

# EL LIBRO DE GÓNGORA

---

José María Micó  
Universitat Pompeu Fabra

---

No deja de ser curiosa la rareza del término *libro* en la obra de Góngora: su uso está prácticamente limitado al plural generalizador, ya sea para designar los tomos de estudio de un abogado, como en el romance de 1590 «Dejad los libros ahora, / señor licenciado Ortiz» (OC I, 82), o para adornar el convencional elogio de una obra ajena, como en el poema dedicado a Francisco de Castro: «cuantos en culto estilo nos ha dado / libros vuestra Retórica excelente» (OC I, 235)<sup>1</sup>. Además, en este segundo caso se refiere, como confirma la versión latina que lo acompañaba, a las partes o subdivisiones internas de los cuatro diálogos *De arte rhetorica*. Si fuesen gongorinos los célebres endecasílabos de cabo roto contra Lope de Vega («Hermano Lope, bórrame el soné-») habría que añadir el diminutivo mofador de «un librito que llaman del *Arcá-*», pero la única ocasión en que don Luis parece implicado y aun orgullosamente ilusionado con los *libros* que lo rodeaban es la de la famosa paronomasia del soneto compuesto *En la partida del conde de Lemos y del duque de Feria a Nápoles y a Francia* (OC I, 234):

Con pocos libros libres (libres digo  
de expurgaciones) paso y me paseo,  
ya que el tiempo me pasa como higo.

Por más que recoja desembarazadamente los ideales de la *aurea mediocritas* vivida en un «pobre albergue» («un libro y un amigo, un sueño breve» anhelará por las mismas fechas el capitán Andrada), el poeta, despechado con los dos «príncipes» que no requirieron de sus servicios, no parece retratarse únicamente como lector, pues el contexto incluye cuestiones como el mecenazgo y la difusión de la obra propia («Como sobran tan doctos españoles, / a ninguno ofrecí la Musa mía»), que apuntan más bien a un desengañado refugio en «sus tranquilos quehaceres literarios»<sup>2</sup>, rodeado de volúmenes que representan y encarnan su libertad.

Conocemos muchos testimonios contemporáneos de la exigencia creativa de Góngora, y pueden resumirse en una de las frases que, según el *Escrutinio*, «solía decir: *El mayor fiscal de mis obras soy yo*»<sup>3</sup>. Sin

embargo, entre los volúmenes de su biblioteca no parece que hubiera, ni antes ni después de escribir las *Soledades*, ninguna recopilación manuscrita completa y ordenada de sus obras. Por Antonio Chacón sabemos que «fueron raras las que escribió de su mano» y que «en su poder jamás conservó alguna»<sup>4</sup>, y ya muchos gongoristas han recordado y comentado la ansiedad con que, al final de su vida, pensando en imprimir sus versos para satisfacer su doble necesidad de dinero y favor, le pidió a Cristóbal de Heredia que le consiguiese un buen cartapacio de los que circulaban por Córdoba: «El cartapacio suplico a vuesa merced me lo busque vuesa merced y me lo compre» (OC II, 115, 1 de julio de 1625); «El cartapacio suplico a vuesa merced se compre por un ojo que sea de la cara» (OC II, 116, 8 de julio). El amigo cumplió y una semana después lo tenía don Luis entre las manos: «El cartapacio llegó muy a buen tiempo» (OC II, 117, 15 de julio).

El contraste entre el rigor en la elaboración de los poemas y el desinterés por su conservación manuscrita o su difusión impresa — «el dicho don Luis de Góngora no gustaba de que en su vida se imprimiese», declaró Vicuña ante la Inquisición—<sup>5</sup> no debiera parecernos exageradamente extraño. Para empezar, la idea misma de *libro* es algo difícil de definir o de precisar para un hombre de la edad de Góngora, y en el terreno de la lírica apenas tenía otros precedentes que el *Canzoniere* de Petrarca, concebido como un todo trabado y estructurado y que, a pesar de su inevitable condición miscelánea y de la constante reorganización de sus partes, tiene una configuración distinta de las colecciones poéticas de los clásicos y de los cancioneros trovadorescos<sup>6</sup>. En realidad son pocos los libros de esta guisa, manuscritos o impresos, que encontramos en la poesía del Siglo de Oro, y en vano buscaremos algo parecido en la obra de Góngora, quien, a diferencia del autor de los *Rerum vulgarium fragmenta*, no pensó nunca en someter una parte de sus poemas a una estructura superior cohesionada y autónoma. Los dos conceptos básicos de *libro* (por un lado como entidad material, y por otro como reunión organizada de un conjunto de textos, sea cual fuere su aspecto final) son ajenos al caso de don Luis. Góngora fue autor de *poemas*, no de *libros*, y sus composiciones están desprovistas de vínculos que permitan organizarlas en torno a una idea post-petrarquista de libro o cancionero, y aun el socorrido término de *Rimas* con que se editaron los versos de algunos de sus contemporáneos (Espinel, los Argensola, Medrano, Lope, Jáuregui, Bocángel ...) se nos antojaría forzado e inadecuado en el caso del autor del *Polifemo*<sup>7</sup>.

La ausencia de una idea de *libro* hace que cada poema de Góngora requiera a efectos hermenéuticos y textuales una atención individualizada, y que la transmisión oral, hoy naturalmente

inasequible e improcedente para el establecimiento del texto, pueda depararnos por vía indirecta alguna curiosidad, como en el caso de las *Nenias en la muerte del Señor Rey don Filipe III* (OC I, 363), escritas en 1621, y cuyo verso 36, aparentemente correcto, decía en casi todas las versiones manuscritas e impresas «suplió magnificencia tanta apenas». El manuscrito Chacón acabó recogiendo la lectura correcta, pero en su ausencia nos hubiese podido auxiliar el precioso testimonio de Salcedo Coronel: «El último verso desta estancia se lee diferente en todas las ediciones, donde en lugar de *munificencia* se lee *magnificencia*; pero yo, que oí repetir al mismo don Luis esta canción, lo he puesto como él lo escribió»<sup>8</sup>.

La despreocupación por la conservación y difusión de la obra propia sólo fue rectificada en los últimos años de la vida de Góngora a causa de impulsos muy concretos («ganancia y más influjo en la Corte», como resumió Dámaso Alonso)<sup>9</sup>, y basta ver algunas confesiones de su epistolario, como la de otra carta a Cristóbal de Heredia anterior a las ya citadas, para comprender su situación de aquellos años y la causa económica de su interés por la difusión impresa (11 de julio de 1623; OC II, 105):

Yo trayo en buen punto la [...]ción y enmienda de mis borroneos, 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<sup>10</sup>.

Antes de eso, y por raro que pueda parecernos en el creador más exigente de la poesía española, el despego de Góngora tiene su lógica. Primero, porque en aquellos tiempos la memoria personal era un buen conservante, y con su auxilio un creador de la prodigiosa capacidad de don Luis podría restaurar sin demasiados problemas unos textos que al fin y al cabo habían salido de su cabeza. Dio buena prueba de ello en la vejez, cuando de memoria reconstruyó para Chacón las fechas y circunstancias precisas de muchas de sus composiciones: el señor de Polvoranca explica que «le pedí me informase de los casos particulares de algunas cuya inteligencia depende de su noticia, me dijese los sujetos de todas y los años en que hizo cada una»<sup>11</sup>. A pesar de que, dadas estas y otras contingencias, no nos han llegado los autógrafos poéticos, sería absurdo pensar que no conservaba por escrito ni uno solo de sus versos: algunos habría por los cajones de su casa, tal vez en hojas sueltas y en pliegos sin encuadernar, especialmente en las épocas de mayor creatividad y al menos en fase de borrador, pero todo parece indicar que en sus precarias manos «nunca guardó original» de los poemas

que compuso<sup>12</sup>. Tampoco esto es demasiado extraño, porque nos conduce en el fondo a otra evidencia: Góngora podía despreocuparse de la conservación y difusión de su obra porque ya se ocupaban los demás de conservarla y difundirla. Se trata, como observó hace bastantes años Rodríguez-Moñino (1968<sup>2</sup>: 34), del

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<sup>13</sup>.

Los poemas de Góngora correrían al principio como los de otros muchos autores, en cartapacios misceláneos, colectivos, regionales o temáticos, pero la difusión del *Polifemo* y las *Soledades* y la consiguiente polémica lo convirtieron en autor de culto y —por usar una vez más la socorrida expresión, pocas veces tan justa— en un clásico en vida. La mejor arma de sus defensores, enzarzados en disputas teóricas para contrarrestar los efectos de las críticas de Lope, Jáuregui, Cascales y otros escépticos o rivales, acabó siendo la publicación sistemática y organizada de sus obras, al principio sin necesidad alguna de contar con la imprenta, en forma de volúmenes «que podemos llamar manuscritos *integri*» y de los que

se conocen hoy cerca de treinta, repartidos en distintas bibliotecas públicas y privadas, de España, Italia y Norteamérica. Varios de ellos pueden haber salido de un taller especializado, como han hecho suponer la similitud de su caligrafía, su frecuente correspondencia a plana y renglón, la adscripción genérica de los poemas, y el orden que siguen dentro de cada grupo<sup>14</sup>.

Es un método poco novedoso de transmisión de textos poéticos (comparable al de los viejos y buenos cancioneros de autor de los mejores trovadores medievales) que sin embargo refleja una actitud renovadora si la contrastamos con la difusión de otros poetas del Siglo de Oro y que nos ayuda a comprender la singularidad —para empezar, sociológica— de la literatura de don Luis. Bastantes de esos códices, cuando llevan título o portada, escogen o copian la formulación, que puede resultar engañosa, de *Quaderno de varias poesías de don Luis de Góngora*, pues son o pretenden ser lo que nosotros llamaríamos unas poesías completas. El sustantivo *cuaderno* indica aquí su integridad e individualidad material, y el adjetivo *varias*, más que implicar una parcialidad reductora, pondera la diversidad del contenido. No se nos ofrece, pues, una simple 'selección de poemas', sino algo que podríamos

definir como 'conjunto o recopilación de los poemas en diversos estilos de don Luis de Góngora y Argote'. Lleven o no ese título u otros parecidos (*Poesías, Varias poesías, Obras varias poéticas, Tratado de las obras ...*), sus compiladores suelen insistir en que han hecho todo lo posible para ofrecer una recopilación exhaustiva: «Contiene este volumen las Obras que se han podido adquirir ...» (ms. Estrada), *Varias poesías, y casi todas las que compuso ...* (ms. Angulo y Pulgar). Incluso cuando se excluye deliberadamente una parte de la obra, como los poemas mayores en el caso de Faría, el título da fe del propósito sistemático del compilador: *Obras de don Luis de Góngora, exceptos Polifemo, Soledades y Panegírico, escritas de mano de Manuel de Faría y Sousa*<sup>15</sup>.

Del esfuerzo y tino de aquel no pequeño ejército de recolectores —una variopinta escuadra en la que, como en el caso de los comentaristas, se despertaron antagonismos y se declararon hostilidades— no es necesario tratar ahora, porque nos obligaría a entretenernos en cuestiones de atribución que ya han sido estudiadas o a señalar curiosidades y aberraciones textuales cuyo espacio natural es el de una edición crítica. Sin embargo, la preparación del *corpus* gongorino obligaba desde el primer momento a ordenar y a jerarquizar los materiales, a incidir en el paratexto y el macrotexto —si queremos decirlo «más a lo moderno»—, y en ese terreno sería importante saber, tan importante como difícil es decirlo, cuál fue exactamente el papel del autor en la ordenación de sus poemas<sup>16</sup>.

Desde este punto de vista cobran un interés particular las advertencias de Chacón sobre la «Disposición destas obras». Debe tenerse en cuenta —nos dice—

Que aunque la eminencia de las Obras de don Luis permitía sacarlas de lo común y que en la disposición de su orden sucesiva se atendiese, como en los Poetas Latinos, a la diferencia de los estilos, el temor de que este nuevo modo de colocación no las confunda, y la imitación del Maestro Francisco Sánchez Brocense y de Hernando de Herrera, que en impresiones de las obras de Garcilaso han seguido en esto las de los Poetas Italianos, ha obligado a dividir y graduar estas Obras según los géneros de sus versos. Si bien en cada uno van subdivididas las materias y colocadas en el lugar que parece se debe a cada una.

Aplica, pues, una primera agrupación métrica y formal («según los géneros de sus versos») y, dentro de ella, una agrupación temática y modal (según «las materias» o, como ha dicho antes y a la manera de los latinos, atendiendo «a la diferencia de los estilos»). La última frase contiene una disculpa implícita por los posibles errores («en el lugar que parece se debe a cada una»), y es precisamente en la asignación de

la modalidad temática de los poemas donde se presentan las principales disensiones con otros testimonios, más por circunstancias terminológicas que por razones temáticas, como veremos enseguida. El criterio declarado se aplica de manera consecuente, distinguiendo siete secciones (aparte del teatro, incluido en el tomo tercero): «Sonetos», «Octavas y tercetos» (con el *Panegírico* y el *Polifemo*), «Canciones y madrigales», «Silvas» (con las *Soledades*), «Décimas, quintillas y redondillas», «Letrillas» y «Romances». Dentro de cada



una de esas categorías se clasifican los textos —cuando hay obra suficiente para hacerlo: pongo el caso de los sonetos— en «sacros», «heroicos», «morales», «fúnebres», «amorosos», «satíricos», «burlescos» y «varios», de manera que se observa una gradación (de lo sacro a lo burlesco, con el cajón de sastre final de los «varios»), pues aun en «los géneros de versos» que no ofrecen muestras de todas «las materias» previstas, las modalidades representadas respetan la misma jerarquía. Tal es el deseo de fijar un corpus 'oficial', que se indica «el

número sucesivo de cada género de poesía», y en las secciones más nutridas se registra aritméticamente la cantidad total de composiciones. Por encima de esas divisiones hay otra clasificación no explícita, aunque perceptible, por ejemplo, en el índice de la obra (I, x): primero la poesía de base endecasilábica (sonetos, octavas, tercetos, canciones, madrigales, silvas) y después la octosilábica (décimas, quintillas, redondillas, letrillas, romances)<sup>17</sup>.

Ya sabemos por el mismo Chacón que la información proporcionada por Góngora fue muy importante para las cuestiones paratextuales — títulos, notas, fechas —, pero hay otros asuntos de más calado en los que convendría calibrar la anuencia del autor. En la advertencia sobre la «Disposición destas obras» sigue diciendo el de Polvoranca:

El nombre que se da de *burlescas* a las que lo son, va (como lo demás) expuesto a las censuras de los que, por latino, quizá admitieran menos el de *iocosas*. Pero ni nuestra lengua tiene otro adjetivo desta significación, ni don Luis extrañó éste en los ejemplares que permitió de sus Obras, si bien jamás asistió a la disposición de alguno: tan poco le debieron.

La naturalización del adjetivo *burlesco* y su uso para la catalogación genérica no podían ser más del gusto de don Luis, pues él mismo lo había incorporado al lenguaje literario español en los tercetos de 1609, como bien se sabe («poetas o burlescos sean o graves») <sup>18</sup>, y además ponen de manifiesto, igual que se nos ha dicho a propósito de la ordenación de las obras, el deseo de situar la poesía contemporánea, genérica y terminológicamente, más cerca del modelo italiano que del latino. En Chacón no sorprende tanto el uso del término *burlesco* con propósito clasificador — pues venía usándose desde hacía una década — cuanto la exclusión de la categoría de composiciones *líricas*, presente en la mayor parte de los testimonios. Otras peculiaridades del *codex optimus* son la colocación de las «Octavas y tercetos» a continuación de los sonetos y, sobre todo, la discriminación entre «Canciones y madrigales» y «Silvas», dando a estas últimas un novedoso estatuto métrico que no era factible en los códices *integri* más tempranos. En la mayor parte de los manuscritos e impresos, el *Polifemo* y las *Soledades* aparecen juntos y al final (eventualmente con el *Panegírico* y el teatro, y alguna vez *La Tisbe*), pero la colocación de los tres «poemas mayores» en Chacón está supeditada al mismo criterio estrófico general: el *Panegírico* y el *Polifemo* en la sección de octavas, y las dos *Soledades* entre las silvas. Aunque no se precise su género, es interesante observar que al *Panegírico al duque de Lerma*, colocado entre unas octavas sacras y otra fúnebre, no puede corresponderle otra «materia» que la heroica,

y que la *Fábula de Polifemo y Galatea*, copiada entre una octava fúnebre y otra burlesca, adquiere implícitamente la condición de poema amoroso.

La última frase del párrafo de Chacón recién citado tiene, en mi opinión, mucha miga a la luz del tema que nos ocupa, pues el compilador muestra interés, quizá más lógico que lícito, por minimizar y aun descartar la participación del poeta en la preparación de manuscritos anteriores al suyo: «jamás asistió a la disposición de alguno». La palabra «ejemplares» no tiene otro sentido que el de 'manuscritos, copias' (y además la edición de Vicuña ya ha quedado desautorizada a todos los efectos en otras páginas preliminares), pero limitar lo «poco» que otras copias «debieron» al autor a la venia ante el término *burlescos* y negar categóricamente la *asistencia* de don Luis a otros compiladores es algo que sólo podemos aceptar como verdad a medias. Pase que don Luis tolerase *a posteriori*, o no extrañase, el uso del término *burlesco* para una parte de sus obras, pero la autorización de que se nos habla («los ejemplares que permitió de sus Obras») implican un conocimiento y algún tipo de participación que tal vez no se manifestasen siempre a toro pasado.

El ejército de compiladores y difusores de la obra de Góngora estaba compuesto en una parte no pequeña por amigos personales y por seguidores y admiradores cuyo trato directo con el autor les aseguraba una información privilegiada. De un modo u otro se implicaron en la conservación, posesión y difusión de la obra gongorina gentes como Andrés de Almansa y Mendoza, Francisco de Amaya, Martín de Angulo y Pulgar, Pedro de Cárdenas y Angulo, Diego de Colmenares, Andrés Cuesta, Pedro Díaz de Rivas, Manuel de Faría y Sousa, Francisco Fernández de Córdoba, Gonzalo de Hoces, Antonio de las Infantas, Juan López de Vicuña, Francisco Martínez de Portichuelo, José Pellicer, Juan Pérez de Ribas, Manuel Ponce, Cristóbal de Salazar Mardones, García de Salcedo Coronel, Juan de Salierno, Martín Vázquez Siruela... La enumeración dista de ser completa, hay otros hombres y nombres cuya significación se nos escapa (como el de Antonio Malo)<sup>19</sup> y los textos relacionados con algunos de los citados no esconden compilaciones organizadas, sino materiales sueltos, secciones transcritas en distintas épocas, atribuciones dubitativas o comentarios y apologías a los poemas mayores. Sin embargo, muy poco tiempo después de la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, los *integri* más tempranos presentan ya un esqueleto macrotextual que es, con escasas diferencias, el de Vicuña, Chacón, Hoces y muchos otros testimonios. Como escribe Manuel Sánchez Mariana, «si esta división obedece al criterio del propio Góngora, o hasta qué punto la edición





de Vicuña pudo influir en Chacón a la hora de ordenar el material, nos es muy difícil de determinar»<sup>20</sup>.

En mi opinión, la anuencia de don Luis es, efectivamente, difícil de graduar, pero imposible de descartar. El origen de la edición de Vicuña, por ejemplo, está en relación directa con el deseo de Góngora, aunque todo acabase como el rosario de la aurora: el deseo se trocó en desdén por razones de disgusto personal e interés comercial; el volumen apareció póstumamente y en su portada se escamoteó el nombre del autor; la difusión en letras de molde levantó ampo-

llas en algunos de los aludidos por las sátiras gongorinas y Vicuña tuvo que declarar ante la Inquisición, que mandó retirar los ejemplares, y además se acumularon sobre el volumen «las condenaciones de las gentes de letras» y «las reprobaciones de muchos críticos»<sup>21</sup>. Sin embargo, no hay duda de que la edición de Vicuña refleja, aunque sea tenuemente, una «instancia autorial de ordenación» (véase arriba, n. 16) que tal vez no afecte a la posición de los poemas en sus respectivas secciones, pero sí a la jerarquía principal, a la ordenación por géneros métricos, que no es, ni mucho menos, innovación de Chacón. Aunque lo habitual, como ya queda dicho, era que los poemas mayores apareciesen juntos y al final (o más raramente al principio), para distinguirse del resto, tampoco es exclusiva del *codex optimus* la imposición del criterio métrico, pues conservamos algún otro manuscrito que incluye las *Soledades* entre las «canciones» y el *Panegírico* y el *Polifemo* entre las octavas<sup>22</sup>.

A estos efectos, y aunque sea *grosso modo*, creo que el beneplácito del autor puede darse por seguro desde un estadio de difusión de su obra próximo a la configuración que presenta, por ejemplo, el manuscrito Alba (4075 de la Biblioteca Nacional), uno de los *integri*

más antiguos, que refleja el estado de la obra de Góngora hacia 1617 y está lógicamente falto, por razones distintas de las de Vicuña, de lo escrito por don Luis en sus últimos años madrileños. Posiblemente regalado al duque de Alba por el propio poeta durante su estancia en la corte<sup>23</sup>, su apariencia es más modesta y su texto más descuidado que los del manuscrito Chacón, pero comparte con éste la condición de ser un don preciado a un noble a quien se ofrece un *corpus* sancionado por el autor.

La ordenación métrica, por «géneros de versos», y no genérica ni cronológica, forma parte de la estructura profunda de las primeras recopilaciones sistemáticas de la poesía de Góngora, pero no basta para formar un *libro de autor* configurado en los términos en que puedan estarlo el *Heráclito cristiano*, *Canta sola a Lisi*, las *Rimas sacras* o el *Desengaño de amor en rimas*. El propósito de Góngora era más burdo, pero también más sublime y avanzado que el de sus contemporáneos: formar una Obra que —sólo «para que nos entiendan / y que nos entendamos»— se define peor en términos post-petrarquistas que pre-juanramonianos. No todos los tiempos son unos y poco tiene que ver don Luis de Góngora con ese último Juan Ramón Jiménez, obsesivo generador de libros y de títulos que recogían y redefinían, en todo o en parte, su obra incesante (*Leyenda, Canción, Unidad, Obra en marcha* ...), pero en su epistolario lo sorprendemos varias veces ilusionado con la idea de reunir su obra y ocupado en la tarea de corregirla, con una actitud entre melancólica y esperanzada que se parece mucho a la de un prólogo inacabado de 1952, el que Juan Ramón escribió para lo que debía ser su *Obra completa*<sup>24</sup>.

Mi ilusión sería poder corregir todos mis escritos el último día de mi vida, para que cada uno participase de toda ella, para que cada poema mío fuera todo yo. Como esto no puede ser, empiezo a mis 71 años, ¿por última vez?

## Notas

<sup>1</sup>Las citas de los textos de Góngora llevan la indicación del número que les corresponde en la edición de sus *Obras completas* preparada por Antonio Carreira (2000). Aprovecho la ocasión para decir aquí que es imposible aproximarse al tema de estas páginas sin tener constantemente en cuenta los impecables estudios de Carreira sobre los manuscritos gongorinos (véanse en particular sus trabajos de 1991 y 1992); para no repetir en exceso datos y argumentos que el lector puede encontrar en las páginas de este y otros gongoristas, intentaré ofrecer unas cuantas reflexiones generales y sugerencias sobre aspectos que tal vez merezcan una atención mayor.

<sup>2</sup>Alonso (1974: II, 164).

<sup>3</sup>*Escrutinio sobre las impresiones de las obras poéticas de don Luis de Góngora*, en Millé (1932, 1.293) (escrito muy probablemente por José Pérez de Ribas, como propone Carreira). Los testimonios sobre el rigor compositivo de Góngora aparecen recogidos y glosados, por ejemplo, en Reyes, Blecua (26-28), Carreira (1991, 77), o Roses (347-48).

<sup>4</sup>*Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, edición facsímil, I, p. [xii]. Una perfecta y escueta formulación de las paradojas del texto gongorino es la de Jammes (1980 22-23).

<sup>5</sup>Véase Moll (1997: 32), además, naturalmente, de Alonso (1963: xlix).

<sup>6</sup>Amplió estas consideraciones en «El *Canzoniere* como libro en la poesía española», *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Giornate Internazionali nell'ambito delle celebrazioni per il VII Centenario*, México, UNAM, en prensa.

<sup>7</sup>Son reveladoras las vacilaciones en torno al título de la edición de Vicuña, pues antes de estamparse definitivamente como *Obras en verso del Homero español* aparecen en los preliminares burocráticos como *Versos del Homero español* (aprobación de fray Juan Gómez), como *Varias poesías* (aprobación de Vicente Espinel) y como *Varias rimas* (en la fe de erratas del licenciado Murcia de la Llana, con fecha de 19 de diciembre de 1627), expresiones también frecuentes en las portadas de los manuscritos.

<sup>8</sup> Véase Micó (1990: 178).

<sup>9</sup> Alonso (1963: xiii).

<sup>10</sup>Carta del 11 de julio de 1623 (OC II, 105). Dos años después, cuando recibí el otro deseado cartapacio, le dije agradecido a su corresponsal: «beso las manos a vuesa merced por el cuidado. El mío es ahora de co[rregirlo?] y añadirle cuanto he hecho después, para estampar este septiembre, y procurar me valga aun la mitad de lo que me aseguran. Si vuesa merced quiere parte, le serviré con ella, que, como vuesa merced tiene caudal, puede remitilla a las Indias y esperar una ganancia excesible» (OC II, 117).

<sup>11</sup>*Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*, I, p. ii.

<sup>12</sup>Juan López de Vicuña «Al letor», en *Obras en verso del Homero español*, Madrid, 1627 (ed. facsímil al cuidado de Dámaso Alonso).

<sup>13</sup>Además hay testimonios, y no sólo del mismo Góngora, de la alta cotización de los códices. Según Pellicer, las obras del cordobés «manuscriptas se vendían en precio cuantioso» (prólogo de las *Lecciones solemnes*, Madrid, 1630, que cito por el facsímil de Hildesheim-Nueva York, Georg Olms, 1971).

<sup>14</sup>Carreira (1991: 75).

<sup>15</sup>Se trata, respectivamente, de los manuscritos 404 de la Biblioteca Lázaro Galdiano (Estrada), 606 de la Biblioteca de Bartolomé March (Angulo y Pulgar), y 2892 de la Biblioteca Nacional (Faría).

<sup>16</sup>Es decir, si en el caso de Góngora hubo una «instancia autorial de ordenación», por decirlo con palabras de Begoña López Bueno en un iluminador estudio (2001: 152). Se trata de un asunto crucial que, sin embargo, ha despertado tradicionalmente poco interés. Por poner un par de ejemplos llamativos, en su espléndido y renovador estudio del manuscrito Alba, Millé (1933: 369) no dijo gran cosa de la organización del contenido, pensando sólo en su comparación con la de Vicuña, y en su extenso y pormenorizado estudio de las *Obras en verso del Homero español*, Dámaso Alonso reprodujo el

índice del impreso, pero en sus consideraciones textuales se fijó en los problemas del contenido general, las fechas y las atribuciones, prescindiendo de toda consideración sobre el orden y la jerarquía de los poemas. En fechas más recientes los críticos se han fijado en este aspecto a efectos sobre todo bibliográficos (en particular Moll 1984), pero puede resultar muy útil para establecer significativas relaciones entre testimonios (véase Pérez Lasheras 147) y atañe a la esencia de misma de la obra gongorina.

<sup>17</sup>Esta es también la ordenación preferida en las obras impresas de algunos poetas del siglo XVII, por ejemplo en las de Villamediana y Carrillo, frente al orden inverso común en el siglo anterior (lo recuerda López Bueno 159).

<sup>18</sup>Véase Pérez Lasheras (21-35).

<sup>19</sup>Véase Entrambasaguas (87-88).

<sup>20</sup>Como escribe Sánchez Mariana (xxxv)

<sup>21</sup>Alonso (1963: xxi y xli).

<sup>22</sup>Se trata del manuscrito PG, E 16 TB del Archivo-Biblioteca Menéndez Pidal (descrito por Carreira 1992: 104-05).

<sup>23</sup>Véase Millé (1933: 365-66).

<sup>24</sup>Citado por Sánchez Romeralo (xiii).

#### Obras citadas

Alonso, Dámaso. ed., *Obras en verso del Homero español*. Madrid: CSIC, 1963.

\_\_\_\_\_. *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid: Gredos, 1974<sup>6</sup>.

Blecua, José Manuel. "Sobre el rigor poético en España" (1969), recogido en *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*, Barcelona: Ariel, 1977. 9-44.

Carreira, Antonio. "El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor". *Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*. Edición facsímil. Madrid-Málaga: Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991. III, vii-xxi; recogido en *Gongoremias*, Barcelona: Península, 1998. 75-94.

\_\_\_\_\_. "Los poemas de Góngora y sus circunstancias: seis manuscritos recuperados," *Criticón* 56 (1992): 7-20; recogido en *Gongoremias*, Barcelona: Península, 1998. 95-118.

\_\_\_\_\_, ed. Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona: Quaderns Crema, 1998.

\_\_\_\_\_, ed. Luis de Góngora, *Obras completas, I: Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable; II: Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia venatoria. Epistolario*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.

Entrambasaguas, Joaquín de. "Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora" (1962), *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid: Editora Nacional, 1975. 77-149.

Jammes, Robert, ed. Luis de Góngora, *Leurrillas*, Madrid: Castalia, 1980.

López Bueno, Begoña. "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus". *Criticón* 83 (2001): 147-64.

Micó, José María, ed. Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid: Espasa-Calpe, 1990.

- Millé y Jiménez, Juan. "Un importante manuscrito gongorino," *Revista de Filología Española*, 20 (1933), 363-389.
- \_\_\_\_\_ e Isabel, eds. Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1932.
- Moll, Jaime. "Las ediciones de Góngora en el siglo XVII". *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984): 921-63.
- \_\_\_\_\_. "Nota sobre *Las obras en verso del Homero español*". *Voz y Letra* 7 (1997): 29-35.
- OC = Luis de Góngora, *Obras completas*, I: *Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*; II: *Las firmezas de Isabela. El doctor Carlino. Comedia venatoria. Epistolario*. Ed. Antonio Carreira. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Pérez Lasheras, Antonio. *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Anexos de Tropelías, 1995.
- Reyes, Alfonso. "Los textos de Góngora (corrupciones y alteraciones)" (1916), incluido en *Cuestiones gongorinas*. Madrid, 1927. 37-89.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1968<sup>2</sup>.
- Roses, Joaquín. "Proceso de escritura y estilística de variantes en las *Soledades* (algunos ejemplos)". *Poéticas de la Metamorfosis. Tradición clásica, Siglo de Oro y modernidad*. Coord. Gregorio Cabello Porras y Javier Campos Daroca. Málaga: Universidad de Málaga y Universidad de Almería, 2002. 343-374.
- Sánchez Marañana, Manuel. "Las *Obras de don Luis de Góngora reconocidas y comunicadas con él por don Antonio Chacón*: historia y descripción de los manuscritos". *Obras de don Luis de Góngora (manuscrito Chacón)*. Edición facsímil. Madrid-Málaga: Real Academia Española-Caja de Ahorros de Ronda, 1991. II: vii-xxxv.
- Sánchez Romeralo, Antonio, ed. Juan Ramón Jiménez, *Leyenda*, Madrid: Cupsa, 1978.