

**LOS SINUOSOS CAMINOS DE LA LÍRICA GONGORINA:
LA VOZ, EL MANUSCRITO, LA IMPRENTA¹**

MELCHORA ROMANOS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"
mromanos27@gmail.com

En primer lugar, quiero agradecer la invitación que me han cursado los integrantes de la Comisión Organizadora del IX encuentro de LESOE (Letras del Siglo de Oro español), que si bien fue programado para el año 2016 y de ahí surge su condicionada impronta cervantina, no es menos significativo que se proyecte *In Memoriam Carlos Orlando Nallim* porque fue quien en 1991 nos convocó, por primera vez al primer Simposio Nacional "Letras del Siglo de Oro español" y luego, por segunda vez, en 1995.

De este modo, a partir de ese impulso inicial comenzamos desde Mendoza los avatares de nuestro itinerario geográfico por distintas universidades nacionales que, como saben los más asiduos y reincidentes seguidores pues, ya lo he comentado en otras ocasiones, nuestras confluencias cronológicas y espaciales configuran un virtual cronotopo del camino. En efecto, nuestros LESOES nos han llevado desde el pie de la cordillera de los Andes a la ciudad de Buenos Aires (1997) junto a su río de "sueñera y barro", a Mar del Plata (2000), puerto y ciudad balnearia del Atlántico sur, a San Carlos de Bariloche (2003), junto al deslumbrante lago Nahuel Huapi y nuevamente cerca de la cordillera, a la ciudad de Santa Fe (2006) en la confluencia de vías fluviales que fueron eje de los primeros enclaves colonizadores, a Salta "la Linda" (2009) situada en el camino de acceso de las corrientes colonizadoras y de las luchas por la

¹ En esta conferencia se plantean los complejos procesos que acompañaron a la transmisión y la recepción de la poesía de Luis de Góngora en el contexto del controvertido fenómeno de la "nueva poesía" liderada por el poeta cordobés. Desde el protagonismo de la poesía lírica, a partir de la consolidación de los modelos petrarquistas en el siglo XVI, se proyecta un largo y problemático camino que en el caso de la producción gongorina se analiza en sus diversos aspectos: la circulación oral, la difusión manuscrita y, finalmente, la imprenta en ediciones póstumas. Se aborda también la ingente metaliteratura de los comentarios que surgieron, en siglo XVII, a propósito de la interpretación de los poemas y su incidencia en las lecturas posteriores.

Independencia y, después de reincidir en Mar del Plata (2012), hemos regresado al punto de partida que, para mí supone un cíclico cierre.

Por consiguiente, en este contexto me propongo ofrecerles algunos planteamientos críticos acerca de los sinuosos caminos que es necesario transitar para “leer la lírica” de los Siglos de Oro. Es indudable que, desde su temprana consolidación sobre los modelos petrarquistas, en el siglo XVI, la poesía se constituyó –en palabras de Begoña López Bueno– “en una especie de buque insignia” (2005: 10) del renacer literario, cuyo protagonismo en la historiografía del periodo se acrecienta a partir de 1580 con el fulgurante esplendor del controvertido fenómeno cultista, encarnado en la renovación poética liderada por Góngora.

No es posible encontrar un caso testigo que pueda superar el modélico conjunto que constituyen los complejos procesos que acompañaron la transmisión y la recepción de la poesía de don Luis, por lo tanto, y dado que ya llevo demasiados años inmersa en el estudio de esta problemática, intentaré acercarles algunas observaciones –que espero sean de su interés– surgidas de la lectura del inmenso corpus de la bibliografía gongorina que crece denodadamente en progresión inabarcable.

1. SOBRE EL “ESTATUTO TEÓRICO” DE LA POESÍA LÍRICA Y SU TRANSMISIÓN

Los estudios sobre las construcciones críticas que condicionan la historiografía de la poesía del Siglo de Oro, se han orientado en los últimos años hacia el planteo de una problemática que se constituye como un eje fundamental para determinar lo que Begoña López Bueno (2005: 11) ha analizado como el “estatuto teórico” de la poesía lírica. Las relaciones entre las especulaciones teóricas que pueden ser rastreadas en tratados y preceptivas y la práctica poética suelen deparar materiales útiles para la comprensión cabal del espacio que se le brindaba a partir del Renacimiento².

La preocupación que parece desprenderse del quehacer de los tratadistas es la de “legitimar” la poesía lírica, compensando así el escaso lugar que la tradición antigua (*Poética* de Aristóteles y *Ars poetica* de Horacio) le había conferido y que contrastaba con el florecimiento y la práctica que el género había alcanzado entre sus contemporáneos. Los teóricos renacentistas intentan convalidar una nítida organización tripartita de la materia literaria en la que la poesía lírica debe situarse *entre* y competir *con* los dos géneros mayores de raigambre aristotélica: la poesía dramática y la poesía épica. Pero, bien sabido es que aun sin poética hay poetas.

² Para el desarrollo de esta cuestión véase B. López Bueno. “Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro” (2005; 69-96).

Y esos poetas, los mayores y los menores, produjeron un inmenso corpus lírico que no fue casi editado en su tiempo o lo fue, tan solo después de desaparecer sus autores. Con certera definición podríamos decir que “la lírica del Siglo de Oro es una lírica póstuma casi siempre” (Marín; 1983: 25). Por nombrar algunos de los más representativos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Quevedo y muchos más. La excepción fue, sin duda, Lope de Vega. Como consecuencia de esta circunstancia es necesario tener en cuenta que, como señala Antonio Pérez Lasheras (1991: 129): “La poesía de los siglos XVI y XVII, tal como la leemos hoy en día, es, en cierto sentido, fruto de una transformación –de una manipulación, si se quiere– debida, normalmente, a manos ajenas a su autor”.

Sobre cuáles pudieron ser las causas de esta circunstancia, Nicolás Marín esboza una hipótesis para explicar este fenómeno: se trataría de un impedimento de tipo moral “más que fruto del desinterés de impresores y libreros” (1983: 25). No comparto su opinión acerca de que: dado que los moralistas consideraban que “el tema amoroso resultaba inconveniente y poco propio de personas serias” es comprensible la actitud reticente de los poetas para la impresión de sus obras. Pero, entonces pregunto: ¿por qué las escribían y daban a conocer? ¿Acaso al crear sus poemas no pensaban en el acto de comunicación, en la potencialidad de sus receptores? ¿Estos los escuchaban en reducidos círculos de aficionados o los leían en copias manuscritas?

Las respuestas no son simples y el problema es más que arduo y no me encuentro en condiciones de abordarlo en su complejidad, pero, como verán, muchos aspectos del largo camino de la circulación oral de la lírica a su difusión escrita y más tarde a la de la imprenta se entrecruzan en la recepción de la obra poética de Góngora.

2. DE LOS MANUSCRITOS Y EDICIONES DE LA POESÍA DE GÓNGORA Y SUS CIRCUNSTANCIAS

Al igual que otros poetas de su tiempo, en especial los de familia noble, don Luis no se interesó por la publicación de su obra “como si recelase verlos convertidos en mercancía” aunque, como veremos más adelante, en los últimos años de su vida intentará hacerlo. Hay suficientes referencias a su exagerado cuidado en la composición, pues sus amigos hablan de “que se estaba en remirar un verso muchos días” pues no se contentaba “con una y otra lima” y de que corregía su obra por sí

mismo (“el mayor fiscal de mis obras soy yo”) o “hacía que se pasase por la censura rígida de sus amigos de quien tenía satisfacción” (Carreira/Chacón; 1991 tomo III: X)³.

Sin embargo, también hay constancias de que una vez pulida la obra, se deshacía de ella: “en su poder jamás conservó alguna” y “fueron raras las que escribió de su mano” (Chacón) por lo que todo hace pensar que una vez copiados destruía sus “borrones”, como él los llama. La ausencia de autógrafos poéticos de Góngora no deja de sorprendernos sobre todo porque como ningún otro poeta se vio rodeado de fervientes elogios, imitaciones y estruendosas polémicas y, aunque si bien no es el único caso, contrasta su carencia con la conservación de manuscritos originales pertenecientes a otros poetas contemporáneos como Arguijo, los Argensola, Esquilache, Medrano, Quevedo, Rioja, Lope de Vega (Carreira; 2012: 95).

Este contraste paradójico, entre el esmero en componer sus poemas y su negligencia en conservarlos, es motivo de análisis por parte de Robert Jammes quien se pregunta “si este fenómeno no es inherente, por naturaleza, a la poesía gongorina anterior a las *Soledades*” puesto que ya, antes de 1613, año en el que se va a concentrar sobre él la atención del mundo literario, “Góngora había llegado a ser el poeta más popular de España” (Carreira/Jammes; 1994: 4 y 11). Cervantes, en el “Canto de Calíope” de *La Galatea* (1585) elogia al joven poeta, que entonces tenía veinticuatro años, con estos versos:

En don Luis de Góngora os ofrezco
un vivo raro ingenio sin segundo;
con sus obras me alegro y enriquezco
no solo yo, mas todo el ancho mundo.
Y si, por lo que os quiero, algo merezco,
haced que su saber alto y profundo
en vuestras alabanzas siempre viva,
contra el ligero tiempo y muerte esquiva. (Cervantes, 1968; vol II: 210)

De hecho, esta manifiesta admiración por parte de Cervantes vuelve a estar presente en 1614, después de la difusión del *Polifemo* y de las *Soledades*, en el *Viaje del Parnaso* (Cervantes; 1991: 75, vv. 49-60)⁴:

Estotro que sus versos encarama
sobre los mismos hombros de Calisto,
tan celebrado siempre de la fama,
es aquel agradable, aquel bien quisto,
aquel agudo, aquel sonoro y grave
sobre cuantos Poetas Febo ha visto,
aquel que tiene de escribir la llave,
con gracia y agudeza en tanto extremo

³ Las referencias a los amigos corresponden a: Andrés Cuesta las dos primeras expresiones entre comillas, las dos restantes a Pellicer.

⁴ Los vv. 52-54 los cita F.G. Lorca para cerrar su conferencia sobre “La imagen poética en Don Luis de Góngora” (1926).

que su igual en el orbe no se sabe:
es don Luis de Góngora, a quien temo
agraviar en mis cortas alabanzas,
aunque las suba al grado más supremo.

Por lo tanto, la transmisión de sus versos se hizo, en muchos casos, por copias manuscritas pues la publicación por medio de la imprenta requería censura previa y trámites complicados a los que había que agregar el costo económico. En otros, la transmisión se hizo de modo oral, porque las letrillas, los romances con estribillo y sin duda otros tipos de poemas eran más cantados que leídos. El *Cancionero musical de Góngora*, compilado por Miguel Querol Gavaldá, contiene –aun con lo difícil que es copiarlas– una importante cantidad de partituras conservadas, y eso le hace pensar a Jammes (1994: 10) “que se ha subestimado la importancia de este modo de difusión”.

Desde muy joven se hizo famoso por estas composiciones, esparcidas en forma anónima y que se fueron recogiendo e imprimiendo en los volúmenes del romancero. En la secuencia de las partes de las *Flores de romances nuevos* que van saliendo a luz entre 1589 y 1604 y que se integrarán más tarde en el *Romancero general* entre 1600 y 1614, se recoge buena cantidad de sus romances y letrillas generalmente sin nombre de autor, mientras que cuando se menciona a Góngora es casi siempre en la atribución de composiciones apócrifas (Carreira; 2012: 89)⁵. Poco antes (1588 y 1589), el propio don Luis se quejaba de este trasiego de atribuciones cuando le responde al obispo Francisco Pacheco a la acusación que le hacía de escribir “coplas profanas” con estas palabras:

Que aunque es verdad que en el hacer coplas he tenido alguna libertad, no ha sido tanta como la que se me carga, porque las más letrillas que me achacan no son mías, como podría V^a S^a saber si mandare informar de ello; y que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca Teología me disculpa, pues es poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje. (Millé y Giménez ed.; 1961: 1207-1208)

Este panorama de múltiples vías de difusión de la poesía gongorina en metro castellano, durante el período comprendido entre 1580 y 1612, se complementa con poemas consolidados en la tradición petrarquista y fue su fama y el valor de sus composiciones lo que determinó que Pedro Espinosa, al compilar entre 1580 y 1603, su antología titulada *Flores de poetas ilustres de España*, publicada en 1605, en la que se muestra la producción poética de los escritores contemporáneos, resulte ser precisamente Góngora el que con treinta y tres sonetos y cuatro canciones supera en

⁵ A estos libros deben añadirse varios pliegos sueltos y algún cancionerillo.

número a todos los otros poetas entre los que se encuentran nada menos que Lope de Vega con tan solo ocho composiciones.

No cabe duda de que en la primera década del 1600 se pone de manifiesto en don Luis una notoria intención de lograr cauces nuevos y de centrar su creación en obras de mayor aliento poético pues, como dice Pellicer (Foulché-Delbosc, ed.; vol.III: 300-301), su comentarista y biógrafo: “juzgando que la opinión que tenía en todas las naciones era por obras no dignas por sí solas de venia tanta [...], quiso añadirse reputación más sólida y fama más elevada buscando un rumbo nuevo para la inmortalidad”. Sus poemas mayores: el *Polifemo* (1612) y las *Soledades* (1613) se difunden, en versiones manuscritas y se difunden en ciudades de Andalucía (Córdoba y Sevilla) y en Madrid. La particular preocupación con que acometió esta empresa lo llevó a solicitar la opinión de ilustres humanistas, como es el caso de don Pedro de Valencia y de Francisco Fernández de Córdoba y así el juego de las exégesis comienza a fraguarse con celeridad. En la carta de junio de 1613 que Pedro de Valencia le envía para manifestarle su opinión, encontramos un trasunto del modo en que se propagaron las copias:

Pocos días ha que llegó a mí la [carta] de v.m. de 11 de mayo con el papel dicho, y después acá me ha embarazado un catarro tan penoso e importuno, que con dificultad he podido leer nada; pero con muy grande gusto y atención he leído las *Soledades* y el *Polifemo*. De este había una tarde oído leer parte al Sr. Don Enrique Pimentel, en presencia del Maestro Hortensio, y también me había recitado mucho de él el Contador Morales, y ambos prometí darme copia pero no dádomela. (Pérez López ed.; 1988: 59-60)

A partir de las cartas y “pareceres” con observaciones muy precisas sobre las audacias más destacadas, se pasó luego a los comentarios elaborados con mayor rigor argumentativo, en los que detractores y defensores se prodigaron para instaurarse en el espacio del debate y a la sombra del prestigioso creador. De este modo, los grandes poemas alcanzaron una difusión propia junto con el *Panegírico al Duque de Lerma* y la *Fábula de Píramo y Tisbe* antes de que se integraran, en conjunto, con el resto de la obra anterior y posterior. La polémica que generó “la nueva poesía” con una significativa variedad y cantidad de materiales impresos y manuscritos no pudo, en modo alguno, opacar el éxito y la proyección del ya consagrado poeta que, en la madurez de su creación y a pesar de los continuos ataques, burlas y críticas, recibió las mayores demostraciones de admiración por parte de sus seguidores que no ahorraron citas, comentarios e imitaciones y hasta parodias de sus más ambiciosas muestras de ingenio.

Todo esto se acrecienta, a partir de 1617, cuando Góngora se instala definitivamente en Madrid con la intención de afianzar su posición en la Corte y logra

obtener la capellanía real. No parece haber pensado durante muchos años en la publicación de sus obras pero, en la vejez, y acosado por las dificultades económicas intenta hacerlo como le dice en una carta del 11 de julio de 1623 a Cristóbal de Heredia (105):

Yo traigo en buen punto la impresión de mis borrones, que estarán estampados para Navidad; porque, señor, fallo que debo de condenar y condeno mi silencio, pudiendo valerme dineros y descanso alguna vergüenza que me costarán las puerilidades que daré al molde (Carreira, ed.; 2000, vol. II, 445).

La empresa no se concreta y una serie de cartas escritas al mismo destinatario en el mes de julio de 1625 documentan paso a paso la preocupación de Góngora por conseguir un cartapacio que contenía sus obras y que estaba en Córdoba. Con apremio le pide el 8 de julio: “El cartapacio suplico a vuesa merced se compre por un ojo que sea de la cara, porque saque al fin lo que me sacará de aquí desempeñado” y, por último, el 15 de julio llega a sus manos: “El cartapacio llegó a muy buen tiempo: beso las manos a vuesa merced por el cuidado. El mío es ahora corregirlo y añadirle cuanto he hecho después, para estampar este septiembre y procurar me valga aún la mitad de lo que me aseguran” (Carreira, ed.; 2000, vol. II, 446 y 447).

Nunca lo publicó, probablemente con lo que tropezó don Luis fue con la falta de un mecenas que costeara su edición, pues aunque el Conde-Duque de Olivares había manifestado interés en la publicación de sus obras, no resulta muy clara su actitud al respecto, según se desprende de su *Epistolario*. Cuando vuelve a Córdoba, ya muy enfermo, dona a su sobrino los derechos de todas sus obras, el 1º de noviembre de 1626: “[...] por cuanto yo he hecho algunas obras, así en poseía como en prosa, y de ellas tengo voluntad de hacer donación a don Luis de Saavedra y Góngora, mi sobrino [...]”. Pero su sobrino nada hizo al respecto. Sin embargo, a los pocos meses de la muerte del poeta, en diciembre de 1627, aparece en Madrid la primera edición de sus poesías: *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*. Parece que ya estaba preparada en 1620 y que, tal vez, el autor se negó a que saliera a la luz.

Me excuso de fatigar al público asistente con las complicadas alternativas que plantea esta edición, detenidamente expuestas por Dámaso Alonso en el prólogo a su edición facsímil (1963: XIII-LXX), pero lo más grave que acompaña a esta publicación es que los libros fueron retirados de la venta por una orden de la Inquisición, pues, entre otros cargos se destacaba el hecho de que no aparecía el nombre del autor a quien los censores acusaban de que sobresalía “en lo lascivo y picaril, verde y picante” y que solo por ello era buscado y leído. Es indudable que hubo mala fe y que una verdadera intriga personal movió a prohibir la obra. Alonso opina (1963: LIII) que el

cartapacio que utilizó Vicuña debió elaborarse en Córdoba entre 1614 y 1616, y que, tal vez, fue supervisado por Góngora, pero que si el editor no hubiera añadido ocho letrillas, un romance y unas décimas, todas composiciones apócrifas probablemente no hubiera sido censurada de ese modo.

Sin embargo, es evidente que frente al descuido manifiesto del autor sobre su propia obra existió el cuidado y la preocupación de sus amigos y admiradores por conservarla y aquí entra en juego la proliferación de códices manuscritos que reúnen su producción. En un célebre discurso que pronunció en Nueva York, en agosto de 1963, en la sesión plenaria del IX Congreso de la Federación Internacional de Lenguas y Literaturas Modernas, Antonio Rodríguez Moñino decía que don Luis

[...] es el único poeta lírico español cuyas obras manuscritas se explotan mercantilmente por profesionales de la librería. Existen hoy numerosos volúmenes, aproximadamente con el mismo contenido, algunos de ellos con idéntico título, todos extensos, que demuestran el enorme interés que hubo por leer y poseer su obra. (1968: 34)

Acerca de esta peculiaridad agrega el importante bibliógrafo a quien tanto le debe el gongorismo, que las copias están hechas con letras claras y que es posible que existiera en Madrid o en Córdoba un taller especializado en copiar textos del poeta ya que “algunos tomos se corresponden casi a plana y renglón”.

En opinión de Antonio Carreira (Chacón; 1991, III: IX-X) estos códices – denominados manuscritos *integrí*– son por lo general mejores que las ediciones y se conservan en la actualidad cerca de cuarenta volúmenes repartidos en bibliotecas públicas y privadas de España, otros países de Europa y los Estados Unidos. Añade al respecto: “Desconocemos la forma de trabajar de los amanuenses a quienes se deben esos cartapacios tan perfectos y acabados que contienen epígrafes, capitulares, adornos, registros y firmas como si se tratase de libros impresos”. Presentan una pauta apenas variable de clasificación y adscripción genérica de los poemas y en su génesis se fueron consignando fases sucesivas “de recogida copia y enmienda, a medida que se iban conociendo nuevos textos o versiones más seguras”.

Sobre esta pauta de clasificación y ordenación de la materia, me voy a detener un momento ya que es indudable que la lectura, condicionada según criterios genéricos y temáticos, impide la visión unitaria de la obra de nuestro poeta. En el revelador trabajo de Antonio Pérez Lasheras (1991:130) sobre el condicionamiento paratextual de las colecciones, plantea que la tendencia de los copistas de manuscritos y de los editores, en los siglos XVI y XVII, era organizar los materiales, en primer lugar, de acuerdo con los criterios métricos (sonetos, canciones, décimas, romances, letrillas, etc.) y dentro de cada uno de estos apartados se operaba de

acuerdo con una “latente jerarquización de las composiciones por temas (sacros o religiosos, amorosos, líricos, heroicos, morales, fúnebres, satíricos y burlescos son los adjetivos más frecuentes, aunque no los únicos). Mientras que en los cancioneros petrarquistas los propios autores disponían la materia poética de acuerdo con la historia sentimental procurando reflejar una unidad evolutiva, en las recopilaciones poéticas en España, a partir de la publicación del *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), las composiciones de diversos autores se clasificaban bajo epígrafes temáticos, esta tendencia se arraiga combinándolos con los criterios métricos.

Esta distribución obliga al lector a una lectura lineal muy peculiar, provocando en él lo que en principio –al menos poetas como Góngora y Quevedo– trataban de evitar: el cansancio y la repetición. Gracián en el *Criticón* dice que “la uniformidad limita, la variedad dilata” y, en efecto, la variedad favoreció la creación de los nuevos géneros del Barroco. Por ello, insiste Pérez Lasheras, en que dado que se trata de una manipulación de la materia debida a manos ajenas a su autor, no se corresponde con la progresión en la que fueron creados los poemas.

Volvamos ahora a los códices compilados en el siglo XVII entre los que se destaca, como una preciada joya, el manuscrito de las *Obras de D. Luis de Góngora reconocidas y comunicadas por él* por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca, dedicadas al Excelentísimo Señor D. Gaspar de Guzmán, Conde Olivares, Duque de Sanlúcar y etc. Consta de tres tomos y el compilador, amigo de Góngora, en las palabras con que dedica su manuscrito al Conde-Duque, en diciembre de 1628, remite a 1620 como fecha en la que habría comenzado a recoger las obras de don Luis y además nos informa que lo hizo atendiendo a que él las enmendase en su presencia, y le dijese los sujetos de todas y los años en que hizo cada una. La pregunta es: ¿Con qué intención? Tal vez publicarlas. Pero como Vicuña “se adelantó con su malaventurada edición”, las mandó copiar en vitela, agregó un retrato del poeta y se las ofrendó al Privado que se preciaba de ser protector de los poetas y reunía valiosos volúmenes en su biblioteca (Sánchez Mariana / Chacón; 1991, II: X).

Antonio Carreira señala, entre los méritos más destacables de este códice que: ofrece un corpus seguro y con texto depurado; da, con precisión, la fecha de los textos incluidos que se extienden a lo largo de 47 años, lo que permite observar la evolución del poeta en formas y contenidos; aclara las circunstancias y menciones personales aludidas en muchos poemas; y gracias a su insistencia, incluye los 43 versos finales de la inconclusa *Soledad segunda*. En cambio, entre otros inconvenientes, debe señalarse que excluye las sátiras personales y otras poesías de tono burlesco (Carreira / Chacón; 1991, III: XIV).

La edición del manuscrito Chacón, realizada en el siglo XX por Foulché-Delbosc, con la colaboración de Alfonso Reyes (1921), ha sentado las bases de la génesis de las ediciones posteriores y marcó el camino de la crítica filológica que dio origen al nuevo resurgir de Góngora a partir de los esfuerzos de los integrantes de la generación poética del 27.

3. DEL PASADO AL PRESENTE DE LAS LECTURAS DE GÓNGORA

En este último apartado de mi conferencia, me voy a detener brevemente en otra de las cuestiones inherentes a la transmisión y la lectura de la poesía gongorina: la ingente metaliteratura formada por los inmensos comentarios que surgieron, en el siglo XVII, a propósito de la interpretación de los poemas. En el primer momento y a partir de los pareceres que Góngora había solicitado, se va fraguando un trasiego de cartas en las que participan opositores, entre los que se encuentra Lope de Vega, a quienes rebaten los amigos y defensores y hasta el propio don Luis en la famosa carta “en respuesta a la que le escribieron” fechada en Córdoba, septiembre 30 de 1614 (Carreira, ed.; 2002: II, 295-298)⁶.

Pero una nueva dimensión crítica se produce en la recepción de las *Soledades* a partir del efecto provocado por la difusión del controvertido *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades”*, aplicado a su autor para defenderle de sí mismo escrito por Juan de Jáuregui entre 1614 y 1615 (Gates; 1860). El éxito y la rapidez con que se difundió causaron gran inquietud entre las huestes gongorinas que veían proyectarse una suerte de sombra perniciosa sobre los grandes poemas. En efecto, el poeta sevillano se había preparado con mucha dedicación y, desde su perspectiva crítica de signo negativo, este intemperante lector ha realizado un consistente trabajo en el que trata de subvertir las propuestas más audaces de don Luis acudiendo a la ironía y la burla.

Es por ello que, muchas son las voces que se levantaron para contrarrestar los efectos negativos que el *Antídoto* parecía fecundar. Entre las figuras de relieve intelectual que escribieron eruditas respuestas se encuentra el Licenciado Pedro Díaz de Rivas, cordobés y partícipe del círculo de admiradores y amigos de Góngora, que va a plantear su defensa teórica para responderle a Jáuregui en dos frentes de combate: sus *Discursos apologéticos* (1616 o 1617), que es un tratado de tono doctrinal y en las inéditas *Anotaciones y defensas al “Polifemo” y las “Soledades”* (1616 y 1624) de las que

⁶ Se trata de la “Respuesta de don Luis de Góngora a la Carta que le escribieron en razón de las *Soledades*”, sin firma.

se conservan varios manuscritos. Cabe recordar que estas *Anotaciones* son los famosos “comentarios” que López de Vicuña, en los preliminares de su edición de las *Obras en verso del Homero Español*, prometía para la segunda parte nunca publicada. El editor señala que “Y aun se aumentará el volumen con los comentarios del *Polifemo* y *Soledades*, que hizo Pedro de Rivas, lucido ingenio cordobés” (Alonso, ed. facsímil; 1963)⁷. Por el hecho de haber sido escritas, al fragor de los primeros fuegos cruzados, con la doble intención de explicar y defender, se constituyen en el punto de partida del movimiento exegetico provocado por la recepción de los grandes poemas.

Así es como, a partir de la muerte del poeta, en 1627, se produce una redefinición del panorama crítico en el que las tensiones de los primeros choques se neutralizan y potencian. Es este el momento del “post-gongorismo combativo” o del “gongorismo sin Góngora” (Romanos; 2012: 373) en el que, junto con la publicación de las obras de don Luis, comienzan también a editarse los comentarios de sus obras.

Don García de Salcedo Coronel se adelantó a todos al publicar en 1629 el comentario del *Polifemo*, cobrando preeminencia sobre las *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España*, de Joseph Pellicer de Salas y Tovar aparecidas en Madrid en 1630. Luego siguieron, en 1636, las «*Soledades*» de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel y, con posterioridad, continúa su tarea con los comentarios de otras obras⁸. En 1636, Cristóbal de Salazar Mardones publica la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*. Este importante conjunto de impresos constituye un acervo enriquecedor por cuanto al instaurarse como mediadores entre los poemas y los lectores se generan, de manera intertextual, nuevas perspectivas emergentes de la lectura del poema y de la lectura de sus lecturas.

Si la estrategia del autor –como sucede en el Góngora de las *Soledades*– consiste en la estructuración de un texto que juega con la potencial complejidad del enunciado, para el que configura un lector, para nada indocto, “que vacilando el entendimiento, en fuerza de discurso trabajándole [...] alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender luego, hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta” (Carreira ed.; 2002: II, 295-296), por lo que es evidente que su función actualizadora estará condicionada para responder con un alto grado de significaciones. He elegido un ejemplo de las

⁷ En los preliminares sin foliar de la edición de 1627. Las *Anotaciones* fueron comenzadas a escribir en 1616, cuando se difunde el *Antídoto*, y concluidas en 1624.

⁸ Al menos en algunos volúmenes de esta edición se incluye con portada independiente la edición de su comentario al *Polifemo* de 1629. Ocupa los ff. 313-420. Sonetos 1644 y Panegírico y canciones 1648.

Soledades para mostrarles cómo abordaron la lectura del poema sus contemporáneos y el modo en que esas interpretaciones han condicionado los trabajos de los editores modernos de los que me circunscribiré a Dámaso Alonso (1927) y Robert Jammes (1994) en una suerte de sucesivas y mutuas interacciones.

Pero antes me permitiré un paréntesis para clarificar los distintos criterios editoriales que aplicaron a sus trabajos. Cuando en 1927 D. Alonso se propone la tarea de su célebre edición, lo hace condicionado por el peso de la crítica tradicional que consideraba que el poema era absurdo, vacío de contenido y que no tenía sentido por lo que, para demostrar la coherencia del discurso, se limita a la paráfrasis sin notas. Pero para que la versión en prosa fuera inteligible sin ayuda de notas que harían parecer que el texto era difícil, se vio obligado a incluir paréntesis explicativos para aclarar referencias históricas, mitológicas, alusiones, etc., y tan solo añade al final unas pocas notas aclaratorias (diez a la *Primera Soledad* y ocho a la *Segunda*). En cambio en el caso de R. Jammes lo que propone en su magistral edición de 1994 es “volver a los comentaristas de Góngora” (Reyes; 1958: 146-151) y así tal como hicieron Pellicer y, sobre todo Salcedo Coronel combinar la paráfrasis del fragmento explicado con una serie de notas extensas sobre todo tipo de informaciones y autoridades en las que reproduce, con criterio selectivo y analítico, los materiales de los comentaristas del XVII. En cuanto a Díaz de Rivas al que Jammes (1994) recupera en su edición se diferencia de estos porque su operatoria consiste en una sucesión de centenares de anotaciones sin paráfrasis. Pasemos ahora al ejemplo seleccionado

Comenzaré con los versos 1-8 de la Dedicatoria de las *Soledades* al Duque de Béjar que han sido ampliamente debatidos y provocado ásperas controversias:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.
5 ¡Oh tú que de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo, ... (1994: 182-187)

Dejo de lado los cuatro primeros versos sobre los que remito –a quienes lo crean necesario– a la abundante bibliografía en la que, con polémica incluida de M. Molho y R. Jammes, encontrarán opuestas interpretaciones, para centrarme únicamente en los cuatro versos transcritos de la invocación (vv. 5-8). En una breve síntesis desarrollaré las dos líneas críticas. Por una parte se encuentran los comentaristas del XVII, Pellicer y Salcedo Coronel, junto con los modernos D. Alonso y A. Carreira, quienes entienden que “los venablos de los cazadores que rodean al

Duque fingen una muralla de abetos coronados por los hierros brillantes y puntiagudos que semejan almenas de diamante”. Esta lectura es rechazada por Jammes pues considera que “a pesar del carácter muy coherente de la metáfora, esta visión de monteros llevando verticalmente sus venablos, como si fueran lanzas y formando [...] un círculo alrededor del Duque”, no le satisfizo nunca (1994: 184-187). Por ello es que en su paráfrasis propone, a partir de una interpretación que le había sugerido F. Ynduráin que el v. 6 (“muros de abeto, almenas de diamante”) es una prolepsis que anticipa la aposición de “montes” y, por lo tanto se trataría de que los muros son los montes (pétreos o boscosos) de la sierra de Béjar, batidos por el Duque “cargado de venablos” o rodeado por su séquito (sinécdoque de “venablos”)⁹. Ahora bien, ninguno de estos críticos aporta la lectura de Díaz de Rivas quien en cuanto a “almenas de diamante” (nota 4 al v. 6) dice que “llama así los hierros de los venablos por lo resplandeciente y fuerte”; a continuación, en las notas siguientes (la 5 al v. 7 y la 6 al v. 8) se refiere concretamente a los montes pues “elegantemente llama gigantes a los montes, porque les parecen en la altura y en su disposición imitan a los miembros humanos” para lo que remite a su anotación al verso del *Polifemo*, “un monte era de miembros eminente”¹⁰. Como se puede apreciar se sitúa en el fiel de la balanza de ambos platillos. ¿Es esta otra jugada del afán del poeta por poner a prueba al agudo lector de entonces y de ahora?

Finalmente, desde nuestra posición de lectores de otros lectores ¿en el pasaje propuesto así como en otros que podríamos proponer, queda absolutamente zanjada la cuestión con adscribirnos a una de las dos interpretaciones? La dinámica de una búsqueda de sentido adquiere en la poesía de Góngora momentos límites que hacen pensar, cuando se trata de presuposiciones posibles y no aberrantes (como en este caso) que con hábil estrategia se promueve desde el texto que “unas repercutan en las otras de modo tal que no se excluyan, sino que, se refuercen recíprocamente” (Eco; 1981: 84).

4. COLOFÓN

Nada hay comparable, en la Literatura española, a la abundancia y variedad de materiales que se han generado en las distintas instancias de transmisión y difusión de la poesía de Góngora que, gracias al trabajo de muchos estudiosos, podemos hoy leer en un amplio despliegue polifónico de las voces de quienes tuvieron la capacidad “para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” (Carreira ed.; 2002: II,

⁹ Sobre esta interpretación ha trabajado recientemente Rafael Bonilla Cerezo (2016: 79-106).

¹⁰ En el ms. n^o 3726 de la Biblioteca Nacional de España, año 1624, folios 108v^o - 109.

296). Es más, se encuentra actualmente en ejecución el Proyecto Góngora, que lleva adelante el grupo Pólemos, bajo la dirección de Mercedes Blanco, radicado en la Sorbona e integrado en el *Observatoire de la vie littéraire* (OBVIL) que prepara, con la colaboración de especialistas de varios países, la edición crítica digital del corpus de los textos que surgieron a partir de la aparición de las *Soledades* y del *Polifemo*. En este proyecto, desde la Argentina, participamos Patricia Festini y yo con la edición de las *Anotaciones* de Pedro Díaz de Rivas de las que ya hemos concluido las correspondientes a la *Soledad segunda* y que se pueden consultar en el sitio http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1616_soledad-segunda-diaz.

Y así la poesía de este gran poeta y los documentos generados en la polémica han penetrado en el universo inescrutable de “lo que se ha dado en llamar *Humanidades Digitales*”.

Finalmente, de poeta en poeta, voy a cerrar esta conferencia con palabras que el poeta Pere Gimferrer nos ofrece en el prefacio de la edición facsimilar del manuscrito Chacón:

En resolución, pues, la transmisión manuscrita ocupa para Góngora el lugar que la transmisión impresa para Mallarmé, suscita problemas que le son específicos e imprime su hechura a la obra. Esto no es ya poesía para ser recitada [...]; es para leída y leerla es descifrarla, no meramente asentir a su irrefutable entidad sonora. Requiere, por lo mismo, el manuscrito. En Mallarmé la imprenta es un estudio último del texto; en Góngora, todo se halla ya en el manuscrito y la finalidad de la página impresa es evocar la escritura.(1991: I, XII)

Bibliografía

- Alonso, Dámaso, ed.; Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Revista de Occidente, 1927.
- Bonilla Cerezo, Rafael. “A vueltas con los *muros de abeto* y las *almenas de diamante* de la *Dedicatoria al Duque de Béjar* (Góngora, *Soledades*, 1613, v.6)”. *Ánfora nova. Revista literaria, Don Luis de Góngora y Argote. Estudios literarios* 107-108 (2016): 79-105.
- Carreira, Antonio. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora (Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*. Barcelona: Quaderns Cremà, 1994.
- . “Difusión y transmisión de la poesía de Góngora”. *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. Catálogo de la exposición, Madrid: Biblioteca Nacional de España y otros, 2012. 87-99.
- Cervantes, Miguel de. *La Galatea*; Avallé Arce, Juan Bautista, ed., vol II. Madrid: Espasa Calpe, 1968.

- . *Viaje del Parnaso*; Rivers, Elías L., ed. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Gates, Eunice Joiner. *Documentos gongorinos. Los "Discursos apologéticos" de Pedro Díaz de Rivas. El "Antídoto" de Juan de Jáuregui*. México: El Colegio de México, 1960.
- Góngora, Luis de; Foulché-Delbosc, R., ed. *Obras poéticas*. 3 vols. New York: The Hispanic Society of America, 1921.
- . *Obras completas*. Millé Giménez, Juan e Isabel, eds. Apéndice II: "Cargos contra don Luis y defensa de este". Madrid: Aguilar, 1961. 1207-1208.
- . *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*. Madrid, 1627. Ed. facsímil, con prólogo, índice y notas de Alonso, Dámaso. Madrid: C.S.I.C., 1963.
- . *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*. Ed. facsímil. 3 vols. Málaga: R.A.E. y Caja de Ahorros de Ronda, 1991. Gimferrer, Pere. Prefacio "Con Luis de Góngora y Dámaso Alonso", vol. I. IX-XIII; Sánchez Mariana, Manuel, "Historia y descripción de los manuscritos", vol. II. IX-XIII; Carreira, Antonio, "El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor", vol. III. IX-XXIII.
- . *Obras completas, II. Teatro y Epistolario*; Carreira, Antonio, ed. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Jammes, Robert, ed. Góngora, Luis de. *Soledades*. Madrid: Castalia, 1994.
- . "Prólogo". Carreira, Antonio. *Nuevos poemas atribuidos a Góngora (Letrillas, sonetos, décimas y poemas varios)*. Barcelona: Quaderns Cremà, 1994, 5-15.
- López Bueno, Begoña, ed. *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 2005.
- . "Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro". *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 2005. 69-96.
- . "Presentación". *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*. Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 2005. 9-13.
- Marín López, Nicolás. "Meditación del Siglo de Oro". *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada/Diputación Provincial de Granada, 1988. 11-29.
- Pellicer, José de. "Vida mayor". Góngora, Luis de; Foulché-Delbosc, R., ed. *Obras poéticas*. vol. III. New York: The Hispanic Society of America, 1921. 296-308.
- 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: Pedro Coello, 1630. Edición facsímil, Hildesheim – Nueva York: Georg Olms Verlag, 1971.

- Pérez Lasheras, Antonio. "Distribución poética de los manuscritos y ediciones de la Edad de Oro y la poesía gongorina: un caso de condicionamiento paratextual". Moner, Michel y Lafon, Michel, eds. *Le livre et l' édition dans le monde hispanique, XVIe.-XXe. Pratiques et discours paratextuels*. TIGRE, nº hors série. Grenoble, 1991: 129-142.
- Pérez López, Manuel María, ed. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y ed. anotada de la "Carta en censura de sus poesías"*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Querol Gavaldá, Miguel. *Cancionero musical de Góngora*. Barcelona: C.S.I.C, 1975.
- Reyes, Alfonso. "Necesidad de volver a los comentaristas". *Obras completas*. Vol. VII, *Cuestiones gongorinas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. 146-151.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1968.
- Romanos, Melchora. "Presencia y proyección de Juan de Jáuregui en los debates sobre la nueva poesía". López Bueno, Begoña, ed. *La "idea" de la poesía sevillana en el Siglo de Oro*". Sevilla: Universidad de Sevilla-Grupo PASO, 2012. 353-381.
- Salazar Mardones, Cristóbal de. *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe. Compuesta por don Luis de Góngora y Argote...* Madrid: Imprenta real, 1636.
- Salcedo Coronel, García de. *El Polifemo de don Luis de Góngora comentado por don García de Coronel*. Madrid: Juan González, 1629.
- , *Obras de D. Luis de Góngora comentadas por [...]*. Vol. I, *Soledades de don Luis de Góngora comentadas por...* [Incluye el *Polifemo*, ff. 313-420]. Madrid: Imprenta Real, 1636; *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por...*, [sonetos]. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644; *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por...*, [Panegírico y canciones]. Madrid: Imprenta real, 1648.