

La escritura como pentagrama en las Soledades de Luis de Góngora

Elena DEL RÍO PARRA

RESUMEN

Este artículo propone una nueva lectura del primer verso de las *Soledades* de Luis de Góngora. La consulta de diversas referencias textuales contemporáneas al autor, así como de su recepción crítica posterior, hacen posible una interpretación diferente del comienzo de la silva gongorina. La lectura se apoya, además, en diversos contextos lexicográficos para sugerir una explicación coherente con una faceta de la obra de Luis de Góngora: la musicalidad. Del cotejo de referencias gongorinas se extrae la idea de una naturaleza en la que cada elemento es armónico y acorde con el conjunto, formando una suerte de pentagrama donde todo concuerda.

Palabras clave: Luis de Góngora, *Soledades*, Música, Interpretaciones, Instrumentos, Lexicografía, Semántica, Recepción crítica.

ABSTRACT

This article proposes a new interpretation of the first verse of Luis de Góngora's *Soledades*. The gathering of various textual references contemporary to the author, as well as his latter critical reception, make possible to read the beginning of this *silva* in a different way than usual. Our view takes into account several lexicographical contexts, in order to suggest a view coherent to the one proposed by Góngora himself in many of his poems: a Nature where every element contributes to a general harmony, as a sort of musical score where every note is concordant with the whole.

A pesar de las nuevas perspectivas que durante los últimos tiempos vienen iluminando los textos gongorinos, sigue siendo sorprendente la diferencia de opinión que suscitan las *Soledades*, ya no sólo en lo referente a una oración, sino incluso a pasajes enteros como el que sigue:

El arco del camino pues torcido,
 que habían con trabajo
 por la fragosa cuerda del atajo
 las gallardas serranas desmentido,
 de la cansada juventud vencido
 (los fuertes hombros con las cargas graves
 treguas hechas süaves),
 sueño le ofrece a quien buscó descanso
 el ya sañudo arroyo, ahora manso:
 merced de la hermosura que ha hospedado,
 efectos si no dulces del contento
 que, en las lucientes de marfil clavijas,
 las duras cuerdas de las negras guijas
 hicieron a su curso acelerado,
 en cuanto a su furor perdonó el viento¹. (I, vv. 335-349)

Este fragmento bien puede servir para intentar explicar la raíz de determinados problemas de interpretación de la obra, y cómo se consigue ocasionalmente un efecto de doble lectura. No es nuestra intención encontrar la clave correcta de comprensión, ni tampoco llegar a una amigable solución de compromiso, sino demostrar la forma en que se genera una ambigüedad, procedimiento que sirve para ampliar la interpretación de otros pasajes de las *Soledades*, como se verá más adelante.

Las interpretaciones están radicalmente divididas, y es Dámaso Alonso quien se confiesa indeciso ante el sentido de los versos 343 a 349². El resto de los comentaristas se inclina, bien a señalar la identificación del arroyo con un instrumento («las duras cuerdas de las negras guijas»), o a negar tal posibilidad alegando que simplemente se trata de la música de la serrana. El problema es que, como veremos, en versos precedentes hay dos serranas, una que toca un instrumento de cuerda y otra de percusión, y ambas alusiones están presentes en nuestro fragmento, en la referencia a las «cuerdas» y a las «negras guijas». De este modo, cada comentarista se decanta por un instrumento, acomodando el resto de los elementos a su interpretación personal. Sebastián de Covarrubias define «guija» como: «la piedra pelada, que se cría ordinariamente en las riberas de los ríos y arroyos», y a pesar de ello Bernardo Alemany y Selfa, en un intento de aglutinar todos los elementos a la vez, interpreta: «las negras guijas o pedruzuelas planas que se tocan poniéndoselas entre los dedos el que las toca y suenan como suenan las cuerdas de un instrumento músico»³. Dámaso Alonso sin em-

¹ Vid. Luis de Góngora: *Soledades*, ed. R. Jammes (Madrid: Castalia, 1994), que seguiremos de no indicar lo contrario.

² Para esta y otras interesantes referencias e interpretaciones remitimos al «Apéndice I» de la edición de R. Jammes arriba citada, así como a las notas que acompañan a los mencionados vv. 335 a 349.

³ 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).

bargo observa que «guijas», según lo utiliza Góngora, alude siempre a las piedrecillas del río, y de ahí deriva su duda. Nos limitamos aquí a dar una muestra del alcance del problema, cuya discusión ocuparía muchas más páginas.

Es sabido que hay antecedentes claros de la idea contenida en estos versos en dos textos muy conocidos, pasajes que, curiosamente, están catalogados con la misma fecha. Es en un romance del propio Luis de Góngora donde aparece el tema de las serranas bailando y tocando instrumentos: «En los pinares de Júcar / vi bailar unas serranas, / al son del agua en las piedras, / y al son del viento en las ramas / (...) / Una entre los blancos dedos / hiriendo negras pizarras, / instrumento de marfil / que las Musas le envidiaran, / las aves enmudeció, / y enfrenó el curso del agua»⁴. Es decir, contiene los elementos problemáticos en nuestro fragmento de las *Soledades*, el baile al son del río, y el instrumento musical, que ya plantea el contraste cromático entre el blanco y el negro, así como la identificación del marfil con las manos, y de las manos con el instrumento. Por otro lado, el texto nos recuerda que, anteriores a los versos transcritos al principio de este trabajo, debemos tener en cuenta también los comprendidos entre el 237 y el 253; ambos fragmentos, aunque escindidos por la minuciosa descripción de las viandas para la boda, se complementan y muestran un claro hilo narrativo⁵ e intención de continuidad. En estos versos anteriores aparece la misma serrana, así como otra que pulsa un instrumento de cuerda.

Por su parte, una canción de 1603 muestra otro tema posiblemente presente también en las *Soledades*: «Sobre trastes de guijas / cuerdas mueve de plata / Pisuerga hecho cítara doliente; y en robustas clavijas / de álamos, las ata / hasta Simancas, que le da su puente: / al son deste instrumento / partía un pastor sus quejas con el viento»⁶. No hay duda aquí de que el río es un instrumento musical, con cuerdas unidas a las clavijas y puente, y hasta se nombra el instrumento concreto de que se trata: una cítara. El poeta no ha querido dejar lugar a dudas, es bien explícito en su intención cuando se lo propone. Obviamente no se trata de una idea nueva en la literatura de la época⁷ —como tampoco lo es el

⁴ Luis de Góngora: *Romances*, ed. A. Carreño (Madrid: Cátedra, 1995), núm. 52.

⁵ La fuente más clara fue rastreada por María Rosa Lida de Malkiel en su ya clásico estudio «El hilo narrativo de las *Soledades*», en *La tradición clásica en España* (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 243-251.

⁶ *Obras completas de don Luis de Góngora y Argote*, ed. J. Millé y Giménez e I. Millé y Giménez (Madrid: Aguilar, 1943).

⁷ Las transformaciones de todo tipo, a las que tanta afición hay en el Barroco, tienen su expresión concreta en muchas ocasiones en instrumentos musicales. Si bien en Góngora, como veremos, son las barcas, los pájaros y los ríos algunos de los elementos transformados en instrumentos, podemos encontrar ejemplos en otros poetas. Véanse si no las respectivas transformaciones de un río y una mujer en composiciones de Lope de Vega y sor Juana Inés de la Cruz. La primera pertenece al famoso poema «Al son de los arroyuelos»: «Suenan del agua las venas / instrumento natural», *Poesía selecta*, ed. A. Carreño (Madrid: Cátedra, 1995); la segunda está contenida en el poema de sor Juana Inés de la Cruz que comienza «Cantar, Feliciano, intento / tu belleza celebrada; / y pues ha de ser cantada, / tú serás el instrumento», *Obras completas* (México: Porrúa, 1996). En este último poema se concentra un gran número de términos musicales utilizados con frecuencia por Góngora, como pueden ser «tiples», «cuerda», «paso» o «pie».

procedimiento de transponer alegóricamente los elementos de un objeto a otro, hecho al que Luis de Góngora nos tiene sobradamente acostumbrados—, pero lo que en esta canción resulta tan obvio, no lo es, por diversos motivos, en nuestro fragmento inicial.

El mundo musical reflejado en las *Soledades* ha sido en ocasiones interpretado como una parte más de la expresión de ideas neoplatónicas en este texto y como un indicio de la armonía universal⁸. No entraremos a cuestionar tal generalización aquí, y simplemente señalaremos una vez más la omnipresencia de la música en la obra, donde la naturaleza se nos aparece conmoviendo con su sonido, y siendo conmovida por el sonido humano. De nuevo, una vieja idea, y de nuevo un procedimiento avisado para expresarla, que crea una confusión buscada por medio de la mezcla de elementos que pueden pertenecer al plano real o al imaginario; el segundo se ha hecho ya tan real en el mundo construido por el autor, que somos incapaces de diferenciarlos. Volviendo a nuestros versos, sintácticamente no se hace totalmente explícita la idea de que el arroyo pueda ser un instrumento; semánticamente, sin embargo, los elementos nombrados ofrecen una interpretación clara que apunta en esta dirección. Ambas lecturas habían sido ya desarrolladas por separado en la tradición precedente, pero nunca refundidas de tal modo. Estamos ante la consumación del procedimiento metafórico, cuando los dos planos se identifican de forma que llegamos a dudar de la existencia de la propia metáfora.

Creemos, por otro lado, que no se ha prestado la debida atención a los versos 335 a 342: «cuerda» es un término que ciertamente acarrea una alusión musical, sentido que se repite en el verso 347⁹. A él nos atreveríamos a añadir «con trabajo» y «fragosa»; la estratégica posición de la primera expresión nos lleva a pensar en un posible calambur, figura ocasionalmente utilizada por Góngora¹⁰, y es revisando las *Soledades* primitivas¹¹ donde encontramos que precisamente el verso 336 ha sido reescrito¹²:

⁸ R. O. Jones: «Neoplatonism and the *Soledades*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 1-16.

⁹ No ocurre lo mismo con «arco», que, a pesar de ser empleado en su acepción musical en el siglo XVII, en Góngora alude siempre al campo semántico venatorio, es propicio para establecer comparaciones —bien con las cejas en una prosopografía, bien con el arco iris— o, como en este caso, denota un atajo físico. *Vid.* al respecto la nota núm. 16.

¹⁰ Se trata en todos los casos de poemas satíricos o burlescos: «con dados ganan Condados», Luis de Góngora: *Letrillas*, ed. R. Jammes, (Madrid: Castalia, 1991), núm. XVI; «cierto poeta, en forma peregrina / cuanto devota, se metió a romero», Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė (Madrid: Castalia, 1992), núm. 31. También en una letrilla considerada atribuible, leemos: «Dicen que ha hecho Lopico / Contra mis versos adversos; / Mas si io buelbo mi pico, / Con el pico de mis versos / A este Lopico lo-pico», (*Obras completas*, núm. LXII).

¹¹ Luis de Góngora: *Soledades*, ed. D. Alonso (Madrid: Cruz y Raya, 1936).

¹² El énfasis es nuestro, y señala el cambio. Al reescribir el verso 336 e incluir el verbo, Góngora tiene por fuerza que modificar el 338.

El arco del camino, pues, torcido,
 —que ya, no sin trabajo,
 por la fragosa cuerda del atajo
 habían las serranas desmentido—. (Vv. 335-338)

Esta construcción no recibió ninguna crítica ni comentario por parte de sus contemporáneos, no es especialmente «oscura», y de hecho no contiene ningún sustantivo o adjetivo, sólo sirve de modificador para la acción. Tampoco se explica la alteración por un deseo de cambiar la rima, puesto que ésta se mantiene. El significado del nuevo verso es exactamente el mismo, pero gana enormemente en ambigüedad, si atendemos nuevamente a la definición que al término «contrabajo» da Covarrubias: «Si es una dición sola, vale la voz profunda en la música; si son dos, con trabajo, vale trabajosamente»¹³. Es lícito pensar que Luis de Góngora, racionero de la Catedral de Córdoba y cantor del coro, fuese consciente de esta primera entrada, estuviera muy familiarizado con lo relativo a las calidades de la voz, y las tuviese muy presentes a la hora de componer. De nuevo Alemany y Selfa parece apuntar hacia una respuesta en este sentido, bajo la voz «tiorbas»: «Si io tuuiera veinte mil ducados, / Tiplones convocára de Castilla, / De Portugal baxetes mermelados, / I a fee que a la pagissima capilla, / Thiorbas de crystal, vuestras corrientes / Prestáran dulces en su verde orilla»¹⁴. Aparte del juego pecuniario con «corrientes», creemos que lo importante es el uso de «tiplones», es decir, «persona que tiene la voz de tiple», opuesto a «baxetes»¹⁵. Siendo todo ello así, no parece totalmente descartable

¹³ Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Turner, 1979). Una definición análoga puede leerse en Joan Corominas y José A. Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* (Madrid: Gredos, 1980-1991): «*vid. bajo*, 1553 “seguramente imitado del it.”»; la entrada remite a J. H. Terlingen: *Los italianismos en español desde la formación del idioma hasta principios del siglo XIII* (Ámsterdam: Noord-hollandsche uitgevers maatschappij, 1943), quien a su vez nos envía al *D. Ac.*, «“voz más grave y profunda que la del bajo ordinario”, doc. en J. Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555 y en D. Ortiz: *Tratado de glosas*, 1553».

¹⁴ Se trata del poema que comienza «¡Mal haya el que en señores idolatra», (*Obras completas*, núm. 395), que recoge otra interesante referencia a la transformación de una barca en un instrumento provisto, de nuevo, de «clavijas de marfil» y «trastes de oro». Representa otra variante distinta a la de la segunda *Soledad*, que parece más cercana a la literatura emblemática; de hecho, encontramos una referencia explícita en el epigrama del emblema que Alciato dedica a la cítara, instrumento que, según explica, toma su nombre de la barca del pescador; por añadidura, cierto tipo de embarcación pequeña utilizada en el Mediterráneo sigue conservando hoy en día la denominación de laúd: «Hanc citharam, â lembi quae forma halieutica fertur, / Vindicat & propriam Musa Latina sibi, /...», A. Alciato: *Emblemata*, Lyons, 1550» Vermont: ed. B. I. Knott, Scholar Press, 1996).

¹⁵ Es preciso hacer notar lo consciente que era Góngora de las posibilidades del vocabulario relativo a las partes de que se componen los instrumentos musicales, que aprovecha siempre en las metáforas referidas a las aves. Baste si no leer alguna definición: Clavicordio, *Cov.*: «Instrumento de cuerdas de alambre, que se toca con unos clavetes o plumillas. Claviórgano, el que demás de las cuerdas tiene flautas o cañones que se tañen con ayre». En Góngora, las plumas de los pájaros (que son instrumentos) tienen cañones también, como los clavicordios; ha seleccionado campos léxicos paralelos en ornitología y música, que explota sistemáticamente. De igual modo tenemos la definición

una lectura bisémica de la expresión «con trabajo», más cuando se presenta en conjunción con una serie de términos de significado afín.

Si la descripción de un atajo se resuelve por su identificación con una cuerda, es lógico entonces pensar que el adjetivo que le acompaña modifique a ambos planos del significado, esto es, «fragosa» debe referirse al paisaje áspero y lleno de maleza en su sentido de atajo, pero también de algún modo a la cuerda que está en el arco. Las referencias a la fabricación de las cuerdas aluden frecuentemente al metal como material empleado¹⁶ mientras que, por otra parte, el manuscrito editado por Rodríguez-Moñino lee «fraguoso» por sistema¹⁷. Se completaría así la doble alusión, y se reafirmaría el sistemático —cuasi-matemático— modo de composición de Góngora, con una referencia al origen de la cuerda en la fragua, si bien es una lectura que sólo queremos dejar apuntada, ya que depende de la insegura tradición manuscrita de las *Soledades*.

Del mismo modo que la naturaleza ha sido papel o tapiz, mapa, tejido, escritura en viento, piedra o arena, como ha señalado Andrés Sánchez Robayna¹⁸, ésta se recrea también de forma real y material en instrumentos concretos, acompañados por coros naturales, que conforman un sistema musical independiente y autónomo. Las *Soledades* están repletas de cítaras de pluma, músicas barquillas, troncos que danzan, bajeles que son instrumento y remos que son sus cuerdas, sirenas cantantes, canoros ríos, músicas hojas, esquilas de pluma; es una naturaleza sonante, emancipada de la música humana, que se escucha a sí misma con orejas de guijas o de espuma.

de «martinete», *Cov.*: «o Martín del río. Una avezica que anda por las riberas, de cuyas plumas de hazen penachos para las gorras y sombreros; son los martinetes especie de garçotas. Martinetes, en los clavicordios, donde se inxieren las plumillas que tocan las cuerdas». Aparece con este segundo uso todavía en otro romance: «Un músico que tremola / las plumas de un martinete», (*Romances*, núm. 35, v. 66). Por otro lado, el último terceto de su soneto al Conde de Lemos, concluye: «oh águila de Castro, que algún día / será para escribir tu excelso nido / un cañón de tus alas pluma mía», (*Sonetos*, núm. 39), añadiendo el clásico significado de pluma de escritura, que en tantas otras ocasiones recreó. Entrecruza así los campos léxicos referidos a las aves, a la música, y al canto del poeta, pero tiene también en cuenta la acepción concreta de los diferentes instrumentos, que resulta ser lo novedoso. Se trata de metáforas menos esperables y normativas en la época, más rebuscadas, si se quiere.

¹⁶ *Cuerda, Cov.*: «*Latine chorda*, tiene varias significaciones. Una es la cuerda del instrumento músico; ésta es ordinariamente, o de tripa de camero que son las que se gastan en las vihuelas y harpas, guitarras y otros instrumentos; otras son de arambre, que sirven a las cítaras, monacordios, clavicordios. Algunos destos instrumentos las tienen de plata, y si fuessen de oro pienso que harían más suave el sonido».

Cuerda, Alem.: «Hilo hecho con una tira retorcida de tripa de camero, con seda envuelta por alambre en hélice o con un alambre sencillo, que se emplea en muchos instrumentos músicos. En el sig. pas. juega con la acepción que en geometría tiene esta voz, y la de dirección recta de una senda que arranca de una parte de un camino curvo y termina en otra; de modo que *la cuerda del atajo* denota atajo o senda recta que abrevia el camino tortuoso».

¹⁷ *Vid.* Robert Jammes: «Un hallazgo olvidado de Rodríguez-Moñino: la primera edición de las *Soledades*», en *Criticón*, 27 (1984), pp. 5-35.

¹⁸ Andrés Sánchez Robayna: *Tres estudios sobre Góngora* (Barcelona: Edicions del Mall, 1983).

Haciendo uso de la terminología de Dámaso Alonso¹⁹, podríamos decir que Góngora alude a los términos que le interesan, eludiendo voluntariamente las relaciones que los unen, los deja caer como piezas de un rompecabezas con varias soluciones, que cada cual resuelve de una forma, porque éste lo permite. Pero a nuestro modo de ver, llega más allá, llega a esconder los propios elementos, las propias piezas, por medio de juegos «posibles» de palabras o alusiones a significados secundarios, que mucho tienen que ver con la idea general del texto. El aprovechamiento que Góngora hace de la polisemia nos obliga a estar siempre en guardia, esperando.

Tal vez merezca la pena releer una vez más los primeros versos de la «Dedicatoria» de las *Soledades*, pieza preliminar tan controvertida como el propio poema, a la luz del sentido descrito anteriormente. En principio se espera de un texto de este tipo una breve descripción del contenido y tono de la obra, así como alguna forma de elogio y de *captatio benevolentiae*; esta parte de la composición suele también contener claves para la interpretación global de la obra, problemáticas en muchos casos, como demuestra la extensa bibliografía relativa a la «Dedicatoria» de nuestro texto, que no podemos sintetizar aquí. Desde nuestro punto de vista, esta pieza responde a sus expectativas tradicionales presentes en cualquier modalidad de textos en que se utilice «sea pastoril, bucólico, épico, lírico, etc.), incluyendo la de hacer dificultosa la lectura *ex profeso*, sea por medio de versos acrósticos, aclaraciones vagas o ambiguas, o, como en este caso, sirviéndose de la explotación de una estructura y una forma de escritura que depende en gran medida de la polisemia. Pero una relectura de la «Dedicatoria» una vez asimilado el sistema de funcionamiento del poema no debe resultar en ningún modo extraña, sino extremadamente acorde, también metafóricamente hablando, con ambas *Soledades*.

Es sabida la dificultad arrastrada para clasificar el poema, ya desde los primeros comentarios, por causa de su indeterminación genérica, incluso para sus defensores: «porque introduce a todos los referidos es necesario confesar que es Poema que los admite y abraza a todos; cuales sea éste, es sin duda el Mélico o Lyrico llamado así por ser canto, que esto es de Melos, al son de la Lyra»²⁰. Andaba acertado el Abad de Rute, pues esto es precisamente lo que el primer verso de la «Dedicatoria» parece estar declarando: la obra es, por su metro y contenido, un canto, es decir un son²¹. De esta forma, lo que sistemáticamente se ha venido interpretando como un verbo podría conllevar una lectura adicional como sustantivo, muy acorde con el poema, según veremos. Este

¹⁹ *Estudios y ensayos gongorinos* (Madrid: Gredos, 1960).

²⁰ Comentario del Abad de Rute en su «Examen del Antídoto: Apología por la “Soledad” de Don Luis de Góngora, contra el autor del Antídoto», recogido en el trabajo de Lorna Clos: «The Play of Difference: a Reading of Góngora’s *Soledades*». *Conflicts of discourse: Spanish literature in the Golden Age* (Manchester-Nueva York: Manchester University Press, 1990).

²¹ En estos términos se refiere el propio Lope de Vega a ella en su soneto de elogio: «Claro cisne del Betis que, sonoro / y grave ennobleciste el instrumento», (*Poesía selecta*, núm. 101).

cambio de categoría gramatical no afecta en ningún modo a la polémica sobre el antecedente del verso 4 «perdidos unos, otros inspirados»²²; la lectura propuesta aboga por un doble uso de «son» como verbo copulativo y como sustantivo, por el mismo principio que se permite un referente doble para «unos» y «otros».

Se ha observado en este texto una clara recreación de las tres primeras octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que sirven como dedicatoria a la composición: «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía / —¡oh excelso conde!—, en las purpúreas horas / que es rosas la alba y rosicler el día, / ahora que de luz tu Niebla doras, / escucha, al son de la zamponía mía» (vv. 1-6). En ella aparecen fórmulas y elementos comunes como la caza, el descanso o la Fama, en idéntico orden, así como la presencia de unas «rimas sonoras» dictadas por su musa, que el autor se dispone a cantar al «son» de su zamponía²³. Paralelamente, los dos primeros versos de la «Dedicatoria» de las *Soledades* se hacen eco de éstos: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa». Parece demasiada casualidad encontrar estos cuatro elementos —son, dictó, rimas/versos y Talía/Musa— repetidos en ambas piezas, y que sólo uno de ellos haya cambiado repentinamente de sentido, desviándose del contexto en que se incluye.

Deberemos esperar a los últimos versos de la «Dedicatoria» para descubrir el nombre de la musa del poeta, Euterpe, así como un nueva referencia a la presencia de la música. Ambos elementos volverán a asociarse pocos años más tarde en la pluma de Góngora precisamente en otra dedicatoria, la del «Panegírico al Duque de Lerma»: «Si arrebatado merecí algún día / Tu dictamen, Eutherpe, soberano, / Bese el corvo marfil oi desta mía / sonante lira tu divina mano» (vv. 1-4)²⁴. Como siempre, el problema parece hallarse en los dobles sentidos, tal es el caso del término «paso»; Alemany y Selfa recoge como primera acepción la más lógica en el caso de un peregrino: «Paso. m. Movimiento de un pie hacia delante. «Suspende ô caminante, / El paso diligente»²⁵. «Dos cosas pretende en Corte, / I ambas me cuestan mis passos»²⁶. Fig. «Orpheo, el que baxó de Andalucía, / Por passos de vn rodeo nuevo I duro»²⁷.

²² Personalmente creemos que es una ambigüedad buscada, como lo es el caso aquí estudiado, basada en el sistema de equivalencias, donde los pasos son los versos, y algunos de ellos son acertados y otros no. Caso de tener que decidir, nos decantaríamos por un antecedente en «versos», que sería el equivalente a una fórmula de humildad, pero creemos que es perder irremisiblemente la otra lectura.

²³ La invocación a la Musa es una constante en los poemas más extensos de Góngora, seguidor de la tradición clásica. Véanse por ejemplo los vv. 9-13 de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde el poeta se acompaña de un instrumento, transformado esta vez en su propio brazo, puesto que ambos tienen pulso.

²⁴ Vid. Luis de Góngora: *Obras completas*, núm. 420.

²⁵ Vid. Luis de Góngora: *Obras completas*, núm. 40.

²⁶ Vid. Luis de Góngora: *Obras completas*, núm. 165.

²⁷ Vid. Luis de Góngora: *Obras completas*, núm. 472.

Pero más abajo encontramos el siguiente significado, ilustrado con un ejemplo procedente de las mismas *Soledades*: «En el sig. pasaje juega con esta acep. y la de mudanza que se hace en la voz al cantar, o sea *quiebro*. “La dulce esquadra montañesa /.../ Sirenas de los montes su conuento / A la que menos de el sañudo viento / Pudiera antigua planta / Temer rüina o recelar fraccasso, / Passos hiziera dar el menor *passo* / De su pie o su garganta”»²⁸.

No sólo conocía Góngora esta acepción musical, sino que la utilizó más de una vez en la obra que ahora nos ocupa. De nuevo se ha servido de un término polisémico para exprimir su significado, porque los pasos son tan del pie como de la garganta²⁹. Se ha insistido siempre con admiración en la manera en que el «pie» es físico, por referencia al peregrino, y métrico, por referencia al propio poema; se ha hablado de la metáfora que se refiere al tema de la obra y a la composición de ésta, y también a la autorreferencialidad del propio discurso, pero estamos de nuevo frente a las relaciones múltiples, que rebasan el plano A y B de una metáfora al uso: hay un plano C que se conecta al sentido anterior, lo amplía y lo completa, el plano musical, cuya terminología está presente de forma explícita. Se produce una identificación entre el mundo musical, el poético y el físico, donde el plano más novedoso sería el físico, puesto que el poético y el musical vienen ya identificados desde la antigüedad³⁰. La paradoja reside en ser el término musical el más oculto de los tres, el que sólo una observación minuciosa permite ver y el que hubiera debido esperarse desde un principio³¹, por lo ya explicado, y porque incluso en la poesía más informal de Góngora el poeta es cantor, como demuestran los siguientes versos: «Almidonados poetas, / (...) danme canciones discretas»³²; «Ya de mi dulce instrumento / cada cuerda es un cordel, / y en vez de vihuela, él / es potro de dar tormento»³³; «Para cuando haga el son / la gaita murmuradora / y más sorda que sonora, / cantaré mi condición»³⁴.

²⁸ Vid. los vv. 551-555 de la primera *Soledad*.

²⁹ Igualmente familiarizado estaba Quevedo tanto con esta acepción como con toda la terminología ya vista; en una de sus irreverentes sátiras contra Góngora, escribe: «No hay música donde estén / vuestros inmundos trabajos: / que si suenan bien los bajos, / los tipes no suenan bien. / Y cuando tonos les den / de los que el vulgo levanta, / ¿cuál hombre o mujer que canta, / si tiene cabeza cuerda, / a pies de coplas de mierda, / hará pasos de garganta?», *Poesía original completa* (Barcelona: ed. J. M. Blecua, Planeta, 1981).

³⁰ No hay que fijarse mucho para comprobar cómo es tema que aparece en todas las *Églogas* virgilianas, excepto en la III y en la IX, siempre dentro de los ocho primeros versos.

³¹ Muchas de las invocaciones a las musas paganas recogidas por R. Curtius nos sugieren la presencia del canto en otras obras que Góngora tenía muy en mente, como la *Eneida* —que recordemos recrea en parte—, las *Odas* horacianas, o la «Oda a la flor de Gnido» de Garcilaso de la Vega. Vid. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995). De hecho, Góngora ya había hecho explícita la identificación en algún poema: «algún culto ruiseñor me cante / —prodigio dulce que corona el viento— / en unas mismas plumas escondido / el músico, la musa, el instrumento», (*Obras completas*, núm. 395).

³² Vid. Luis de Góngora: *Letrillas*, núm. XIII.

³³ Vid. Luis de Góngora: *Letrillas*, núm. XIV.

³⁴ Vid. Luis de Góngora: *Letrillas*, núm. XXXIV, aunque la lectura es dudosa en este caso.

Encontramos un caso muy parecido al expuesto en los versos 116 a 119 de la segunda *Soledad*, los referidos al «métrico llanto»: es curiosa la nueva mención al peregrino, la referencia a la medida del verso, la presencia de un instrumento musical («instrumento el bajel, cuerdas los remos») y el término «son» (que enfatizamos en la transcripción), que de nuevo ha sido leído únicamente como verbo:

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves,
voces de sangre, y sangre *son* del alma.

Nos parecería un contrasentido no interpretar este «son» del verso 119 como un sustantivo, no sólo por razones contextuales, sino también estructurales. Nótese la repetición del presunto verbo, y la oración en que se presenta, que no es sino una construcción del tipo «si no A, B». Podemos comprobar cómo en esta estructura lo normal es que Góngora no repita el verbo³⁵; sólo lo hará caso de que cambie en la segunda cláusula, pero nunca si es el mismo³⁶. De hecho se podría afirmar que el uso más extendido es la omisión total del verbo, cuando éste es copulativo³⁷, por lo que resultaría algo atípico e incluso impropio en la norma gongorina presentar un verbo que fácilmente se sobrentiende repetido en la segunda parte; es mucho más sencillo pensar en una construcción bimembre y simétrica, de la forma «voces-sangre-sangre-son», donde, por lógica, «voces» equivale a «son», que por tanto no puede tratarse de un verbo copulativo, o al menos no exclusivamente. Esta clase de construcción se encuadraría dentro del tipo de bimetración de elementos fonéticos señalada por Dámaso Alonso³⁸, cuyos acentos recaerían sobre la 4ª y 6ª sílaba respectivamente, de idéntico modo al cierre de la primera *Soledad*, «cama de campo y campo de batalla». Ciertamente, para completar el endecasílabo Góngora habría podido recurrir a una preposición o a un adjetivo, en vez de repetir el mismo verbo que ya ha quedado claro, y que, paradójicamente, parece ser lectura por defecto de todas las versiones en prosa de un caso que, en nuestra opinión, no deja lugar a duda.

Volviendo al primer verso de la «Dedicatoria», se podría argüir, por analogía, que una lectura que hiciese de «son» un sustantivo dejaría la oración des-

³⁵ Como tampoco lo repite en la estructura «no A, sino B». Véanse al respecto los vv. 171-174, 431-434 y 462-464 de la primera *Soledad*, y una ampliación de dicha construcción —no A, ni B, sino C—, en los vv. 867-871 de la segunda *Soledad*. Esta última apoyaría la idea de que la triple polisemia está muy presente en la forma de componer el poeta.

³⁶ «Alegres pisan la que, si no era / de chopos calle y de álamos carrera, / el fresco de los céfitos rüido», (vv. 534-536, primera *Soledad*).

³⁷ «Dédalo, si de leño no, de lino / fábrica escrupulosa, y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta», (vv. 78-80, segunda *Soledad*).

³⁸ *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 125.

provista de verbo alguno. Si bien proponemos como solución una lectura doble, no es por esta razón, puesto que estamos acostumbrados a suplementar el verbo en infinidad de casos en que no lo hay, como ya estudió Rafael Lapesa: «Lo mismo ocurre cuando identificaciones metafóricas adoptan la forma de *construcciones absolutas*, suprimiendo la cópula verbal. Es procedimiento de condensación sintáctica muy gustado por Góngora»³⁹. Tampoco nos resulta desconocida la posición de un sustantivo entre dos adjetivos, y así tenemos, sin ir más lejos, «dolientes lágrimas suaves» en los versos de la segunda *Soledad* ya comentados⁴⁰.

Refiriéndose a este mismo verso, R. Jammes⁴¹ ha mencionado problemas de interpretación de los hipérbatos, la frecuente confusión de dicha hipérbasis con el fenómeno de la inversión, y un juego implícito entre funciones pronominal y adjetiva. Nosotros, por nuestra parte, hemos tratado de plantear aquí problemas puntuales que no se derivan de la posición que los elementos implicados ocupan dentro de la oración, sino de su ambivalencia sustantivo-adjetivo y complemento circunstancial-sustantivo, con consecuencias diferentes, puesto que una lectura no descarta necesariamente la otra, lo cual resulta, si se quiere, todavía más problemático, ya que no depende del propio texto, que ofrece, como hemos visto, apoyos suficientes para leer indistintamente de uno u otro modo. Lo que resulta indudable es que una doble lectura para «son» equivale a una triple referencialidad para el verso⁴².

Dámaso Alonso, a propósito del empleo que Góngora hace de la tradición clásica, escribe: «Entran la alusión y la perífrasis dentro del carácter general de la poesía de Góngora; la segunda esquivada la palabra correspondiente a un concepto de realidad; la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia. Ambas se completan hasta tal punto que la mayor parte de las veces aparecen asociadas. (...) Lo que he dicho en otro lugar para la metáfora tiene aplicación aquí también: hay una serie de alusiones que ligan íntimamente dos elementos de tal modo que cuando se introduce el uno se produce el otro de una manera automática»⁴³. La continua alusión y elusión se conseguiría, de este modo, no ya por medio de perífrasis, sino de conceptos que esconden dobles y hasta triples sentidos en ocasiones. Sólo la consciencia de todos ellos a la vez, puestos unos al lado de otros, permite una visión de conjunto, aunque ésta re-

³⁹ Rafael Lapesa proporciona diversos ejemplos del fenómeno en «El sustantivo sin actualizador en las *Soledades*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282 (1973), pp. 433-488.

⁴⁰ El mismo adjetivo «peregrino» aparece, esta vez en combinación con «estrafio», en la «Oda a Salinas», el poema «musical» por antonomasia de fray Luis de León.

⁴¹ *Soledades*, p. 110 y especialmente la nota 106.

⁴² A punto de concluir este trabajo leemos el publicado por Mary Gaylord quien, por distinta vía, llega a conclusiones similares a las expuestas aquí, si bien partiendo del soneto LXXX. Aunque no desarrolla una justificación para el primer verso de la «Dedicatoria», sí menciona la posibilidad de variar su lectura. Vid. M. Gaylord, «Góngora and the Footprints of the Voice», *Modern Language Notes*, vol. 108, II (marzo 1993), pp. 231-253.

⁴³ *Estudios y ensayos gongorinos*, p. 108.

sulte ciertamente ambigua; es un procedimiento complementador, que no hace sino incrementar la sensación de que es imposible decidir. Los tentáculos del significado se van extendiendo en relación directamente proporcional a lo difuso, o a la multiplicidad de correlaciones, a la polisemia general, y no se trata ya de un término polisémico aislado, sino que éste se halla dentro de un sistema, rodeado de otros términos que lo son igualmente, y que nos incapacitan para decidirnos en uno u otro sentido. El lector así entrenado no hará en cada nueva lectura sino ampliar las relaciones a partir de las ya conocidas, acostumbrado a ver funcionar esa mecánica dentro del texto. Éste es el que nos lleva en primera instancia a una lectura múltiple y nos obliga a doblarla y triplicarla en series sucesivas de interpretación, nos incita a seguir buscando siempre, rozando continuamente la frontera de lo posible.

Brown University

ABREVIATURAS

Alem.: ALEMANY Y SELFA, B. *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote.*

Cov.: COVARRUBIAS, S. de. *Tesoro de la lengua castellana o española.*

D. Ac.: *Diccionario de la Real Academia Española.*