

Hibridaciones dramático-poéticas: égloga y disfraz en las *Soledades*

Joaquín Roses
Universidad de Córdoba

El debate sobre el género de las *Soledades*, como otras tantas cosas, no comienza *ex nihilo* con la llamada recuperación de Góngora en las primeras décadas del siglo XX. También en este asunto, los polemistas del siglo XVII nos ofrecen una virtual poética del género configurable mediante lecturas e interpretaciones avaladas por su complicidad temporal y espacial con el poema¹.

Si Pedro de Valencia comenzó censurando la inclusión de elementos burlescos en la *Soledad primera*², Robert Jammes nos ha enseñado a determinar su funcionalidad no sólo en el poema del peregrino sino en el mismo peregrinaje de Góngora por los caminos de la creación poética³. Si el empleo de un estilo solemne y magnífico para tratar temas humildes perturbaba tremendamente el gusto clásico de Jáuregui, muy pocos años después, Francisco Fernández de Córdoba nos demostraría que los argumentos de la variedad, la grandeza y el deleite debían hallar cabida en una concepción lírica del poema⁴.

¹ Para la polémica gongorina véase mi trabajo *Una poética de la oscuridad: La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, prefacio de Robert Jammes, Londres-Madrid, Tamesis, 1994, pp. 121-141. Sobre la cuestión genérica consúltense el apartado IV. 3: «Oscuridad y estilo sublime: problemas de género».

² En su «Carta en censura...», cuya edición más fiable presenta Manuel M^a Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la «Carta de Góngora en censura de sus poesías»*, Salamanca, Universidad, 1988.

³ Robert Jammes, «Elementos burlescos en las *Soledades* de Góngora», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 99-117.

⁴ El sevillano en el *Antídoto* y más tarde en su *Discurso poético* (1624); el cordobés en su *Examen del Antídoto*. Para estos documentos y otros de la controversia gongorina véase mi capítulo I: «Trazo histórico-crítico de la polémica» (pp. 9-65) y, sobre todo, el más documentado y serio catálogo de estos

Así hemos aprendido que la hibridación genérica de las *Soledades* se convierte en el instrumento capaz de elevar lo ordinario a la categoría de sublime, y que lo sublime reside en dotar de especificidad al lenguaje poético.

La crítica de nuestro siglo ha polarizado el debate con la adscripción de la obra tanto al género lírico como al género épico. Bajo una visión complementaria desde los presupuestos de la variedad, ambos planteamientos son válidos y productivos. Con esos mismos presupuestos y en el amplio marco de la hibridez genérica de las *Soledades*, creo que es legítimo preguntarse, ahora, si es posible extender la frontera de lo poético hacia lo dramático o teatral. Presumo que dicho desbordamiento no llegaría a transformar sustancialmente el género del texto, pero intuyo que existen elementos dramáticos en las *Soledades* cuyo análisis podría completar la poética de su variedad.

Este trabajo (idóneo para ser presentado en Toulouse, cuya Universidad ha aportado tanto al ámbito del gongorismo, como al del teatro del Siglo de Oro) es, por tanto, una hipótesis en proceso, cuyos resultados ni son definitivos ni completos. Intentaré exponer el curso de mis reflexiones. Todo comenzó con la relectura de la fundamental monografía de Robert Jammes. En sus páginas dedicadas a las *Soledades* hay un fragmento que me llamó la atención:

También podríamos recordar la escena en la que un cabrero hace admirar al peregrino el vasto panorama que se extiende a sus pies: ante unas torres en ruinas, el cabrero evoca melancólicamente la profesión de las armas, profesión noble que parece haber sido la suya en otro tiempo,

«cuando el que ves sayal fue limpio acero.»

Esto será todo lo que sepamos, pero esta alusión, subrayada por el desarrollo que sigue, es suficiente para autorizar al lector a situar a este cabrero en la categoría de «nobles disfrazados» (tan frecuentes en la comedia) que, por razones diversas, se han refugiado entre los campesinos. Y podemos preguntarnos si no hay que clasificar en la misma categoría a los otros dos «campesinos» a los que Góngora concede la palabra: al «político serrano» que maldice las navegaciones y al viejo pescador de la segunda *Soledad*. Y, sobre todo, por último, no hay que olvidar al personaje principal, al héroe de las *Soledades*, ese viajero malquerido, que asiste desde el principio hasta el final a todas las escenas descritas, siempre presentadas al lector a través de él: este peregrino es un aristócrata y, más aún, un cortesano que ha abandonado, forzado al exilio por su ingrata dama, el palacio en que vivía y la Corte que frecuentaba.⁵

De modo que cuatro de los personajes más importantes de las *Soledades* —incluido el propio peregrino— podrían evocar a una figura de características dramáticas y de extensa tradición teatral: el «noble disfrazado». Pero, si se nos permite ampliar la insinuación, sería coherente sugerir que los elementos teatrales pueden no limitarse a una

textos que Robert Jammes incluye como apéndice a su magnífica edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.

⁵ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* (1967), trad. Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987, pp. 518-519.

mera aparición de tipos en el seno del poema, sino que se extienden en proyección alegórica al diseño estructural del mismo: consideremos que el viajero «asiste» como un espectador —mirón para Jáuregui— a las «escenas». No en balde he seleccionado de la cita esas palabras de claro contenido teatral. Todo el poema se nos ofrece como una representación indirecta: un espectáculo al que asiste un solo espectador, el peregrino, quien nos va a presentar desde su óptica —aristocrática y cortesana según Jammes— ese mundo representado o esas escenas ficticias. En definitiva, las *Soledades*, sobre no ser realistas, serían, para decirlo de una vez, la narración poética de una representación.

Vayamos por partes porque el asunto exige cautela. Admitamos que en el poema de Góngora existen ciertos elementos que se dan en el desarrollo histórico del género dramático. Robert Jammes nos ha sugerido el préstamo de un tipo teatral: el noble disfrazado. Siguiendo ese punto de partida conviene que amplíemos el repertorio y enumeremos algunos de los aspectos dramáticos presentes en las *Soledades*:

- 1 - La figura del cortesano disfrazado de rústico.
- 2 - Relaciones del texto con la égloga.
- 3 - Modos de enunciación y su posible dramaticidad.
- 4 - El motivo teatral de la boda aldeana.
- 5 - Procesos de metaforización basados en lo teatral.
- 6 - Artificio frente a naturaleza.

Dado el límite temporal a que debe ceñirse esta comunicación, presentaré tan sólo el análisis de los tres primeros puntos, y reservaré para un próximo trabajo los tres puntos restantes.

En su monumental estudio *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Noël Salomon, al tratar el tema del «falso aldeano», destaca el significado aristocrático y urbano de los motivos populares en el escenario⁶. La figura del noble que se disfraza de villano posee hondas raíces en la poesía grecolatina (Teócrito, Virgilio) y origina la introducción de la materia rústica en la literatura. La transmisión del motivo desde sus inicios hasta su utilización teatral nos ofrece una línea nítida que Salomon resume del siguiente modo:

Este gusto aristocrático por la ficción rústica da primero —bajo la influencia italiana— la novela pastoril y la pastoral dramática y luego —cuando mengua la influencia italiana y vuelven a cobrar fuerzas las tradiciones peninsulares— la comedia villanesca en la que el villano aún es un noble disfrazado. (P. 379)

Nos hallamos ante un personaje que comienza siendo poético, se hace protagonista de un relato y termina sobre las tablas de un escenario. Un viaje prodigioso por la tríada clásica de los géneros. Cuando la figura llega a Góngora, ha realizado ya esa intensa peregrinación, y es natural, por tanto, que al echar sus pasos perdidos por la silva lleve consigo el fruto de esa triple experiencia y que transmita a la obra esa mixtura de tradiciones literarias.

⁶ Noël Salomon, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1965), trad. Beatriz Chenot, Madrid, Castalia, 1985, p. 378.

Si el referente literario más cercano era la comedia villanesca, no debe extrañarnos encontrar préstamos de motivos teatrales en las *Soledades*. Pero en esa trayectoria del disfraz pastoril, existe un punto de superior importancia en virtud de su influjo, no ya temático sino estructural, en la configuración global y genérica de la obra gongorina. Ya lo vio, por los mismos años en que la *Soledad primera* era difundida ampliamente, Antonio de las Infantas, quien al responder a un pasaje de la «Carta de un amigo», atribuida a Lope de Vega, en el que se hace notar que en la lengua griega y latina no hay soliloquios como los de las *Soledades*, afirmaba:

Enseña cuán poco versado sea en ellas, pues ignora que de allí tuvieron el origen y que los usaron los poetas griegos y latinos, demás que no son todos soliloquios, antes égloga cuya naturaleza introduce varios personajes.⁷

Ese punto, por tanto, era la égloga. Y no hay sino pensar en la consolidación del género en Garcilaso, para hallar el norte de la brújula poética gongorina. Nos dice Noël Salomon que «la égloga dramática, refinada y aristocrática, [...] había de engendrar a su vez [...] la novela pastoril, la comedia pastoril, y hasta la ópera, algo más tarde» (p. 379). Y es curioso comprobar cuánto de ópera hay en las *Soledades*. Pero antes de llegar tan lejos, determinemos cuánto hay de drama en la égloga y cuánto de égloga en el poema de Góngora.

A la hora de precisar las características dramáticas de la égloga es obligada la mención de Aurora Egido. Su artículo sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro nos ofrece una rica información al respecto. Recordemos, siguiendo su hilo, cómo el Brocense había destacado ya el canto amebico como rasgo de la égloga, y no será difícil relacionar esa particularidad con el empleo de dicha forma en las *Soledades*. En el marco de la poética italiana es destacable la aportación de Scaligero, que ratifica el carácter híbrido de la égloga, casi tan híbrido, opino, como el de las *Soledades*. Pero, sin duda, son las nociones de Alonso López Pinciano, las que motivan que Aurora Egido exponga una de las deducciones más productivas para nuestros fines:

Pinciano atiende así a los aspectos dramáticos y hasta técnicos de la égloga representada y la ensalza cuanto puede; pero no puede evitar considerarla como modo extravagante que cambia del género narrativo al activo y al común. La égloga se distancia así de la comedia, la tragedia y la épica, que guardan siempre un modo de imitar. La égloga, lejos de guardar orden, basaba sus extravagancias en su posibilidad de cambiar de modo imitatorio. Estamos así a las puertas de la consagración de los géneros mixtos que conformarán la renovada poética barroca. (P. 70)

⁷ «Carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza respondiendo a la que se escribió a don Luis de Góngora en razón de las *Soledades*», en Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973, p. 203. Sobre la historia crítica de este documento véase el apartado I. 3.3 de mi estudio. El testimonio de Antonio de las Infantas, en que califica de égloga a la *Soledad primera*, fue empleado por José Rico Verdú en su artículo «Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los géneros literarios del Renacimiento», *Edad de Oro*, 2, 1983, pp. 157-178; cita de Infantas en p. 174. Más tarde, el testimonio del amigo de Góngora será recogido en un artículo modélico de Aurora Egido, «"Sin poética hay poetas": Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77; mención a Infantas en p. 72.

Adentrándose más allá de esas puertas, la misma Aurora Egido, tras recoger los planteamientos de Carvallo, Cascales y González de Salas, relaciona las diversas teorías sobre la égloga con la poesía de Góngora.

Creo que ha quedado sólidamente demostrada —con más autoridad que la mía— la dramaticidad de la égloga como componente importante de su configuración híbrida. Es el momento de valorar esa influencia en las *Soledades*. Pero, sobre todo, es hora de encontrar ese eslabón que engarce la égloga dramática y la silva gongorina. Para mí, ese eslabón se halla en la misma obra de Góngora y se llama *Comedia venatoria*. El maestro Robert Jammes se encargó con tino de confirmar la atribución de la obra a Góngora, y a propósito de ella nos dice:

Podría ser por lo tanto que la *Comedia venatoria* sea una comedia, o más exactamente una especie de égloga, de tema autobiográfico, que haya que clasificar con las poesías amorosas de los años 1582-1585, y esté escrita probablemente durante el mismo período. El hecho de que Góngora, como hemos visto, haya abandonado bastante rápidamente este género de poesía explicaría que la obra haya quedado inacabada. (P. 366)

Pero la *Comedia venatoria* no quedó inacabada. Admitida su admiración por la égloga garcilasiana, es legítimo aceptar que la pluma juvenil de Góngora ensayase la autobiografía amorosa en el molde dramático de la égloga. El paso del tiempo y la madurez poética harían el resto. Las *Soledades*, también incompletas, pero ya diversas, proteicas y geniales, darían acogida, como una parte esencial de su conjunto, a ese sueño pastoril y dramático de Góngora. En ellas se plasmaría el desarrollo exuberante de un género antiguo, con sus formas dialogadas y su ideología cortesana disfrazada de rusticidad. El propio Robert Jammes señala la evolución de la pastoral hacia lo cinagético (pp. 368 y 371), pero la trayectoria debe extenderse hasta las *Soledades*, cuajadas de motivos tanto pastoriles como cinagéticos, y situada en el centro de una rosa de los vientos de los géneros.

En ese cruce de caminos, juegan sus bazas distintas formas del discurso. No cabe duda de que el diálogo, como componente relevante en las *Soledades*, adquiere un protagonismo decisivo en la configuración genérica del poema. Dentro de la estructura lírica, el diálogo dota al discurso de dramaticidad. María del Carmen Bobes Naves, en su reciente estudio sobre esta forma del discurso⁸, se ha detenido a analizar la naturaleza del diálogo en diversas obras líricas, entre ellas —y volvemos al meollo— la *Égloga primera* de Garcilaso, para terminar concluyendo que, tanto en ésta como en las restantes *Églogas* del poeta toledano, no existe «diálogo, ni siquiera intercambio de monólogos, sino sucesión de soliloquios» (p. 315). Pero, para el caso de Góngora, el estudio de los modos de enunciación llevado a cabo en el famoso artículo de Nadine Ly pone de manifiesto la presencia del modo enunciativo directo en múltiples pasajes de las *Soledades* y la aparición de un verdadero diálogo entre el peregrino y el viejo pescador en

⁸ María del Carmen Bobes Naves, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

los versos 363 a 511 de la *Soledad segunda*⁹. Tampoco es posible olvidar para nuestros propósitos el «Canto de Lícidas y Micón», que debe ser interpretado a la luz de estos nuevos desbordamientos genéricos. Y es que las relaciones entre la forma dialogada y el poema lírico son lo suficientemente interesantes como para llamar la atención de los mejores estudiosos. Así lo percibió Robert Jammes, quien se ocupó de estas imbricaciones en dos letrillas gongorinas que, tras un análisis minucioso, fueron encardinadas por él en los géneros del teatro menor¹⁰. No debe extrañarnos, después de todo lo expuesto, que en ese mismo artículo, al proponer una clasificación provisional de un *corpus* extenso de poemas dialogados, se incluya dentro de la categoría de diálogos sentimentales el diálogo pastoril, considerado además el grupo más nutrido. El camino, por tanto, está trazado. Sólo queda transitarlo lentamente.

He comenzado con un disfraz y hay que cerrar el círculo: los pastores de Teócrito en el «Idilio VIII» representan al poeta y a su amigo Leónidas de Tarento disfrazados. Garcilaso se oculta tras los hablantes de sus églogas. Los amantes se visten de pastores en el trozo de vida de un libro en prosa. Cortesanos y nobles de la urbe pisan los escenarios ataviados de villanos. Es una línea persistente del disfraz a través de los géneros. También en la obra de Góngora es posible completar esa línea. Y es esa calidad intermedia de la *Comedia venatoria* la que nos ofrece un nuevo hito en la historia del género a través del disfraz: no hay sino leer sus primeros versos o —lo que es lo mismo— oír hablar a Cupido:

Aunque en humildes paños escondido
y disfrazado en hábito villano,
si el mismo que desnudo soy vestido,
aquel dios soy [...] (*Millé*, XCIX, vv. 1-4)

Un dios vestido de villano. En las *Soledades*, culmen de la mezcolanza y el disfraz, un Príncipe se vestirá con sus ropas de náufrago, los nobles se disfrazarán de pastores, y Góngora cambiará el traje rústico del amor que naciera en Garcilaso por la viva estampa del desamor, el desengaño y la soledad.

⁹ Nadine Ly, «Las *Soledades*: "...esta poesía inútil..."», *Criticón*, 30, 1985, pp. 7-42.

¹⁰ Robert Jammes, «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI* (Actas del Coloquio celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1982), Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-118.