

NO EN TI LA AMBICIÓN MORA

(Algunas notas sobre la Emblemática en las *Soledades* de Góngora)

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO

A primera vista pudiera extrañar que se intente hablar de emblemática en las *Soledades* dado el carácter de Góngora, poco propenso a la moralización. Sin embargo, resulta difícil imaginar que Góngora pudiera haberse sustraído a la tentación de utilizar todo este caudal de «imágenes» que le proporcionaba una tradición tan rica como la que habían perpetuado los tratados de Emblemática. La conexión de texto y pintura que se daba en el emblema tuvo que atraer por fuerza el interés de Góngora¹. Como en todo, Góngora no aceptará la tradición sin más. De estas jugosas flores que eran los emblemas la abeja poética, atraída por tal colorido, ha sabido libar, una vez más, la mejor de las delicias.

Persiguiendo razonablemente a Góngora en sus *Soledades* (tal y como aconsejaba Lorca) es posible hallar ciertos vestigios del saber emblemático que cobró una gran importancia en el Barroco. Esta obra, por no ser de un claro carácter alegórico, no ofrece demasiadas expectativas al lector presuroso de encontrar algún indicio que lo remitan a la emblemática. Es el poeta quien elige la vereda a recorrer.

Bien es sabido que la obra comienza *in medias res*, característica que la acerca a la épica². En primer plano observamos a un naufrago que milagrosamente logra salvarse. Poco o nada sabemos de su pasado e incluso de si es verdaderamente un naufrago. Principalmente se podrían barajar dos hipótesis:

-
- 1 Ya Baltasar GRACIÁN había advertido la estructura epigramática de alguno de los sonetos de Góngora como el que empieza "Longinos hiere a Dios tres veces ciego". Cfr. *Agudeza y arte de ingenio*, (edición de Evaristo Correa Calderón), Madrid, Clásicos Castalia, 1969, Tomo II, p. 170. También puede consultarse el trabajo de Héctor CIOCCHINI *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, 1960, con cuyos planteamientos no coincido.
 - 2 Antonio CRUZ CASADO "Góngora a la luz de sus comentaristas" en *Dicenda, Cuadernos de filología hispánica*, 5, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pp. 61 y ss.

- a) pensar que es realmente un náufrago. Esta interpretación vendría avalada por el entramado mitológico que rodea al peregrino al ser comparado con Arión³.
- b) pensar que se trata de un nuevo Ícaro que resurge de las aguas tras su caída.

Según aceptemos una u otra hipótesis podemos explicar el sentido que puedan tener. Si pensamos en que realmente se trata de un náufrago podríamos sacar a la luz ciertos rasgos simbólicos interesantes.

El peregrino a través de las *Soledades* se manifiesta como un cortesano y sus recuerdos de la Corte, a juzgar por el discurso a los pastores, no parecen ser muy buenos. ¿Qué tiene esto que ver? A primera vista, nada; pero si ahondamos más, obtendremos algo en claro. Era norma entre los emblematistas utilizar la imagen de la nave para referirse al estado⁴. La conexión en la obra de Góngora pudiera parecer extraña. Nada indica que el carácter de náufrago del peregrino se relacione con esta particular concepción de la nave como estado. Sin embargo, más adelante nos encontraremos con unos versos que sí harán explícita tal referencia:

Tus umbrales ignora
la Adulación, sirena
de Reales Palacios, cuya arena
besó ya tanto leño,
trofeos dulces de un canoro sueño. (I, 124-128)⁵

En estos versos se recrea el mito de las sirenas que ya aparece en la *Odisea* y que más tarde comentaré. Lo que interesa reseñar ahora es que la adulación ha hecho que muchos príncipes fracasen al guiarse por la lisonja musical de sus ministros. Este fracaso está representado por la imagen del barco "leño" que embarranca, es decir, "besa la arena". Todo ello por causa de la adulación, adulación

-
- 3 Arión en cierta manera es náufrago pues se vio obligado a arrojarse al mar ante el acecho de la tripulación del barco en que viajaba. También este personaje tuvo un tratamiento emblemático y Alciato le dedicó el emblema LXXXIX que está escrito contra los avaros. Véase Alciato *Emblemas*, (edición de Santiago SEBASTIÁN), Madrid, Akal, 1993²
 - 4 Juan de SOLÓRZANO, *Emblemas Regio-políticos*, (edición de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE), Madrid, Tuero, 1987, emblema XLVI pp. 64-65; Alciato, (ed. cit.), Emblema XLIII, p. 78. En el emblema XLIII de Alciato se habla de la nave del Estado pero relacionándola con el tema de la esperanza. Esto explica la imagen de la navegación usada por Góngora en un soneto escrito en 1623 titulado "De la esperanza", *Sonetos completos* (edición de B. CIPLJAUSKAITÉ), Madrid, Clásicos Castalia, 1990, p 252. Véase para el significado emblemático de la nave la obra Henkel/ Schöne *Emblemata. Handbuch zur sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1978, columnas 1453-1484.
 - 5 Citaré siempre por *Soledades*, (edición de R. JAMMES), Madrid, Clásicos Castalia, 1994. Esta referencia también se puede encontrar en la *Soledad* segunda cuando se parangona al igual que lo hace Solórzano al piloto con el gobernante o príncipe. No hay que olvidar que en latín el timonel era el *gubernator*: Esta pues culpa mía / el *timón* alternar menos seguro / y el *báculo* más duro / un lustro ha hecho a mi dudosa mano, / solicitando en vano / las alas sepultar de mi osadía / donde el Sol nace o donde muere el día. (II, 144-150). (La cursiva es mía). La comparación timón/báculo resulta significativa. Todo ello está presidido por la figura paradigma de Ícaro.

que está representada por las "sirenas". Éstas también poseen una amplia tradición emblemática. Ya aparecen haciendo referencia a los malos cortesanos en la obra de Sánchez de Viana, comentarista de Ovidio, que hablaba así de las sirenas:

Las sirenas son las razones azucaradas de los lisonjeros —perniciosa ponzoña de los Príncipes—. Porque estos tales echan a los grandes profundísimo sueño, y tal que no saben diferenciar el ánimo lisonjero, porque la plática llega a sus orejas más suave que la del amigo, admiten de mejor gana lo que les da mejor contento (...). Y como este trato sea a los señores —no muy cautos— tan agradable, como perjudicial y dañoso, fueran los lisonjeros con razón dichos Sirenas, hija de una de las musas que pone suavidad, pero como al fin ellas traigan a los oyentes su muerte, así los lisonjeros traen a los Príncipes su perdición. Y es argumento de Príncipes sapientísimos, ser enemigo de tan pernicioso y abominable monstruo⁶.

Si continuamos con estas referencias a los usos cortesanos, que el peregrino debía de conocer muy bien, nos encontramos que donde más carga la mano Góngora es en el fragmento de la *Soledad* primera que comprende los versos 107-135. En ellos R. Jammes⁷ ha detectado la presencia de tres emblemas de Alciato que son los números 53, 71, 187 que hacen referencia a los aduladores, la envidia y a la ignorancia⁸ respectivamente. Pero aún pueden encontrarse en este pasaje más alusiones emblemáticas que no han sido tenidas en cuenta:

esfinge bachillera
que hace hoy a Narciso
Ecos solicitar, desdeñar fuentes; (I, 114-116)

Alciato recoge la figura de Narciso en el emblema LXIX *El amor a sí mismo*⁹. Al dar su interpretación moral, Narciso es referido como prototipo de aquel que desprecia a todos los que saben y entienden de un asunto. Sólo interesa al príncipe escuchar lo que quiere oír, es decir, solicitar ecos.

Del mismo modo podría decirse que no se entienden los siguientes versos si no se acude a los tratados de emblemática:

No a la Soberbia está aquí la Mentira
dorándole los pies, en cuanto gira
la esfera de sus plumas,
ni de los rayos baja a las espumas
Favor de cera alado. (I, 129-133)

6 *Anotaciones sobre el libro de las transformaciones de Ovidio en romance*, Valladolid, 1589, pp. 119-120 citado por Jesús María GONZÁLEZ de ZÁRATE en su edición de Juan de Solórzano, *Emblemas regio políticos*, Madrid, Tuero, 1987, p. 115.

7 *La obra poética de don Luís de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 497-498, nota 46.

8 En la edición de Santiago SEBASTIÁN, pp. 88, 106, 231 respectivamente.

9 Ed. cit. p. 104-105

Se está haciendo referencia al pavo real, animal también de rica tradición iconográfica. En el *Bestiario Toscano*, XXIV, se habla del pavo real y se dice:

El pavo es una bella ave de gran cola, y está toda hecha a manera de espejos. Y tiene esta característica: que él levanta, [y extiende] su cola sobre su cabeza a manera de rueda, y se la mira y se vanagloria; y cuando se deleita con la visión, él se mira las patas, que son muy feas, y cuando las ve tan feas, todo el orgullo y la vanagloria le desaparecen, e inmediatamente baja su cola¹⁰.

De igual manera se trata a esta ave en el *Fisiólogo*¹¹. La interpretación que se hace es una moralización cristiana. No es eso lo que nos interesa sino el hecho de que los tratadistas destaquen la belleza de la cola que oculta la fealdad de sus pies. En esta imagen se mezclan el motivo emblemático con la referencia al acto de postrarse ante los pies como sumisión aparente que Góngora plasmó en otros versos:

Ministros de mi Rey: mis desengaños
los pies os besan desde acá, sea miedo
o reverencia a sátrapas tamaños¹².

Todo esto conectado mediante el motivo de las plumas a Ícaro "favor de cera alado" a quien la mentira, es decir, el descubrimiento del artificio baja de los rayos a las espumas. Con esto regresamos a los versos iniciales en donde nos encontrábamos con el peregrino/náufrago/Ícaro.

Si optamos por considerar al peregrino como un Ícaro tendremos también abundantes pasajes que corroboren esta opción. Así, por ejemplo, se dice:

Audaz mi pensamiento
el Cenit escaló, plumas vestido,

10 *El Fisiólogo seguido de El Bestiario Toscano*, (ed) Santiago SEBASTIÁN, Madrid, Ediciones Tuero, 1986, p. 31. Para ver el tratamiento que Góngora hace del pavo real en el *Polifemo* así como las fuentes y comentarios que propiciaron, véase la obra de Antonio VILANOVA, *Las fuentes y temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992², Tomo II, pp. 469-479. Puede también consultarse Henkel y Schöne *op. cit.* columnas 808-809. También se puede acudir para ver las fuentes clásicas a Claudio ELIANO *Historia de los animales*, (edición de José M^a DÍAZ-REGANÓN LÓPEZ), Madrid, Biblioteca clásica, Gredos, 1984, Libro V, 21 p.230

11 *ed. cit.*, pp. 75-79. Francisco GÓMEZ de la REGUERA habla también del pavo real: «Esta real ave, si cuando más vistosa hace ostentación de lo hermoso de sus plumas y galas, pone los ojos en lo deforme de sus pies, luego deshace aquella hermosa rueda, mirando lo feo de aquel lobo [sic], sin desvanecerse, con lo vistoso y rico de aquel adorno ¿Qué importa la grandeza de la majestad, la hermosura, reconociendo lo bajo de nuestro humano ser, que es polvo, que no permanece y viene a parar entre las formidables sombras de un sepulcro? No es de mejor condición la suerte de nacer los príncipes, que la de todos los humanos. Ni el poder alarga la vida, ni los afanes de ella los minoran la grandeza». Empresa XVIII de doña Juana, *Empresas de los reyes de Castilla y León*, edición crítica de César HERNÁNDEZ ALONSO, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, p. 159.

12 Soneto atribuido XX p. 278. *ed. B. CIPLJAUSKAITÉ*. Igualmente se puede ver la imagen del pavo en otro soneto 146, p. 227: «oh Fénix en la muerte, si en la vida / ave, aun no de sus pies desengañada».

cuyo vuelo atrevido,
 si no ha dado su nombre a tus espumas,
 de sus vestidas plumas
 conservarán el desvanecimiento
 los anales diáfanos del viento. (II, 137-143)

El mito de Ícaro fue visto por Alciato como paradigma de aquellos que pretenden saber más de lo que los hombres pueden saber. Es la figura de los astrólogos que pretenden emular a dioses al predecir lo que va a ocurrir. Éste fue un motivo que causó polémica en Edad Media y que también tuvo sus repercusiones en el Barroco. Recuérdese si no *La vida es sueño*. Podría esto tener que ver con el principio de las *Soledades* en que se nos sitúa temporalmente pero de una forma especial; a saber, indicándonos la posición del sol respecto a las estrellas: ¿puede esto estar relacionado con el sino del peregrino?¹³.

Sin embargo, el peregrino/Ícaro pudiera estar tomado más bien en sentido paradigmático de la osadía. Aclaratorio es el "métrico llanto" de la *Soledad* segunda. Este peregrino/Ícaro es osado o puede ser osado por varios motivos:

- Por ser amante que pretende a una amada desdeñosa
- Por atreverse a escribir una obra como las *Soledades*.
- Por tener ciertas aspiraciones cortesanas que son desmesuradas.

La primera de estas razones es, quizá la más literaria, siendo las dos restantes una especie de transfondo biográfico: son conocidas las aspiraciones de Góngora dentro de la Corte que le depararon más de algún desengaño.

La emblemática vio al Príncipe como un sol necesario¹⁴. Acercarse demasiado al Príncipe o estar demasiado lejos de él podría suponer la pérdida de su favor. Así lo explican Otto Vaenius¹⁵ que siguiendo a Ovidio pretende moralizar que el término medio es lo más prudente¹⁶. Alciato lo hará no por

13 Para ver la evolución que sufrió el mito de Ícaro en el campo de la emblemática véase Carlo GINZBURG, "Lo alto y lo bajo. El tema del conocimiento en los siglos XVI y XVII" en *Mitos, emblemas, indicios*, Barcelona, Gedisa Editorial, 1989, pp. 94-116.

14 Es de suponer que Góngora no desconocería esta tradición emblemática. Así aprovecha su natural ingenio para hacer un juego de palabras en la dedicatoria al conde de Niebla de el *Polifemo* cuando dice "ahora que de luz tu niebla doras". A este respecto véase A. VILANOVA *op. cit.* Tomo I, pp. 171-178. También puede constatarse esta relación en la empresa XXV de Gómez de la Reguera, *op. cit.*, p. 201: «Es Sol el Rey, y como sol entero / TODO LO HA DE ILUSTRAR Padre y amigo, / influyendo amoroso, y justiciero».

15 *Amorum emblemata*, 1608, p. 42, citado por J. M. GONZÁLEZ de ZÁRATE en su ed. cit., p. 180, nota 44

16 Solórzano refleja esto en el emblema LIIX el cual presenta a un grupo de caballeros al lado del fuego. A. MENDO (*Príncipe perfecto y ministros ajustados*, Lyon, 1662, p. 83 citado por J. M. GONZÁLEZ de ZÁRATE ed. cit. p. 179) dice respecto a la fuente de este emblema: «Así decía Diógenes, se había de tratar con los Príncipes; ni alejándose mucho, porque no alcanzan sus favores a quien son ignorados, y es corta la fortuna no llegar a ser de ellos conocidos; ni acercándose con demasía, porque abrasa su resplandor y no se ha de estar tan

medio de Ícaro sino del mito de Faetón (Emblema LVI) que tantas concomitancias presenta con el de Ícaro. Otra forma de simbolizar esto es la que recogen los tratadistas como Borja¹⁷, Iunius y Vaenius además Mendo que nos muestra a un mariposa que se acerca excesivamente al fuego. Esta mariposa también aparece en las *Soledades* y es lo que primero ve el peregrino al encontrarse con la hoguera de los pastores; una encina cuyo rescoldo es "mariposa en cenizas desatada" (v. 89)¹⁸. Esta idea aun surge en otras imágenes si bien su contenido moral está diluido de tal manera que es inexistente. Los versos de los que estoy hablando son los que hacen referencia a los cohetes que se lanzan para celebrar los festejos de las bodas:

Los fuegos pues el joven solemniza,
mientras el viejo tanta acusa tea
al de las bodas dios, no alguna sea
de nocturno Faetón carroza ardiente,
y miserablemente
campo amanezca estéril de ceniza

cerca de Júpiter y de sus rayos. Se ha de elegir un medio, que sea. Ni muy cerca, ni muy lejos.»

- 17 El emblema en que Juan de Borja recoge el motivo de la mariposa es el 33 de la primera parte de sus *Empresas Morales*, Bruselas, 1680: «El que quisier dar à entender este contraste, y que es llevado por este desseo, contra lo que entiende, que le conviene; puede lo dar à entender con esta empresa de la mariposa, que se quema; con la letra FVGIENDA PETO. Que quiere dezir, *Busco, lo que huir devria*; porque lo mismo le acontece, al que, no siguiendo el partido justo de la razon, consiente en la rebelion de los apetitos, lo que peor, y que mas devria apartarse». Cito por la edición facsimilar de Carmen BRAVO VILLASANTE, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1981, p. 67.
- 18 De la misma manera esta imagen se repite en el comienzo de la *Soledad* segunda: «ÉNTRASE el mar por un arroyo breve / que a recibillo con sediento paso / de su roca natal se precipita, / y mucha sal no sólo en poco vaso, / mas su ruina bebe, / y su fin (*crystalina mariposa, / no alada, sino undosa*) / en el farol de Tetis solicita. (II,1-8) [cursiva mía]. Esta aparición de la mariposa fue ya observada por el Abad de Rute que le dice al propio Góngora que repite en demasía ciertos elementos; entre ellos, la mariposa: "En la primera y segunda parte dice Vm. no sé cuantas veces, mariposa de cristal, mariposa desto, mariposa desotro" *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su autor* en el Volumen *En torno a Góngora* (ed) A. Pariente, Madrid, Júcar, 1986 p. 42. Para ver la imagen de la mariposa que se consume en la llama y su significado en la tradición amorosa, véase Mario PRAZ, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1975, pp. 93-94. A esta tradición amorosa responde el uso que de la imagen de la mariposa se hace en dos sonetos atribuidos a Góngora: I) Ya mariposa del farol Febeo / muere, y aquellas ramas, que piadosas / fueron pira a sus plumas vagarosas, / cuna son hoy de su primer gorjeo». Soneto XLIV (p. 308) y II) «Florida mariposa, a dos imperios / igual se libra, y a juzgalla luego / más advertida, cuando más se atreve. / Sólo el Amor entiende estos misterios: / en el mayor incendio burla al fuego, / y en la nieve se libra de la nieve». Soneto XLIII (p. 307). Véase también el artículo de Gregorio CABELLO, "La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí" en *Estudios humanísticos. Filología*, 12, León, Universidad de León, 1990 pp. 255-277 y *Estudios humanísticos. Filología*, 13, León, Universidad de León, 1991 pp. 57-75, 1991. En las páginas 66-72 estudia la imagen de la mariposa abrasada por la llama en la obra de Góngora. Se observa de forma aguda la contaminación que sufre este motivo con el del pavón y el del Ave Fénix.

la que anocheció aldea. (I, 652-658)¹⁹

Una vez vistas estas referencias a la emblemática puede establecerse ciertas conexiones con el otro arte visual del Barroco que es la pintura.

Las *Soledades* ya fueron vistas como un cuadro o tapiz por Francisco Fernández de Córdoba en su *Examen del "Antídoto" o Apología por las "Soledades"*. Decía lo siguiente:

La Poesía en general es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es ésta: pues en ella (no como en la *Odyssea* de Homero, a quien trae Aristóteles por ejemplo de un mixto de personas, sino como en un lienço de Flandes) se veen industriosa, y hermosísimamente pintados mil géneros de exercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos; Dixe en un lienço, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se diuiden en quatro²⁰.

En efecto, muchos son los pasajes donde las *Soledades* son parangonables a determinados cuadros o tapices. Los versos más citados son los que corresponden a la contemplación que del valle por donde transcurre un río hace el peregrino situado en un lentisco:

Si mucho poco mapa les despliega,
mucho es más lo que (nieblas desatando)
confunde el Sol y la distancia niega. (I, 194-196)

19 Puede verse el mito de Faetón como transfondo que apenas asoma al poema pero que, precisamente por estar conscientemente silenciado, se nos impone con fuerza en la *Soledad* segunda. Aquí se nos narra la llegada del peregrino a isla del viejo Nereo. Éste posee seis hijas y seis son las hermanas que lloraron a Faetón. Indirectas son las referencias a este hecho. Pero cabe preguntarse dónde está el llorado Faetón. ¿No podría verse éste encarnado en el peregrino si atendemos a la carga simbólica que arrastra desde el principio del poema? Ya se ha hablado del binomio peregrino-Ícaro pero también y como figura subsidiaria podría hablarse del binomio peregrino-Faetón. Ambos binomios tienen su elaboración lúdica. En ambos casos de esta elaboración el término mitológico del binomio, es decir, Faetón e Ícaro se desligan de la figura del peregrino. En el caso de Faetón se asocia a los cohetes de la boda, y en el caso de Ícaro a un montañés de proporciones desmesuradas para hacer lo propio de Ícaro que es volar. Todo ello insertado en un contexto lúdico-jocoso «A un vaquero de aquellos montes, grueso, / membrudo, fuerte roble, / que, ágil a pesar de lo robusto, / al aire se arrebata, violentando, / lo grave tanto, que lo precipita, / Ícaro montañés, su mismo peso, / de la menuda hierba el seno blando / *pielago duro hecho a su ruina*». (I, 1004-1011). [cursiva mía]. Extremando paralelismos se ve cómo la iconología está en gran parte nucleada por el mito de Ícaro que cae al mar consiguiendo su ruina. Al mar también desemboca el río que contempla el peregrino desde el lentisco en la *Soledad* primera: «de la alta gruta donde se desata / hasta los jaspes líquidos, adonde / *su orgullo pierde y su memoria esconde*». (I, 209-211) [cursiva mía]. De igual manera recordamos a Ícaro en el desembocar de la ría al mar en el principio de la *Soledad* segunda, donde se nos muestra como mariposa que muere en el farol de Tetis, es decir, como Ícaro en el farol del sol. Todo está siempre en función de la ruina de la figura paradigmática de Ícaro.

20 El *Examen del "Antídoto"* editado por Miguel ARTIGAS en su *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, pp. 400-467. El texto citado aparece en la página 406.

R. Jammes dice al respecto que los mapas de la época no eran tan abstractos como los de hoy día, sino que, por el contrario, constituían verdaderos cuadros con sus casas, sus árboles, sus ríos, etc²¹.

Hay que hacer notar que, curiosamente, el Abad de Rute se refiere a los lienzos de Flandes, lienzos en los que el detalle está cuidado hasta la más mínima minucia. Igual ocurre en las *Soledades* donde Góngora se fija en el entramado de los tejidos o en el colorido de la naturaleza.

Esta tendencia a conectar poesía y pintura fue vista por Emilio Orozco quien, a su vez, escribe:

La progresiva tendencia pictórico-visual que se intensifica en esos años —a partir de 1610— en la *Oda a la toma de Larache*, crece en el *Polifemo* y se extrema y culmina en las *Soledades*, dando vida al poema descriptivo, supone una aspiración estética que se había mantenido en forma latente, sin desarrollarse plenamente, en el Góngora de los primeros tiempos²²

Las referencia a cuadros/tapices son abundantes. Sírvanos a modo de ejemplo los siguientes versos:

Ellas en tanto en bóvedas de sombras,
(pintadas siempre al fresco)
cubren las que Sidón, telar turquesco,
no ha sabido imitar verdes alfombras. (I, 612-615)²³

El carácter pictórico del poema fue advertido también por sus enemigos. Así Jaúregui se mofaba del peregrino de las *Soledades* tildándolo de «mirón»²⁴. De igual manera hablará M. Molho que dice al referirse al peregrino "es el ojo y la inteligencia del poeta"²⁵.

Puede afirmarse, pues, que la técnica pictórica está presente en todas las *Soledades* hasta el punto de poder decir que el poema en conjunto está sustentado

21 R. JAMMES "La retórica en las «Soledades»" incluido en el volumen *La Silva*, (ed. Begoña LÓPEZ BUENO), Universidad de Sevilla, Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233. También puede verse su edición de las *Soledades*, ed. cit., pp. 125-143 en donde retoma sus planteamientos acerca de las *Soledades* y la pintura.

22 Emilio OROZCO, *En torno a las Soledades de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 1969, p. 34.

23 Antonio VILANOVA hace ver cómo este pasaje proviene del *Polifemo*. Véase A. VILANOVA *Temas y Fuentes del Polifemo*, Barcelona, PPU, 1992², Tomo II, pp 322-324. Véase además el trabajo de Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA "Góngora y el texto del mundo" en *Tres estudios sobre Góngora*, Barcelona, Edicions del Mall, 1983, pp. 37-57 en el que se habla del tejido-texto parangonándolo con el mundo. De igual manera todos los ejemplos que ofrece son válidos para ver el poema como tejido-tapiz.

24 Estas son las palabras de Jaúregui en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades aplicado a su autor para defenderla de sí mismo* "él no sirbe sino de mirón, i no dice cosa buena ni mala, ni despega su boca" en E. JOINER GATES *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, 1960, p. 87.

25 *Semántica y poética*, Barcelona, Editorial Crítica, 1978, p. 41.

sobre pequeños cuadros pictóricos que a modo de escenas se suceden. Estas escenas no cobran independencia debido a las restricciones argumentales de la obra. En efecto, por poco que se cuente hay una imposición, digamos, narrativa que determina el orden de estas pequeñas escenas pictóricas.

Ya desde Horacio se había venido hablando de la comparación entre la técnica de la pintura y la de la poesía. Esto dio lugar a la consagración del tópico *ut pictura poesis*. Es en el Barroco en donde las artes visuales adquieren un mayor desarrollo. Incluso no es infrecuente encontrarse con pintores poetas como es el caso de Jaúregui. Emilio Orozco ya ha hablado algo sobre la técnica pictórica de Góngora. La pintura se relaciona con la poesía pero también con la emblemática pues ya se sabe que en el emblema se aúnan pintura y texto conformando una sola unidad significativa²⁶. H. Ciocchini afirma que las *Soledades* de Góngora posee una estructura que recuerda a la emblemática pues se escuda en la fuerza expresiva de la imagen para fijar en la memoria contenidos morales amparados bajo los paradigmas de los mitos²⁷. En efecto, esto se puede observar. Ya hemos visto cómo la figura del peregrino se explica conforme a un trinomio como es Ícaro/náufrago/peregrino que nuclea en torno así otras múltiples formulaciones iconográficas de los mitos²⁸. Bien es cierto que todo mito arrastraba tras sí una interpretación moral. Donde más se acusa la referencia emblemática es en los pasajes en los que el peregrino recuerda su pasado cortesano. A la Corte van asociados los emblemas en los que se ponen de relieve los vicios más comunes. A todo esto hay que hacer una precisión. Góngora usa de la técnica pictórica para fijar determinados contenidos que en casos tienen una clara intención moral, eso es cierto. Sin embargo, no todas las imágenes poseen ese contenido moral y cuando así sucede es porque la contemplación de la naturaleza se hace por oposición a la Corte y siempre teniendo a ésta como referente inmediato. Si consideramos las *Soledades* como un conjunto de estampas a modo de los lienzos de Flandes, podremos conectarlas con los emblemas. Las *Soledades* pueden ser un emblema en el que el epigrama (explicación escrita del grabado en la que se hace la interpretación moral) ha sido diluido conscientemente en favor de la plasticidad. El contenido moral, mejor

26 Para ver la relación existente entre poesía y pintura pueden consultarse entre otros los trabajos de E. OROZCO, *Amor, poesía y pintura en Carrillo y Sotomayor*, Universidad de Granada, 1967. También de este autor *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1975 así como *Introducción a Góngora*, Barcelona, Editorial Crítica, 1984 especialmente las páginas 58-64 y 162-166. En relación con el tópico *ut pictura poesis* puede verse A. GARCÍA BERRIO y M. T. HERNÁNDEZ *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

27 No estoy de acuerdo con este autor cuando dice que "la visión cartográfica" (*op. cit.*, p. 55) que se desarrolla en el verso "si mucho poco mapa les despliega" está en relación con la emblemática. Creo, más bien, que se trata de una reflexión metapoética que se ampara en la relación de la pintura con la poesía. Este mismo autor, extrañamente, dice en otro pasaje algo que pudiera parecer una contradicción con lo expuesto anteriormente: "La manera metafórica, más que condensadora, elusiva, dispersa la imagen, la desarrolla en un sentido esencialmente *pictórico y escenográfico*," [cursiva mía] p. 54.

28 A modo de ejemplo basta citar los casos de Sísifo (I, 167-170), Prometeo en el verso "cuya memoria es buitre de pesares" (I, 502), etc.

dicho, ético ha de sacarlo el lector contemplando la naturaleza en donde reside la armonía²⁹, naturaleza que es el grabado del emblema. El mote vendría constituido por el título que es significativo. Este atemperar el carácter moral para resaltar lo plástico es lo que origina las múltiples interpretaciones que suscita la lectura de las *Soledades*³⁰. El poeta no ha querido dar su moralización de la imagen tal y como hacían los emblematistas. La moralización sólo opera en niveles microestructurales, es decir, ceñida a determinados pasajes; pero no macroestructurales. La obra en sí es una sucesión de estampas, una reflexión de la vida del hombre integrada en el marco de la naturaleza. En el transfondo sigue esos recuerdos de la corte. Se deja al lector la tarea de sacar conclusiones.

29 A este respecto es significativo el poder órfico de la música que inunda las *Soledades*. Los instrumentos, según tradición emblemática, se referían a la armonía; las *Soledades* están repletas de instrumentos, cantos y melodías. La música desempeña un papel muy importante.

30 Esto vendría avalado desde las teorías semióticas. Umberto ECO dice que el signo icónico constituye, frente a otros, una suerte de código débil, lo cual viene a facilitar una descodificación más libre. Por esa razón el icono necesita un anclaje para acotar el sentido, lo cual se logra, las más de las veces, con el acompañamiento de un texto. *cfr.* U. ECO "La mirada discreta" en *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1981², pp. 217-320.