta un poco la interpretación. Amaya no es exactamente un *cónsul*, sino un *consulta*, lo que quiere decir lo mismo; mientras que *claustro* se refiere a la junta que interviene en el gobierno de una universidad. En otras palabras, las soledades *no* son un bosque sagrado, sino un aula universitaria donde los consultos como Amaya se reúnen a debatir sus doctrinas:

153 Lucien-Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, París, Honoré Champion, 1909: “Góngora [...] remercia Francisco de Amaya dans un sonnet dépourvu de tout mérite littéraire et critique, mais extrêmement typique, grâce aux doubles-sens puérils qui s’y succèdent sans interruption” (p. 104). Citado por Robert Jammes, “Rétrogongorisme. Notes sur quelques travaux récents”, *Criticón*, 1 (1978), pp. 1-82 (p. 70).

154 Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930: “Alude Góngora al doctor D. Francisco de Amaya, que salió en defensa de la *Soledad primera*” (p. 252, col. 2). Citado por Robert Jammes, “Rétrogongorisme”, p. 70.

155 Robert Jammes, “Rétrogongorisme”, p. 69; “La polémica de las *Soledades*”, p. 640; y *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 5.

156 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 277, n. 41; y *Antología poética* (2009), p. 524, n. 5.

157 Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, *op. cit.*, p. 290, n. 8.

158 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 618. Como observa Begoña López Bueno, “la preocupación por los realia que transparenta el comentario de Salcedo Coronel para ir demasiado lejos en este caso” (“El enigmático soneto”, p. 113; y “De nuevo ante el soneto de Góngora”, p. 737).

Cónsul fue la dignidad suprema que sustituyó a los reyes en el pueblo romano. [...] Por esta misma razón se llamaron *consultos* los doctores en la jurisprudencia, a que aludió don Luis, llamando al doctor Amaya *prudente cónsul*. *Claustro* en las universidades es el lugar donde se juntan los doctores y maestros, rector y consiliarios, y donde se toman los votos para las cátedras y se regulan. Y en esta metáfora habla don Luis de su poema de la *Soledad*, porque en él concurren doctrina y ciencias diferentes¹⁵⁹.

Todo esto merece tanto crédito como la idea de que el sintagma “tu mudo horror divino” quiere decir “tu suave y divino estilo”: ninguno. Para empezar, la fecha de redacción de la defensa de Amaya, el llamado *Antiantídoto*, no es segura. Jammes¹⁶⁰, Carreira¹⁶¹ y, recientemente, Blanco y Plagnard¹⁶², dan por sentado que coincide con la redacción del soneto: “verano u otoño de 1615” (Jammes) o “a mediados de 1615” (Carreira). En cambio, tras estudiar la correspondencia entre el propio Amaya y Pellicer, Iglesias Feijoo ha retrasado la fecha hasta la primera mitad del año 1617, año, año y medio *después* del soneto de Góngora:

¿Cuándo se escribió el comentario de Amaya? Dado que surgió como reacción ante el *Antídoto* de Jáuregui, poseemos el *terminus a quo*: principios de 1616. [...] Sabemos también que lo escribió en Osuna, de donde salió en noviembre de 1617. Cabe suponer, por tanto, que fue redactado en la primera mitad de ese año, si no queremos anticiparnos a los meses finales del anterior¹⁶³.

Esto no implica forzosamente que Góngora no pudiera conocer un borrador del manuscrito, pero sí arroja dudas sobre el dictamen de

159 García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 618.

160 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 634.

161 Antonio Carreira, “Difusión y transmisión de la poesía gongorina”, en *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. Joaquín Roses Lozano, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2012, pp. 87-99 (p. 93).

162 Mercedes Blanco y Aude Plagnard, eds., *El universo de una polémica. Góngora y la cultura Española del siglo XVII*, Frankfurt am Main, Vervuert, 2021, p. 572, n. 27.

163 Luis Iglesias Feijoo, “Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 59, (1983), pp. 141-203 (p. 184).

Salcedo: el *Antiantídoto* de Amaya es *posterior* a la redacción del soneto.

Tampoco es exacto que en el año 1615 Amaya fuese un jurisconsulto afamado o que dictara cátedra en ninguna universidad. Según Calvo González, su biógrafo más autorizado, acababa de doctorarse en Cánones como colegial del Mayor de Osuna el 16 de mayo de 1612 y no figura como rector del Colegio y Universidad de Osuna sino “entre el 19 de julio de 1616 y el 14 de mayo de 1617”¹⁶⁴, *después* del soneto de Góngora. La cátedra salmantina de Volumen no la obtuvo hasta noviembre del año 1621¹⁶⁵. Su primera obra de calado, *In tres posteriores libros Codicis Imperatoris Iustiniani Commentarii*, no apareció hasta el año 1639, y ello en Ginebra¹⁶⁶. ¿Existía el famoso jurisconsulto Amaya al que Salcedo se refiere a mediados del año 1615? Todo indica que no. Amaya no consolidó su reputación como jurisconsulto hasta mucho después de la redacción del soneto de Góngora.

Supongamos de todos modos que Salcedo tiene razón y que a mediados del año 1615, Góngora leyó el borrador del comentario manuscrito de “un joven estudiante” (Blanco y Plagnard) llamado Amaya, veinticuatro años menor que él, al que decidió inmortalizar en uno de sus sonetos más sentidos por puro altruismo¹⁶⁷: el chico le caía bien. Aún así, las *Soleidades* no son de ninguna manera un aula universitaria llena de “estudiosos

164 José Calvo González, “Notas sobre la literatura jurídica y juristas malagueños del s. XVII: Francisco de Amaya”, *Revista de Estudios Antequeranos*, 2 (1994), pp. 359-371 (p. 367); y “Francisco de Amaya”, en *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, sin paginar, <https://dbe.rah.es/biografias/80091/francisco-de-amaya> (Consultado el 21/08/2022). Sobre la figura de Pérez de Amaya (mejor conocido en la época como Francisco de Amaya) y su enemistad con Lope de Vega, ver Juan Manuel Daza Somoano, “Ecos de la polémica gongorina en el *Examen crítico de la canción a la venida del duque de Osuna*, de Francisco de Amaya”, *Cuadernos de ALEPH*, 2, (2007), pp. 73-78; y Cipriano López Lorenzo, “De ‘gozquez’, ‘Anaxandros’ y ‘griguiescos’: Francisco Pérez de Amaya retratado por Lope de Vega”, *Janus*, 10 (2021), pp. 70-89. Sobre sus *Anotaciones* al *Ibis* de Ovidio, ver María Ángela Garrido Berlanga, “Un texto recuperado: los comentarios al *Ibis* de Ovidio por Francisco de Amaya”, *Criticón*, 131 (2017), pp. 133-144.

165 José Calvo González, “Notas sobre la literatura jurídica”, p. 368; y “Francisco de Amaya”, sin paginar.

166 Remito a los estudios biográficos de José Calvo González.

167 Mercedes Blanco y Aude Plagnard, *op. cit.*, p. 572, núm. 27.

y floridos primores” que deleitan y enseñan, sino que son una hierofanía poética envuelta en un silencio aterrador. Si enseñan algo es que la poesía no enseña nada: aterra. La metáfora “claustro verde” no quiere decir “el lugar donde se juntan los doctores y maestros”, verde, ni encierra “primor” alguno (Orozco Díaz)¹⁶⁸. Tampoco es un “latinismo tomado de Lucrecio” que significa ‘secreto’, ‘dificultad’” (Jammes según Alemany)¹⁶⁹; ni un cultismo que significa “seno, encerramiento” (Carreira)¹⁷⁰. Mucho menos representa “Antequera” (“Antequera, transformée ici hyperboliquement en solitude”)¹⁷¹ o “el jardín cercado (*claustro verde*) de su casa de Antequera [la casa del joven estudiante Amaya]”, donde parece que Jammes estuvo¹⁷². Por más obvio que sea, “claustro” significa “claustro”, “patio cercado por cuatro partes y por lo general en forma cuadrada que comúnmente hay en las iglesias, conventos, monasterios y casas de religión” (Ilus. 4)¹⁷³. El valle del *lucus* parece el patio de un monasterio. Y la metáfora “claustro verde” significa lo mismo que *lucus*, arboleda sagrada, el templo de la naturaleza, como el “umbroso claustro [*ombroso chiostro*]” del soneto “Al señor Scipione Gonzaga” de Tasso o el “claustro verde y umbroso [*verde ombroso chiostro*]” del soneto a Polifemo de las *Rime Boscherecce* de Marino¹⁷⁴. Tasso, que debe de ser la fuente directa de Góngora, emplea

168 Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*: “Buscó el *claustro verde* de éstas —o sea, sus primores” (p. 215).

169 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*: “*Claustro*: ‘secret’, ‘difficulté’. Latinisme repris de Lucrèce: *naturae claustra confringere*, ‘pénétrer les secrets de la nature’. Et allusion à la carrière d’Amaya (*claustro*, ‘conseil de l’Université’)” (p. 241, n. 7). Reproduce *verbatim* la entrada correspondiente del *Vocabulario* de Alemany: “*Claustro*. Lugar cerrado, y por ext. el fondo o sentido interno de una composición literaria. Aquí usa Góngora la voz refiriéndose a su *Soledad primera* en análogo sentido al que la usó el poeta latino Lucrecio en la fr. *naturae claustra confringere*, ‘descubrir o penetrar los misterios de la naturaleza’” (*op. cit.*, p. 225, col. 2).

170 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 277, n. 8; y *Antología poética*, p. 525, n. 7.

171 Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 241, n. 5.

172 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 640.

173 *Diccionario de Autoridades*, s. v. Así también Giulia Poggi, *op. cit.*, p. 80; y antes en su traducción del soneto, *I sonetti*, Luis de Góngora, Roma, Salerno, 1997: “*Claustro verde*: sintagma che sintetizza i due codici (religioso e poetico) innervanti il sonetto” (p. 397, n. 7).

174 Giovambattista Marino, “In grembo al chiaro Alfeo vidi pur ora”, *Rime boscherecce*,

la misma metáfora media docena de veces: "O canti in verde chiostro o solchi i mari"¹⁷⁵; "con voi placide l'ore / spendere in qualche verde ombroso chiostro"¹⁷⁶; "crescon vittoriose e sacre palme / al gran duce de' Toschi in verde chiostro"¹⁷⁷; "l'umil povertà di verde chiostro"...¹⁷⁸. Después de Góngora y a imitación suya, también la emplean Bances Candamo ("de aquellos verdes recintos / el claustro pisé frondoso")¹⁷⁹; Jerónimo de Porras ("el verde claustro / la admiró")¹⁸⁰; y Colodrero Villalobos ("claustrados en esfera verde")¹⁸¹. En ninguno de estos ejemplos "claustro" significa el "aula universitaria" de la Universidad de Osuna, el "jardín cercado" de la casa de Francisco de Amaya (*horrendo* jardín cercado, querrá decir), "secreto", "dificultad", "seno" o "encerramiento", sino sencillamente "templo santo" (*Sol.* 1, v. 847): "eremita in verde chiostro" (Tasso)¹⁸²; "in verde chiostro / il Vaticano a voi co' sette monti / lieto s'adorna" (Tasso)¹⁸³; "quel ch'oggi appare / in quest'ombroso e solitario chiostro / è puro specchio e lucido esemplare / de la divinità" (Marino)¹⁸⁴. El *lucus* pagano del primer cuar-

texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la ed. de Janina Hauser, Modena, Panini, 1991: "In grembo al chiaro Alfeo / vidi pur ora l'imagin mia / nel verde ombroso chiostro" (soneto 68, vv. 1-2). 'En el ragazzo del claro Alfeo [el monte Alfeo] ha poco he visto mi imagen en un claustro verde y umbroso'. Disponible en <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000396> (Consultado el 21/08/2022).

175 Torquato Tasso, "Liete selve e spelonche", *Rime*, 1.072, p. 1161, v. 3.

176 Torquato Tasso, "Delfin, le rime che dettò d'Amore", *ibidem*, 1.138, p. 1.227, vv. 5-6.

177 Torquato Tasso, "Di quel monte, ove diè poggiando esempio", *ibidem*, 1.488, p. 1.679, vv. 10-11.

178 Torquato Tasso, *Il re Torrismondo*, en *Opere, op. cit.*, t. 2, acto 2, escena 3, p. 315.

179 Francisco Bances y Candamo, *Cual es afecto mayor, lealtad o sangre o amor, op. cit.*, t. 1, jornada tercera, p. 418.

180 Jerónimo de Porras Méndez, *Fábula de Céfalo y Procris*, en *Rimas varias*, Antequera, Juan Bautista, 1639, f. 9v.

181 Miguel Colodrero de Villalobos, "Albergaban al sol ledos fulgores", en *op. cit.*, pp. 49-62 (p. 50).

182 Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata*, texto digital, Roma, Biblioteca Italiana, 2003, sobre la ed. de Luigi Bonfigli, *Opere*, 2 tomos, Bari, Laterza & Figli, 1934, t. 1, lib. 9, estrofa 46, <http://www.bibliotecaitaliana.it/scheda/bibit000260> (Consultado el 21/08/2022).

183 Torquato Tasso, "Cinzio, di Cinto in vece, in verde chiostro", *Rime*, 1542, p. 1753, vv. 1-3.

184 Giovambattista Marino, *Adone*, canto segundo, estrofa 99.

teto se transforma en claustro verde cristiano, el templo de la Poesía, o, para expresarme con mayor exactitud, en el interior del *lucus* hay un soto todavía más apartado que semeja un claustro cristiano; “los templos, que llamaban *lucos*, que suena en la lengua latina ‘monte oscuro’”¹⁸⁵. Lejos de referirse a la vida universitaria, el poema alude a los dos modelos clásicos de la vida retirada: el “claustro” (v. 6) o la vida cenobítica y el “desierto” (v. 14) o la vida anacoreta¹⁸⁶. El cónsul es todavía una especie de monje *ermopoleo* que busca el retiro del claustro¹⁸⁷, el “verde cenobio” de Polo

185 Fray Bartolomé de las Casas, “[De los sacrificios que ofrecían al dios Príapo y a Venus]”, en *Apología historia sumaria*, 3 tomos, Madrid, Alianza, 1992, t. 2, cap. 153, pp. 1014-1019 (p. 1015). Las referencias al *lucus* son constantes en el texto: “Grandes arboledas que llamaban *lucos* los gentiles” (t. 2, cap. 109, p. 824); “aquellas florestas artificiales que llamaban *lucos*” (t. 2, cap. 121, p. 876); “las florestas y *lucos* nombradas de los nombres de sus dioses” (t. 2, cap. 128, p. 901); “un *lucos* y silva o floresta de muy altos y crecidos árboles” (t. 2, cap. 128, p. 903); “los *lucos* de que arriba hablamos, que eran las arboledas muy espesas y oscuras de que los templos eran y estaban comúnmente cercados” (t. 2, cap. 153, p. 1015).

186 Jean Leclercq, “‘*Eremus*’ et ‘*eremita*’. Pour l’histoire du vocabulaire de la vie solitaire”, *Collectanea Cisterciensia*, 25 (1963), pp. 8–30 (pp. 18-20); y “L’érémisme en Occident jusqu’à l’an mil”, en *Le Millénaire du mont Athos, 963-1963: études et mélanges*, introd. Dom Olivier Rousseau, 2 tomos, Venecia, Éditions de Chevetogne, 1963-1964, t. 1, pp. 161-180 (pp. 165-172). En España, yo citaré a Onofre Sant Valenciano, “De la vida cenobial y monástica de los antiguos Padres”, en *Historia de la maravillosa vida, angélica conversión y preciosa muerte del glorioso san Onofre, rey, anacoreta y confesor*, Barcelona, Esteban Libreros, 1620: “En tres cuadras vemos repartidas la vida monástica: en cenobitas, ermitaños y anacoretas” (ff. 33v-34v [f. 33v]). Gracias al “espíritu eremítico de Teresa” —dice Diego de Jesús María— los carmelitas practicaban ambos tipos de retiro. Ver su *Desierto de Bolarque, yermo de carmelitas descalzos y descripción de los demás desiertos de la Reforma*, Madrid, Imprenta Real, 1651: “Desde este siglo en que va nuestro *Compendio* hasta los felices en que la esclarecida Virgen Santa Teresa dio principio a la reforma, se pueden considerar en el estado dos órdenes de sucesión. *El primero, en lo cenobítico*. [...] *El segundo, en lo eremítico y solitario*, propio deste lugar” (p. 20). Sobre las modalidades de la vida eremítica, ver Roland Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, ed. Claude Coste, trad. Beatriz Sarlo, Ciudad de México, Siglo XXI, 2003, especialmente las entradas “anachoresis” (pp. 69-72), “anacoretas” (pp. 74-77) y “Experiencia-límite” (pp. 109-117): “El desierto anacorético presente la ambigüedad fundamental de la clausura: a) lugar feliz de soledad, de la pacificación. [...]; b) región estéril y demoníaca” (p. 113).

187 Sobre los monjes ermopoleos (¿relativo a la ciudad de Hermópolis?), los monjes so-

de Medina (Ilus. 5)¹⁸⁸. En cambio y como veremos dentro de poco, la tórtola viuda es ya una auténtica *eremipeta*, ‘el que gana el desierto’. Los dos son *eremopolitai*, ‘ciudadanos del yermo’ o, al menos, “ciudadanos del campo”, como la soledad en los tercetos “Mal haya en quien señores idolatra” (*OC*, I, 202, vv. 80-81), pero el grado de soledad de la tórtola es aún mayor que el del cónsul¹⁸⁹. Como *Heart of Darkness* de Conrad (“The horror! The horror!”), el soneto es un viaje escalonado al corazón mismo de las soledades, desde el *lucus* del verso 1 al “desierto” del verso 14.

9. LA *RECUSATIO* DE VIRGILIO

Retomo el verso: “Prudente cónsul, de las selvas dino”; ‘un cónsul prudente, digno de los bosques sagrados’. La crítica coincide en señalar que se trata de un préstamo, prácticamente un calco de Virgilio, *Égloga* 4, v. 3:

si canimus siluas, siluae sint consule dignae.

si cantamos las selvas, sean las selvas dignas de un cónsul¹⁹⁰.

litarios que practicaban el cenobitismo, ver Onofre Salt Valenciano, “De la vivienda de los monjes ermopoleos”, en *op. cit.*: “Llamábanse los religiosos ermopoleos monjes. Porque este nombre monje se deduce de dos dicciones griegas: *monis*, que significa *uno*, y *achos*, *triste*, y así *monachis* o *monje* es lo mismo que *hombre solitario* y *triste* que llora sus pecados y los ajenos” (ff. 37r-38v [f. 37r]). Ver igualmente Miguel Monserrate Geli, *Libro de la vida monástica y eremítica*, Mallorca, Rafael Moya y Tomás, 1670: “A más de los cenobitas y ermopoleos, hay hoy en la Iglesia de Dios benitos, cartujos, jerónimos y bernardos, pero así los pasados como los presentes y venideros reduce san Juan Clímaco a tres géneros, y son los que viven en congregación y comunidad; los que viven de dos en dos, hasta tres y cuatro; y los terceros, que viven cada uno de por sí en la soledad, ermita o choza. [...] Estos dos géneros últimos son propiamente los anacoretas y ermitaños” (pp. 6-7). De la obra de Monserrate Geli hay edición moderna.

188 Jacinto Polo de Medina, “Grispios le desprecia al día”, en *Poesía. Hospital de incurables*, ed. Francisco J. Díez de Revenga, Madrid, Catedra, 1987: “Cenobios verdes desfaja” (41, p. 153, v. 12).

189 Jean Leclercq, “‘*Eremus*’ et ‘*eremita*’”, p. 17.

190 Publio Virgilio Marón, “Bucólica cuarta”, en *Bucólicas*, ed. y trad. Tomás de la Ascensión Recio García y Arturo Soler Ruiz, Madrid, Gredos, 1990, pp. 187-190 (p. 187).

Sin duda es así, pero también habría que leer los dos versos inmediatamente anteriores:

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
Non omnis arbusta iuuant humilisque myricae;
si canimus siluas, siluae sint consule dignae.*

*¡Musas sicilianas, elevemos un poco nuestro canto! No a todos agradan
las arboledas y los humildes tamarindos, si cantamos las selvas, sean las
selvas dignas de un cónsul.*

La Égloga 4 de Virgilio no es igual a las demás: un canto bucólico acerca de las cuitas amorosas de un pastor. Es una *recusatio*, un rechazo del género, como la Canción 2 de Herrera: "No celebro los hechos / del duro Marte"; o la Cantinela 35 de la *Arcadia* de Lope de Vega: "No se os representan aquí las grandezas de Alejandro"¹⁹¹. El texto está dedicado a un cónsul, esta vez verdadero: Cayo Asinio Polión, el mecenas de Virgilio. Luego, la acción no puede transcurrir en una arboleda pastoril: no sería decoroso. "No a todos agradan las arboledas y los humildes tamarindos". Hay, pues, que elevar el estilo y cantar otro tipo de bosque, uno que sea digno de la autoridad de un cónsul.

El soneto de Góngora está cortado por el mismo patrón. Si cita la *recusatio* de Virgilio es porque su bosque tampoco es una arboleda poblada de humildes tamarindos. "No humilde monte de la pastoril Arcadia", "non umile monte de la pastorale Arcadia", decía ya Sannazaro¹⁹². Es un bosque sagrado poblado de encinas milenarias ("vieja encina"), al igual que en Séneca ("abundante en árboles vetustos de altura excepcional"); Ovidio ("había un bosque sagrado pobladísimo / de encinas")¹⁹³; Estacio ("hay allí un bosque cargado de años, curvado por la robusta vejez")¹⁹⁴; Lucano ("un

191 Citado en Antonio Ramajo Caño, "La *recusatio* en la poesía de los Siglos de Oro", en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1285-1294 (pp. 1288 y 1291, respectivamente).

192 Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (1993), prosa primera, p. 61.

193 Publio Ovidio Nasón, *op. cit.*, lib. 3, elegía 5, vv. 3-4. Ver igualmente la nota 16.

194 Publio Papinio Estacio, *op. cit.*: "Silva capax aevi validaque incurva senecta" (lib. 4,

bosque sagrado, jamás profanado *desde remotos tiempos*)¹⁹⁵; y Quintiliano (“los bosques sagrados *por su antigüedad*”) ¹⁹⁶, bosques “en los que grandes y viejos robles *no tienen ya tan imponente belleza como religiosidad inspiran*”¹⁹⁷. No son bellos, son imponentes, y la belleza y lo sublime son cosas muy distintas. Encina “vieja” quiere decir *lucus*, “lucos envejecido” (Juan de Mena)¹⁹⁸, un bosque sagrado escondido en un valle apenas profanado desde tiempos inmemoriales, no *ya meramente* bello, sino imponente; un bosque *digno* de un cónsul.

En la dedicatoria de las *Soledades* ya decía algo parecido: “Lo sagrado supla de la encina / lo agosto del dosel” (vv. 22-23). Lo *sagrado* del viejo encinar suple o complementa lo *agosto* del cónsul, “lo que es digno de veneración y obsequio, como cosa sagrada eminentemente grande, ilustre y soberana” (*Autoridades*, s. v.)¹⁹⁹. Tan sagrado es el cónsul como la

v. 419). Juan de Arjona traduce: “De gran vejez, antigua selva había” (*op. cit.*, lib. 4, estrofa 127).

195 Marco Anneo Lucano, *op. cit.*, lib. 3, p. 161.

196 Marco Fabio Quintiliano, *Sobre la formación del orador. Obra completa*, ed. bilingüe Alfonso Ortega Carmona, 5 vols., Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1997-2001: “Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus [veneremos a Ennio como a los bosques sagrados por su antigüedad]” (t. 4, lib. 10, cap. 1, 88).

197 *Ibidem*: “In quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem” (t. 4, lib. 10, cap. 1, 88).

198 Juan de Mena, “La coronación del marqués de Santillana”, en *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris, Barcelona, Crítica, 1994, p. 46, copla 4. Antonio de Nebrija comenta la estrofa, subrayando la antifrasis luz / sin luz característica del *lucus*: “Antifrasis es cuando en una palabra decimos lo contrario de lo que sentimos, como Juan de Mena: ‘Por un lucos envejecido / do nunca pensé salir’. *Lucos* puso por *bosque oscuro* aunque por derivación viene de *luceo*, *lucos*, por *lucir*. Llámase antifrasis, que quiere decir *contraria habla*”. Cito por la edición digital de la *Gramática de la lengua castellana*, lib. 4, cap. 7, <https://biblioteca.org.ar/libros/7007.htm> (Consultado el 21/08/2022). He modernizado la ortografía. Advértase bien: el *lucus* es un bosque oscuro *que luce*, un habla contraria.

199 El lugar clásico es *Lo santo* de Rudolph Otto: “El aspecto tremendo del numen puede resumirse en este ideograma: inaccesibilidad absoluta. Pero al punto se advierte que para apurarlo y agotarlo por completo, ha de agregarse aún otro elemento. Es el elemento de poder, potencia, prepotencia, omnipotencia. Para designar este elemento opto por el nombre de *majestad*. Sobre todo, porque la palabra *majestad* conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso. Por eso, el componente de lo tremendo queda íntegramente

vieja encina; el uno es “digno” del otro. La glosa de Díaz de Rivas (desatendida por Alonso y Jammes) es esencialmente correcta: “Llama *sagrada* a la encina, o porque era consagrada a Júpiter [...], o porque los bosques eran lugares religiosos y se veneraban sus plantas”²⁰⁰. Llama *sagrada* a la encina porque describe un *lucus*, *sacra nemus*, no una *silva* cualquiera. Y como prueba cita los testimonios de Plinio y Virgilio, ambos referentes al *lucus*: “Plinio, lib. 12, cap. 2. Nec magis auro fulgentia atque ebore simulacra quaam lucos et in iis silentia ipsa adoramus [no adoramos más las estatuas o imágenes resplandecientes adornadas de oro y de marfil que los bosques sagrados, y en ellos el mismo silencio]. Virgilio, lib. 3, *Georgic*. Illicibus crebris sacra nemus accubet umbra [de abundantes encinas un bosque sagrado tiende la sombra]”²⁰¹.

La voz “cónsul” no se refiere a ningún personaje histórico. “Cónsul” quiere decir simplemente *majestas*, lo augusto de una figura de la talla de un cónsul. Sólo un bosque majestuoso sería digno de un cónsul como Polión, decía Virgilio. Góngora lo corrige: No, sólo un cónsul sería digno de la majestuosidad de *mi* poema. No cualquier pelagatos es digno de apreciar mi poesía, solo un “cónsul”, un dignatario que como ella huye de la corte para tomar sagrado en un *lucus*.

10. LA PRUDENCIA DEL CÓNSUL

“Prudente cónsul, de las selvas dino”, ‘un cónsul prudente, digno de un bosque sagrado’. ¿Qué entiende Góngora por “prudente”? ¿En qué consiste la prudencia gongorina? Me detengo en tres ejemplos. He aquí el primero:

Sea piedras la corona, si oro el manto
del monarca supremo, que *el prudente*
con tanta obligación no aspira a tanto;
entre pastor de ovejas y de gente

reproducido en el término *majestad tremenda*” (p. 30). La *majestas* del cónsul es el correlato del horror sagrado del *lucus*.

200 Pedro Díaz de Rivas, *op. cit.*, f. 108r.

201 *Ibidem*, f. 108r.

un político medio lo conduce
del pueblo a su heredad, della a su fuente.

No es lo mismo el monarca “supremo” que el monarca “prudente”. El monarca supremo está revestido de los atributos del poder: la corona de piedras preciosas y el manto de oro. En cambio, el monarca prudente “no aspira a tanto”, sino que tiene vocación de pastor, “pastor de ovejas y de gente”. *Prudente* no significa, entonces, “ingenio de la inteligencia” (Salcedo) o “sabio” (Jammes): “Góngora fait ici allusion au savant (*prudente*) jurist (*cónsul*) Francisco de Amaya”²⁰². Tampoco se refiere al retorno a la Edad de Oro, salvo que Molho nos conceda que la Edad de Oro infunde un mudo horror sagrado, en lo que no se equivocaría: “La *Soledad* [sic] es *prudente cónsul* porque hace revivir la Edad de Oro”²⁰³. La prudencia gongorina consiste en *no* hacer algo teniendo la autoridad para hacerlo. Es otra manera de decir *sí, pero no*. *Pudiendo* ostentar el poder, el monarca prudente se inhibe: “No aspira a tanto”. Aspira a *menos*: ir del punto A al punto B y no salir de ahí. A pesar de ser monarca, todavía así se comporta como un pastor y aspira a lo mínimo posible.

El segundo ejemplo se refiere al viejo pescador de las *Soledades*:

Del pobre albergue a la barquilla pobre,
prudente geómetra, el orbe mida
vuestra planta, impedida.
(*Sol.* 2, vv. 380-382).

Geómetra es “el medidor de la tierra” (Covarrubias, v. v.). Un geómetra “prudente” sería, una vez más, aquél que *pudiendo* medir le circunferencia entera del globo terráqueo, como el *Demócrito* de Velázquez y *El Astrónomo* de Vermeer, se limita, se autolimita a calcular la distancia que media entre su pobre choza y su pobre barquilla de pescar, como si estuviera “impedido” (‘atado de pies’) y no pudiera aventurarse más lejos. La pru-

202 Robert Jammes, “Rétrogongorisme”, p. 69.

203 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 71. La *Soledad* no es prudente cónsul. La *Soledad* es una cosa y el cónsul, otra, aunque, en efecto, ambos son igualmente augustos. Y la *Soledad* no hace revivir la Edad de Oro. Si acaso hace revivir el horror sagrado de la Edad de Oro.

dencia es, entonces, una suerte de *impedimento*, una “potencia de no”, que diría Agamben²⁰⁴. Soy capaz de medir el orbe, tengo la potencia para ello, pero me inhibo; “no aspiro a tanto”.

El tercer ejemplo alude al obispo Diego de Mardones, amigo personal de Góngora y destinatario de la *recusatio* “No vengo a pedir silencio” (*OC*, I, 258). Habla Góngora en primera persona:

En vez de prólogo quiero,
pues lo llama España “loa”,
ofender suavemente
las orejas (siempre sordas)
de tu prudencia (al encanto
de la mágica lisonja),
oh modelo de prelados.

No quiero loar —dice Góngora—, sino ofender, aunque suavemente. No me pidas que te lisonjee porque no sé hacerlo ni aunque me lo proponga: mi leño no es canoro. Mi loa no es lo que España llama “loa”; es otra cosa, una *recusatio*.

¿Ofender *qué*? Ofender dulcemente, pero ofender, las orejas “siempre sordas” del prudente licenciado Mardones. La suavidad no basta; como la parresía cínica (decir *todo* cáigale a quien le caiga), tiene que ofender. “Para que haya *parrhesía* es menester que, al decir la verdad, abramos, instauremos o afrontemos el riesgo de ofender al otro, irritarlo, encolerizarlo”²⁰⁵. “Ofenda las orejas este ultraje” (*OC*, II, *Firmezas de Isabela*, acto primero, v. 34). Si lo dice Góngora, tiene que ofender, aunque suavemente. La suavidad viene mezclada con la ofensa que la niega.

¿Sordas a *qué*? Al canto de las sirenas. Si Mardones es prudente, un prelado modélico, es porque en lugar de dejarse seducir por el encanto lisonjero de las sirenas, lo ignora y le presta atención a la *recusatio* de Góngora: una no-loa a un tiempo suave y enojosa; “dulce sí, mas bárbaro instrumento”; “marino, si agradable no, instrumento”; “metros inciertos

204 Giorgio Agamben, “¿Qué es el acto de creación?”, en *El fuego y el relato*, trad. Ernesto Kavi, Ciudad de México, Sexto Piso, 2016², pp. 35-50.

205 Michel Foucault, *El coraje de la verdad*, ed. Frédéric Gros, trad. Horacio Pons, Ciudad de México, FCE, 2010, p. 30.

sí, pero süaves". Agradable sí, *pero no*. Al tiempo que adula a Mardones se resiste a adularlo.

¿Qué es un cónsul "prudente"? Ahora podemos decirlo: Un dignatario que reniega de los símbolos del poder, mal geómetra y, sobre todo, indiferente a la falsa armonía de las sirenas; un cónsul tan sordo como las soledades que añora (v. 13); en definitiva, un anti-cónsul. En la prudencia del cónsul solitario ya late la sordera de las soledades. El cónsul no *es* las soledades; es tan sordo a la lisonja (v. 3) *como* las soledades.

No se debe subestimar la negatividad de Góngora. Así como el soneto es la *recusatio* de la égloga pastoril y la loa a Mardones la *recusatio* de la loa, el cónsul es la *recusatio* de un cónsul y la lengua de Góngora la *recusatio* del decir. *Para* decir, tiene que decir No.

11. SUENA LO CONTRARIO

La poesía de Góngora presenta una extraña paradoja: lo que el poema *quiere decir* y lo que efectivamente *dice* no solo no coinciden, sino que a menudo se contradicen; "suena lo contrario"²⁰⁶. La expresión va por un lado y lo expresado por otro. El proceso primario (*Primärvorgang*), no deja que el proceso secundario (*Sekundärvorgang*) haga su trabajo y se exprese con claridad y de forma ordenada. El resultado es una lucha entre hablar y balbucear, entre cantar y llorar, entre loar y ofender, en suma, entre un principio de la realidad (*Realitätsprinzip*) que dice "explícate de una vez" y un principio de placer (*Lustprinzip*) que dice "sigue gozando". El gozo de *errar* ("errores dulces, dulces desvaríos") subvierte el deber de acertar, pero no del todo: sólo un poco. Siempre está al borde del error, pero sin caer del todo en él: sólo un poco. Lo mínimo necesario para que el sentido *no acabe* de entregarse.

Doy un ejemplo. El verso "prudente cónsul de las selvas dino" *quiere decir* 'un monarca supremo, aunque sin ambición de poder, digno del ho-

206 Manuel Ponce, *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora, con anotaciones y declaración, y un discurso en defensa de la novedad y términos de su estilo*, ed. Antonio Azaustre Galiana, Madrid, Iberoamericana, 2021: "Sin guardar este precepto, suena lo contrario" (p. 206). Es decir, si no se reordena la sintaxis, parece decir lo contrario de lo que significa.

ror sagrado de las soledades’, y el orden de las palabras no contradice este mensaje. Aunque cuesta trabajo entenderlos, significado y significante, el plano del contenido y el plano de la expresión, coinciden bastante bien. En cambio, tan pronto pasamos al verso siguiente: “Prudente cónsul de las selvas *dino, / de impedimentos*”, algo disuena. ¿Digno *de las selvas* o digno *de impedimentos*? El poema *quiere decir*, naturalmente, “digno de las selvas”, pero el encabalgamiento y el hipébaton *dicen* “prudente cónsul de las selvas digno de impedimentos”. “Siendo todas estas palabras conocidas, *por estar juntas con artificio no significan lo que dice su propio sentido, sino diversamente*”²⁰⁷. El orden de las palabras alimenta el desorden del sentido, sin negarlo del todo. Por debajo de lo que las palabras *quieren decir*, se escucha *otra cosa*, una especie de ruido parásito que interfiere la señal. Ignorar este ruido como si no significara nada es ser *imprudente*, en el sentido estrictamente gongorino de la palabra: una “oreja magnífica” que se deleita en la repetición (*OC*, I, 274, vv. 13-17), en lugar de una “oreja sorda” que reverencia la negación. La incertidumbre de Góngora forma parte constitutiva del discurso y no se debe ignorar. Más aún, sin ella no hay sublimidad. Lo sublime no es otra cosa que una *pausa* aterradora en el sentido, un paréntesis, es decir, un tipo de hipébaton. A diferencia de la palabra meramente explicativa, la palabra *hablada*, “la palabra *hablante* nunca coincide con el ‘querer decir’ que con ella se instituye. Siempre dice menos o más de lo que dice”²⁰⁸.

Esta propiedad del lenguaje *hablante* —decir menos y más de lo que quiere decir— se verifica tres veces más en el mismo cuarteto. El segundo cuarteto permite escuchar cuatro veces lo contrario de lo que *quiere decir*. Por cuatro veces está a punto de colapsar. Ya he mencionado la primera: “De las selvas *dino, / de impedimentos*”. He aquí la segunda: “*Dino, / de impedimentos busca* desatado”. No hemos acabado de saltar un obstáculo,

207 Manuel Ponce, *ibidem*, p. 311.

208 Andrea Postestà, *El pensamiento del grito*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2020, p. 77. La frase “palabra hablante” remite a Maurice Merleau-Ponty, *La prosa del mundo*, ed. Claude Lefort, trad. Francisco Pérez Gutiérrez, Madrid, Trotta, 2015: “Digamos que hay dos lenguajes: el lenguaje sin más, adquirido, del que disponemos, y que desaparece ante el sentido en cuyo portador se ha convertido, — y el lenguaje que se hace en el momento de la expresión, y que va justamente a hacerme deslizar desde los signos al sentido, — el lenguaje hablado y el lenguaje hablante [*le langage parlé et le langage parlant*]” (p. 28).

cuando tropezamos con otro. ¿Busca *impedimentos* o busca *librarse* de ellos? ¿*Qué* busca? ¿Cuál es el objeto de la búsqueda del cónsul prudente y por qué no acaba de nombrarlo el poema? López Bueno añade un tropiezo más: "Ese estar 'desatado' ('libre') de impedimentos, ¿se refiere a 'cónsul' o se refiere a 'claustro verde'?"²⁰⁹. ¿A qué se refiere qué cosa? ¿Ata el significado o lo desata? El verso *quiere decir* 'libre de impedimentos, busca algo'; 'desatado de los impedimentos de la corte, cierto cónsul, prudente, digno del horror sagrado del *lucus*, busca algo'. Pero literalmente *dice* "de las selvas dino de impedimentos busca desatado", sin comas que valgan. Las comas vienen después y varían tremendamente de un editor a otro e incluso en sucesivas ediciones de un mismo editor. *Nadie* está seguro de la puntuación de Góngora y si de mí dependiera, la limitaría a lo indispensable: le resta confusión a las soledades; disminuye la inestabilidad de los puentes entre las palabras, que están mejor flotantes: "Vínculo desatado, inestable puente. / La prora diligente" (*Sol.* 2, vv. 48-49). Diligente, sí, *pero desatado*.

El tercer ejemplo (no) dice: "Busca desatado / tu claustro verde". Hasta aquí se entiende bastante bien: 'Libre de ataduras, toma sagrado en un claustro, aunque de color verde, un claustro natural'. El objeto de la búsqueda no son los impedimentos, como creíamos al principio, sino un "claustro", sea lo que sea que signifique tal palabra, que, como hemos visto, también es un impedimento: ¿el patio de un monasterio? (Poggi, nosotros mismos), ¿el claustro de una universidad? (Salcedo), ¿encerramiento? (Carreira), ¿secreto? (Jammes), ¿la huerta que Cincinato cultivaba "con sus propias manos"? (Alatorre, que parece haber visto la huerta de Cincinato con sus propios ojos), ¿el *hortus conclusus* de la casa de Amaya en Antequera? (Jammes), ¿Antequera completa? (Jammes). Pero de pronto añade: "tu claustro verde *en valle profanado*". Nuevo tropezón. ¿El claustro *sagrado* está situado en un valle *profano*? Bartolomé de las Casas no dice tal cosa, sino que dice claramente que "aquel templo y lucos eran lugares sagrados donde *no merecían entrar hombres profanos* y pecadores"²¹⁰. En cambio, Góngora *dice* lo contrario: el claustro es sagrado, pero el valle

209 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto 'Restituye a tu mudo horror divino'", p. 113; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 736.

210 Fray Bartolomé de las Casas, "[De los dioses Genio y Vulcano]", *op. cit.*, t. 2, cap. 109, pp. 822-824 (p. 824).

donde se encuentra *ha sido* profanado. ¿Quién ha cometido semejante sacrilegio?

Cuarto y último tropezón: "Profanado / *de fiera*". Las fieras que rondan los bosques lo han profanado. Pero no, el verso se corrige inmediatamente y dice: "Profanado / *de fiera menos que de peregrino*". Las fieras *no* lo han profanado, ha sido un "peregrino", "con todas las implicaciones de la palabra", como bien dice López Bueno, comprendida, desde luego, la implicación religiosa ("el que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa o lugar santo")²¹¹. A pesar de lo que decía inicialmente el verso, entonces, el valle *apenas* ha sido profanado por el pie de un romero, un peregrino que andaba por la *silva sacra* en busca de un lugar santo²¹². Los lectores actuales de Góngora no, pero sus imitadores del siglo XVII inmediatamente recogieron el guante. Bermúdez y Alfaro: "Claustros *menos* de pueblo profanados"²¹³. Domínguez Camargo: "Al religioso, ya claustro *profano*"²¹⁴. Bances y Candamo: "En claustro, cuyo retiro / el aire *apenas*

211 Sebastián de Covarrubias y Horozco, *op. cit.*, s. v.

212 Dana Bultman toma la ambigüedad del texto al pie de la letra y convierte al peregrino en un *auténtico* profanador: "Reading these verses in the opposite manner, 'en valle profanado de peregrino', Góngora clearly recognizes the dangers inherent in writing poetry. This notion of the 'peregrino' as the profaner is attune with Mary Malcolm Gaylord's insight..." (*op. cit.*, p. 13). Pero, claro, el poema *no* dice "en valle profanado *de peregrino*", sino "en valle profanado / *de fiera menos que de peregrino*". Consciente de la arbitrariedad, en la segunda versión del artículo reformula la frase de esta manera: "These verses *can be* read fruitfully in the opposite manner: the wandering pilgrim does profane the wild cloister, for Góngora's sonnet *seems* to recognize the dangers inherent in writing poetry. The notion of the pilgrim as the profaner is, in my view, at the heart of the lesson evoked by the sonnet" ("Reason, Change and the Language of Góngora's *pájaro ladino*", p. 202). La autora tiene razón en subrayar el carácter revolucionario de la lengua de Góngora, pero no en convertir al peregrino en un profanador. Lo contrario es cierto: la revolución poética de Góngora consiste en el afán de *restituir* el carácter sagrado del lenguaje mediante el cultivo escrupuloso de la incertidumbre. El poema es un rito sagrado y el poeta-peregrino, su oficiante.

213 Juan Bermúdez y Alfaro, *El Narciso*, Lisboa, Jorge Rodríguez, 1618, f. 38v.

214 Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola*, en *Obras*, eds. Giovanni Meo Zilio y Horacio Jorge Becco, Caracas, Ayacucho, 1986, lib. 4, canto 1, estrofa 12, p. 238.

profana”²¹⁵. Colodrero: “*Profanando / de vieja encina la cerviz añosa*”²¹⁶. Profana, no profana, menos profana, apenas profana... ¿Qué copian? Más que un significado, *un arte de tropezar*. “La suavidad y la sonoridad agradable no tienen lugar en el estilo elevado, a no ser en contados pasajes —dice Demetrio—. Tucídides evita casi siempre la suavidad y la uniformidad en la composición. *Él da más bien la impresión de un hombre que va siempre tropezando, como los viajeros sobre caminos pedregosos*”²¹⁷. Es estilo elevado avanza a tropezones. El significado es trivial; confundirlo sistemáticamente, no.

12. LA TÓRTOLA VIUDA

El primer terceto introduce a una nueva figura alegórica: una tórtola viuda que le imparte determinados consejos al “mismo” *lucus* “incierto”; ya no a las *Soledades*: al mismísimo bosque:

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

No me parece que la relación entre los cuartetos y los tercetos sea débil (Jammes)²¹⁸ o que adolezca de “fallo orgánico” alguno (Carreira)²¹⁹. No hay ningún “salto conceptual” (Carreira)²²⁰. Por el contrario, ambas mi-

215 Francisco Bances Candamo, *El duelo contra su dama, op. cit.*, t. 2, jornada primera, p. 344.

216 Miguel Colodrero de Villalobos, “Ya estamos en el monte, Celio amigo”, en *El Alfeo y otros asuntos*, Barcelona, Jayme Matevad, 1639, f. 33r.

217 Demetrio, *op. cit.*, 48.

218 Robert Jammes, “Rétrogongorisme”: “Je vois encore quelques zones d’ombre dans ce sonnet, où l’enchaînement des idées, très elliptique, est parfois ambigu, dans les tercets notamment” (p. 71); y “La polémica de las *Soledades*”: “Después de explayarse [Salcedo] sobre los dos cuartetos, en los que no deja ninguna dificultad sin explicar, Salcedo pasa de prisa sobre los tercetos, cuya trabazón con lo que precede no se ve claramente” (p. 638).

219 Antonio Carreira, ed., *Antología poética* (1989), p. 355.

220 Antonio Carreira, ed., *ibidem*, p. 278, n. 13. En honor a la verdad, el propio Carreira elimina la frase en las ediciones subsecuentes (Crítica 2009 y 2015), así que deduzco que entre los diez años que transcurrieron entre una edición y otra, cambió de opinión.

tades están trabadas de múltiples maneras, aunque —el poema mismo lo dice—, de forma “incierta”. Tratemos de identificarlas.

El primer nexo es *retórico*. Como advierte el propio Jammes, la estructura del primer terceto reproduce puntualmente la del primer cuarteto²²¹. En efecto, ambos son una pequeña *adhortatio*, un “consejo” (v. 11). Góngora le aconseja a las *Soledades* que tomen sagrado en el bosque, su elemento (vv. 1-2), y, ocho versos después, la tórtola lo releva y le aconseja al propio bosque que haga algo, a saber, apartar a los intrusos que se atrevan a profanar sus límites (vv. 10-11). El soneto se compone esencialmente de dos consejos metapoéticos: *restituye* y *desvía*, restablece tu decir sagrado y aparta a los intrusos. La *Soledad* le restituye sus versos al bosque y el bosque aparta a los intrusos que intenten violar la soledad.

El segundo nexo es *simbólico*. Más allá de la castidad, la tórtola “tiene muchos misterios en su significado”²²². Uno sería el amor por las “soledades desérticas”, que puede llegar al eremitismo sin paliativos. Aldrovandi lo explica de la siguiente manera:

La tórtola es llamada la sabiduría del Padre porque se esconde de los imperfectos [*quoniam imperfectis absconditur*] y entre los perfectos dice la palabra [*et inter perfectos eam verbi dispensator loquitur*]. Para la tórtola [...] la vida transcurre en secreto [*in secretioribus*] y alejada de la multitud [*multitudine remotis*]²²³.

Otro tanto afirma el benedictino Jerónimo Laureto o Lloret en su *Sylva allegoriarum* (1575) o *Bosque de alegorías*, texto citado por Salcedo Coronel:

Las tórtolas pueden significar los habitantes espirituales del desierto [*spirituales et eremi cultores*] que viven en las alturas dedicados a la contemplación. Designan por eso la vida contemplativa de los

221 Robert Jammes, “La polémica de las *Soledades*”, p. 640.

222 María Emma Camarero Calandria, *Descripción de la Galera Real de don Juan de Austria: comentarios y edición crítica de la obra del maestro Juan de Mal-Lara*, tesis doctoral inédita, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, lib. 2, p. 30, <https://idus.us.es/handle/11441/111567> (Consultado el 21/08/2022).

223 Ulisse Aldrovandi, “De turture”, en *Ornithologiae tomus alter*, Boloña, Baptista Belagamba, 1600, lib. 15, cap. 9, pp. 505-528 (p. 518).

eremitas, a causa de la soledad, que aman [*Designat autem vitam contemplatiuan eremitarum, ob solitudinem, quam amant*]²²⁴.

Juan Bautista de la Concepción explica: “Es [la tórtola] animal solitario que vive en los desiertos y lugares retirados, *significando a los profetas antiguos, que habitaban por los desiertos*”²²⁵. Y Egberto de Lieja: “La solitaria tórtola gime, errando por caminos apartados [*per devia*, ‘por desvíos’]; / el ave contemplativa significa las oraciones del ermitaño [*preces heremitae*]²²⁶.

Arias Montano añade un misterio más: “La tórtola [...] emite un gemido más que un canto. Es ave peregrina, y *representa al hombre peregrino*”²²⁷. Así también lo creen san Bernardo de Claraval: “Su voz se parece más a un gemido que a un canto, y nos recuerda que somos peregrinos [*peregrinationis nostrae nos admonet*]²²⁸; y fray Luis de León: “La tortolica, *ave peregrina* que no invierna en nuestra tierra, es venida a ella”²²⁹.

Entre los cuartetos y los tercetos existe, pues, un estrecho vínculo alegórico: el eremitismo y la peregrinación. Tan anacoreta es el peregrino del verso 8 como el ave peregrina del verso 10. Es más, *todos* los personajes del soneto lo son. La *Soledad*, el cónsul, el peregrino y la tórtola viuda, son todos *eremopolitai*, “del yermo [...] ciudadanos” (*Son.* 86, v. 9), “ciu-

224 Jerónimo Lloret, “Turtur”, en *Sylva allegoriarum*, Venecia, Gaspare Bindono, 1575, f. 886v.

225 Juan Bautista García Rico (Juan Bautista de la Concepción), “[Estilo de anuncio figurado en ‘la voz de la tórtola’]”, en *Obras completas. Defensa de tres géneros de gente*, texto digital, EuloTech 2007, sobre la edición en cuatro tomos de la BAC, Madrid, 1995-2002, t. 4, § 17, http://www.intratext.com/IXT/ESL0108/_PIR.HTM (Consultado el 21/08/2022).

226 Egberto de Lieja, *The Well-Laden Ship*, ed. bilingüe y trad. Robert Gary Babcock, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2013: “Solivagus gemit errando per devia turtur, / signat avis contemplativa preces heremitae” (lib. 1, vv. 952-953). Ver en el mismo libro “Sobre los eremitas [*De heremitis*]”, lib. 2, vv. 561-571.

227 Benito Arias Montano, “Aves, pájaros”, en *op. cit.*, cap. LXXVIII, pp. 274-278 (p. 276).

228 San Bernardo de Claraval, *Obras completas. Tomo V: Sermones sobre el Cantar de los Cantares*, introd. Jean Leclercq, trad. Iñaki Aranguren y Mariano Ballano, Madrid, BAC, 2014², sermón 59, p. 689, parte 2, sección 3.

229 Fray Luis de León, *El Cantar de los Cantares de Salomón*, ed. José María Bécerra Hiraldo, Madrid, Cátedra, 2003, p. 140.

dadano anacoreta” (*OC*, I, 282, v. 74), “ciudadana / del campo” (*OC*, I, 202, vv. 80-81).

El grabado de Jan Luyken que reproduzco —*Una peregrina ve una tórtola en el bosque* (1687) (Ilus. 6)— condensa en una sola imagen los misterios que acabo de mencionar: una peregrina postrada a los pies de una tórtola solitaria, posada en la rama seca de una “vieja encina”, en el claro de un bosque sagrado que fácilmente podríamos comparar con el “claustro verde” de Góngora. El peregrino, el ave peregrina y el bosque sagrado se pertenecen de múltiples maneras. El soneto no tiene tanto que ver con el romance de la tortolica “Fonte frida, fonte frida” que invocan Molho²³⁰, Jammes²³¹ y Poggi²³², apoyándose en el estudio pionero de Bataillon²³³, cuanto con el *sacrum mysterium* de la poesía: “La sabiduría más profunda de Dios, oculta en el misterio. *Esto es realmente lo que indica la mención de la tórtola*. Efectivamente, esta ave pasa su vida en parajes bastante ocultos y apartados de la muchedumbre, y ama la soledad de los montes y el retiro de los bosques, lejos siempre de la multitud y siempre ajena a las turbas”²³⁴. Decir “tórtola” es exactamente lo mismo que decir *Soledades*: la Poesía, la sabiduría más profunda oculta en el misterio.

El tercer nexa es topográfico, o, mejor, *topotésico*, la ‘tesis de un lugar ficticio’, en lugar de la descripción de un lugar real. El prudente cónsul todavía buscaba asilo en un claustro “verde” (v. 7), el *chiostro verde* de Tasso. En cambio y como es bien sabido, “la tórtola viuda huye de la verdura”²³⁵. El grabado de Luyken que acabamos de ver lo muestra con claridad: la tórtola-peregrina, espejo de la propia peregrina que ora a

230 Mauricio Molho, *op. cit.*, p. 72.

231 Robert Jammes, *Comprender Góngora*, p. 241, n. 10.

232 Giulia Poggi, “Il canto della tortora”, p. 84; y *Sonetti*, pp. 397-398, n. 9.

233 Marcel Bataillon, “La tortolica de *Fontefrida* y del *Cántico espiritual*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1-2 (1953), pp. 291-306.

234 Orígenes, *Comentario al Cantar de los Cantares*, ed. Manlio Simonetti, trad. Argimiro Velasco Delgado, Madrid, Ciudad Nueva, 2007³, IV, 1, 8.

235 San Bernardo, citado por Bataillon, *op. cit.*, p. 295. Numerosos ejemplos en Arthur B. Groos, Jr., “‘Sigune auf der Linde’ and the Turtledove in *Parzival*”, *The Journal of English and Germanic Philology*, 67, 4 (1968), pp. 631-646; Thomas Peach, “Sources et fortunes d’une image: ‘Sur l’arbre sec la veufve tourterelle’”, *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*, 48, 3 (1986), pp. 735-750; y Nadine Ly, “La dicción de la naturaleza en la poesía áurea”.

sus pies, se posa en la única rama seca del árbol, preámbulo del desierto eremítico al que tarde o temprano huirá. La topotesia de Carrillo Laso es particularmente detallada: “*Collados canos, feos, encerraron / el seco, estéril suelo. / [...] / Sola acaso lo pisa / tórtola que huyó de un verde prado*”²³⁶. Al ser *eremipeta*, amante del desierto, la tórtola huye del prado verde en busca de los collados viejos, feos, secos y estériles. Góngora conocería sin la menor duda el emblema moral de la *Tórtola* (1601-1609) de Girolamo Lucenti que todavía puede verse en el techo del Salón principal del palacio Arzobispal de Sevilla (Ilus. 7), palacio que él mismo describe en el soneto “De las pinturas y relicarios de una galería del cardenal don Fernando Niño de Guevara”, llamándolo “Tebaida celestial” (*Son.* 86, v. 5) por los paisajes con ermitaños que entonces lo adornaban²³⁷. Entre los cuartetos y los tercetos el paisaje ha cambiado: antes era verde y ahora es seco y fúnebre. El horror sagrado es cada vez mayor. Como ha visto Poggi con agudeza, el soneto traza “un mapa topográfico extremadamente articulado”²³⁸. El primer cuarteto fija el punto de partida del viaje:

236 Alonso Carrillo Laso, “Mis mudos pasos, triste, divertía”, en Luis Carrillo Sotomayor, *Obras*, ed. Rosa Navarro Tomás, Madrid, Castalia, 1990, vv. 21-33.

237 Sobre los techos pintados del Palacio Arzobispal, ver Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez del Valle, *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2020, con bibliografía actualizada. Sobre la nueva autoría de los lienzos, tenidos hasta hace poco por obra de Antonio Mohedano, ver Enrique Valdivieso, “Girolamo Lucenti y las pinturas para el Palacio Arzobispal de Sevilla”, *Ars*, 38 (abril-junio 2018), pp. 108-116. Sobre el significado alegórico de las pinturas de aves en particular, ver Reyes Escalera Pérez y José Fernández López, “Pintura y emblemática al servicio de los ideales de la Contrarreforma. El techo del salón principal del Palacio Arzobispal de Sevilla”, en *Florilegio de estudios de emblemática*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 299-312: “En relación con esta imagen [el lamento de las golondrinas] se inserta en este programa una tórtola posada en una rama sin hojas, con el lema: *Non est qui consoletur. Hier[onymus] Trenorum I* [‘No hay quien la consuele. *Lamentaciones de Jeremías*’]” (p. 307). El emblema de la tórtola procede de los *Symbolorum et emblematum ex volatibus et insectis* (Núremberg, 1597) de Joachim Camerarius. Sobre la emblemática de la tórtola, ver José Julio García Arranz, “Tórtola común (*Streptopelia turtur*)”, en *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, 2010, pp. 713-725, que omite el emblema del Palacio Arzobispal.

238 Giulia Poggi, “Il canto della tortora”, p. 82.

un bosque sagrado. En el segundo, nos adentramos un poco más en el interior del bosque y llegamos a un "claustro verde", un soto aún más recogido del *lucus*, vedado a los intrusos. En la estrofa siguiente, el texto hace un *zoom* sobre la rama de uno de los árboles que forman el claustro verde, la "vieja encina" (v. 9) —no el "árbol frondoso" que imagina Molho—²³⁹ donde la tórtola viuda llora la ausencia de su amado esposo. Finalmente, en el último terceto se vuelve a abrir la panorámica y aparece el "desierto" (v. 14) que esperábamos, voz que en la época no quiere decir necesariamente un *yermo* (podía referirse a cualquier paraje deshabitado), pero que sin duda lo evoca²⁴⁰: el yermo donde se retira la tórtola viuda "significando a los profetas antiguos, que habitaban por los desiertos". No es el plan cuatripartito de las *Soledades* del que hablaba Díaz de

239 Maurice Molho, *op. cit.*: "Pero Góngora, apartándose de la tradición para unirse a Virgilio, hace posar la tortolica en un árbol frondoso, que no es el olmo de la égloga sino la encina siempre verde" (p. 73). Lo contrario es cierto: *siguiendo* la tradición de Lucano, Ovidio, Séneca, Claudiano y otros autores clásicos, Góngora hace posar a la tórtola viuda en la rama seca de una "encina vieja" (v. 9), una encina milenaria que inspira un horror sagrado. Repiten el error Dana Bultman, "Góngora's Invocation of 'Prudente Cónsul'": "Neither is there the dry branch of penitence, but the green of a hope that does not cease to invoke what is absent" (p. 14); y Nadine Ly, "La dicción de la naturaleza en la poesía áurea": "Aconseja [la tórtola] desviarse de 'la encina vieja', es decir, del árbol tónico, seco o frondoso, no se sabe, pero tan tradicional como el olmo virgiliano, donde suele posarse, para ir a apartarse al 'bosque incierto', libre, desconocido, nuevo, indefinido, sorprendente, misterioso [cursivas en el original]" (p. 42). En realidad, la tórtola no aconseja desviarse "de" la encina vieja, sino que "desde" la rama seca de una vieja encina sagrada le aconseja ¡al propio bosque!, dice el texto con signos de admiración, apartar a los intrusos y buscar refugio en un rincón todavía más escondido. La sequedad de la rama anuncia el "desierto" del verso 14, último retiro de la tórtola eremítica.

240 Miguel Monserrate Geli, *op. cit.*, explica bien la diferencia: "Los llanos, montes, sierras, valles y collados que no están de árboles poblados, sino de hierbas, prados y henos, se llaman *yermos*; y los que de árboles están poblados y adornados, *bosques* y *soledades*" (Diálogo 1, cap. 1, p. 5). Ver igualmente Philippe Luez, "Saint, désert, retraite, solitude", en *Sylvae sacrae*, pp. 7-13: "Le désert au XVII^e siècle ne ressemble pas à l'image contemporaine de grandes plaines de sable brûlées par le soleil. L'Europe occidentale retint, dès le haut Moyen Âge, l'image de la forêt comme représentation du désert, identifié comme un espace aux marges de la société propre au recueillement mystique" (p. 7). En ese sentido, las *Soledades* en su totalidad son un "desierto".

Rivas—las *Soledad de los campos*, la *Soledad de las riberas*, la *Soledad de las selvas* y la *Soledad del yermo*—, pero la transición gradual del poema, la “escala espiritual” de la “selva” al “desierto” a través del “claustro” y la “vieja encina” es muy parecida.

¿Fallo orgánico? ¿Salto conceptual? Aparte de que la poesía de Góngora no tiene nada que ver con la unidad orgánica de lo bello (la unidad gongorina está siempre impedida) ni con la lógica conceptual (el hipérbaton es, por definición, la suspensión aterradora de la lógica conceptual), la lógica poética del soneto es extremadamente escrupulosa. A la manera de Góngora, eso sí. “Fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada pero siempre abierta”. La escrupulosidad no excluye la incertidumbre sino que la solicita activamente²⁴¹.

13. LOS CONSEJOS DE LA TÓRTOLA SOLITARIA

Posada en la rama de una encina leñosa, la tórtola peregrina le aconseja al mismísimo bosque en el que se encuentra que aprenda de ella y desvíe a los intrusos, que los aparte de sí, pero con suavidad:

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

La voz “incertidumbre” ya la conocemos. Más allá de referirse a la inseguridad de los bosques, es la condición *sine qua non* de la poesía de Góngora, poesía que él mismo define como la fábrica escrupulosamente incierta, cerrada y abierta a la vez, de un decir ni del todo perdido ni del todo hallado, ni comprensible ni incomprensible, sino umbroso, radicalmente indeterminado.

241 Suscribo la tesis de Nadine Ly, *Lecturas gongorinas*, p. 209: “Siempre tuve la impresión de que, fuera de su referencia inmediata [...], esos versos [los versos acerca de la fábrica de las redes] remitían a la misma fábrica de las *Soledades* y a los rasgos relevantes de su escritura. El lenguaje del poema también es metalenguaje”.

“Desvío” —“belleza inédita de este arte gongorino del desvío”²⁴², dice Didi-Huberman— significa literalmente “despego, ceño, desagrado” (Alemany)²⁴³, como en *Firmezas de Isabela*, acto II, v. 1109: “Él te lo dirá mejor / con sus *desvíos*”; o en *Firmezas de Isabela*, acto III, v. 2610: “Ya sus *desvíos* no curo”, ‘ya sus rechazos no me importan’. Pero los desvíos que aconseja la tórtola no son desapacibles, como sería de esperar, sino “*apacibles desvíos*” (v. 11), ‘*dulces rechazos*’, como los desvíos de Galatea en el *Polifemo*: “Al joven sollicita, / mas con *desvíos* Galatea, *suaves*, / a su audacia los términos limita” (*Polifemo*, vv. 321-23). No pretende simplemente *desviar* a Acis, apartarlo de un golpe, sino más bien *atraerlo* mediante el desvío, seducirlo. “Con desvíos nos atrae, con ausencias nos llega, con rodeos nos busca”, dice Ormaza²⁴⁴. El desvío es una manera negativa de atraer, una ausencia *que llega*, un rodeo que a pesar de dar vueltas de ciego, todavía así *nos encuentra*.

Es inevitable que nos preguntemos: ¿Pero de *qué* habla el soneto? Por un lado, de cierta tórtola que dice tales y tales cosas a un bosque de tales y tales características. Por el otro, de los desvíos a un tiempo *apacibles* y *desapacibles* de la poesía del propio Góngora, una poesía, ya lo hemos dicho, que convoca despidiendo y resiste obedeciendo. Si existe un parecido entre Góngora y Mallarmé, y sin duda existe, es éste mismo: prácticamente cada palabra del soneto se refiere al mismo tiempo a un hecho externo —una “tórtola”, un “bosque”— y a la propia poesía. El gesto autorreflexivo es vertiginoso e incesante.

Helo aquí otra vez, más jugueterón todavía:

Desvíase, y buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvaríos
hacen sus aguas con lascivo juego²⁴⁵.

242 Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, trad. Dolores Aguilera, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 49.

243 Bernardo Alemany y Selfa, *op. cit.*, p. 331, col. 2, quien lo toma de *Autoridades*: “El acto de desviar u desviarse. Lat. *Discessio, deflexio*. [...] Metafóricamente significa despego, ceño, desagrado. Lat. *Contemptus, asperitas, aversio*” (s. v. *desvío*). Y cita el siguiente ejemplo: “Y ella con aquellos *secos desvíos* e impertinentes excusas, se está en la cama de su regalo”.

244 José de Ormaza, *Censura de la elocuencia*, p. 192.

245 Cito por la primera redacción de las *Soledades*, vv. 203-205. Para el texto, ver Robert Jammes, “Un hallazgo olvidado de Antonio Rodríguez-Moñino: la primera redacción de las *Soledades*”, *Criticón*, 27 (1984), pp. 5-35 (p. 17).

¿Qué “desvíos”? ¿Qué “errores”? ¿Qué “juego”? ¿Qué “lascivia”? ¿Los de un “río”? En cierto sentido, sí. El poema trata sobre un “río”. El “vagaroso Meandro” de la mitología, para más señas. ¿“Lascivo juego” de las ninfas de Garcilaso? Por supuesto. Pero fundamentalmente trata sobre sí mismo, sobre el desvío de la poesía con respecto a la lengua de la tribu, tal y como apuntan Ponce: “*Desviándose de lo común y general* con heroicos reales y poéticas locuciones, convinientes al furor divino de los versos”²⁴⁶; y Salcedo Coronel en el propio comentario al soneto: “Con este ejemplo quiere significar don Luis cuán seguro es *desviarse de la facilidad humilde* en asuntos grandes, como el de la *Soledad*”²⁴⁷. No es solo que la tórtola le aconseje al *lucus* desviar a los intrusos. Las propias *Soledades* se desvían del lenguaje normativo. La frase “juego lascivo” no se refiere solamente a las ninfas de Garcilaso, sino también y con mayor propiedad a la carga libidinal del lenguaje. Para restituir el sentido que las palabras han perdido en la corte; para que las palabras vuelvan a significar en lugar de repetir consignas vacías, tiene que haber *desvío*, aunque apacible; *error*, aunque dulce; *desvarío*, aunque cuerdo. En el desvío de lo común y general la palabra poética recupera el habla.

14. LA VOZ DE LA TÓRTOLA VIUDA

El último terceto aborda dos motivos capitales de la obra de Góngora con los que ya nos hemos cruzado varias veces: la voz y la escucha.

¿Cómo es la voz de la tórtola? Como la del propio Góngora: doble y contradictoria. Cuando habla con el bosque, lo hace “dulcemente” (v. 9). Dulcemente le aconseja dulces desvíos. En cambio, cuando se dirige al fantasma de su “siempre amado esposo muerto”, se le corta la voz y canta “con voz doliente” (v. 13):

Endeche el siempre amado esposo muerto
con *voz doliente*, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

La exégesis de san Bernardo es insuperable:

246 Manuel Ponce, *op. cit.*, p. 298.

247 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora*, p. 619.

La voz de la tórtola no es muy dulce que digamos [*alias turturis vox non dulce admodum sonat*], pero es un signo de otras realidades dulces. [...] Su voz se parece más a un gemido que a un canto [*et vox quidem gementi quam canenti similior*], y nos recuerda que somos peregrinos. Yo escucho [*audio*] más a gusto a un maestro que no fomite su aplauso [*qui non sibi plausum*] sino mi llanto [*sed mihi planctum moveat*]. Tu voz evocará la voz de la tórtola, si enseñas a gemir. Si deseas convencer, deberás hacerlo gimiendo [*gemendo*] más que declamando [*declamando*]²⁴⁸.

La tórtola es la representante de un nuevo tipo de armonía destemplada, desafinada: “Su llanto [de la tórtola] es instrumento / que acompaña su queja, / donde *la destemplanza / es armonía nueva*”²⁴⁹. Se dan en ella “dos contrarios, / repugnantes [‘opuestos’] en causas y efectos”, dice Covarrubias Horozco²⁵⁰: el canto que atrae y el llanto que desvía (Ilus. 8), el horror que limita y la luz que perdona. Con todo, san Bernardo prefiere esta repugnancia al *ars bene dicendi* del orador. El orador sólo enseña a declamar, mientras que la tórtola enseña a gemir. El primero busca nuestro aplauso; la segunda, nuestro llanto.

La versión de Góngora sería la siguiente:

El peregrino pues, haciendo en tanto
instrumento el bajel, cuerdas los remos,
al céfiro encomienda *los extremos*
deste métrico llanto:
“Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre son, del alma”.
(*Sol.* 2, vv. 112-119).

248 San Bernardo de Claraval, *op. cit.*, sermón 59, cap. 2, párrafo 3, pp. 688-689.

249 Vicente Sánchez, “Letra lírica”, en *Lira poética*, ed. Jesús Duce García, 2 tomos, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, t. 1. pp. 182-83 (p. 183, vv. 19-22).

250 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, f. 62r.

¿Cómo se miden las sílabas del llanto? El canto del peregrino, *mise en abyme* de las propias *Soledades*, se compone de dos voces repugnantes, dos “extremos” en guerra: el *pneuma* y la sangre, el metro y el llanto, *logos* y *phoné*²⁵¹. En tanto que *pneuma*, la voz es sentido articulado. El *pneuma* denota la articulación del sentido. En cambio, la sangre no entiende de sentido; no es “racional”. Es un *quejío* animal que excede la medida del *logos*: la expresión pura del dolor más allá del sentido articulado. “Métrico llanto”, “*confuso* acorde son” (OC, I, 328, v. 22), “*rudo* / sonoro instrumento” (Sol. 1, vv. 254-255), la lengua de Góngora es la *synallaxis* de ambos extremos: “naciones enteras y a la vez no enteras: ‘coincidente’ / ‘diferente’, ‘consonante’ / ‘disonante’”²⁵². “Es como el indicio de un por debajo del lenguaje, de otro lenguaje del lamento”, escribe bellamente Loraux en *La voz enlutada*²⁵³. Por debajo del aire articulado se escucha el rumor inarticulable de la sangre. La voz debe cumplir la doble misión de cantar y llorar, de decir y callar.

El romance “Sobre unas altas rocas” (OC, I, 124) añade el momento de la escucha:

De una parte, las aguas,
de otra parte, las fieras,
y de entrambas, el viento,
lo escuchan, y se enfrenan,
que a todas ellas hacen
igual sabrosa fuerza,
lo dulce de la voz,
la razón de las quejas.
¡Oh, cómo se lamenta!
(vv. 10-18).

251 Sobre el esquema rítmico y las fuentes emblemáticas del pasaje, ver Joaquín Roses Lozano, “Pasos, voces y oídos: el peregrino y el mar en las *Soledades* (II, vv. 112-189)”, en *Góngora: Soledades habitadas*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2007, pp. 79-95.

252 Heráclito, *Razón común*, ed. crítica Agustín García Calvo, Zamora, Lucina, 1999², fragmento 46, pp. 137-140.

253 Nicole Loraux, *La voz enlutada. Ensayo sobre la tragedia griega*, introd. y trad. María J. Ortega Máñez, Madrid, Avarigani, 2020, p. 92. De la misma Loraux, ver también “Le deuil du rossignol”, en *Les mères en deuil*, París, Seuil, 1990, pp. 74-86.

Los elementos de la naturaleza aíslan rápidamente el núcleo repugnante del lamento: la *synallaxis* voz / queja, aquella “sabrosa” y ésta “fuerte”, una “dulce” y la otra “severa”. Si *no* hubiera lamento; si las razones del corazón, que diría Pascal, no pudieran tanto como las razones del entendimiento, entonces no se detendrían a escucharlo con atención. Si lo hacen es porque todo lamento expresa de manera articulada una queja desarticulada que la razón no conoce.

La propia voz de Góngora —“mi voz”— no es muy distinta a la de la tórtola viuda:

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza, tantos oprimido
arrastraré cantando, y *su rüido*
instrumento a mi voz será acordado.
(*Son.* 202, vv. 1-4).

La *opresión* de la voz es la condición del canto. “Cuando una flor con un rigor [‘crueldad’] *oprime*, / más flor brotó, más encendida sale”²⁵⁴; “cuanto más *oprimido* el aire en el clarín sale con mayor armonía y diferencias de voces”²⁵⁵. Así la voz de Góngora: cuanto más oprimida, más encendida sale. Cuanto menos dice, más significa. La *ananké* sofoclea, el hado, encadena su esperanza. Pero Góngora no intenta desencadenarse. En lugar de ello, acopla el ruido del destino a la voz de la esperanza, dejando escapar un *quejío* templado-destemplado. Como bien dijera Nietzsche, la gran ambición del Barroco es “obligar al caos *propio* a que se convierta en forma”²⁵⁶. No niega el horror, lo suma a la voz. La voz es la expresión articulada del horror que la desarticula.

254 Francisco de Portugal, “Hermosura fúnebre meditada”, en *Divinos e humanos versos*, pp. 261-274 (p. 271).

255 Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas* (1640), ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra, 1999, empresa 35, p. 466.

256 Friedrich Nietzsche, “La falta de disciplina del espíritu moderno”, en *Fragmentos póstumos* (1885-1889), ed. Diego Sánchez Meca, trads. Juan Luis Vermal y Juan B. Llinares, Madrid, Tecnos, 2006, t. IV, p. 526, 14 (61).

14. LA SORDERA DEL DESIERTO

Los últimos dos versos tratan sobre la ética de la escucha, una de las grandes preocupaciones de Góngora:

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

¿Por qué es "sorda" la soledad sagrada? El razonamiento de Salcedo en el que se apoyan las interpretaciones posteriores de López Bueno ("el gemir de la tórtola es tan *inútil* como la queja del poema")²⁵⁷; Poggi ("dos voces en la misma medida *desoídas*")²⁵⁸; y Pérez Lasheras y Micó ("la segura *incomprensión o inutilidad* de su canto")²⁵⁹, es el siguiente:

Vanamente se fatiga [la tórtola] en persuadir esto [estos "apacibles desvíos"], lamentando con dolorosa voz su amado esposo muerto, porque la soledad tiene tan sorda oreja como el desierto, esto es, porque *tan sordos son los troncos y las piedras como los hombres ignorantes y obstinados*.²⁶⁰

¿Tan sordo como los hombres ignorantes y obstinados un bosque sagrado que representa el fundamento mismo de la poesía? ¿Góngora se sienta a escribir un soneto "en que muerde con galantes alusiones la

257 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto 'Restituye a tu mudo horror divino'", p. 116; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 739.

258 Giulia Poggi, "Il canto della tortora": "Una poesia significata, nella prima parte del testo, da un *pájaro ladino* incompreso e, nella seconda, da una *tórtola viuda* inascoltata" (p. 80); "due luoghi [...] che hanno la funzione di collegare due voci in ugual misura inascoltate" (p. 83). La explicación ofrecida en su edición de los sonetos de Góngora, *op. cit.*, es aún más confusa: "Fatta di materia inerte (ossia di selve), la *soledad* (luogo, ma anche poema) non ascolterà le critiche che le vengono rivolte così come il deserto (allegoria del mondo e della morte) è stato sordo alla voce del poeta-profeta" (p. 399, n. 14). Si entiendo bien el argumento, el poema la *Soledad* es sordo a las críticas de sus adversarios, mientras que el desierto es sordo a Góngora.

Parece un intento fallido por conciliar la tesis de Molho con la suya propia

259 Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, eds., *op. cit.*, p. 290, n. 14.

260 García de Salcedo Coronel, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, p. 619.

desatención *de sus enemigos* y persuade a su poema que busque en sí mismo el premio que le negó la calumnia popular”²⁶¹, para en el último momento dar un giro de 180° y terminar premiando la desatención de la calumnia popular? Ni en el mundo al revés. Explico primero el valor de la sordera en la obra de Góngora, luego en la literatura y la emblemática de los siglos XVI y XVII, y finalmente regreso a los versos del soneto. Como se verá, en ninguno de los casos “sordo” significa ser ignorante, ni siquiera en la poesía del propio Salcedo, que también emplea el adjetivo.

En la anti-loa al obispo Mardones, “modelo de prelados”, vimos que la Prudencia era sorda *al encanto de la lisonja cortesana*, el encanto, precisamente, de los ignorantes y obstinados:

Las orejas (siempre sordas)
de tu prudencia (al encanto
de la mágica lisonja),
oh modelo de prelados.

Tan “prudente” como Ulises (*Son.* 161, v. 1), el conde de Lemos también es sordo al canto lisonjero de las sirenas; no sirve de nada que las escuche:

Donde mil veces *escuchaste en vano*,
entre los remos y entre las cadenas,
no ya ligado al árbol [de Ulises], las sirenas
del lisonjero mar napolitano.
Quede en mármol tu nombre esclarecido,
firme a las ondas, *sordo a su armonía*,
blasón del tiempo, escollo del olvido.
(*Son.* 161, vv. 5-11).

Góngora mismo también es sordo a la lisonja: “*No a escuchar* vuestras voces lisonjeras” (*OC*, I, 170, v. 5).

Si los prados pastoriles son amenos, los valles sagrados son sordos a esa misma amenidad: “A pesar del prado ameno / y a pesar del valle *sordo*” (*Rom.*, IV, 216, vv. 43-44).

261 García de Salcedo Coronel, *ibidem*, p. 619.

La sordera, y la ceguera, cuadruplican la dicha del pobre, que ni cree en leyes ni mira en vanidades: “¡Oh, cuatro veces dichoso / el que, en un pobre sayal, / del mundo se pone en cobro [‘se resguarda’]! / De la pragmática nueva / se anda *descuidado y sordo*, / *ni mira* en seda ni en puntas, / almidón, filete ni oro” (*Rom.*, III, 131, vv. 66-72).

Por el contrario, los cortesanos tienen “*magníficas orejas*”; no *saben* ser sordos a las quejas impertinentes de la golondrina, sino que se entregan a ella con deleite, mientras Góngora les niega el aplauso hasta a los pequeños ruseñores: nada que importune el silencio de las soledades:

Magníficas orejas
ofendan, en alcázares dorados,
tus repetidas quejas,
mientras yo entre estos sauces levantados
aplauso al ruseñor le niego breve²⁶².
(*OC*, I, 274, vv. 13-17).

El error de la crítica consiste en atribuirle a la sordera un valor exclusivamente negativo —“el mundo sordo y ciego de la corte” (Orozco Díaz)—, cuando también tiene uno positivo: la prudencia de Ulises —la prudencia del obispo Mardones y del conde de Lemos— y la renuncia estoica²⁶³. Séneca, Epístola 31, las mezcla las dos:

Serás sabio si cierras los oídos [*sapiens eris, si cluseris aures*], que no basta obturar con cera; precisamos de un tapón más compacto que aquel que Ulises, según cuentan, aplicó a sus compañeros. El canto aquel que temía era halagador [*blanda*], pero no se oía por todas partes: en cambio éste, ciertamente temible, resuena en nuestro alrededor no desde una roca, sino desde cualquier rincón de la tierra. Así debes tú pasar de largo no por un solo lugar sospechoso por las

262 Sobre la canción “Al importuno canto de una golondrina”, ver José María Micó, ed., *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 149-154; y Giulia Poggi, “Después de las *Soledades* (A propósito de la canción “A la pendiente cuna”)”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, ed. Begoña López Bueno, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 223-237.

263 Emilio Orozco Díaz, *op. cit.*: “Se acusa aquí en el soneto [...] el sentimiento de haberse arrepentido de arrojar su poema al mundo sordo y ciego de la corte” (p. 215).

insidias del placer, sino por todas las ciudades. Muéstrate sordo a tus seres más queridos [*surdum te amantissimis tuis praesta*]: con buena intención te desean el mal²⁶⁴.

Prudente es quien se tapa los oídos para no escuchar el canto lisonjero que se escucha por todas las ciudades.

La discreción también es sorda: “Tapar las orejas y mandarse atar al mástil del navío por no ser vencido del suave canto de las sirenas denota que *el hombre discreto ha de ser sordo* y no dar oídos a los halagos de los deleites”²⁶⁵.

La empresa de la Academia de los Sordos (*Accademia degli Assorditi*) de Urbino era *Canitis surdis, canitis ligatis*, ‘Cantan [las sirenas] a los sordos, cantan a los ligados’, lema que repite Ménestrier en *L’art des emblemes* (1684)²⁶⁶; y el anónimo autor de la *Imago primi saeculi Societatis Iesu* (1640) (Ilus. 9), la *Encyclopédie* del jesuitismo. Las sirenas se pueden matar cantando que los prudentes no las escuchan. Cantan a los ligados al mástil de Ulises; no se dejan seducir por ese tipo de canto hagan lo que hagan.

Covarrubias Horozco sustituye los tapones de cera de Ulises por la corona de espinas de Cristo, pero la función de la sordera sigue siendo la misma: cerrarle la puerta a la lisonja. La *inscriptio* dice: *Sepe aures tuas spi-*

264 Lucio Anneo Séneca, “Menosprecio de los bienes externos, aprecio de la interioridad”, *op. cit.*, t. 1, epístola 31, pp. 227-231 (pp. 227-228, párrafo 2).

265 Juan Pérez de Moya, “De Ulises”, en *Philosophía secreta de la gentilidad*, ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995, lib. 4, cap. 45, pp. 540-546 (p. 545). Igual en Alonso de Barros, *Filosofía cortesana*, ed. Ernesto Lucero, Madrid, Polifemo, 2019: “Su canto y plática [del Adulador] es como el de la serena [sirena], para matar por engaño al suspenso que, elevado en su vanidad, *gusta de la música y no se pone algodón en los oídos* en tan peligroso paso como éste” p. 154). Para sobrevivir en la corte hay que ser un Ulises.

266 Claude-François Ménestrier, *L’art des emblemes*, París, Robert Jean-Baptiste de La Caille, 1684: “Pour le voeu de la chasteté religieuse ils peignent le vaisseau d’Ulisse, dans lequel les matelots se bouchoient les oreilles pour ne pas entendre le chant des sirènes et les passagers estoient liez au mast avec ces mots: *Canitis surdis canitisque ligatis*. Vous chantez à des sourds, à des hommes liez” (p. 70). Sobre la fortuna del lema, ver María Paz López-Peláez, “‘Vos canitis surdis canitisque ligatis’, o la respuesta de los religiosos ante el canto de las sirenas”, *Music in Art*, 32, 1-2 (2007), pp. 169-175, de quien tomo algunos de los datos.

nis, ‘cerca tus orejas con espinos’. La *subscriptio* empieza: “Seto de espinas pon a tus oídos, / no entre la lisonja o la malicia” (Ilus. 10)²⁶⁷. La glosa en prosa amplía el significado: “El real profeta David pedía a Dios apartase sus ojos y los arredrase para mover las vanidades, conviene a saber, todas las cosas terrenales, caducas y perecederas, y *ese mismo peligro tienen las orejas si no las apartamos de oír lisonjas, murmuraciones, mentiras y falsas doctrinas. Y para que no lleguen a nuestros oídos debemos echarles una fuerte cerca y vardarlas con espinas*, como nos lo aconseja el Espíritu Santo, *Eclesiastici*, cap. 28: *Sepi aures tuas spinis et linguam nequam noli audire*”²⁶⁸. Ni ver vanidades ni oír falsedades: el profeta David y el Espíritu Santo enseñan a ser ciegos y sordos.

Los ejemplos literarios son todavía más numerosos, desde el “*surditate securus*” (‘seguro en la sordera’) de Filippo Picinelli²⁶⁹; al “sordo y ciego / *de puro atento*, y no de sobresalto” de Leonardo de Argensola²⁷⁰; pasando por Ulloa Pereira (“no huye siempre el sabio de la gente, / mas hay tiempo que *cierran los oídos, / a pena de ocuparlos neciamente*”)²⁷¹; Domínguez

267 Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas*, centuria 3, emblema 2, f. 202r.

268 Sebastián de Covarrubias Horozco, *ibidem.*, f. 202v. En realidad, en texto bíblico no tiene nada que ver con la sordera, sino que dice: “Mira, cerca tu hacienda con espinos, / encierra bien tu plata y tu oro” (*Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, equipo de traductores, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1982). Covarrubias Horozco, desde luego, sigue la versión incorrecta de la Vulgata: “Cerca tus orejas con espinas, no des oídos a la mala lengua” (*La Biblia Vulgata latina traducida en español*, t. 8, Madrid, Imprenta de la hija de Ibarra, 1808).

269 Filippo Picinelli, “Ulisse”, *Mondo simbolico*, Milán, Stampatore Archiepiscopale, 1653: “Per insegnare che le voci lusinghiere de i mondani piaceri non devono ascoltarsi, ma trascurarsi, furono dipinte le sirene presso la nave d’Ulisse, col cartello: *Obseratis auribus* [Con las orejas tapadas]. [...] Allo stesso corpo d’Ulisse entro la nave con le sirene a canto io diedi: *Surditate securus* [Seguro en la sordera], perche non meglio si può vincere l’assalto di femmina rea che col chiuder l’orecchio a suoi inviti” (lib. 3, cap. 25, pp. 83-84 [p. 83]).

270 Bartolomé Leonardo de Argensola, “Ha llegado mi fe a tan raro extremo”, en *op. cit.*, t. 1, 41, vv. 212-213.

271 Luis Ulloa Pereira, “Al doctor Felipe Godínez, su amigo. Trata de su desengaño”, en *Versos sacados de algunos de sus borradores*, Madrid, Diego Díaz, 1659, ff. 77r-79v (f. 78v). En el mismo libro, ver igualmente la “Epístola a un caballero amigo que vivía en Sevilla. Alábase la vida de la corte”, ff. 58r-63r: “Cuanto en la selva misteriosa crece / para ruda lisonja de los ojos / *todo sordo se ve, todo enmudece*” (f. 59r); y “A don Gabriel Bocángel de Unzueta”, ff. 147r-149v: “Señor don Gabriel, yo *estoy / a*

Camargo (“sordo lo exima *de la lisonjera / sirena*, que tan dulce me ha cantado”)²⁷²; y el propio Salcedo Coronel, que olvidándose de lo que había dicho acerca de la sordera de las soledades, en el soneto “Escribe de la aldea a Lisi, que estaba en la corte, gustoso de no vivir en ella” celebra las virtudes de su propia sordera en relación con la lisonja cortesana: “Sordo *al acento que escuché gustoso*, / lograr seguro el desengaño quiero”²⁷³. No quiere oír más engaños, sino que quiere la sordera del desengaño.

El significado correcto de los versos de Góngora es, entonces: ‘Ojalá que endече la tórtola el siempre amado esposo muerto con voz doliente, que tan sorda oreja *a la lisonja cortesana* tiene la soledad como el desierto’²⁷⁴; y no, como concluye López Bueno, “que siempre haga duelo [...] que de nada sirve, porque nadie la escuchará”²⁷⁵. Por el contrario, las soledades son *todo* oídos: “Ni en este monte, este aire, ni este río / corre fiera, vuela ave, pece nada, / *de quien con atención no sea escuchada / la triste voz del triste llanto mío*” (OC, I, 32, vv. 1-4). “*Escuchado he vuestras quejas / con las orejas de un palmo* [‘del tamaño de un palmo’], / y a no sentir yo mis duelos, / sintiera vuestros trabajos” (OC, I, 98, vv. 97-100).

“De una parte, las aguas. / De otra parte, las fieras, / y de entrambas, el viento, / *lo escuchan, y se enfrenan*” (OC, I, 124, vv. 10-13). Hasta “las sordas piedras oyen” (OC, I, 132, v. 52). Si hay un sitio donde la tórtola puede cantar con la certeza de que su dolor *será* escuchado es en el mudo horror sagrado de las soledades, tan sordas, prudentes, discretas y desengañadas como el más seco y silencioso de los desiertos. Son inmunes a la

los afectos muy sordo, / ni por señas, ni por gritos, / los entiendo ni los oigo. / [...] / Para explicar la esquivéz / que a la urbanidad opongo, / he de decir que me entierro, / no basta que me recojo” (f. 147r).

272 Hernando Domínguez Camargo, *San Ignacio de Loyola*, op. cit., lib. 3, canto 4, p. 275, estrofa 148.

273 García de Salcedo Coronel, *Cristales de Helicon*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650, soneto 10, vv. 11-12.

274 La conclusión de Molho, Carreira y Jammes —sordo a la críticas de sus enemigos— no es incorrecta, pero no está bien razonada. No es cuestión simplemente de ser sordo a las críticas, sino más bien a un concepto falso de la armonía. Sordo, en otras palabras, a cierto tipo de poesía, pero no a la armonía *disonante* de Góngora o al *gemido* cantado de la tórtola.

275 Begoña López Bueno, “El enigmático soneto ‘Restituye a tu mudo horror divino’”, p. 116; y “De nuevo ante el soneto de Góngora”, p. 739.

lisonja y amantes del llanto; ni halagan ni se dejan halagar; no buscan el aplauso de los ignorantes y obstinados, sino el llanto de los perfectos.

¿El soneto a las *Soledades* un triste "no mereció la pena" (López Bueno)?²⁷⁶ ¿Un canto "moderno" sobre el desconsuelo del poeta? (Poggi)²⁷⁷. ¿Una "auténtica *confesión de la retirada* [cursivas en el original]" (Daza Somoano)?²⁷⁸ Todo lo contrario: una auténtica *restitución* (v. 1) del mudo horror divino de la poesía y una condena rotunda de la idolatría y la lisonja de los grandes. Por una vez en la vida, el esclavo tiene la habilidad y tiene la lengua. El poema no dice que Góngora sea un profeta *en el desierto*²⁷⁹. Dice más bien que su propia voz es un desierto: "Nos da del desierto con su voz esta precursora de la vida perfecta, esta solitaria tórtola"²⁸⁰. Góngora es el profeta *del* desierto. Prudente como un cónsul y sordo como Ulises, canta con la voz del desierto para las orejas sordas del desierto. El halago no tiene cabida alguna. *Canitis surdis, canitis ligati*. El llanto que no tiene entrada en la corte en el desierto suena alto y claro, y no hay monte, aire, río, fiera, ave o pez que no lo escuche y se detenga.

Otra cosa es que el verso dé a escuchar lo contrario de lo que significa, y que en lugar de decir "tan *prudente* oreja tiene la soledad como el desierto", escoja la *via negativa* y diga "tan *sorda* oreja tiene la soledad como el desierto", omitiendo adrede el objeto de la sordera: todo canto que *no* gima, toda palabra que *no* esté acordada al ruido²⁸¹. Pero esa contra-

276 Begoña López Bueno, "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 744.

277 Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 89.

278 Juan Manuel Daza Somoano, "La décima de Góngora al *Faetón* de Villamediana (Con nuevas visiones sobre la controversia cultista)", en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Universidad de Navarra, 2013, pp. 227-241 (p. 238).

279 Begoña López Bueno, "El enigmático soneto", p. 116; y "De nuevo ante el soneto de Góngora", p. 739.; Giulia Poggi, "Il canto della tortora", p. 85; Robert Jammes, *Comprendre Góngora*, p. 242.

280 Francisco de Valdés, "Censura", en Diego de Jesús María, *op. cit.*, sin foliar. En el mismo texto: "Paloma y tórtola, dice Filón, ofreció Abraham, aves ambas que viven solo para el Cielo, una activa, otra contemplativa; la una paloma, duenda [domada], mansa, civil, que vive en común y para el común; la otra sabiduría, tórtola, amante de la soledad, contemplativa y, como tal, templo de la sabiduría divina" (sin foliar).

281 Según Dana Bultman, "Reason, Change and the Language of Góngora's *Pájaro Ladino*": "The fact that there are two possessors of deaf ears opens the reference up

dicción, esa *opresión* del canto por el canto no son exclusivos del último verso. Ya hemos visto que antes decía que el prudente cónsul "impedimentos busca" (v. 6), cuando en realidad quería decir que *desatado* de impedimentos buscaba un claustro; o que el mismo claustro estaba "en valle profanado" (v. 7), cuando en realidad quería decir que era un valle sagrado que *apenas* había sido profanado. Pues bien, esa confusión *regulada* (Sol. 2, v. 717); ese desarreglo *razonado* de todos los sentidos que un día Rimbaud convertirá en el *sine qua non* del canto es la esencia misma de la lengua de Góngora²⁸². Convirtió la oscuridad del *lucus* en la claridad del Verbo. No es Rimbaud, pero se adelanta a sus "místicos horrores"²⁸³. "Igual la suerte que el rigor compone"²⁸⁴. "De errar fabrican aciertos"²⁸⁵. "No el temor, no el espanto, nos abstuvo / de visión exquisita, / que cuando el miedo embarga al pie, concita"²⁸⁶. Sólo el embargo del decir concita. Sólo la opresión canta. El errar es acierto. La suerte es rigor. Escuchar a Góngora es dejarse alcanzar por el ruido que oprime su voz²⁸⁷. Algo canta

to a double meaning in which deafness is both negative and positive" (p. 203). Más bien, la escucha magnífica de los poderosos es sorda (OC, I, 274) y la escucha sorda de la soledad, magnífica. La imprudencia es sorda; en cambio, la prudencia oye perfectamente (OC, I, 258 y Son. 161).

- 282 Arthur Rimbaud, "A Paul Demeny", en *Œuvres*, ed. Suzanne Bernard y André Guyaux, París, Bordas, 1991, pp. 346-352: "Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens* [cursivas en el original]" (p. 348).
- 283 Arthur Rimbaud, "Le Bateau ivre", *ibidem*, pp. 128-131: "J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques" (p. 129). 'He visto ponerse al sol, manchado de horrores místicos'. Tanto la poética de la "mancha" como la naturaleza religiosa del "horror" tienen mucho que ver con la ebriedad sublime de Góngora.
- 284 Juan de Moncayo, *Poema trágico de Atalanta y Hipomenes*, en *Obra poética*, ed. Ted E. McVay, 2 tomos, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, t. 2, p. 365, canto tercero, estrofa 20, v. 1270.
- 285 Francisco de Portugal, "Más amor y más amor", en *Divinos e humanos versos*, pp. 201-202 (p. 202).
- 286 Francisco Manuel de Melo, *Panteón a la inmortalidad del nombre Itade. Poema trágico dividido en dos soledades*, ed. Paulo Craesbeeck, Lisboa, La Oficina Craesbeeckiana, 1659, *Soledad primera*, f. 24v. Después de Sor Juana, es uno de los mejores discípulos de Góngora.
- 287 Sobre la ética de la escucha, ver Jean-Luc Nancy, *A la escucha*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2015: "La escucha está a la escucha de otra cosa que el sentido en su sentido signifiante" (p. 66). El ejemplo paradigmático sería la llamada "atención parejamente flotante" (*gleichschwebende Aufmerksamkeit*) de Freud.

donde la lengua llora. Lo "dicho" (Molho) cuenta poco; lo decisivo es el embargo del decir, eso que el último Molho llama con la mayor agudeza "un saber negante"²⁸⁸, un saber que no quiere saber. "Sí arruinado en noes", decía Jiménez²⁸⁹. El decir se levanta de entre las ruinas del no decir. El naufragio es ventura. Cuando los pastores han perdido la voz, entonces cantan *que* han perdido la voz. No poder cantar es el canto negativo del poeta *ladino* en la Era de la Lisonja²⁹⁰.

288 Así el último Molho, "Sobre la metáfora" (1977), en *Semántica y poética*: "La metáfora se funda en la implicación de un saber negante, no significado, y que por lo mismo se sustrae al discurso" (pp. 13-19 [p. 16]). Precisamente: un saber negante y casi apofático.

289 Juan Ramón Jiménez, "Sé que mi obra es lo mismo", en *Libros de poesía*, ed. Agustín Caballero, Madrid, Aguilar, 1972, p. 985, v. 7.

290 Sobre el enmudecimiento de los poetas, problema acuciante de la literatura pastoril, ver Hans-Georg Gadamer, "¿Están enmudeciendo los poemas?", en *op. cit.*, pp. 107-117: "Es falso afirmar que los poetas están enmudeciendo. Han bajado necesariamente el tono de voz" (p. 117). Góngora no es "mudo", pero sí ha bajado considerablemente el tono de voz. Por eso el poema se refleja en el silencio del bosque sagrado.



Ilus. 1. Giovanni Guerra. *El Orco o La boca del Inferno de Bomarzo* (s. f., Viena, Albertina), [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[37232\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[37232]&showtype=record).



Ilus. 2. Domenico Falcini. *La tentación de san Francisco*. En Fray Lino Moroni, *Descrizione del Sacro Monte della Vernia* (1612, Washington, D. C., National Gallery of Art), <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.206716.html>.



Ilus. 3. Christoph Weiditz, *Negro esclavo en Castilla*. En *Trachtenbuch* (h. 1530, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), <http://dlib.gnm.de/item/Hs22474>.



Ilus. 4, Raphael Sadeler según Paul Bril, *Paisaje con capilla* (1570-1632, Amsterdam, Riksmuseum), <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.168902>.



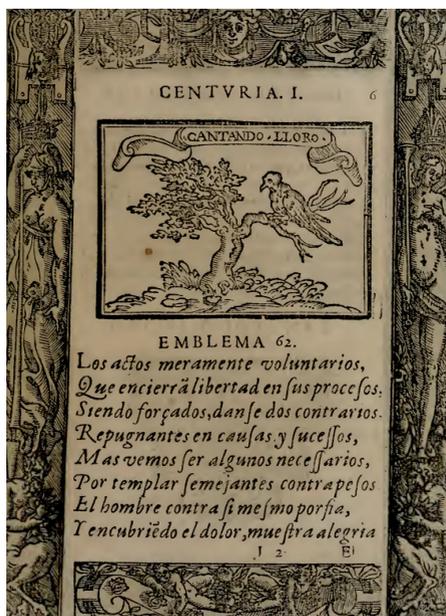
Ilus. 5. Johan Sadeler, Raphael Sadeler y Adriaen Collaert según Maarten de Vos, *San Apeles. En Solitudo, sive vitae patrum eremicalarum* (*Soledad o la vida de los padres eremitas*) (1585-1586, Madrid, Biblioteca Digital Hispánica), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000011024>.



Ilus. 6. Jan Luyken, *Una peregrina ve una tortola en el bosque* (1687, Amsterdam, Rijksmuseum), <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1896-A-19368-584>.



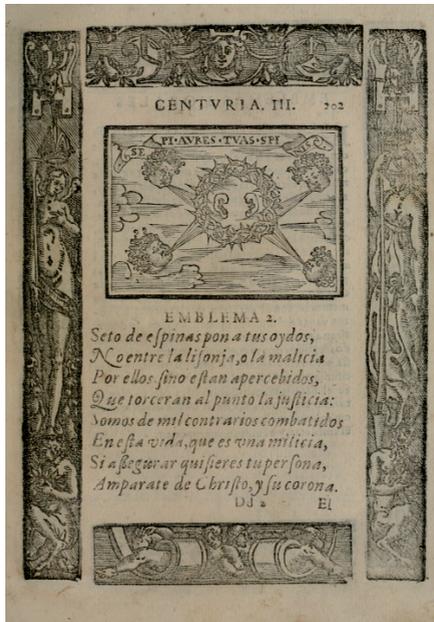
Ilus. 7. Girolamo Lucenti. *Non est qui consoletur. Hier[onymus] Trenorum I* [No hay quien la consuele. Lamentaciones de Jeremías] (h. 1604). Fotografía procedente de Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez del Valle, *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020), p. 91, lam. 54.



Ilus. 8. Sebastián de Covarrubias Horozco. *Cantando lloro*. En *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria I, emblema 62, f. 62r.



Ilus. 9. *Canitis surdis, canitisque ligatis*. En *Imago primi saeculi societatis Iesu*, Amberes, Balthasar Moreti, 1640, lib. 1, p. 181.



Ilus. 10. Sebastián de Covarrubias Horozco. *Sepi aures tuas spinis*. En *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria III, emblema 2, f. 202rv.