



de otro empeño. Casi parece el mismo argumento de la *Soledades*, escondiendo nuestro poeta es esta ficción el suceso de algún amigo que, desdeñado de su dama, se ausentó, y halló en otra parte con nuevo cuidado olvidos para el primero [...] oyó distintamente, aunque apartado, latir sin cesar un perro siempre despierto [...] en la noche, que es cuando vela su ganado o casa [...] Y mediante haber oído el latir del perro, llegó a un pastoral albergue mal cubierto de paja [...] Salió el sol, después de haber descansado el pasajero, y salió entonces también escondida entre armiños; esto es, vestida de armiños una soñolienta beldad, una hermosa pastora mal despierta, por lo dormido de sus ojos, que saltó al pasajero, aún no bien sano de las memorias de su ingrato dueño, con dulce saña, con dulce y honesto desdén [...] Pondera la fuerza de la vista desta pastora, pronosticando que pagará con la vida el hospedaje el pasajero, porque le emplearía toda en tan hermoso riesgo [...] Concluye el soneto diciendo que valiera más al peregrino andar perdido en el monte, que morir[...] amando a un hermoso imposible<sup>2</sup>.

Vale la pena recalcar que, según Salcedo, esta «hermosa pastora[...] saltó al pasajero[...] con dulce y honesto desdén» (302). Otra idea fundamental de nuestro comentarista (aunque no la desarrolla) es el acusado parecido con la *Soledad primera*, pues en ambos poemas la situación básica es la misma: un joven enamorado, despechado por el rechazo de su dama, se va de viaje y se pierde; yendo de noche por una montaña, oye el latido de un perro, y guiado por él llega a una cabaña, donde es acogido por unos campesinos, y en este lugar conoce luego a una bella labradora. Otra coincidencia importante es que, igual que al protagonista del soneto (v. 1), al de las *Soledades* se le llama «peregrino» (Dedicatoria, v. 1; *Soledad I*, vv. 19, 182 y 507)<sup>3</sup>.

Es de importancia capital esta similaridad trazada por Salcedo entre los protagonistas del soneto y de las *Soledades*, pues la comparación refleja algo que era evidente para todo lector culto en el siglo XVII: que el «enfermo, peregrino» (soneto, v. 1) era un «enfermo de amor», un «peregrino de amor» –dos de los tópicos más comunes en la época para ponderar lo todopoderoso y avasallador de la pasión afectiva en un ánimo sensible<sup>4</sup>. Y

<sup>2</sup> GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, *Obras de don Luis de Góngora, comentadas*, vol. 2 (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1645), 300-302.

<sup>3</sup> Otras similitudes entre los dos poemas son las imágenes de confusión (v. 3 del soneto; Dedicatoria de las *Soledades*, v. 3: «soledad confusa»), del desierto (soneto, v. 3; *Soledad I*, v. 20: «una Libia de ondas»), y de una hermosa mujer como sol (soneto, v. 9; *Soledad I*, v. 737: «Este pues sol que a olvido le condena»).

<sup>4</sup> Desde Ovidio (verbigracia, *Remedios del amor*, vv. 43-46, 75-78, 110-116, etc.) y aun mucho antes, era tradicional la descripción del amor como enfermedad, cuyo remedio consistía en la correspondencia de afecto. En la Edad Media, los médicos (y también Andrés el Capellán, *De amore*, I, VI, 522) escribieron largamente sobre la enfermedad de amor y su curación, y el amor como rabiosa enfermedad es una de las imágenes básicas en *La Celestina*. Véanse KEITH WHINOM, ed. *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Madrid: Castalia, 1972), 13-15, Y sobre todo, MASSIMO CIAVOLELLA, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo* (Roma: Bulzoni, 1976).

Para el segundo motivo, véanse ANTONIO VILANOVA, «El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III (Madrid: CSIC, 1952), 421-460 (las p. 452-455 tratan el soneto «Descaminado, enfermo, peregrino»), y «Nuevas notas sobre el tema del peregrino de amor», *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I (Madrid: Gredos, 1972), 563-570 (véanse las p. 568-570 sobre nuestro soneto); JUERGEN HAHN, *The Origins of the Baroque Concept of Peregrinatio* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1973); y GARY J. BROWN, «The peregrino amoroso: Four Moments of Poetic Configuration in the Spanish Love Sonnet», *Neophilologus*, 60 (1976), 376-388.

desde los tiempos de Dante este peregrino enfermo ambulaba por un paisaje tan desolado como su mismo ánimo; así dice, por ejemplo, un difundido soneto de Petrarca:

Solo e pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi i lenti;  
...  
Sì ch'io mi credo omai che monti e piagge  
e fiumi e selva sappian di che tempre 10  
sia la mia vita, ch'è celata altrui.  
Ma pur sí aspre vie né sí selvagge  
cerca non so, ch'Amor no venga sempre  
raggionando con meco, et io con lui<sup>5</sup>.

Es a luz de estos archiconocidos motivos del *enfermo de amor* y del *peregrino de amor* que hemos de evaluar algunas de las teorías más generalmente aceptadas hoy en día sobre la interpretación de nuestro soneto. En su biografía de Góngora, publicada en 1925, Miguel Artigas sugirió que el poema estaba relacionado con una enfermedad que el poeta sufriera en un viaje a Salamanca, en agosto de 1593, aunque el biógrafo reconoce que lo principal de la poesía es su «eco misterioso de pasión»<sup>6</sup>. Aun cuando el mismo Artigas declara que el amor constituye lo esencial del soneto, muchos críticos subsiguientes han distorsionado lo dicho por él, llegando a declarar que lo primordial en el poema es esta presunta alusión a la enfermedad del autor. Así, por ejemplo, Dámaso Alonso comenta: «Hay un recuerdo personal en este soneto, que corresponde al viaje de Góngora a Salamanca en 1593, en donde enfermó gravemente»<sup>7</sup>, Bruce W. Wardropper afirma que «The intuition expressed by the sonnet did indeed emerge from a personal experience of Góngora's»<sup>8</sup> y «The sonnet may possibly represent a [...] real-life experience»<sup>9</sup>, R. O. Jones reitera que «The sonnet probably reflects a real experience. Góngora fell seriously ill in Salamanca in 1593 and may, during his convalescence, have fallen in love as the sonnet recounts»<sup>10</sup>, mientras que Robert James llega a censurar a Salcedo Coronel por no fijarse en lo que a él le parece lo más importante en el poema:

Salcedo n'a pas suffisamment mis en lumière le caractère autobiographique de ce sonnet dont il ignorait la date, ce qui l'a amené à donner un sens exclusivement métaphorique au mot «enfermo». En réalité, ces vers ont été écrits en 1594, ou plutôt à la fin de 1593, au retour de Salamanque, où don Luis avait été gravement malade; ils font visiblement allusion à une aventure vécue [...] L'intérêt de ce sonnet [...] c'est qu'il permet d'entrevoir la part des souvenirs personnels de l'auteur dans l'élaboration de la fiction poétique du «peregrino» accueilli par des bergers<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Petrarca, *Le rime*, ed. GIOSUÈ CARDUCCI y SEVERINO FERRARI (Florenca: Sansoni, 1899; reimpresso, 1972), n. XXXV, 53.

<sup>6</sup> *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico* (Madrid: Revista de Archivos, 1925), 73.

<sup>7</sup> Ed. *Góngora y el Polifemo*, 2 vols., 4ª ed. (Madrid: Gredos, 1961), I, 369-370.

<sup>8</sup> «Góngora and the serranilla», *Modern Language Notes*, 77 (1962), 178-181.

<sup>9</sup> Ed. *Spanish Poetry of the Golden Age* (Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1971), 166.

<sup>10</sup> Ed. *Poems of Góngora* (Cambridge: Cambridge University Press, 1966), 151.

<sup>11</sup> *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* (Burdeos: Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines, 1967), 587, n. 29.

O sea, partiendo de una mera insinuación de pasada por Artigas, estos distinguidos críticos se olvidan de los bien conocidos tópicos del *peregrino de amor* y del *enfermo de amor*, para reducir un bello poema amoroso a una banal experiencia autobiográfica. Salta a la vista que Salcedo Coronel tenía razón al aludir implícitamente (a través de la comparación con las *Soledades*) a los *topoi* del *enfermo* y del *peregrino*, sin plantear la posibilidad de que Góngora se refiriera a su enfermedad de 1593. No es que Salcedo ignorara la dolencia de don Luis; al contrario, hace extensas alusiones a ella en sus comentarios a dos sonetos donde el tema realmente aparece: «Muerto lloró el Tormes» y «Huésped, sacro señor, no peregrino» (681-683). Lo que sucede es que el fino sentido estético de Salcedo Coronel le indicó que «Descaminado, enfermo, peregrino» es un soneto altamente literario, no un mero poema de circunstancias, como los dos acabados de nombrar. Otra consecuencia que se desprende de lo expuesto arriba es que carece de todo fundamento la fecha de 1594 propuesta para nuestro soneto por Raymond Foelché-Delbosc en 1921<sup>12</sup>.

Hemos documentado, pues, un error cardinal en la documentación de nuestra poesía, el cual procede del equivocado parangón que hiciera Miguel Artigas de ella con otras obras donde Góngora aludía explícitamente a su enfermedad. Pero hay otro yerro igualmente grave que se ha propagado sobre tan delicado poema, según el cual no se trata de la descripción del enamoramiento platónico del narrador (según vió Salcedo Coronel), sino de un brutal encuentro sexual. Tan falaz explicación del soneto fue lanzada en 1962 por Bruce Wardropper, el cual creyó ver en la obra un recuerdo de la tradición de la Serrana de la Vera<sup>13</sup>. Según Wardropper, existen dos clases de serranilla: aquella en que una linda pastora invita a un caballero perdido en la montaña a hacer el amor con ella, y otro tipo en que una serrana horriblemente fea primero exige al transeúnte dinero u otros regalos, y luego su colaboración sexual.

Claro está que éstas sí son dos modalidades de la serranilla, pero la principal y la más típica (descendiente de la *pastourelle* provenzal y francesa) es aquella en que un caballero viandante se encuentra con una atractiva serrana, le propone amores, y es rechazado por ella. Resulta evidente que ésta es la clase de serranilla a que corresponde nuestro soneto —si nos empeñamos en hacer una comparación con éste género—, pues todo el ambiente y toda la acción del poema se caracterizan precisamente por su delicadeza y languidez, no por una cruda brutalidad, como quiere Wardropper. Está visto que, al dar esta interpretación tan procaz al soneto, este crítico se ha fijado tan sólo en dos elementos, la locución «con dulce saña / salteó», que describiría un grosero ataque sexual (por el estilo del librado por algunas de las mujeronas en el *Libro de buen amor*, est. 950-1042, y por la mítica Serrana de la Vera), y la alusión a la muerte en el verso final, la cual significaría el orgasmo sexual al final de la aventura erótica.

<sup>12</sup> Ed. *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, 3 vols. (Nueva York: Hispanic Society of America, 1921), I, 175 (n. 100).

<sup>13</sup> Se recordará que la Serrana de la Vera es un romance popular que remonta al menos hasta el siglo XVI, en que una hermosa mujer asalta a los hombres que pasan por un camino cerca de la Vera de Plasencia, los obliga a dormir con ella, y luego los mata. Dice el v. 3 de dicho romance «salteóme una serrana». El poema puede leerse en MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, ed. *Antología de poetas líricos castellanos*, IX (Santander: CSIC, 1945), 38-39. En este romance se fundaron obras teatrales de Lope, Vélez de Guevara, José de Valdivielso y un anónimo.

Tal exégesis es patentemente absurda, ya que es manifiesto que la «dulce saña» y el «saltear» no expresan acciones de la pastora, sino de la fuerza de la pasión que asalta al viajero, el cual olvida su primer amor –el que lo hizo *peregrino amoroso*– y se prenda fulminantemente de esta bella joven. Así, por ejemplo, en *La Celestina* tanto la vieja alcahueta como Melibea emplean el término *saña* para referirse al delirio afectivo que sufre esta joven<sup>14</sup>, y el mismo Góngora utiliza el verbo *saltear* en un romance suyo para describir un vertiginoso enamoramiento platónico: «un pescador extranjero / ... / ... se vio salteado / de la cazadora bella» (n. 45, «Las aguas de Carrión», 138-139). Es igualmente evidente que la «muerte» de que se queja el nuevamente enamorado en el último verso de nuestro soneto es la metáfora usual empleada por los amantes que se veían despreciados («morir amando un hermoso imposible», como dice Salcedo Coronel). Así es que, si insistimos en equiparar este poema con algún tipo de serranilla, sería con el de las serranas castas.

Empero no hay ninguna razón para hacer esta comparación, pues en este soneto falta lo más esencial de la serranilla: el encuentro de un caballero y una pastora al aire libre, el saludo y la propuesta amorosa de él, y la contestación de ella. Además, la caracterización del protagonista –«enfermo, peregrino», que camina «con pie incierto», padeciendo «confusión» y dando «voces en vano [y] pasos sin tino»– nada tiene que ver con el carácter del caballero en el género popularizado por el Marqués de Santillana. Lo mismo puede decirse de la descripción del escenario y la hora: un lugar «desierto», «en tenebrosa noche». Como es bien sabido, el caballero en la serranilla es un hombre rozagante y seguro de sí mismo –por eso se atreve a intentar seducir a una joven que acaba de conocer–, y el pequeño drama tiene lugar de día, en medio de una naturaleza siempre verde y a veces (como en Santillana) primaveral y exuberante (recuérdese que el ganado de la pastora debe comer, lo cual se hace a horas diurnas, y donde hay abundante pasto, no es un «desierto»). No: el escenario de nuestro soneto no es el típico de la serranilla, sino de los poemas del *peregrino de amor*, y nuestro «enfermo, peregrino» es el protagonista usual en esa clase de canción dolorosa.

Hay otro importante elemento en nuestro soneto que refleja su carácter neoplatónico, y que ha sido pasado por alto por la crítica de nuestros días: los armiños en que está envuelta la «soñolienta beldad». Salcedo Coronel apreciaba el simbolismo del armiño, y así lo explicó en su comentario a otro soneto:

son tan limpios, que si los cazadores los cercan de cieno, por no ensuciarse se dejan asir fácilmente, queriendo antes perder la libertad y la vida que manchar su pureza. Por esta causa le ponen por símbolo de la castidad (194).

Salcedo copió esta descripción casi al pie de la letra de un comentario de Gerónimo de Huerta a su edición de la *Historia Natural* de Plinio<sup>15</sup>, pero el motivo era bien conocido, apareciendo, por ejemplo, en el *Tesoro* de Covarrubias (1611), el *Quijote*, y en Lope de Vega<sup>16</sup>. Dice Cervantes (a través de Lotario, en la novelita intercalada de «El curioso

<sup>14</sup> *La Celestina*, ed. JULIO CEJADOR Y FRAUCA, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe, 1955), I, 208, línea 4, y II, 195, línea 16.

<sup>15</sup> Dos vols. (Madrid, LUIS SÁNCHEZ [vol. I] y JUAN GONZÁLEZ [vol. II], 1624-1629), I, 461c.

<sup>16</sup> SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid: Turner, 1979); *Don Quijote*, ed. FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, 10 vols. (Madrid: Atlas, 1947-1949), III, 41-42 (la cita

impertinente) algo que encaja perfectamente para el contexto de nuestro soneto: «La honesta y casta mujer es arminio, y es más que nieve blanca y limpia la virtud de la honestidad».

Siendo el armiño un símbolo tan poderoso, no sorprende que Góngora haya echado mano de él en otras ocasiones, notablemente en otros dos sonetos («Verdes juncos del Duero a mi pastora» y «Montaña inaccesible, opuesta en vano», n. 268 y 282) y en dos romances («Guarda corderos, zagala» y «La cítara que pendiente», n. 87 y 90). En los sonetos el motivo del armiño sirve para ponderar la castidad de una mujer (la cual en «Verdes juncos» es comparada a la diosa virgen, Diana), y en los romances el poeta parodia el tema. En «Guarda corderos, zagala», Góngora alude directamente a «La pureza del armiño, / que tan celebrada es» (vv. 5-6).

Hay que observar que cuando una pastora viste armiños, éstos sirven una función enteramente simbólica, significando la castidad, pues en la vida real, los traían «solamente los señores y gente rica y poderosa, por ser de gran precio» (Salcedo Coronel, 194). El animalito cumplía el mismo cometido simbólico en la pintura de la época, representando la pureza de la dama que lo traía al lado: así, pongamos por caso, Leonardo pintó una hermosa joven con un armiño alzado<sup>17</sup>, y existe un famoso cuadro de Isabel I de Inglaterra –la renombrada Reina Virgen–, en que aparece un armiño sobre la abultada manga de su vestido<sup>18</sup>. Resulta sobradamente obvio, entonces, que los armiños que figuran en nuestro soneto no simbolizan las sábanas de la cama donde retozan lujuriosamente los protagonistas, como sostiene Wardropper, sino todo lo contrario, esto es, emblematizan la pudorosa virginidad de la bella joven.

En resumidas cuentas, Salcedo Coronel tiene toda la razón al afirmar que el presente soneto describe cómo un *enfermo y peregrino de amor*, viéndose desdeñado por su amada, se va de viaje por un paisaje que, en su confuso estado anímico, le parece desierto y hostil; se pierde en la montaña, pero, ya caída la noche, el latido de un perro lo guía a un «pastoral albergue»<sup>19</sup> donde los campesinos le brindan hospedaje; a la mañana siguiente, el peregrino divisa una linda pastora (seguramente la hija de la casa) envuelta en armiños (es decir, rodeada de una aureola de castidad), y se enamora perdidamente de ella, olvidando el primer amor motivo de su peregrinación.

En el Siglo de Oro parece que se escribió muy poca crítica literaria, pero acabamos de documentar que el monumento que nos dejó García de Salcedo Coronel sobre la obra de Góngora, al igual que el legado por Fernando de Herrera sobre la de Garcilaso, deben tenerse muy en cuenta cuando estudiamos poesías ya comentadas por ellos<sup>20</sup>.

que se hace a continuación en el texto es también de la p. 42); Lope, *El príncipe perfecto*, parte II, en BAE, vol. LII (Madrid: Rivadeneyra, 1884), 129c.

<sup>17</sup> Este cuadro (*La dama dell'ermellino*) puede verse en *Leonardo: La pittura* (Firenze: Giunti Martello, 1985), tavola XXXV, junto con un ensayo de MARIA RZEPINSKA (66-70).

<sup>18</sup> El cuadro, de autoría discutida, se reproduce en LEONARD FOSTER, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), fig. 4.

<sup>19</sup> WARDROPPER («Góngora and the *serranilla*», 181) afirma que esta locución sirve, como en el romance de Angélica y Medoro (el cual empieza «En un pastoral albergue», n. 48), para señalar el escenario de una aventura erótica. Pero la misma expresión se emplea en el soneto «Verdes juncos», en que la pastora queda equiparada a la diosa Diana.

<sup>20</sup> El final sorpresivo de nuestro soneto, donde el punto de vista cambia inesperadamente de la tercera persona a la primera («yo muero»), recuerda –y bien pudo haber inspirado– el fin del cuento *La forma de la espada* de Borges. Es bien sabido que Borges era aficionado a la poesía de Góngora.