

CONTEXTO CRÍTICO DE LAS SOLEDADES DE GÓNGORA

MELCHORA ROMANOS
Universidad de Buenos Aires

Una literatura difiere de otra ulterior o anterior
menos por el texto que por la manera de ser
leída.

Jorge Luis Borges¹

Estas palabras nos sitúan de lleno en una de las cuestiones de mayor interés y complejidad, de entre las muchas que la obra literaria como sistema signifi-
cante y como acto de comunicación o mensaje genera: el papel decisivo del lec-
tor como artífice del proceso comunicativo. Una variada gama de circunstancias
individuales, de tiempo y lugar, culturales y sociales, entran en juego al produ-
cirse la intelección por parte del receptor (lector, espectador, oyente) desde su
propia competencia semántica y literaria. De este modo, mientras el texto per-
manece idéntico a como fue en su origen, las interpretaciones de los diversos
lectores lo pueden potenciar descubriendo relaciones y sentidos latentes, o redu-
cir y desviar proponiendo lecturas incompletas y erróneas. La propuesta utópica
y ucrónica del mensaje literario, la «entropía» que lo caracteriza, condicionan la
apertura de nuevos sentidos que siempre resultan ser parciales, en razón de su
ambigüedad y polivalencia.²

En los últimos años, las líneas de investigación lingüístico-literarias han ido
centrando su atención de modo preferente en los diversos aspectos que configu-
ran los procesos productivos y de recepción de la obra literaria. Una interesante
propuesta teórica consiste en ver las posibilidades de sentido que la obra desa-

1. J.L. BORGES, «Notas sobre Bernard Shaw», *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

2. I. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1978.

rolla en el tiempo, teniendo en cuenta al autor, el texto mismo como producto acabado y al lector que, a lo largo de la historia, recibe los cambios de los sistemas de valores semánticos y culturales para interpretarla. En relación con esta problemática, en la que se viene ahondando a partir de la teoría de la recepción de la llamada escuela de Constanza, creo que en el marco de la Literatura Española ofrecen múltiples líneas de estudio, tanto la controversia estética surgida en torno a la difusión de las *Soledades* de Góngora, como la publicación de sus obras, acompañadas por comentarios explicativos, después de su muerte.

Sobre este último aspecto, y como desarrollo de otros trabajos míos sobre las inéditas *Anotaciones al «Polifemo»* y a las «*Soledades*» de Pedro Díaz de Rivas, es que he proyectado un plan de trabajo para ser realizado con un equipo de investigadores sobre el contexto crítico de las *Soledades* en el siglo XVII.³ En su primera etapa, actualmente en marcha, el objetivo se centra en la preparación de una antología con los pasajes más significativos de los comentarios de tres intérpretes de las *Soledades*: Pedro Díaz de Rivas, José Pellicer y García de Salcedo Coronel.⁴ La tarea exegética de estos comentaristas, de difícil acceso para el estudioso por conservarse en manuscritos y ediciones del XVII, constituye un contexto crítico de útiles perfiles hermenéuticos para revelar los diversos niveles de análisis proyectados y delimitar su función mediatizadora en el circuito de recepción de la obra. Por pertenecer al núcleo de los primeros lectores participan, pues, del mismo «horizonte de expectativas» y comparten el juicio sobre la literalidad del controvertido poema.

Esta noción de «horizonte de expectativas» (de procedencia husserliana) es definido por H.R. Jauss, principal portavoz de la escuela de Constanza, como «la suma de comportamiento, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su recepción y a merced de la cual es valorada».⁵ Para configurarlo, se hace necesario el estudio de los documentos que reflejen las reacciones del público contemporáneo. Al respecto, considero que los testimonios de los comentaristas gongorinos, nutridos en la tradición filológica renacentista, son instrumentos críticos adecuados para la lectura histórica de las *Soledades*, obra concebida desde la perspectiva de la polivalencia semántica y la desviación y ocultamiento del mensaje, en busca del docto lector capaz de «quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren».⁶ Nuestra propuesta se va a centrar en este caso en mostrar a partir de algunos ejemplos, las pautas y procedimientos de aproximación que estos lectores de privilegio nos ofrecen, a

3. El proyecto, incluido en la programación de subsidios de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires, recibió apoyo económico para el bienio 1988-1989.

4. Se trata de las siguientes obras: P. DÍAZ DE RIVAS, *Anotaciones y defensas a la «Primera Soledad»*, ms. 3726, ff. 104-179 y *Anotaciones a la «Segunda Soledad»*, ms. 3906, ff. 248-281 ambos de la B.N. de Madrid; J. PELLICER DE SALAS Y TOVAR, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630; *Soledades de Don Luis de Góngora* comentadas por GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, Madrid, Imprenta Real, 1936.

la vez que vamos a detenernos también, en línea diacrónica, a comprobar su incidencia en algunos intérpretes posteriores, artífices de nuestra descodificación actual.

En primer lugar, es necesario señalar una diferencia notoria en la modalidad operativa de Díaz de Rivas que lo distancia de Pellicer y Salcedo Coronel, pues, mientras éstos van fragmentando el poema en núcleos de versos de los que dan una glosa o explicación, para luego anotar puntualmente un verso, un sintagma o una palabra, el autor de las *Anotaciones*, en cambio, las organiza como un conjunto de notas numeradas que funcionan como llamadas al texto, similares a las que se ponen a pie de página. Por consiguiente, su anotación de las *Soledades* es fragmentaria y discontinua, aunque de una frecuencia adecuada a las dificultades del texto.

Otra peculiaridad a destacar es que la intención con que Díaz de Rivas afronta su tarea es claramente defensiva y polémica, sobre todo en el caso de la *Soledad Primera* como lo muestra el título de la versión de su comentario contenida en el ms. 3726 de la B.N. de Madrid, *Anotaciones y defensas a la «Primera Soledad»* (ff. 104-179), pues, fueron redactadas respondiendo a los mordaces y violentos ataques del *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»* de Juan de Jáuregui. Esto determina el carácter dialógico de sus explicaciones condicionadas por la necesidad de contrarrestar y desbaratar opiniones, no siempre desacertadas, de este peligroso lector de signo negativo, que transcribe en un doble juego de lecturas confrontadas.⁷ Finalmente, resta señalar la prioridad cronológica de la labor de Díaz de Rivas iniciada en cuanto se difundió el *Antídoto*, o sea alrededor de 1616, y probablemente, según datos internos surgidos de las obras contemporáneas que cita, debió concluir la redacción de las *Anotaciones a la «Soledad Segunda»* después de 1620.⁸ Esta posición de promotor del movimiento interpretativo de los poemas mayores de Góngora le confiere un valor paradigmático a sus escritos que es reconocido por Salcedo Coronel, mientras Pellicer —tal como es habitual— es acusado de utilizarlos sin mencionarlo nunca.⁹

Adentrémonos en un juego de lecturas a propósito del comienzo de la *Sole-*

5. H.R. JAUSS, «La Historia como desafío a la ciencia literaria», *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, p. 22.

6. «Carta de don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron», *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1961², pp. 896-97.

7. Sobre esta lectura doble véase mi artículo: «Lectura varia de Góngora. Opositores y defensores comentan la *Soledad Primera»*, *Seria Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 435-447.

8. Al conjunto de los escritos de Díaz de Rivas se los aún en el ms. 3726 bajo la fecha: «anno 1624», f. 72.

9. Cf. L. IGLESIAS FELIJO, «Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LIX (1983), p. 188.

dad Primera, cuando el joven peregrino que acaba de salvarse del naufragio, escala ya al anochecer unos riscos (vv. 42-52). Todos se detienen en el v. 48: «entre espinas crepúsculos pisando». Díaz de Rivas lo hace para responder a una objeción de Jáuregui:

Dice el *Antídoto* que esta es ridícula frasi no entendiendo lo exquisito e ingenioso que tiene. Usó de ella en el *Polifemo*, allí:

pisando la dudosa luz del día

Y tiene este sentido: «pisando el suelo ilustrado ya o bañado de los crepúsculos o de la dudosa luz».¹⁰

Esta explicación de una lograda muestra del lenguaje poético gongorino denota la valoración admirativa de su comentarista, a la vez que al remitir a otras obras destaca el apego del poeta por ciertas fórmulas y metáforas. Pellicer, en cambio, malogra la belleza del verso con una interpretación errónea: «Como caminaba entre dos luces pisaba *espinas*».¹¹ Salcedo Coronel, más atinado en su lectura, lo glosa de este modo: «Pisando crepúsculos entre espinas. Esto es caminando al anochecer por lugar inculto y espinoso»; y luego se demora en una erudita explicación filológica de la palabra *crepúsculo*.¹²

Creo que este primer ejemplo nos perfila algunas líneas de aproximación al texto, que continuaremos viendo, en este caso, en un pasaje de la *Soledad Segunda* (vv. 208-215). Se trata del momento en que el peregrino, en la barca conducida por dos pescadores, arriba a la isla en que éstos habitan y sale a recibirlos el padre, quien es comparado con Nereo, no tanto por vivir junto al mar, como porque así como éste es padre de las Nereidas, él lo es de seis hijas que son «seis deidades bellas,/ del cielo espumas y del mar estrellas» (vv. 214-15). Este último verso, en que Góngora como es habitual, en una de sus fórmulas de metaforización de genitivo aposicional, entrecruza los atributos de los términos de comparación, merece el siguiente comentario de Díaz de Rivas:

Son elegantísimas comparaciones tomadas del mar. Queriendo, pues, significar que las hijas del pescador eran bellísimas entre las demás, las compara a las estrellas y a las espumas, porque aquéostas son lo más blanco, lo más cespso y bello de las aguas, aquéllas lo más luciente y hermoso del cielo. Y, por parecerse tanto el color del mar al color del cielo, y las espumas a las estrellas, hace un galanísimo trueque llamando espumas a las estrellas y estrellas a las espumas.¹³

10. Ff. 119-119 vº del ms. 3726 de la B.N. de Madrid. En adelante todas las citas de las *Anotaciones a la «Primera Soledad»* corresponden a ese manuscrito. En esta transcripción, al igual que en las de Pellicer y Salcedo Coronel modernizo la ortografía.

11. *Op. cit.*, col. 376.

12. *Op. cit.*, col. 376.

13. F. 255 vº del ms. 3906 de la B.N. de Madrid, único en el que se han conservado las *Anotaciones a la «Segunda Soledad»*.

A esta explicación, ceñida a desarrollar las instancias no implícitas de los signos del poema, añade Pellicer otra posible relación cuando dice que «el viejo le competía [a Nereo], porque tenía seis hijas, seis deidades, estrellas del cielo y espumas del mar, aludiendo a ser Venus hija de la espuma».¹⁴ Sobre esta línea amplía su propuesta Salcedo Coronel, quien después de señalar que el verso encierra la figura que él denomina hepálage, agrega:

Llámalas espumas del cielo, por su candidez y hermosura, o porque eran pescadoras, o porque cada una de ellas era una Venus, la cual fue hija de la espuma; estrellas del mar por su resplandor, o porque cada una era una estrella de Venus que nace y se esconde en sus olas.¹⁵

Me parece interesante completar esta sucesión enriquecedora de lecturas, con la de D. Alonso en su versión en prosa del fragmento, desarrollada probablemente sobre esta última glosa, pues, refiriéndose a las hijas del pescador dice:

[...] que parecen seis divinidades, seis Venus, y reúnen en sí todos los atributos del lucero y de la diosa, de tal modo, que, si pensamos en la diosa nacida de la espuma, las podemos llamar espumas del cielo, y si pensamos en el lucero que nace y se oculta en las aguas, estrellas de la mar.¹⁶

Sin embargo, no termina aquí el desciframiento del mensaje ya que en las notas comenta:

La interpretación que doy no es imposible, dada la tendencia de Góngora a complicar cualquier alusión. Tal vez sea más prudente una explicación más sencilla: que las muchachas eran tan hermosas como las espumas de la mar y las estrellas del cielo.¹⁷

El círculo se cierra y regresamos finalmente al punto de partida. El texto se ha ido potenciando con los sentidos latentes que pudieron, tal vez, escapársele al poeta que están en la obra, y así, las referencias implícitas que contiene son descubiertas por el lector competente. Pasemos ahora a otro ejemplo más complejo, ya que tropezamos con un problema de ambigüedad que dificulta su comprensión.

Promediando la *Soledad Primera* el peregrino, invitado por el viejo monta-

14. *Op. cit.*, col. 545.

15. *Op. cit.*, f. 225.

16. L. DE GÓNGORA, *Las Soledades* (3ª ed. publicada por D. Alonso), Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956, p. 158. Las citas y numeración de los versos del poema corresponden a esta edición.

17. *Ed. cit.*, nota 24, pp. 195-196.

ñés, que había pronunciado un largo discurso sobre los descubrimientos marfí-timos, a asistir a una boda de labradores, junto con el grupo de serranos que mar-
chan en dirección a la aldea llega a un «círculo espacioso» donde confluyen va-
rios caminos y nace una cristalina fuente, a la que se acercan a beber unas
jóvenes (vv. 573-89). El pasaje en cuestión es el que sigue:

Músicas hojas viste el menor ramo 590
del álamo que peina verdes canas;
no céfiros en él, no reuiseñores
lisonjear pudieron breve rato
al montañés, ...

que rápidamente se aparta del prado y del agua. La incógnita a resolver es el re-
ferente del sustantivo *montañés*, ya que como veremos los comentaristas no
coinciden en este punto. Díaz de Rivas propone: «Los montañeses que llevaban
los presentes para la desposada tenían tanta prisa que ni los céfiros, ni los rui-
señores de los árboles pudieron breve rato detener su viaje».¹⁸ Se trataría, pues, de
una sinécdoque de singular (el montañés) por plural (los montañeses), interpre-
tación que parece exigida por el comienzo del fragmento siguiente: «Pasaron to-
dos pues, ...» (v. 601). Pellicer, en cambio, considera que el montañés no es otro
que el extranjero, o sea el joven peregrino.¹⁹ Esta lectura está decididamente re-
chazada por Salcedo Coronel quien señala:

Aquí no habla D. Luis del forastero, como explicó alguno, sino del anciano
montañés que refirió poco antes la pérdida de su hijo y hacienda. ... Porque fuera
desatino llamar al mancebo forastero, montañés no siendo de aquella sierra.²⁰

Si acudimos a D. Alonso para completar desde su perspectiva esta interpre-
tación, nos encontramos con que se inclina hacia la opinión de Díaz de Rivas,
ya que también entiende que se refiere a los mozos montañeses, y en su nota a
la versión en prosa que es donde elige esta explicación, añade: «El no detenerse
en el lugar ameno, el huir de la fuente, etc. sería sólo una consecuencia de su in-
sensibilidad ante los encantos naturales, o de su prisa.»²¹ No cabe duda de que,

18. F. 150 vº.

19. *Op. cit.*, col. 483.

20. *Op. cit.*, f. 130 vº. ,

21. Ed. cit., nota 14, p. 192. Curiosamente D. Alonso ha modificado el texto de esta nota, pues
en su edición de 1927 de la Revista de Occidente, reproducida hoy en la colección «El libro de bolsi-
llo», (nº 927) de Alianza Editorial, Madrid, 1982, decía: «Según Salcedo Coronel y Pellicer, la pala-
bra «montañés» [...] Díaz de Rivas cree (y yo me inclino hacia su opinión) que «el montañés» está
dicho por lo mozos montañeses [...]» Cf., p. 183. En la de 1956 elimina los nombres de los comenta-
ristas: «Según unos [...] Otros creen [...]»

22. Ed. Cit., nota 4, p. 188.

en este caso, la ambigüedad del texto se presta a esta disputa de intérpretes y que es Pellicer quien da una versión errónea e insostenible.

Uno de los fragmentos más intrincados de la *Soledad Primera* (vv. 112-116), considerado por D. Alonso como una «imagen tan vaga que podría cubrir a una serie de entes reales: jaula de pájaros, que podría admitir varias especies de huéspedes»,²² nos ha de servir como otra evidencia para compulsar los criterios con que nuestros comentaristas se enfrentan a una de sus dificultades invencibles. Se trata de un momento del desarrollo del tópico de la «alabanza de aldea» que comienza después de la llegada del náufrago peregrino al hato de los pastores con la invocación: «¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora,» (vv. 94-95). Allí, en esa humilde cabaña habitan la inocencia y la felicidad como contrapartida de los vicios de la Corte: la ambición, la envidia, la vanidad, la adulación, etc. Ahora bien, éstos son nombrados en forma directa o aludidos, con las consiguientes dudas sobre el referente. La enumeración de los vicios comienza en el v. 108: «No en ti la ambición mora / hidrópica de viento, / ni la que su alimento/ el áspid es gitano»; y después de hablar de la ambición y aludir a la envidia, caracterizándola por alimentarse con áspides gitanos o egipcios, continúa:

no la que, en vulto comenzando humano,
acaba en mortal fiera,
esfinge bachillera,
que hace hoy a Narciso
ecos solicitar, desdeñar fuentes;

115

Díaz de Rivas interpreta así este dificultoso pasaje en su nota al v. 112:

Entiende la esfinge, la cual tenía la cara de doncella, alas de ave y las demás forma del cuerpo de león [...] Mírese Alciato, *Emblem.* 187 y allí los comentadores. Por ella entiende el poeta las damas de palacio que acostumbran poner unos motes a los galanes. Estas (dice abajo el poeta) son tan discretas y tan lisonjeras y atractivas que truecan los hombres, y a los más narcisos, o por su esquividad o presunción, les hacen que dejen las fuentes y no se enamoren de sí y sigan a quien antes desdeñaban.²³

Este complejo juego de relaciones simbólicas cobra en Pellicer un significado muy próximo al de Díaz de Rivas, pues, también entiende —¿guiado tal vez por su antecesor?— que el poeta alude aquí a la hermosura lasciva, al amor impuro, o acaso, a la galantería de palacio, manteniendo un eje semántico próximo a la simbología mitológica de Narciso.²⁴ Salcedo Coronel ofrece una lectura contrapuesta y se vanagloria, además, de estar en lo cierto: «Esta es a mi pare-

23. Cf. 122-122 vº.

24. *Op. cit.*, col. 384-385.

cer la verdadera interpretación deste lugar, y no la que han divulgado otros vanamente». ²⁵ Desarrolla su comentario a lo largo de varios folios, pero, en el breve resumen que precede a la anotación de los versos sintetiza la idea fundamental que es considerar que la esfinge, representa

[...] el engaño que disimulándose al principio con apariencias de humanidad, es después mortal fiera, que hace precipitar la grandeza más presumida, y que siga consejeros aduladores, y desdeñe el propio conocimiento, huyendo de la verdad, que como clara fuente le puede representar sus defectos. ²⁶

D. Alonso, en su versión en prosa, adopta esta misma explicación y señala en las notas que sigue a Salcedo Coronel. ²⁷ En verdad, las opciones son inciertas. Por una parte, atendiendo al contexto del discurso, junto a vicios como la ambición, la envidia, la adulación, resulta más convincente una secuencia con la disimulación engañosa en lugar de la referencia al engaño amoroso de las damas. A su vez, la presencia de los constituyentes del mito de Narciso (la fuente, el eco, etc.) como símbolos de valor moralizante, resulta algo forzada.

Una última interpretación tal vez pueda orientarnos hacia una probable solución del enigma. Me refiero a la de R. Jammes, quien señala la vinculación de este pasaje con los *Emblemas* de Andrea Alciato. ²⁸ El distinguido gongorista francés encuentra que la referencia a la ambición ahogada por el viento se corresponde con el emblema 53 de Alciato, *IN ADULATORES*, representación de un camaleón que se alimenta de aire como el adulador. La de la envidia, al emblema 71, en el que aparece la figura de una mujer que tiene serpientes en la boca. Por último, la tercera alegoría del pasaje se explica, según Jammes, con el emblema 187 —el mismo que citaba Díaz de Rivas—, titulado *SUBMOVENDAM IGNORATIAM*, en el que aparece en el grabado una esfinge, poco lograda por cierto, mientras que en el texto latino se explica su significado como símbolo de la ignorancia. ²⁹ Como allí se alude al oráculo de Delfos, opina que se trata, pues, del «desconocimiento de sí mismo», o como prefiere este crítico, de la «presunción». Aunque queda sin resolver la relación entre el símbolo de la esfinge y la referencia a los Narcisos, estas relaciones intertextuales señaladas por Jammes resultan muy valiosas para alcanzar los ocultos significados de este

25. *Op. cit.*, f. 37 vº.

26. *Op. cit.*, f. 36.

27. *Ed. cit.*, nota 4, p. 188.

28. R. JAMMES, *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux, Institut d'études Ibériques et Ibéro-Américaines, Université de Bordeaux, 1967, p. 593.

29. Puede consultarse Andreae ALCIATI, *Emblemata cum Claudii Minois I.C. commentariis*, Ex Ifficina Plantiniana, Raphelengii, 1608. Hay reproducción de los *Emblemas* en la versión española de Bernardino Daza en «Alfar colección de poesía» (nº 11), Madrid, Editora Nacional, 1975.

controvertido pasaje, en el que Góngora pone realmente a prueba el ingenio de sus esforzados lectores.

Esta rápida revisión de algunos ejemplos de las estrategias desplegadas por los receptores de ayer y de hoy, frente a tan elaborado y peculiar mensaje, nos conduce de lleno a la consideración de que toda creación se da integrada en un proceso de interacción entre el productor y el receptor. Góngora escribe para el lector capaz de desentrañar la dificultad docta, e impone un aristocratismo intelectual que condiciona su poema. Sus comentaristas se esfuerzan por estar a la altura de las circunstancias y superar sus evidentes escollos.

Queda mucho por hacer hasta deslindar el conjunto de posibilidades que ofrecen, trazar las líneas de convergencia y divergencia, o fijar las pautas de sus procedimientos exegéticos, pero creo que estos casos analizados nos permiten delinear un espacio crítico en profundidad en el que se interfieren, con sus mutuas proyecciones, los distintos intérpretes. Así, de manera intertextual se van generando nuevas perspectivas en nuestra recepción actual, en un verdadero juego de espejos barrocos que recrea la lectura del poema y la lectura de sus lecturas. Las *Soledades* y su contexto crítico son un desafío a la imaginación y a la agudeza del peregrino lector, perdido en la selva de una poesía «aun a pesar de las tinieblas, bella».