

Neoplatonismo en el protagonista de la *Soledad I*, de Luis de Góngora y Argote

Antonio Santo Orcero
Comentario de textos literarios españoles I
1º Filología Hispánica

Prefacio al lector

Si acercarse a la obra de Góngora como lector causa respeto, enfrentarse a ella desde un punto de vista académico puede provocar pánico. Trabajar con una pieza clave de la literatura como las *Soledades* es, cuando menos, arriesgado. Se tambalea uno entre dos extremos peligrosos: apegarse demasiado a lo ya dicho por los sabios, para convertirse en un mero recopilador de bibliografía; o bien ir demasiado lejos en la opinión personal, convirtiendo lo que debería ser un trabajo de investigación en la justificación de alguna teoría peregrina.

En el caso de este trabajo no había peligro de caer en el primero de los errores. La ausencia de escritos acerca de las teorías neoplatónicas en la obra de d. Luis es tan grande que me he tenido que contentar con utilizar bibliografía general y fiarme de que mi criterio sea atinado. Para bien o para mal, me arriesgaré a lo largo de las siguientes páginas a trazar mi propia visión de la *Soledad I*, sin perder de vista los versos del poema para no entretenerme en elucubraciones demasiado abstractas. También atenderé a las distintas lecturas que de la *Soledad* se han hecho hasta ahora, y la polémica levantada a su alrededor, pues creo que en la manera de entender su significado está la clave del problema que trato.

Otro gran problema a la hora de redactar un artículo como éste es el del lector: ¿escribir para un público erudito (lo cual me viene un poco grande), o tratar de acercar el tema a un iniciado? Algunas cosas pueden parecer obvias a un estudioso, pero resultarían necesarias para quien no lo sea; sin embargo, un exceso de detalles y explicaciones abrumarían tanto al sabio como al neófito. Finalmente decidí elegir el camino de en medio: explicaré todas las claves que crea imprescindibles para comprender el intrincado mecanismo de la *Soledad* y sus rasgos neoplatónicos, remitiendo al lector a las ediciones de los estudiosos para más detalles. También intentaré ser lo más sintético posible y huir de todo exceso verbal.

El artículo se divide en cuatro partes: una introducción en la que se bosquejan algunos conceptos generales sobre el neoplatonismo y la biografía de Góngora que serán necesarios más adelante. La segunda parte se centra en el problema del protagonista, que se deriva de la difícil interpretación del poema: ¿podemos hablar de un personaje con identidad propia, o se trata sólo de una excusa para presentar cuadros diversos? En la tercera parte se analiza la influencia del neoplatonismo en el poema, y se comentan diversos pasajes interesantes.

Muchas gracias, lector, por su paciencia.

Bibliografía

1. ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*, R.A.E., 1925, Madrid.
2. —, *Revisión de la biografía de Góngora ante los nuevos documentos*, en R.F.E., XIV, 1927, pp. 404-416.
3. CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, ed. Península, 1998, Barcelona.
4. DE HIPONA, San Agustín, *Confesiones*, ed. Escorialenses, Madrid, 1987, libro X, cap. XXVII.
5. DE LEÓN, Fray Luis, *Obras completas*, ed. Castalia, 1980, Madrid.
6. FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, Abad de Rute, *Examen del Antídoto*, en ARTIGAS, *Biografía y estudio crítico...*, op. cit., pp. 400-467.
7. GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, ed. Clásicos Castalia, 1994, Madrid.
8. GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 237, en JAMMS, op.cit., p. 121, n. 114.
9. HELIODORO, *Las etiópicas o Teágenes y Cariclea*, ed. de Emilio Crespo Güemes, ed. Gredos, 1979, Madrid.
10. LIDA, M. R., *El hilo narrativo de las Soledades*.
11. ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, ed. Támesis, 1994, Madrid.
12. TÁBET, Miguel Ángel, *El neoplatonismo de San Agustín*, [Consulta on-line] <www.encuentra.com>[11-5-2004]
13. VV.AA., *Cibernous, filosofía en red*, [Consulta on-line] <<http://www.cibernous.com>> [11-5-2004] .
14. VV.AA., *Historia de la Literatura*, ed. Anaya, Madrid.

Introducción

1. Acercamiento al neoplatonismo

El neoplatonismo es una doctrina filosófica que nació en Alejandría, en el siglo III d.C., fruto de la síntesis de elementos muy distintos: Aristóteles, Zenón, Pitágoras y sobre todo Platón. La doctrina, fundada al parecer por Amonio Sacas, fue difundida por su discípulo más importante, Plotino. Se fundó una escuela nueva en Atenas, que fue clausurada en 529 por un edicto de Justiniano; la de Alejandría permaneció, aunque ya había alejado sus principios del neoplatonismo.

La filosofía neoplatónica afirma que el principio de lo existente es la unidad absoluta, el Uno. De esta realidad suprema emanan las demás realidades; es el *Logos*, el Verbo o Inteligencia, que contiene en sí todas las cosas posibles. La Inteligencia engendra el Alma, regidora del movimiento y la materia. Uno, Inteligencia y Alma son los tres elementos de la Trinidad de los neoplatónicos. La simbología del número tres, representando el equilibrio, la plenitud y la perfección es muy importante. Todas las ciencias y disciplinas del pensamiento vienen del Bien; todo lo que existe tiene en él su origen, y tiende hacia él. La unión es posible, a través del éxtasis místico: el mismo Plotino afirmaba haber alcanzado tres veces la unión con Dios.

La filosofía neoplatónica no sólo trata asuntos teológicos. Otra importante vertiente, que afectará muchísimo a la literatura, es la erótica neoplatónica. Basándose en el neoplatonismo afirmará Castiglione que “amor no es otra cosa sino un deseo de gozar lo que es hermoso”¹. Para gozar lo hermoso, antes hay que conocerlo: el amor no es, por tanto, una virtud de los sentidos, sino del conocimiento. En la teoría neoplatónica, la Belleza y el Bien aparecen identificados como una sola cosa, no sólo a nivel divino sino también en lo humano. Así pues, un individuo hermoso será también virtuoso, y por tanto digno de ser amado. Hay tres tipos de amor, dependiendo de cómo se perciba la belleza: el amor de cuerpo, el menos puro, recibido sólo por los sentidos; el de ánima, por la vista y el oído (considerados sentidos superiores); y por último el de entendimiento, el superior, en el que la belleza es percibida por la mente. Son distintas vías de conocer la belleza, y por tanto el amor y la bondad. Los ojos cobran gran importancia, pues no sólo son un sentido mejor que los demás para percibir lo hermoso, sino que son también reflejo del propio alma.

Otro asunto tratado por Platón que se ve continuado en el neoplatonismo es la estética. Escribió el filósofo que el proceso de creación artística es una forma de enajenación mental, en la cual una de las Musas (hijas de Apolo, patronas de las artes) posee la mente del artista y la conecta con la trascendencia. Es el proceso de inspiración, o mejor dicho: el furor poético.

El neoplatonismo mantuvo su vigencia durante siglos gracias a que fue absorbido por el cristianismo. San Agustín, uno de los Doctores de la Iglesia, afirmó que el neoplatonismo era mejor que otras doctrinas como el epicureísmo y el estoicismo, pues el epicureísmo pone el sumo bien para el hombre en su propio cuerpo; el estoicismo, en su alma; y sólo el neoplatonismo afirma que la Bondad suprema está en Dios². También

¹ Castiglione, B., *El Cortesano*.

² San Agustín, *Carta 118*, cap. III.

porque epicúreos y estoicos dan diversos orígenes a la materia, y los neoplatónicos afirman que el origen de todas las cosas es la Sabiduría incorpórea. Igualmente, los dos primeros afirman que los problemas lógicos sólo pueden ser resueltos por los sentidos (los epicúreos incluso creen que los sentidos son infalibles), mientras que los neoplatónicos creen que hay una realidad imperceptible por los sentidos e inconcebible por la imaginación, único ser auténtico, que sólo puede ser percibido por la inteligencia, pues ella es la única capaz de ponerse en contacto con la verdad. Durante toda la Edad Media el neoplatonismo se mantiene vivo gracias a los escritos del santo de Hipona.

Llegado el Renacimiento, el humanismo erasmista toma la filosofía neoplatónica, la desempolva y la incorporó a su acervo. También se añaden elementos teosóficos de culturas orientales. Algunas teorías quedan tamizadas por la herencia medieval: por ejemplo, aún sigue latente la influencia del amor cortés. Otras se superan: el geocentrismo medieval evolucionó hasta el antropocentrismo, pues si todo emana de Dios y Dios es bueno, el hombre, hecho a su imagen y semejanza, ha de serlo también por fuerza. El hombre pasa a ser el centro de la Creación, y ésta a ser algo digno de amarse y disfrutarse, puesto que es bella. La actualización del neoplatonismo se debe, principalmente, a autores como León Hebreo (que teorizó mucho acerca del amor³) y su clarísimo antecedente, Fernando de Córdoba; Baltasar de Castiglione, con su obra *El Cortesano*, en la que traza el retrato del perfecto caballero renacentista, adornado con todas las virtudes humanistas y neoplatónicas; Sebastián Fox Morcillo, cumbre del neoplatonismo español del s. XVI. Todas estas teorías se vieron reflejadas por primera vez en la poesía de Garcilaso, que incorporó no sólo las formas italianas, sino también el fondo; a partir de él, se vio en todos los que siguieron los modos italianos, desde Fernando de Herrera hasta el mismo Góngora. En España, la Contrarreforma frenará el paganismo (León Hebreo roza el panteísmo en su obra) y cristianizará del todo esta filosofía, deshaciendo su europeización y dándole una identidad nacional propia. De este modo y con estas transformaciones llega el neoplatonismo hasta el Barroco.

La fusión entre humanismo, erasmismo y neoplatonismo da como resultado un gran corpus filosófico que modifica la mentalidad del hombre y da paso a una nueva edad histórica: las teorías amorosas y religiosas del neoplatonismo (como se ve en la poesía de Garcilaso y en la producción de los místicos españoles); el antropocentrismo y *carpe diem* humanista; la nueva estética, la crítica social, el *beatus ille* del erasmismo. El perfecto hombre neoplatónico debía cumplir con todo: soldado valiente, poeta hábil, noble virtuoso; enamorado de una dama con tantas virtudes como él, y fiel a su amor pese a ser rechazado. Más adelante veremos cómo puede adaptarse todo esto a las *Soledades*.

2. Acercamiento a la biografía de d. Luis de Góngora y Argote

Entrar en la biografía de Góngora sería una tarea demasiado larga que, además, no resulta necesaria para el tema que nos ocupa. Sólo explicaremos las circunstancias vitales en que fueron escritas las *Soledades*, que sin duda influyeron en lo que el poeta deseaba de su obra, y por tanto en el resultado final. Para quien quiera ampliar sus lecturas sobre la vida de Góngora, en la Bibliografía aparece reseñado un excelente libro

³ León Hebreo, *Diálogo I, II y III*, sobre las diferencias entre amor y deseo, la universalidad del amor y el amor divino, respectivamente.

de d. Miguel Artigas⁴, recomendado por Robert Jamms en la bibliografía de su edición crítica de las *Soledades*⁵.

Góngora, en 1610 (contaba 49 años), había llegado a ser el más famoso de los poetas en lengua castellana de su tiempo, sin haberse preocupado personalmente de publicar sus poemas. Su obra se había difundido a través de la copia manuscrita, la oralidad y la música.⁶ También se habían editado algunos romanceros en los que aparecían versos suyos de forma anónima, que después desembocarían en las *Flores de Espinosa*. Este romancero tenía una gran participación de Góngora (seguramente aprobada por él).

Tenía, pues, renombre como poeta. Pero la fortuna personal no le iba pareja con la fama. Las rentas que había disfrutado hasta aquel entonces se ven perjudicadas por la mala marcha general de la economía, y por el reparto de tierras que efectuó entre sus dos sobrinos. Su afición a los naipes también había minado su patrimonio, hasta el punto de iniciar contactos para conseguir apoyos que le proporcionaran nuevas prebendas eclesiásticas.

A todo esto se sumaba una situación familiar problemática. La muerte violenta en 1605 del primogénito de su hermana le había afectado mucho, y el juicio contra los responsables se alargaba indefinidamente. Se trasladó a Madrid en 1609 y allí permaneció durante bastante tiempo, tratando sin éxito acelerar la causa. En esta circunstancia escribe los tercetos “¡Mal haya el que en señores idolatra”, canto de amargura y añoranza de Córdoba y la Huerta de don Marcos, que tenía arrendada de por vida. En 1610 vuelve a su ciudad natal y, liberado de sus obligaciones (en las que le sustituye su sobrino Luis de Saavedra) puede dedicarse en cuerpo y alma, por primera vez en su vida, a la poesía. En esa etapa de su vida, que va de 1610 a 1614, escribió más del 40% de sus versos. En esta fecha aparecen sus obras largas: primero, las *Firmezas de Isabela*; luego el *Polifemo*; después las dos *Soledades* y *El doctor Carlino*.

Este contexto biográfico es imprescindible para entender las *Soledades*. Hasta entonces, Góngora no había reflejado muy positivamente la vida rústica en su obra. Sin embargo, después de la dura etapa que había pasado, en la que tanto había añorado la paz de su tierra natal, llegan unos años de tranquilidad que, por fuerza, habían de verse reflejados en su poesía. Más aún cuando preveía que debería volver a Madrid para remediar sus problemas económicos. Es el momento en que el poeta entiende y saborea el encanto de la vida rústica; y en esos años de breve paz entre tormentas, como bien indica Jamms,

[...] las *Soledades*, al mismo tiempo que consagran la entrada triunfal de la vida rústica en la poesía sublime, suenan también como una melancólica despedida.⁷

⁴ ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*, Madrid, R.A.E., 1925 y ARTIGAS, Miguel, *Revisión de la biografía de Góngora ante los nuevos documentos*, en R.F.E., XIV, 1927, pp. 404-416.

⁵ GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades*, ed. de Robert Jamms, ed. Clásicos Castalia, 1994, Madrid.

⁶ En el *Cancionero musical de Góngora*, reunido por Miguel Querol Gavaldá, se recogen las 24 partituras de poemas suyos que se conservan. Por ellas se supone que gran parte de la poesía popular de Góngora era cantada por el pueblo.

⁷ Cit. 4, p. 14.

El problema del protagonista

Las *Soledades* son un largo poema narrativo que debería tener cuatro partes. Góngora nunca llegó a terminar la II, ni a redactar la III y IV. Tampoco dejó ningún escrito que explicara lo que pretendía decir en el poema, ni podemos saber cuál debía ser la evolución narrativa a ciencia cierta. Tenemos que fiarnos de la palabra escrita de sus amigos: Díaz de Rivas, Pellicer⁸ y el Abad de Rute,⁹ por ejemplo.

No vamos a entrar en este problema, ni en el análisis de los distintos textos que nos conducen a pensar que las *Soledades* se idearon con tal o cual estructura, porque no viene al caso; además es un asunto que Robert Jamms, en su edición crítica del poema,¹⁰ trata muy ampliamente y con excelentes resultados.

Lo que no podemos dejar de señalar es que la inconclusión de la obra nos dificulta mucho cualquier conjetura acerca del protagonista. Es sabido que las *Soledades* es un poema narrativo que cuenta las andanzas de un peregrino, náufrago en tierra extraña, al que suponemos huyendo de un desengaño amoroso. Sin embargo, la narración apenas se intuye, pues está sabiamente diluida a lo largo del poema. Tan diluida está, que cabe preguntarse si existe. ¿Se trata realmente de un poema narrativo? ¿Pretendía Góngora decir algo en las *Soledades*, o tenía la única intención de presentar cuadros bucólicos, de escribir una égloga pastoril utilizando su particular lengua poética? Analicemos este problema un poco más de cerca.

1. Rasgos narrativos en el texto

No vamos a apuntar una por una todas las evidencias que pueda haber en el texto de un hilo conductor, una historia que transcurra a lo largo de los versos de las *Soledades*; nos conformaremos con citar algunas pistas que aclaran bastante este asunto. Para más detalle, emplazamos de nuevo a la magnífica edición de Robert Jamms¹¹.

-Nada más empezar, el poeta emplaza al lector en una situación de gran movilidad: un náufrago que recalca en una orilla en mitad de una tormenta. Nos da una referencia temporal (vv 1-6, “Era del año la estación florida”), presenta al personaje (vv. 2-14) la situación en que llega (vv. 15-23) y esboza un pequeño dibujo del lugar al que llega (vv. 24-25). A partir de ahí, dedica 67 versos (vv. 26-93) única y exclusivamente al peregrino y el modo en que encuentra asilo, antes de perderse en la primera digresión, una canción sobre la choza de los cabreros.

-La acción queda suspendida durante 76 versos (vv. 94-170) para presentar un cuadro: la cena en la cabaña de los pastores. Pero a partir del verso 171 aparece de nuevo el hilo principal, la historia narrada: el peregrino parte de la cabaña acompañado por uno de sus anfitriones. En este fragmento aparecen muchos más verbos de movimiento que en las canciones y cuadros. La reanudación de la acción

⁸ PELLICER DE SALAS Y TOVAR, Joseph, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España*, Madrid, 1630.

⁹ FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco, Abad de Rute, *Examen del Antídoto*, en *Biografía y estudio crítico...*, pp. 400-467.

¹⁰ Op. cit. 4.

¹¹ Op. cit. 4., concretamente los cap. II y III, *Resumen y El contenido narrativo* respectivamente.

es evidente: “dejar”, “salir”, “llevar” y “llegar”, además de palabras con referencias espaciales como “donde” y “distante” en tan sólo 3 versos (vv. 183-185).

-Damos un salto. La acción que más versos ocupa en la *Soledad I* son unas bodas de gente humilde. Todo este pasaje puede parecer una gran suspensión temporal, la presentación de un cuadro que queda muy apartado de la narración, entre otras cosas por las continuas referencias mitológicas que parecen alejarlo del “mundo real” del peregrino. Sin embargo, pese a esa súbita interrupción del mundo grecolatino en el poema, la narración sigue estando presente. Góngora, en un alarde de habilidad y sin usar un solo verbo de movimiento, es capaz de decir que la comitiva de bodas desciende de la montaña hasta el llano. Lo hace a través del arroyo: al principio del camino es “torcido” aunque “prolijo” (v. 200), es decir, sinuoso y abundante. Más adelante, sin embargo, dice de él (en una suerte de broma al lector) que está “[...] de quejarse ronco, / mudo sus ondas, cuando no enfrenado” (vv. 241-242). Es el mismo arroyo, por supuesto, que va ralentizando su ritmo, porque la montaña poco a poco deja de ser tal según va bajando la comitiva. Poco a poco se va amansando, en los vv. 343, 542, 558 y 662, hasta quedar definitivamente quieto y tranquilo, como corresponde al pequeño río que transcurre por un llano, en el verso 675 (“fanal es del arroyo cada onda”: la superficie del agua está tan lisa que refleja la luz como un fanal). Así pues, queda claro que lo que parece una suspensión narrativa no lo es tal: el poeta ha dejado implícito con gran elegancia el descenso de la comitiva por la montaña.

-Durante todo el descenso, el poema narra todas las etapas del viaje con sus pausas y descansos. También se describe la fiesta que se celebra con el atardecer; cae la noche en el verso 687. El sueño y el cansancio pueden a todos los miembros de la comitiva: “Vence la noche al fin, y triunfa mudo / el silencio, aunque breve, del rüido”. Ha pasado el primer día de la *Soledad I*.

-La segunda jornada es el día de las bodas. Se describen los preparativos del lugar y se pinta un amanecer entre los versos 705-721. A continuación suceden las bodas, con los cantos de dos coros en honor de los novios: uno de doncellas y otro de zagales. Termina la ceremonia; se ve en el texto que ha pasado la mañana, pues llega la hora de comer (v. 853 en adelante). Después se celebra una competición de lucha y salto; y con ella se va la tarde, y al caer la noche (ha de ser de noche a la fuerza, pues no antes podrían haber consumado el matrimonio los recién casados) la pareja llega a su casa. Con el famoso verso “a batallas de amor, campo de pluma” termina el segundo día, y con él la *Soledad I*.

Así pues, es evidente que en el poema está ocurriendo algo, no es simplemente una pintura de instantáneas: se está contando una historia. Pero, en honor a la verdad, 1091 versos para narrar tres noches y dos días no parecen mucha intensidad narrativa. Éste es el gran problema de las *Soledades*: su inconclusión. No sabemos qué iban a contar la III y IV. No podemos saber si había de ocurrirle algo extraordinario al peregrino en esas líneas que no llegaron a ser escritas.

2. ¿El personaje por el paisaje, o viceversa?

¿Y qué importancia tiene el peregrino dentro de esta narración? Tampoco podemos más que hacer conjeturas. No hay escrita ninguna línea clara que nos diga quién es ese náufrago y si es relevante para las *Soledades*; por tanto, depende de cómo nos acerquemos al poema. Veamos algunos puntos de vista al respecto.

Como apunta Jamms en su *Introducción*¹², el Abad de Rute, en respuesta a Jáuregui, dijo que, cuando estuvieran las cuatro partes, se sabrían más cosas sobre el peregrino. Asimismo, comparó el poema de Góngora con las *Etiópicas* de Heliodoro¹³. Esto no es descabellado en absoluto. Las similitudes, también apuntadas por Jamms, son obvias: comienzo *in medias res*, naufragio, protagonista hermoso de nombre desconocido; fiel a su amor y a sus convicciones; con origen oculto, aunque claramente noble; con episodios paralelos intercalados en la narración... Sin embargo, las diferencias saltan a la vista. Para empezar, la acción, trepidante en las *Etiópicas* (en la cual las únicas pausas en las peripecias de Teágenes y Cariclea son las que marcan otros personajes para contar las suyas propias) es tranquila y pausada en las *Soledades*. ¿Tendría Góngora en mente una anagnórisis final?

Por supuesto, a alguien con la erudición de Góngora no se le pudo escapar el parecido con la novela griega; por tanto, tuvo que ser algo buscado voluntariamente. Cabe preguntarse si fue a título de homenaje, como guiño al lector o realmente con la intención de trasladar a la poesía el género de las *Etiópicas*. Esto último no me parece probable: las dos últimas *Soledades* deberían haber cambiado sustancialmente para dar semejante giro. Parece que este asunto ha de quedar, por ahora, en un interrogante. Lo trataremos en la tercera parte de este artículo.

Dice Antonio Carreira en *Gongoremas*:

[...] el breve lapso temporal de las dos *Soledades* no da pie a postular ningún argumento complejo, anecdótico, para el conjunto, sino más bien a imaginarlo como país con figuras, naturaleza viva o lienzo de Flandes¹⁴[...].

No estoy de acuerdo: esta afirmación resta brillo al poema, lo convierte en una pintura plana. Además, me parece que decir esto es subestimar la genialidad de Góngora y quedarse en la superficie del texto, limitando al poeta al tópico culterano de la forma sin fondo alguno. Y lo que es más: con este aserto, Carreira elimina de un plumazo el papel del peregrino, su importancia dentro del poema. A mi entender, y en conclusión: las *Soledades* no es solamente una pintura de situaciones bucólicas. Tiene un argumento, aunque leve, que gira en torno a lo que le ocurre al náufrago, lo que ve, lo que oye y siente. Si Góngora hubiera querido escribir una silva bucólica lo habría hecho sin necesidad de utilizar una historia y un personaje como excusa. No les habría dedicado tantos versos. Además, recurrir al relleno es algo que no se le pasaría por la cabeza a un escritor con su genio, y un hecho que no habrían dejado de reprocharle sus contemporáneos¹⁵. Todos parecieron entender la importancia del peregrino, en espera de que se escribiera más sobre él.

¹² Op. cit., p. 38.

¹³ *Examen del Antídoto*, ed. cit., p. 406.

¹⁴ CARREIRA, Antonio, *Gongoremas*, ed. Península, 1998, Barcelona, pág. 271.

¹⁵ Curiosamente, fue lo único que los detractores del poema no le echaron en cara.

En definitiva, si no queremos quedarnos en una lectura superficial, debemos acercarnos a las *Soledades* pensando que no son sólo una pintura hecha con palabras de gran belleza plástica. Es algo más que una sabia *dispositio* con una *elocutio* brillante. Hay un trasfondo intelectual detrás muy complejo, como corresponde a Góngora: erudito, brillante pensador, genial poeta, conocedor de las lenguas clásicas. No cabe duda de que, si cabe destacar una de las influencias de las *Soledades* entre las demás, debe ser el neoplatonismo. Como vimos en la *Introducción*, éste llegó al Barroco aceptado y cristianizado por la Contrarreforma, con tanta fuerza como antes. Es imposible sustraerse de su influencia tras un Renacimiento como el español, marcado por el erasmismo neoplatónico y con la figura rutilante de Garcilaso volcando esta filosofía en sus églogas.

David H. Darst criticó los artículos de R. O. Jones y A. A. Parker sobre los elementos neoplatónicos de la poesía de Góngora. Son especialmente interesantes las siguientes líneas:

Las influencias platónicas – que se asocian a menudo con la vena – y el cultismo son también antitéticos, puesto que el neoplatonismo se basa en la expresión de una realidad superior más allá de la superficie, y el cultismo pone el énfasis en la superficie únicamente¹⁶.

Afirmar que el cultismo no pasa de la superficie es simplista. Cultismo y conceptismo son dos conceptos convencionales que tratan de reducir la poesía a una mínima expresión injusta y desacertada. Afirmar que Góngora es cultista y Quevedo conceptista, y referirse con eso a que el primero sólo cuida la forma y al segundo sólo le importa el contenido es, cuando menos, una afirmación demasiado inocente. Basta un vistazo a la obra de cualquiera de los dos para darse cuenta de que Góngora dice mucho con sus formas cultas, y tras la aparente sencillez de Quevedo hay una estudiada *dispositio* que no deja ningún cabo suelto. Siguiendo la afirmación de Darst, si el neoplatonismo se basa en la expresión de una realidad superior más allá de la superficie, es difícil ser más neoplatónico que Góngora. Ahondando en la embrollada superficie de su poesía hay una realidad profundamente compleja y rica en significados; y sólo eso ya es inmensamente valioso, y más aún para un neoplatónico. Dice Baltasar Gracián:

*Lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto*¹⁷.

Además, con su manera de entender la poesía, Góngora ayudó a dar forma al español. En la cocina de la lengua que es su poesía se ha forjado en buena parte la manera de hablar de los siglos posteriores. Sólo si se entiende así la poesía de Góngora puede encontrarse en ella algo además de hipérbatos.

Neoplatonismo en la Soledad I

Como ya sabemos, es imposible saber con qué intención escribió Góngora las *Soledades*. Sin embargo, con la idea de analizar los elementos neoplatónicos del poema, hay una clave de lectura que lo aclara y facilita todo, y en la cual el neoplatonismo se

¹⁶ DARST, D. H., *Imitatio* (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro), ed. Orígenes, 1985, Madrid, p. 80, en ROSES LOZANO, Joaquín, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, ed. Támesis, 1994, Madrid.

¹⁷ GRACIÁN, B., *Agudeza y arte de ingenio*, II, p. 237, en JAMMS, op.cit., p. 121, n. 114.

manifiesta como eje central. Una manera de entender el poema perfectamente coherente con el texto, distinta a la que se da habitualmente, pero no por ello menos racional.

Ya hemos visto las similitudes con el género de la novela griega. Tales coincidencias fueron advertidas por Góngora de seguro; cabe, por tanto, conjeturar que fueron intencionadas. A mi entender, las *Soledades* fueron ideadas como el equivalente poético de la novela griega. Por supuesto que no podemos olvidar el descubrimiento de María Rosa Lida, recogido en la edición de Jamms¹⁸: la posible fuente novelesca antigua de la *Soledad I*, y por encima de todo, de su principio. Se trata del *Discurso VII* de Dion Crisóstomo, un estoico griego, en el cual se narra la historia de un naufrago que encuentra la felicidad en el campo tras ser acogido por unos pastores. Aún así, no parece extraño que Góngora pudiera beber de varias fuentes literarias para escribir las *Soledades*. Y además, Góngora no podía conformarse sencillamente con trasladar un género o una serie de ideas al verso. Habría sido demasiado prosaico, líricamente poco valioso. Fue un paso más allá: convirtió el poema en una novela griega psicológica. La pregunta evidente es: ¿dónde está la acción trepidante y fantasiosa de *Las etiópicas* en las *Soledades*? ¿En qué, aparte de en el planteamiento, coinciden ambas historias?

El peregrino es naufrago no sólo del mar, sino de sí mismo. Si se echó a la mar fue, como se intuye en el poema¹⁹, por un desengaño amoroso. También sabemos que es un hombre de alta cuna²⁰. En ese momento de crisis, de terrible dolor, el peregrino recala en una playa desconocida y es acogido por un grupo de cabreros. A lo largo de los siguientes días va a asistir a hechos comunes, a la vida en el campo de la gente llana. Pero estas cosas que nos pueden parecer triviales, para él son extraordinarias, sobre todo en el estado en que se encuentra. El naufrago se maravilla ante lo cotidiano, no sólo porque no está acostumbrado a tratar con ello, sino por lo que subyace detrás. Por el estado en que se encuentra, le sorprende lo humilde, hasta el punto de llamar “bienaventurado albergue” a un claro en el bosque en el que unos cabreros se calientan al fuego²¹; la inocencia y bondad de la gente, que siempre está dispuesta a ayudarlo²²; y así otras muchas escenas. El propio lenguaje sirve para elevar a las cosas humildes de categoría²³: así, el poeta dice de la leche que le ofrecen los pastores:

[...]
leche que exprimir vio la Alba aquel día,
mientras perdían con ella
los blancos lilios de su frente bella²⁴,
[...]

Y a la cecina le dedica los versos del 153 al 163, para terminar diciendo que “purpúreos hilos es de grana fina”.

Todas las situaciones que presentan las *Soledades* están tamizadas por la mirada de cándida sorpresa del peregrino, a quien la ausencia de la maldad que, sin duda, asocia

¹⁸ LIDA, M. R., *El hilo narrativo de las Soledades*, en JAMMS, op. cit., p. 36 y n. 27.

¹⁹ V. 9 y 734-736.

²⁰ V. 526-529.

²¹ V. 86-90.

²² V. 136-142.

²³ Esto no gustó a muchos lectores de la época, sobre todo a Jáuregui. Lo que más censuró de las *Soledades* en su *Antídoto*, después de la oscuridad del texto, fue lo que él llamó “plebeyo estilo”: hablar en tono grave de cosas que, a su juicio, no lo merecen.

²⁴ V. 147-150

con la Corte, no deja de maravillarle. Ésta es la “alabanza de aldea” que decíamos que aparece en el poema; su contrapartida, el “menosprecio de Corte”, no resulta necesario en el texto. Cualquier lector de la época lo conocía perfectamente.

En este estado de sorpresa continua, el peregrino inicia una búsqueda interior, en la que analiza y contrasta los valores que había tenido durante toda su vida con los que está viviendo en esos momentos. Si éste hubiera sido el plan de Góngora, y el poeta hubiera llegado a terminar las *Soledades*, sin duda su final habría sido una autoanagnórisis. Con autoanagnórisis nos referimos a una idea que es justo la contraria a la de anagnórisis: no se trata de que el protagonista descubra su propia naturaleza e historia al mundo, al lector, y al fin encuentre el término de sus viajes. Más bien se descubre a sí mismo, entiende quién es realmente y cuál es su sitio. Es una anagnórisis proyectada hacia la interioridad. Aunque no podemos saber si éste era el plan original de Góngora, merece la pena recordar un romance escrito en 1614 que parece anticipar con claridad el final de las *Soledades*:

Cuatro o seis desnudos hombros
de dos escollos, o tres,
hurtan poco sitio al mar,
y mucho agradable en él.
Cuánto lo sienten las ondas
batido lo dice el pie,
que pólvora de las piedras
la agua repetida es.
Modestamente sublime,
ciñe la cumbre un laurel,
coronando de esperanzas
al piloto que lo ve.
Verdes rayos de una palma,
si no luciente, cortés
Norte frondoso, conducen
el derrotado bajel.
Este ameno sitio breve
de cabra apenas montés
profanado, escaló un día
mal agradecida fe:
joven digo, ya esplendor
del Palacio de su Rey,
el hueco anima de un tronco,
nueve meses hará, o diez,
a quien, si lecho no blando,
sueño le debe fiel,
brame el Austro, y de las rocas
haga lo que del ciprés.

Arrastrando allí eslabones
de su adorado desdén,
hierbas cultiva no ingratas
en apacible vergel.
¡Oh, cuán bien las solicita
sudor fácil, y cuán bien
émulas responden ellas
del más valiente pincel!
Confusas entre los lilios
las rosas se dejan ver
bosquejando lo admirable
de su hermosa crüel,
tan dulce, tan natural,
que abejuela alguna vez
se caló a besar sus labios
en las hojas de un clavel.
Sierpe de cristal, vestida
escamas de rosicler,
se escondía ya en las flores
de la imaginada tez,
cuando velera paloma,
alado si no bajel,
nubes rompiendo de espuma,
en derrota suya un mes,
le trajo, si no de olvida,
en las hojas de un papel,
señas de serenidad
si al arco de Amor se cree.

El paralelismo, como bien señala Jamms²⁵, es más que evidente. Este desenlace nos presenta al peregrino siguiendo una vida de ermitaño, apartado del mundo. Pero la autoanagnórisis no quiere decir que dejara de amar. Eso es imposible, porque, recordémoslo: el amor neoplatónico no es un mero capricho de la carne. El amor sublime, que es sin duda el que siente el peregrino por su amada, no desaparece. Lo que sí aprende el peregrino es a vivir con su dolor, a aceptarlo, a reconciliar sus valores en conflicto. Deja de ser peregrino y encuentra su lugar. Es en ese momento, cuando a su

²⁵ Op. cit., p. 51-52.

espíritu ha vuelto el equilibrio, cuando puede producirse el perdón de la dama y el regreso a su vida anterior. De este modo refiere Jamms el final que habían de tener las Soledades, fijándose en este romance:

¿Desenlace feliz? ¡Claro! ¿Cómo podía el optimista Góngora imaginar un desenlace que no fuera feliz?²⁶

Todo esto enlaza con el neoplatonismo a través del famoso aforismo ΓΝΩΘΙ ΣΕΑΥΤΟΝ, "conócete a ti mismo", inscripción que aparecía en el frontispicio del templo de Apolo en Delfos y que Sócrates repitió en sus enseñanzas. La recogió Platón, y la integró en sus teorías personales. San Agustín predicará siglos después que el hombre debe vivir su interioridad para encontrar a Dios. Conviene recordar una oración del santo de Hipona, que resume perfectamente esta idea:

¡Tarde te amé, hermosura tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Y ves que Tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba. Y deforme como era, me lanzaba sobre esas cosas hermosas que Tú creaste. Tú estabas conmigo, mas yo no lo estaba contigo. Reteníanme lejos de Ti aquellas cosas que, si no estuviesen en Ti, no serían. Llamaste y clamaste, y rompiste mi sordera; brillaste y resplandeciste, y ahuyentaste mi ceguera; exhalaste tu perfume y respiré, y suspiro por Ti; gusté de Ti, y siento hambre y sed; me tocaste y me abrasé en tu paz²⁷.

El neoplatonismo en este texto es obvio: Dios es "hermosura tan antigua y tan nueva", a la que accede a través de los cinco sentidos. Sin embargo, la frase más importante es: "[...] Tú estabas dentro de mí y yo fuera, y por fuera te buscaba". La única manera que tiene el hombre de encontrar la bondad, la hermosura y la paz (y por tanto a Dios) es mirar en su interior, puesto que es su alma el reflejo divino, y el lugar en que residen las cualidades humanas. Esta búsqueda interior por el conocimiento de sí mismo es la que conduce al peregrino a la autoanagnórisis.

En esta clave de lectura, que toma el neoplatonismo como eje filosófico central de las *Soledades*, encajan perfectamente los tópicos del *locus amoenus* y *beatus ille* que aparecen desarrollados en el texto. Como veíamos en la Introducción, en el momento de escribir el poema Góngora pasaba por unos años de paz tras una época de su vida muy azarosa. Las *Soledades* es un canto a la vida retirada, no sólo por la tranquilidad que ofrece, sino por la posibilidad de cultivar el interior de la persona para poder hallar la felicidad.

Otro aspecto del neoplatonismo que aparece claramente en el texto es la erótica. El ejemplo más claro (sin contar las descripciones de las serranas y el modo en que Góngora trata su relación con los muchachos) está en los versos que van del 734 al 749²⁸. La visión de la hermosura de la novia le lleva a recordar a su amada, más hermosa aún. Las metáforas giran alrededor de los tópicos neoplatónicos: sirva de ejemplo el "Sol que a olvido lo condena" del v. 737, dador de luz, como símbolo de la amada.

En resumen: conviene leer los distintos elementos del poema (personajes, paisajes, acción) teniendo en cuenta dos puntos importantes: la mirada de sorpresa del peregrino, y el papel que desempeña dentro de su propia búsqueda personal.

²⁶ Op. cit. p. 57.

²⁷ DE HIPONA, San Agustín, *Confesiones*, ed. Escorialenses, Madrid, 1987, libro X, cap. XXVII.

²⁸ Es muy interesante la explicación del pasaje que da JAMMS, op. cit., pp. 27, n. 23.

Otras manifestaciones del neoplatonismo en el texto

Acerca del peregrino mucho se ha dicho ya en este trabajo, y no parece necesario incidir más en los rasgos neoplatónicos que aparecen directamente en él. Sin embargo, es interesante señalar algunas cosas de otros elementos de la *Soledad I*, pues sin duda todo influye a configurar el neoplatonismo como eje filosófico del poema. A continuación haremos un examen superficial de algunas de sus manifestaciones directas que no han sido vistas en epígrafes anteriores.

1. Paisajes

1. 1 La playa

Nada más empezar, en los versos del 5 al 10, el poeta lanza una hipérbole: los gemidos son tales que el Océano se apiada de él y aplaca la tormenta. Esta afirmación podría remitirnos a la primera lira de la *Oda a Salinas* de Fray Luis de León:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada
por vuestra sabia mano gobernada.²⁹

Si en los versos de Fray Luis hay una referencia a las potencias del alma y al neoplatonismo, a través de los sustantivos “luz” y “hermosura”, podemos encontrar la misma estructura en la *Soledad*. La tormenta es la furia de los elementos, y por encima de todos ellos, del aire, que conecta con el alma. Ella hace naufragar al peregrino y lo conduce hasta esa playa. Recordemos que a lo largo del Renacimiento la naturaleza había sido reflejo del estado de ánimo del poeta o de los personajes del poema. Una vez allí, su llanto de desamor (porque él está náufrago, pero más aún, “desdeñado”³⁰, pues de seguro es el motivo que lo llevó a embarcar) es tan triste que serena la tempestad, de igual modo que llorar calma la pena. Puede parecer casi un augurio: dos tormentas le han llevado hasta allí, la del desdén y la del naufragio, y las dos han de encontrar su fin en ese lugar.

La playa a la que llega es toda escollos y juncos. Es digna de señalar la evolución de los paisajes: después del naufragio, escala unos riscos y camina con dificultad hasta una cabaña, a donde llega agotado y hambriento. A partir del día siguiente su caminar será por senderos tranquilos, junto a un riachuelo, descendiendo una montaña hasta un valle hermoso. Posiblemente esto sea reflejo de la propia evolución psicológica del peregrino.

²⁹ DE LEÓN, Fray Luis, *Obras completas*, ed. Castalia, 1980, Madrid.

³⁰ V. 9.

1. 2 La cabaña de los pastores

Lo más destacable de la escena de la cabaña es el canto del peregrino³¹ “¡Oh, bienaventurado / albergue, a cualquier hora!”, que va del verso 94 al 135. Se trata de una alabanza a la humildad y la inocencia, como afirma claramente entre los versos 97 y 105. Estas cualidades de la cabaña, y por extensión del campo, se contraponen a grandes defectos, como la ambición, la soberbia, la mentira, la adulación. El peregrino compara con sutileza lo que acaba de encontrar con lo que ha dejado atrás. Parece una anticipación y un paralelismo con el argumento del poema. Hay aquí también un ataque a la vanidad, a la mera fachada superficial como engaño y mentira frente a la interioridad y el verdadero ser de las cosas. La hoguera, que ayuda al peregrino abandonado a encontrar gente que le ayude, es una metáfora interesante. No sólo aparece de nuevo el simbolismo de la luz como belleza y bondad capaz de elevar al hombre y sacarlo de la desesperación. También aparece, una vez más, el juego barroco de lo que parece ser (algo de lo que no hay que fiarse) y lo que realmente es (la verdad última de las cosas, la única deseable): aunque desde lejos asemeja un débil farolillo, desde cerca es una gran hoguera en la que arde un haya.

1. Personajes

2. 1 El cabrero soldado

Este personaje aparece por primera vez en los vv. 183-184. Acompaña al peregrino a lo largo de la *Soledad I*, y gracias a él puede pasear con las serranas y asistir a las bodas. Toma la palabra en los versos del 212 al 221, y deja ver en un solo verso, como dice Jamms,

[...] los vaivenes de una vida bastante novelesca: este cabrero es en realidad un noble disfrazado que [...] vino a refugiarse entre los pastores [...]. No sabemos nada más de este enigmático personaje³².

Lo relevante de ese verso, el 217, es que insinúa una historia parecida a la del peregrino. El cabrero, según aclaran el v. 234 (“armado a Pan o semicapro a Marte”), había sido soldado, y por algún motivo había decidido irse a vivir al campo. Parece una muestra de aquello en lo que podría convertirse el náufrago si se quedara allí; además, enlaza con la imagen del pastor típico de las églogas garcilasianas, de origen noble y culto, afligido por la tristeza. Sin embargo, se advierte el cambio estético del barroco: frente a la melancolía renacentista, sus “muestras de dolor extraordinarias”³³; frente a la pena de amor o a la pérdida de la amada, la imagen de las torres derruidas como metáfora (muy barroca, por cierto) del *tempus fugit*.

2. 2 El viejo mercader

Al igual que el cabrero soldado, éste es otro personaje que no es lo que parece. Aparece en el verso 360, y dedica 134 versos (del 366 al 502) a evocar diversos viajes por mar y afirmar que lo único que los mueve es la codicia. El verso más

³¹ Jamms, en su nota 94, op. cit., al respecto de este apóstrofe afirma que la idea de que es un canto del peregrino “[...] no se funda en ninguna autoridad textual.” Aunque no se diga explícitamente, su contenido y el hecho de aparecer entre comillas, a mi parecer, disipan cualquier posible duda.

³² Op. cit., pág. 242-244, nota al v. 217.

³³ V. 214.

directo es el 411, como bien notaron los comentaristas de la época, que criticaron con dureza el ataque de Góngora a las conquistas españolas. Esta dura crítica está velada por complicadas alegorías: Góngora evoca los distintos descubrimientos sin decir el nombre de ningún país o explorador. El viejo debe de ser un mercader o un marino que ha encontrado la paz entre los pastores: aparece, una vez más, el contraste entre la apariencia y la realidad. La causa casi segura de su retiro aparece ya terminada la digresión, en los versos del 503 al 506: la muerte de su hijo en un naufragio. Parece claro que el motivo de que el viejo invite al peregrino a acompañarle a las bodas es que, al reconocer en él las señales del naufragio³⁴, le recuerda a su propio hijo perdido. En esto también hay paralelismo con las *Etiópicas*: en esta novela aparecen distintos personajes que adoptan a Teágenes y Cariclea como a hijos por haber perdido los propios.

2. 3 Las zagalas y los muchachos

Los grupos de mujeres y hombres que acompañan a los novios para las bodas simbolizan la inocencia. Durante todo el descenso, las serranas juegan como niñas sin preocuparse por nada; mientras, los hombres cargan con todo lo necesario para las bodas, haciendo del esfuerzo una tarea alegre. Nada perturba su cándida felicidad. Las competiciones deportivas³⁵ no son motivo de enfrentamiento sino de diversión, aunque uno de ellos gane a los demás con diferencia.

Los cantos que el coro de zagalas y el de muchachos dirigen a los novios son muy interesantes. Representan la irrupción total y directa de la Antigüedad en el poema. Además de todo lo que explica Jamms en su introducción a las *Soledades*³⁶, cabe plantearse si esto recoge aquella idea del “Candor primero” que aparece en el verso 140: una vuelta mediante sus cantos a la época en que aún se podía ser inocente.

³⁴ V. 361.

³⁵ Vv. 963-1064.

³⁶ Op. cit., p. 138, n. 126.