

Penetras el abismo, el cielo escalas: nueva lectura de Góngora

Artículo-reseña

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid

Mercedes BLANCO. *Góngora o la invención de una lengua*. León, Universidad de León, 2012. 518 p.

Mercedes BLANCO. *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012. 443 p.

Entre las páginas de un conocido ensayo, sostenía Antonio Carreira que gracias a las aportaciones de *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe* (Paris, Champion, 1992) quedaba zanjada de forma definitiva la *uexata quaestio* del conceptismo de Góngora. Tras ponderar los aciertos de un estudio que consideraba «en cierto modo implacable» y «novedoso en extremo», el gran gongorista concluía así su examen del mismo: «en lo sucesivo, hablar de conceptismo sin tener en cuenta el imponente libro de Mercedes Blanco —y no digamos seguir jugando a las guerras entre culteranos y conceptistas— sólo será prueba de pereza mental y escasa honradez científica»¹. La reflexión del prestigioso editor de las *Obras completas* de Góngora bien puede servir como preámbulo a las siguientes consideraciones. En efecto, veinte años después de aquel análisis capital en torno a la estética de la agudeza en ámbito europeo, la catedrática parisina ha dado a las prensas dos voluminosos ensayos que encierran diversas claves para abordar una nueva lectura de Góngora. El primer libro se consagra en su mayor parte a estudiar la gestación de la lengua gongorina desde los parámetros de la agudeza y lo sublime. La segunda monografía analiza específicamente el campo de

¹ Carreira, 1998, pp. 27-28.

acción de las *Soledades* en el panorama de los géneros de su tiempo, con particular atención consagrada a la epopeya. A lo largo de las páginas siguientes trataremos de dar cuenta de las numerosas aportaciones de dos volúmenes que en el ámbito del gongorismo se sitúan a la altura de los *Estudios y ensayos gongorinos* de Dámaso Alonso, los *Études sur l'œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* de Robert Jammes o los más recientes *Gongoremas* de Antonio Carreira.

El libro *Góngora o la invención de una lengua* (León, Universidad de León, 2012) aparece estructurado en dos grandes secciones. Bajo el título de «Águila en los conceptos. Tejer y destejer el orden de los símbolos», la parte inicial del ensayo se consagra a formular de una manera «lo más precisa posible» la idea del «conceptismo de Góngora» y a «explorar sus consecuencias»². En la segunda sección de la monografía («La invención de una lengua. Los paradigmas del toro y del obelisco en las *Soledades*») se acotan los trazos principales de una nueva vía de acceso a la interpretación del hermético poema gongorino: la articulación del texto a través de una serie de *paradigmas*, para cuya dilucidación la investigadora propone dos muestras significativas.

Antes de acometer el examen específico de cada uno de tales apartados, una amplia introducción espiga interesantes cuestiones en torno a la configuración de la *Agudeza y arte de ingenio* en tanto «archivo de las prácticas del Barroco», amén de valoraciones muy acertadas en torno a tres de los distintos géneros cultivados en la poesía secentista: el soneto concebido como «epigrama agudo», la promoción estética de lo burlesco apreciable en el «epilio jocoso», la vertiginosa transformación experimentada por el romance desde finales del siglo XVI. En las páginas de este preámbulo se encuentran asimismo importantes aportaciones sobre la relevancia que el propio *concepto* asume en tanto objeto de *imitatio*, así como la sutil diferenciación que puede establecerse entre *imitatio* ingeniosa e *imitatio* sublime. De hecho, a través del estudio de los calcos y transposiciones de las *injurtae* (o fórmulas de gran eficacia poética) y de los conceptos gongorinos puede comprobarse de manera fehaciente que Góngora pudo ser reivindicado entre sus coetáneos como verdadero *inventor* de una lengua³. Otro de los pilares conceptuales de la introducción viene dado por la importancia que asume en el «campo literario español la idea de lo sublime» a partir de 1613-1614, coincidiendo plenamente con la difusión de las dos obras más ambiciosas de Góngora (el *Polifemo* y las *Soledades*)⁴. Como señala el estudio, el honor de introducir a Longino en el debate crítico sobre la oscuridad y estilo de las obras mayores le cupo al cronista real Pedro de Valencia, quien alegaba justamente la importancia del librito *De sublimitate* en su famosa *carta-parecer*. A zaga de las referencias de este humanista barroco y de otros

² Blanco, 2012 a, p. 72.

³ De entre las modernas impresiones de la obra del racionero, han señalado numerosos ejemplos de imitación o reelaboración de pasajes gongorinos por parte de los autores cultos del siglo XVII la monumental edición de los *Romances* en cuatro volúmenes cuidada por Antonio Carreira (Barcelona, Quaderns Crema, 1998) y mi reciente edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (Madrid, Cátedra, 2010). Para comprender la relevancia del *Panegírico al duque de Lerma* como nuevo dechado del género laudatorio en el Barroco y el engaste de fragmentos de la composición panegírica en los versos de poetas de filiación culta, puede verse también el estudio de Ponce Cárdenas, 2012 b.

⁴ La cita en p. 44.

ingenios como Pedro Díaz de Rivas o el Lunarejo, la concepción longiniana de la sublimidad (en tanto virtud extraordinaria y maravillosa que captura la atención en el discurso y provoca que el texto logre exaltar, arrebatarse y entusiasmar a sus lectores) proporciona una atalaya muy útil para calibrar las novedades de la escritura gongorina. De hecho, el entero ensayo de la profesora Blanco aspira a «mostrar que la estética de Góngora y su quehacer poético se hacen más comprensibles y más interesantes si las situamos entre los polos del arte de la agudeza y el arte de lo sublime»⁵.

El análisis del *conceptismo gongorino* discurre a través de seis jalones principales. Tras tomar el pulso a la historiografía precedente en el capítulo inicial («Góngora y la estética del conceptismo. Breve historia de un largo debate»), el lector puede acceder a la visión de la obra del racionero tal como emerge de los escritos de Gracián. Como bien se recordará, en la *Agudeza y Arte de Ingenio* el jesuita aragonés incluye más de sesenta menciones al vate cordobés, introduciendo en buena parte de las mismas la cita de sus versos y una glosa del texto poético aducido como muestra de cada uno de las especies de la agudeza. Una vez notadas las diferencias que separan al Góngora privilegiado por el autor del *Criticón* y al poeta barroco más cercano a los gustos de nuestros días, adquiere singular relevancia en esta sección el minucioso análisis del léxico de la confusión y los valores estéticos que del mismo dimanar. Las *iuncturae* referidas al vino a loque, mezcla de caldos blancos y tintos («*confuso* Baco [...] / su néctar les desata [...]; / topacios carmesíes / y pálidos rubíes»), a las islas innúmeras del océano Índico asimiladas a los marfileños miembros de las ninfas del séquito de Diana («dulce *confusión* [...] / en los blancos estanques del Eurota»), a la tonalidad perfecta de la tez de Tisbe («vaso era de claveles / y de jazmines *confusos*»), al espectáculo visual y sonoro de la comitiva cetrera («lisonja, si *confusa*, regulada / su orden de la vista y del oído / su agradable ruido») se ponen ahora en paralelo con las estrategias de las artes visuales del momento, en especial con la denominada *pintura de borrones* y la obra de madurez de Tiziano. Imbuidos de valores estéticos, los juegos ópticos y conceptuales recurren de hecho en otros pasajes, como la percepción marina del crepúsculo: «No bien pues de su luz los horizontes, / que hacían desigual, *confusamente* / montes de agua y piélagos de montes, / desdorados los siente» (*Soledad Primera*, 42-45).

El pulcro comentario de poemas que caracteriza la entera monografía ofrece uno de sus más brillantes logros al abordar el funcionamiento de la agudeza compuesta en los versos gongorinos⁶. Como aclara la investigadora ésta «resulta de la articulación de varias operaciones ingeniosas dispersas en un macrotexto», es decir, en dicha composición «los conceptos se responden uno a otro y se inscriben en un conjunto ordenado y armónico» pudiendo engarzarse de maneras diversas, como podría ser el conjunto de metáforas que trenzan una alegoría compleja o la serie de alusiones míticas que remiten a un mismo ciclo o personaje heroico o divino⁷. Entre las poesías laudatorias, el celeberrimo soneto consagrado al noble portugués don Cristóbal de Moura (*Árbol de cuyos ramos fortunados*) o el soneto epigramático en elogio del maestro Risco y fray Diego Mardones, obispo de Córdoba (*Un culto risco en venas hoy*

⁵ La cita en p. 60.

⁶ No estará de más recordar que el contraste entre el conceptismo de Góngora y el de Quevedo ha sido objeto de una reciente indagación: Carreira, 2009.

⁷ Blanco, 2012 a, p. 107.

süaves) le sirven a la autora para indagar en la eficacia de la *interpretatio nominis* aliada a procedimientos como la metáfora continuada. También resulta especialmente brillante el estudio de la «agudeza compuesta fingida», por mediación de la cual los conceptos se urden a través de una ficción ingeniosa. En el entorno de la lírica laudatoria del racionero dicha ficción suele vincularse a la esfera propia de la écfrasis, ya que los versos presentan una obra de arte, un monumento, una pintura, una estatua o un edificio que sirve de base imaginaria a la composición poética y a la red de conceptos que se articula a lo largo de ésta. Especialmente significativo se nos antoja el comentario del soneto-inscripción *Para el sepulcro de Domingo Greco* (1614). Este epigrama encaminado a una sentida *laudatio* funeral se sustenta en el mecanismo de la *agudeza compuesta fingida*, al pretender erigirse ante los lectores como si se tratara de un documento epigráfico, al modo de unos versos que figuran en la lápida del gran artista afincado en Toledo. El pormenorizado examen de este epigrama fúnebre permite además a la estudiosa rastrear las afinidades de algunos elementos gongorinos con la inscripción neolatina que el cardenal Bembo compuso para la tumba de Rafael, con un soneto funeral publicado por Marino en *La Galeria* para honrar la memoria del pintor Scipione Gaetano y con un epigrama neolatino a la muerte de Rubens.

Como es natural, el estudio de la agudeza gongorina no sólo se circunscribe al ámbito majestuoso del encomio cortesano, sino que también transita por las veredas risueñas de lo satírico y lo burlesco⁸. Tal como subraya Mercedes Blanco, las formas de actuación del ingenio pueden contemplarse realmente como un arma de doble filo, ya que éste puede moldear a su antojo los recursos lingüísticos y conceptuales con el objetivo de encaminarlos hacia el polo positivo de la alabanza o hacia el polo negativo del vituperio. El engrandecimiento encomiástico y la irrisión satírica podrían verse, por tanto, como el anverso y reverso de una misma moneda, a la manera bifronte de las caras januales. Una vez efectuado el modélico estudio de los distintos matices del encomio gongorino, el ensayo ofrece un radiante panorama de textos vinculados al ingenio cómico.

La gestación de la sátira barroca, cuyo paulatino distanciamiento de algunos modelos renacentistas es más que evidente, aparece dilucidada en el volumen mediante el análisis de los conocidos tercetos de 1609 (*¡Mal haya el que en señores idolatra*). Sin duda, la monografía va más allá de la mera reiteración de los presupuestos juvenalianos del poema o de su conexión con el modelo satírico-epistolar de Ariosto y aporta nuevas ideas en torno a la configuración de un «*ethos* crítico» de «talante escéptico» configurado con alguna originalidad en un «soliloquio» o «monólogo interior». Pasando a la esfera más transgresiva de la *satura* entendida bajo la especie indigna del *carmen maledicum*, la investigadora selecciona buenos ejemplos de cómo actúa la corrosión satírica del capital simbólico en la obra gongorina. Baste invocar aquí el exquisito comentario de los epigramas consagrados a las ínfulas de grandeza del pretencioso Fénix (*Por tu vida, Lopillo, que me borres*) y al ambicioso predicador fray

⁸ No podemos olvidar en este punto un importante artículo de nueva aparición: Blanco, 2012 e. Como aproximación global a las burlas barrocas, debe consultarse asimismo la importante monografía de Fasquel, 2011.

Gregorio de Pedrosa, con ocasión de su nombramiento de obispo de León (*El más insigne varón*).

Planteando un verdadero *tour de force*, el capítulo quinto de la primera parte va desgranando las implicaciones de la «agudeza crítica» y la «libertad del ingenio» a zaga de algunos planteamientos ofrecidos por Marc Vitse⁹. La irrisión de un noble intemperante aficionado al juego de naipes en un romance de 1596 (*Temo tanto los serenos*) o de un aristócrata inculto que llamó soneto a un romance cantado (*Música le pidió ayer a su albedrío*) permite apreciar cómo va operando de forma caricaturesca el escarnio al que el libre ingenio somete —desde un tono juguetonamente epigramático— a algunos miembros de una clase aristocrática de pocas luces y menos modales¹⁰. Los dardos del locutor satírico tampoco perdonan al otro estamento privilegiado del Antiguo Régimen, el eclesiástico, en el que el propio autor estaba perfectamente integrado. Con suma atención el ensayo va revelando la hondura de la crítica que ingeniosamente se esconde en una letrilla famosa de 1603 (*Trepan los gitanos*). Especialmente significativa resulta la ilustración de la agudeza crítica que encierra la copla séptima de este poemita: «Hay otros gitanos / de mejor conciencia / saludables de uñas, / sin ser grandes bestias, / maestros famosos / en hacer barrenas / que taladran almas / por clavar haciendas, / para cuyo fin / humildes menean / de la pasión santa / la santa herramienta, / clavos y tenazas / y para ascendencia / de años a esta parte, / la santa escalera». Aclara bien la profesora Blanco que en estos hexasílabos de forma palmaria aparece «la denuncia específica de las prácticas de captación de herencias y donaciones, padecidas por personas cuya voluntad está quebrantada por el miedo a la muerte y la angustia ante las penas de la otra vida. Las maniobras de ciertos religiosos para inducir al devoto a donar o a legar a su orden parte de su hacienda, se amparan en una organización eclesial que no solo las tolera, sino que las vindica y recomienda»¹¹. Para esclarecer las distintas alusiones sacras de estos versos de arte menor, la autora recurre además a un interesante conjunto de elementos visuales que ilustran perfectamente las referencias.

El profundo recorrido por la agudeza gongorina se cierra con broche de oro en el capítulo sexto, consagrado a examinar el perfil de la ciudad de Toledo en la comedia *Las firmezas de Isabela*. Bajo la especie de un *jeroglífico*, la lectura de Blanco propone la identificación de la urbe castellana en la pieza gongorina como una muestra preclara de «agudeza compuesta extraída del esquema topográfico». En efecto, a lo largo de sus tres jornadas el poeta dispone un haz de agudezas compuestas, entre las que pueden evocarse la red de alusiones mitológicas del *Hércules toledano* que aparece en los parlamentos de Fabio y Marcelo.

De entre las numerosas aportaciones de la monografía se antoja de singular trascendencia la propuesta metodológica de la segunda parte del ensayo, donde asistimos a la gestación de un tipo de análisis basado en la identificación de paradigmas y su funcionamiento. Para Mercedes Blanco por *paradigma verbal* hemos de entender «una agrupación de términos no momentánea y ocasional, sino regular y constante».

⁹ Vitse, 1981.

¹⁰ Sobre la estética gongorina del epigrama, debe consultarse el nuevo asedio crítico de Blanco, 2013.

¹¹ Blanco, 2012 a, p. 241.

Estos paradigmas operantes en el texto de las *Soledades* por necesidad resultan «inductores» o «creadores de significado» y se constituyen como «agrupación verbal susceptible de un número indefinido de variaciones». Cada paradigma además «tiene una estructura jerárquica»¹².

Observando la recurrencia de ciertas asociaciones léxico-semánticas que llamo paradigmas, trato de explicar y reducir la opacidad de la lengua insólita que los coetáneos celebraron o censuraron en este poema. De hecho la novedad o extrañeza de la expresión es el agente principal del efecto de sorpresa, de irritante violencia pero también de arrobamiento fascinado que las *Soledades* causaron en los lectores. El nuevo idioma, la expresión que se aleja al máximo de la banalidad prosaica, y que desnaturaliza lo que el español tiene de más propio, es el medio por el que Góngora se vuelve a ojos de muchos, poeta «grave y heroico» y practica, sabiéndolo o no, un arte de lo sublime, como intuyeron algunos de sus primeros lectores. Llevo a cabo el análisis de dos paradigmas, que contribuyen por su extrañeza, a este efecto de sublimidad. Estos paradigmas se extienden por buena parte del texto, y de la lectura conjunta de los pasajes en que aparecen, emergen unos conceptos o agudezas poco visibles que están de hecho animando el poema y transformándolo en un organismo dinámico, habitado por un pensamiento vivo. Lo sublime es pues la manifestación superficial de una agudeza soterrada y compleja.

Para comprender los sugestivos pliegues de la teoría del paradigma, conviene evocar ahora el primer ejemplo estudiado por la hispanista francesa: el denominado *toro nupcial*. El primer paso consiste en la identificación de un llamativo ciclo integrado por cuatro pasajes en las *Soledades*: «Era del año la *estación florida* / en que el mentido *robador de Europa*, / —media luna las armas de su *frente* / y el *sol* todo los *rayos* de su pelo— / luciente honor del cielo, / en campo de zafiro pace estrellas» (*Soledad Primera*, vv. 1-6); «al tiempo que —de *flores* impedido / el que ya serenaba / la región de su *frente* *rayo* nuevo— / purpúrea *terneruela*, conducida / de su *madre* no menos enramada / entre albugues se ofrece, acompañada / de juventud *florida*» (*Soledad Primera*, vv. 284-290); «el vello, *flores* de su *primavera* / y *rayos* el cabello de su *frente*» (*Soledad Primera*, vv. 772-773); «Llegaron luego donde al mar se atreve / si promontorio no, un cerro elevado, / de *cabras estrellado*, / iguales, aunque pocas, / a la que imagen décima del *cielo*, / *flores* su *cuerno* es, *rayos* su *pelo*» (*Soledad Segunda*, vv. 302-307).

Al leer con cierto detenimiento fragmentos tan dispares podemos apreciar cómo una serie de imágenes repetidas parece invitarnos a enlazar la famosa cronografía inicial del poema, la descripción de la *terneruela* que luce guirnaldas y se lleva como presente a las bodas aldeanas, la pintura del atractivo novio y la topografía de la isla del anciano pescador. De hecho, el examen de los cuatro pasajes permite distinguir cómo operan en ellos cuatro elementos sometidos a variación: TORO, SOL, ESTACIÓN, FLORES. Los campos léxico-semánticos permiten establecer analogías entre términos: así una serie estaría integrada por voces afines como «tiempo», «juventud», «edad», «primavera», «estación»; otra por vocablos del tenor de «sol», «rayos», «estrellas», «cielo», «estrellado»; una tercera por la familia léxica que componen «florida», «flores»,

¹² Blanco, 2012 a, pp. 307-308.

nuevamente «florida», de nuevo «flores»; otra por el conjunto de referencias a los cornúpetas «robador de Europa» (es decir la metamorfosis en constelación celeste o catasterización del “toro”), «terneruela», «cabras», «armas de su frente», «de su frente rayo nuevo», «cuerno». La reiteración de imágenes no obedece a una selección azarosa, sino que implicaría la gestación de «pensamientos no triviales» o «conceptos». En efecto, el poema se abre con la *descriptio temporis* referida al signo primaveral por excelencia, la constelación de Tauro, que surge del catasterismo de aquella forma ferina que asumió Júpiter, soberano del Olimpo, para raptar a la princesa fenicia Europa y llevarla hasta Creta con el fin de gozar de su hermosura. Como es tradicional, la ascensión de Tauro en la eclíptica marca el comienzo de la estación de los amores y el apogeo de la Primavera (entre el 15 de abril y el 15 de mayo). Bajo especie taurina se contemplan, pues, los signos estelares, los dones rústicos que se llevan a las nupcias o la prestancia viril del novio. De hecho, en la sección postrera de la primera *Soledad* la pareja de jóvenes desposados se caracteriza del modo siguiente: «El dulce alterno canto / a sus umbrales revocó felices / los *novios*, del vecino templo santo. / Del *yugo* aún no domadas las *cervices*, / *novillos*, breve término surcado, / restituyen así el pendiente arado / al que pajizo albergue los aguarda» (vv. 845-851). Más allá de la *annominatio* bien estudiada (*novios* / *novillos*), la implicación de la imagen resulta bastante clara. En el *alterno canto* se desea que los recién casados tengan amplia progenie, que engendren numerosos hijos varones y muchas hijas bellas. No parece casual que al llegar a este punto se pondere la abundancia y fuerza viril de los futuros descendientes en estos términos: «Ven Himeneo y nuestra agricultura / de *copia* tal a estrellas deba amigas / progenie tan robusta, / que *su mano toros dome* / y de un rubio mar de espigas / inunde liberal la tierra dura» (*Soledad Primera*, vv. 819-823). Los pasajes que convoca la estudiosa en su análisis se pueden aún multiplicar, pero creo que basta lo que hemos visto para intuir cómo la *imagen* del *toro* estelar no sólo se plantea como el anuncio de la llegada de la primavera, que marca la nueva estación florida y el inicio del tiempo de los amores, sino que también permea la identificación de la prestancia viril o bajo la forma de los novillos uncidos al yugo el vínculo asumido por la nueva pareja merced al rito nupcial. Además los desposorios aseguran la fertilidad y abundancia, la perpetuación del humano linaje y el ininterrumpido ciclo de la naturaleza, de los que estos personajes rústicos encarnan la más bella prefiguración.

Junto a la profundidad simbólica del paradigma del toro nupcial y el paradigma adjetival del *verde obelisco*, la sugestiva propuesta metodológica puede aplicarse a otros lugares de la poesía gongorina, en los que cabría identificar la presencia de nuevas asociaciones léxico-semánticas altamente significativas. Algunas de ellas aparecen esbozadas en el amplio ensayo: «otros paradigmas se desprenden de los pasajes en que intervienen Venus, los álamos (regularmente asociados a las Helíades, de quienes proceden, o a Alcides, a quien están consagrados), las fuentes (en asociación obligada con serpientes), los arroyos (con metáforas discursivas o musicales), los caballos, el búho (nunca llamado con su propio nombre, tal vez por motivos supersticiosos), los cristales, la noche, los pasos y los pies»¹³.

¹³ Blanco 2012 a, p. 312.

En lugar de resumir los principales hallazgos en torno al *paradigma adjetival* del «verde obelisco», intentaré, movido por el propósito de tantear la operatividad del modelo teórico propuesto en el ensayo, seguir ahora sus parámetros para identificar un tercer ejemplo aludido en el estudio, mas no desarrollado: el *paradigma de Venus*. Con tal propósito conviene leer con atención los versos finales de la *Soledad Primera* (vv. 1084-1091)¹⁴:

Llegó todo el lugar y, despedido,
 casta Venus, que el lecho ha prevenido
 de las plumas que baten más süaves
 en su volante carro blancas aves,
 los novios entran en dura no estacada:
 que, siendo Amor una deidad alada,
 bien previno la hija de la espuma
 a batallas de amor campo de pluma.

En la sensual evocación del momento que da sentido al rito matrimonial (la unión de la pareja en el lecho) concurren cuatro elementos: Venus-Amor-espuma-pluma. El primer binomio está constituido por dos deidades clásicas, en tanto que el segundo se relaciona metonímicamente con cada una de ellas (Afrodita es la diosa nacida de la espuma, Eros es un dios dotado de emplumadas alas). Por mor de la *variatio*, tales elementos hacen acto de presencia en el apóstrofe a Cupido de la *Segunda Soledad* (vv. 652-664), aunque ahora revista nuevas formas («alado», «pollo del ave de Júpiter» [= Cupido], «tu madre» [= Venus], «espumas»):

¡Oh del ave de Júpiter vendado
 pollo, si alado no lince sin vista,
 político rapaz, cuya prudente
 disposición especuló Estadista
 clarísimo ninguno
 de los que el reino muran de Neptuno!
 ¡Cuán dulces te adjudicas ocasiones
 para favorecer, no a dos supremos
 de los volubles polos ciudadanos,
 sino a dos entre cáñamos garzones!
 ¿Por qué? Por escultores quizá vanos
 de tantos de tu madre bultos canos
 cuantas al mar espumas dan sus remos.

Si en la primera pieza del díptico Venus y Amor preparan el tálamo para la pareja de recién casados, en la segunda parte del poema ambos númenes sancionan las dobles bodas de los pescadores. La presencia del paradigma Venus-Amor-espuma-pluma irrumpe nuevamente en el ámbito piscatorio. De hecho, casi los mismos referentes

¹⁴ Una primera noticia sobre este *paradigma de Venus* se ofrece en el artículo consagrado a una nueva fuente tansilliana de la *Soledad segunda*: Ponce Cárdenas, 2012 a (en especial, pp. 273-275).

pueden identificarse en la epifanía de Eros que se narra en la segunda parte del poema (vv. 519-526), justo antes del canto de Micón y Lícidas:

Dividiendo cristales,
 en la mitad de un óvalo de plata,
 venía a tiempo el nieto de la espuma
 que los mancebos daban alternantes
 al viento quejas. Órganos de pluma
 (aves digo de Leda)
 tales no oyó el Caistro en su arboleda,
 tales no vio el Meandro en su corriente.

El *thiasos* marino de Cupido presenta al dios como nuncio del triunfo amoroso que va a verificarse en las siguientes escenas. La identificación de los cantores con los cisnes, aves emblemáticas de Venus, prefiguran la simpatía de la diosa por estos amantes de humilde cuna.

Si dejamos el marco de las *Soledades*, el paradigma amoroso que vertebra la compleja obra recurre en composiciones de data más temprana, como la enigmática canción de 1600. No es casual que tales elementos se declinen, precisamente, en el momento de la descripción de los amantes postrados en el lecho:

Tarde batiste la invidiosa pluma,
 que en sabrosa fatiga
 vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
 la blanca hija de la blanca espuma¹⁵.

En los versos se pinta al alado Pensamiento, que llega con retraso a la alcoba de los recién desposados, de modo que solo alcanza a ver el cuerpo desnudo de ambos tras la fatiga amorosa. La esposa es tan bella que se diría una segunda Venus dormida.

Por último, la presencia de una cadena afín de conceptos podría rastrear en la prosopografía de Galatea (*Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 97-108):

Ninfa de Doris hija la más bella
 adora que vio el reino de la espuma;
 Galatea es su nombre y dulce en ella
 el terno Venus de sus Gracias suma.
 Son una y otra luminosa estrella
 lucientes ojos de su blanca pluma.
 si roca de Cristal no es de Neptuno,
 pavón de Venus es, cisne de Juno.
 Purpúreas rosas sobre Galatea
 la Alba entre lilios cándidos deshoja:
 duda el Amor cuál más su color sea,
 o púrpura nevada o nieve roja.

¹⁵ Luis de Góngora, *Canciones*, p. 89.

La *effictio* de la nereida surge del estilo elegante con que se tejen aquellos conceptos que asocian la blanca ninfa a Venus y a Amor, a la pluma de las aves más suntuosas y a la espuma de las aguas marinas.

Si se contemplan con cierta perspectiva los cinco pasajes citados, puede apreciarse cómo entre los elementos secundarios asociados al paradigma Venus-Amor/espuma-pluma cobra una importancia capital el aspecto cromático. Así lo prueba la suntuosa paleta referida a la blancura y el brillo: «canos», «blancas», «blanca», «plata», «cándidos», «nevada», «nieve». De la misma forma, la cohesión semántica de tales elementos se refuerza mediante una cadena secundaria de vocablos ligados al parentesco: «madre», «hija», «nieto». En suma, las posibles realizaciones de un mismo paradigma permiten comprobar cómo Góngora puede obtener el máximo de efectos poéticos con un mínimo de elementos conceptuales en juego.

Tal como se desprende de los párrafos precedentes, creo que el modelo teórico de los paradigmas permite ahondar —desde una base metodológica muy firme— en el estudio del idiolecto gongorino y proporciona a los siglodoristas un instrumento de altísimo valor para comprender la formación de la agudeza compuesta en el campo de la escritura gongorina más ambiciosa. Sería deseable que un grupo de investigación de trayectoria reconocida abordara —en el marco de una futura monografía— el asedio de los poemas mayores (*Fábula de Polifemo* y *Galatea*, *Soledades*, *Panegírico al duque de Lerma*, *Fábula de Píramo y Tisbe*) desde esta perspectiva.

Una vez subrayada la trascendencia del *paradigma*, conviene centrar la atención en otro de los descubrimientos más brillantes del libro: la identificación de nuevos intertextos clásicos. En la sección epitalámica de la *Soledad Primera* la autora ha rastreado las huellas de dos pasajes de Séneca y Ovidio. En primer lugar, el epitalamio recitado por el coro de la *Medea* de Séneca incluye un fragmento referido al sacrificio propiciatorio de un toro blanco, la invocación de Himeneo y la benéfica presencia de la estrella de Venus (vv. 56-74). Como demuestra la estudiosa, la sección epitalámica de la *Soledad Primera* reelabora varios motivos senequianos vinculados a este fragmento. Desde el punto de vista de la imitación ecléctica o *imitatio multiplex*, con gran acierto se revela además cómo otro modelo prestigioso y algo recóndito debió fecundar la *inuentio* gongorina en este punto: el libro V de los *Fastos* de Ovidio. En efecto, en este poema inconcluso consagrado a las festividades propias del Calendario latino el sulmonense refiere el momento de apogeo de la constelación de Tauro (*Fasti*, libro V, vv. 603-620) incorporando un breve relato de la *hierogamia* de Júpiter y Europa. Los importantes hallazgos de la profesora Blanco han sido abordados poco después en una reflexión de Sigmund Méndez¹⁶.

Pese a la gran importancia que reviste el hallazgo de estos modelos senequianos y ovidianos, podría considerarse aún más significativo el descubrimiento de un dechado que ha permanecido oculto durante varias centurias: las *Dionisiacas* de Nonno de Panópolis. Algunos elementos procedentes del libro cuadragésimo quinto (vv. 306-314) y cuadragésimo octavo (238 y ss.) de esta epopeya griega tardía inspiraron un complejo fragmento de la *Soledad segunda* (vv. 314-336). Probablemente Góngora leyó la obra en la traducción latina de Lubino (1605) y quedó fascinado ante «las extrañas versiones

¹⁶ Méndez, 2012.

nonianas de los mitos», como es habitual en esa «búsqueda de lo insólito» que caracteriza la Edad Barroca¹⁷. De hecho otros poetas andaluces como Francisco de Calatayud, Juan de Arguijo o Francisco de Rioja debieron de tener acceso igualmente al texto de las *Dionisiacas* por los mismos años que Góngora. Uno de los elementos que velaron la identificación de este hipotexto durante centurias ha sido la errónea transmisión de un vocablo: «las flores que de un parto dio lascivo / aura fecunda al matizado seno». Los editores de las *Soledades* han transcrito erróneamente la voz *aura* despojándola de la obligada mayúscula inicial (*Aura*), convirtiendo así el término en un mero cultismo latinizante referido a la “brisa”. Ahora bien, en otro lugar he demostrado cómo en realidad Góngora estaba remitiendo con este numen a una tradición poética muy prestigiosa (la piscatoria partenopea) donde una y otra vez aparecía la deidad menor Aura asociada a la primavera, al crepúsculo y a los enclaves marinos¹⁸. Corrigiendo el lapsus de los editores, uno de los grandes méritos del ensayo de la profesora Blanco radica, precisamente, en la identificación de esta presencia divina —la ninfa Aura— y su origen mítico en un relato asociado a los amores de Baco, tal como aparecen en el poema épico de Nonno. Varios indicios parecen apuntar en esa dirección: aproximadamente por los mismos años en que se fueron redactando las *Soledades* algunos poetas italianos (como Giovan Battista Marino o Lodovico Sanmartino d’Aglié) llevaron a cabo conocidas imitaciones de esta epopeya griega (significativamente, el episodio de Aura y sus amores con Dionisos). El gran helenista Francisco Rodríguez Adrados ha señalado en una contribución reciente cómo en la *Fábula de Polifemo y Galatea* ya se puede percibir algún eco disperso del modelo nonniano¹⁹. Finalmente, en la propia tradición de los comentaristas no puede afirmarse que Nonno sea precisamente un completo desconocido. El mismísimo García de Salcedo Coronel en los *Comentarios* a las *Soledades* (impresos por este aristocrático personaje en 1636) aduce la autoridad de las *Dionisiacas* e incluye varias referencias al poema griego (fols. 240 r.-241 r., 253 v.-254 v.). Ciertamente a algunos críticos muy alejados de la tradición clásica les resulta hoy difícil de comprender el profundo ejercicio de *aemulatio* que los mejores ingenios españoles llevaron a cabo durante los siglos XVI y XVII. Para echar por tierra este curioso rechazo de los modelos helénicos bastaría invocar ahora el testimonio de los versos 959-965 de la *Soledad segunda*, que constituyen un magnífico ejemplo de *imitatio cum variatione* aplicado a un fragmento de la epopeya didáctica de Opiano conocida como *Cinegética* (la hipotiposis de la gallina que defiende a los polluelos del ataque del milano).

La monografía *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica* (Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012) se articula en doce capítulos que abordan de manera poliédrica las relaciones de la inconclusa obra maestra gongorina con el *epos*, tanto clásico como vernáculo. El planteamiento original del análisis que aquí propone Mercedes Blanco podría condensarse lapidariamente como el esfuerzo de «mirar a Góngora desde Tasso»²⁰ o leer las *Soledades* como un diálogo sutil y escurridizo con la

¹⁷ Hernández de la Fuente, 2006, p. 163.

¹⁸ Ponce Cárdenas, 2013.

¹⁹ Rodríguez Adrados, 2003.

²⁰ Blanco, 2012 b, p. 29.

epopeya más ambiciosa del Manierismo europeo, la *Gerusalemme Liberata*. Ciertamente, resultaría lícito hablar de un diálogo soterrado porque el inconcluso *opus magnum* gongorino parece eludir los pilares básicos de todo poema heroico (el suspense narrativo, la elaboración de la fábula) hasta el punto de que pone en entredicho el devenir habitual de una construcción diegética rica de peripecias y sustentada en una sabia dosificación de la tensión dramática.

En el capítulo primero del estudio se pulsa el alcance de uno de los más conocidos escarceos gongorinos con la tromba heroica: la *Canción a la toma de Larache* (1609). En contra de las interpretaciones más extendidas, que ven en el poema un ejemplo de almibarada adulación áulica, este acercamiento gongorino al género solemne de la oda triunfal se interpreta como una lectura política (al modo de una celebración nacional colectiva) de un giro de fortuna que garantizaba la estabilidad y la navegación en las costas meridionales. Como prueba la autora, Góngora toma como punto de partida la canción herreriana al desastre de Alcazarquivir para investirla de una cobertura métrica más solemne y arroparla con un código suntuoso de símbolos sucesivos (el león y la sierpe, el dragón y el elefante...). El heroísmo no reviste ya un tono profético, ni siquiera la consabida índole militarista, sino que pondera el acierto político, que de alguna manera permite «glorificar la prudencia y no la violencia, dorar con el prestigio de lo heroico las artes y las actividades de la paz»²¹.

El segundo capítulo de la monografía ilumina la categoría de lo heroico, aclarando cómo por tal se entiende «todo escrito en verso que tendiese a sustentar la dignidad del poder, a acrecentar la gravedad y la majestad o el carisma de personas públicas, tanto históricas como fabulosas que —por ser públicas y sin mayores requisitos— podían y debían aspirar a la cualidad de héroes»²². Debido a la naturaleza más elástica y comprensiva de esta categoría, menos cerrada que la de la epopeya, pueden verse bajo esta óptica los panegíricos en octavas reales o en suntuosas silvas (como los redactados por Góngora, Salcedo Coronel, Gabriel de Corral...), los *elogia* funerales en verso de monarcas y aristócratas que pueblan el entero panorama áureo, las odas y canciones de argumento político o militar... La noción de *heroico* permitiría, además, apreciar mejor uno de los nudos capitales de la polémica en torno a las *Soledades*: la acusación de emplear un lenguaje *oscuro y sublime* para hablar de realidades humildes de la existencia cotidiana, las sencillas actividades campestres y los parajes marinos o rústicos, cuando ese tipo de lenguaje arcano debería ser patrimonio exclusivo de un “asunto heroico”. De manera muy original el libro recurre aquí al estudio de la polémica gongorina confrontando algunos de sus rasgos con las querellas literarias que surgieron en Italia en torno a Torquato Tasso (1580-1590) y Giovan Battista Marino (1620-1630). Entre otros asuntos, no podemos extendernos aquí en la sugestiva noción de *epopeya de la paz*, que de modo algo sofisticado trató de refrendar la autoridad del *Adone* mariniano como digno representante de la épica del Barroco napolitano. Me parece mucho más enriquecedor apuntar cómo los valores que Mercedes Blanco descubre en la arriesgada apuesta poética de Góngora parecen retrotraerse no tanto hasta los modelos italianos más próximos (los citados Tasso y Marino) sino a dos ingenios de la radiante

²¹ Blanco, 2012 b, p. 66.

²² Blanco, 2012 b, p. 77.

poesía neolatina del Humanismo: Giovanni Gioviano Pontano y Angelo Poliziano. Como se desprende de la creación lírica de las *pompae* de la *Lepidina* de Pontano y del ciclo de *Silvae* de Poliziano, la poesía no adquiere el relieve de lo ilustre cuando aborda una materia heroica y habla de los varones excelsos y sus hazañas. La noción de fondo es exactamente la contraria: aquellos asuntos elegidos para ser eternizados en palabra por la poesía son los que gracias a la mediación de la inspiración poética pueden nombrarse como ilustres y dignos de gloria y excelencia. Para estos poetas el melificio, el curso de los astros en la eclíptica o la procesión de dones rústicos de unas bodas tienen tanta dignidad como el catálogo de las naves, la pintura de una batalla o una tempestad. Todo ello refrenda una idea humanística de capital importancia para comprender los perfiles de la obra gongorina: «la audacia heroica del artista que se verifica en discretas disidencias o silenciosas rupturas»²³. A este propósito, no estará de más recordar las palabras que hace ya veinte años el maestro Alcina dedicara a las *Soledades* como «poema difícil de clasificar»: en el campo de la renovación eclógica partenopea, «la *Lepidina* de Pontano incluye entre las diversas escenas o *pompae* que la conforman una mini piscatoria, la narración de un mito y un epitalamio. Y justamente las *Soledades* conjugan en un marco bucólico un epitalamio [...] con una evidente *Piscatoria* [...] a la que sigue una *Venatoria*. Creo que Góngora piensa en estos elementos de la tradición de la polifacética égloga neolatina»²⁴. Sin duda los ochocientos veintiún versos de la *Lepidina* del Pontano proporcionan una interesante atalaya para sondear el hibridismo de un poema tan ambicioso y original como las *Soledades*, ya que en ellos convergen líneas de algunos géneros tan dispares como la égloga, el epitalamio, el mimo dramático y el epilio, según establece una reciente indagación crítica de Carmela Vera Tufano²⁵.

El capítulo tercero se consagra al pormenorizado comentario de los modelos que Góngora debió manejar al componer la dedicatoria del poema al duque de Béjar. Junto a los ecos de los versos encaminados a Alfonso II d'Este, duque de Ferrara —que Tasso sitúa en las octavas iniciales de la *Gerusalemme*—, en el análisis se subraya la sutil *contaminatio* del modelo italiano con otro dechado de la Antigüedad tardía, un fragmento de los *Fescennina Carmina* de Claudiano, donde el joven emperador Honorio aparece caracterizado en hábito de cazador. De especial importancia se antoja asimismo el rastreo de la tradición cinegética que Góngora podía tener a su alcance, desde el remoto hipotexto mítico de la *Aquileida* de Estacio a la fuente, muy próxima en el tiempo, de un poema didáctico que tuvo gran éxito durante los años finales del Quinientos: *La Caccia* de Erasmo de Valvasone.

El análisis de la sección piscatoria de la *Soledad segunda* permite a la investigadora, en el capítulo cuarto, hablar de una suerte de «antinovela gongorina», ya que la atmósfera alejandrina de esta suerte de idilio amoroso (entre los galantes pescadores Lícidas y Micón y dos de las hijas del anciano isleño) elude todo conato de enredo o intriga. Según la certera apreciación de la profesora Blanco, los diez antropónimos que afloran en el armonioso pasaje mariner de la segunda *Soledad* resultan de alguna manera «inoperantes como factores de individuación» hasta el punto que podría

²³ Blanco, 2012 b, p. 99.

²⁴ Alcina, 1993, p. 9.

²⁵ Vera Tufano, 2011.

sostenerse con algún fundamento que «los nombres que da Góngora a estas figuras parecen escogidos a propósito para que sepamos a quién está imitando en ese momento o a qué género pertenece esta parte de su narración»²⁶. Siguiendo el hilo de esta brillante idea, en otro lugar he intentado esclarecer el origen de las parejas nominales engastadas en el panorama oceánico de los versos gongorinos: Lícidas y Micón, Éfire y Filódoces, Leucipe y Cloris, Licote y Nísida, Palemo y Tritón²⁷. Tal como se apunta en el libro *Góngora heroico*, es justo hablar de un *palimpsesto marino*, que permite intuir cómo el genio cordobés alude y elude, jugando a evocar los nombres más prestigiosos de una secular tradición partenopea que arranca con el modelo neolatino de Sannazaro (*Piscatoriae*) y continúa con las refracciones vernáculas de Luigi Tansillo, Ascanio Pignatelli, Berardino Rota, Torquato Tasso, Giulio Cesare Capaccio, Giovan Battista Marino y otros poetas menos conocidos.

El arranque de las *Soledades* responde, como es sabido, al inicio arquetípico de los poemas épicos *in medias res*: un bello e innominado aristócrata sobrevive al naufragio ocasionado por una tempestad, arriba a la costa y —tras haber secado sus ropas al sol— comienza a escalar los acantilados mientras va declinando el día. Con las luces últimas del crepúsculo el hermoso joven identifica en la lejanía la hoguera de unos cabreros y se dirige hacia allí para buscar cobijo. Cuando por fin se encuentra con los personajes rústicos, éstos le brindan todos los dones clásicos de la hospitalidad (alimento, un rincón junto al fuego, un lugar donde dormir abrigado y seguro). Sobre este bastidor epicizante, el poeta barroco va elaborando una serie de temas y motivos de dispar procedencia: la cronografía, la perífrasis épica, la tempestad, la versión humanizada de la *theoxenia* (o visita que bajo identidad encubierta los héroes y dioses pueden realizar al hogar modesto de los comunes mortales). Con suma pericia, en los capítulos V y VI de la monografía se desgranar los modelos que Góngora combina en este fragmento inicial según los parámetros creativos de la *imitatio multiplex* y la *contaminatio*. En efecto, el inicio de la primera frase del poema puede verse como un homenaje a la epopeya de Camoens («Era no tempo alegre quando entrava / no roubador de Europa a luz febéia [...]»). De modo semejante, la ponderación del atractivo personaje como alguien capaz de sobrepujar en belleza al «garzón de Ida» podría a su vez remitir a un pasaje de tipo efrástico inserto en el libro quinto de la *Eneida* (*puer regius Ida*). Pero más allá de estos dechados esbozados por los comentaristas, la aportación más relevante de estos capítulos acaso viene dada por el descubrimiento de sus contactos con una estancia del canto décimo séptimo de la *Gerusalemme Liberata* (a propósito de la confusión entre las planicies marinas y el vasto desierto en un sintagma tan característico como «Libia de ondas») y con todo un episodio tassesco del libro séptimo (la acogida rústica que unos pastores brindan a la errante Erminia, princesa mahometana) según las claves de aquello que la estudiosa designa —con bello sintagma— como «márgenes idílicos del relato heroico». Tal como evidencia el análisis, el héroe que goza de la hospitalidad de un personaje rústico no sólo podía remitir de manera más o menos vaga a un prestigioso arquetipo homérico (Ulises y el porquero Eumeo) u ovidiano (el episodio de la *theoxenia* de Filemón y Baucis en las *Metamorfosis* de Ovidio) sino que en el entorno manierista

²⁶ Blanco, 2012 b, pp. 152 y 156.

²⁷ Ponce Cárdenas, 2013.

italiano había sido objeto de una interesante variación por parte de Torquato Tasso. Hay que ponderar, además, junto al exquisito rastreo de fuentes literarias, la atención singular que se dedica en esta sección a los elementos icónicos que contribuyeron a la difusión de estas historias: la aparición del rapto de Ganimedes en los *Emblemata* de Alciato (volumen representado en los dos bellos grabados de la página 183), el tratamiento pictórico del águila que emprende el vuelo con el *puer delicatus*, por parte de Correggio y Rubens (páginas 180-181), la escena del encuentro de Erminia con los pastores en lienzos de Carracci y Guercino o en un grabado de Bernardo Castello (páginas 196 y 200-201), el dibujo de *Solimán en el desierto* de Domenico Mona (página 213)...

Sobre una materia tan apasionante como la de Homero y las *Soledades*, el estudio ofrece un sugestivo díptico en los capítulos séptimo y octavo. Celebrado Góngora en su tiempo ya como un «Homero español», ya como un «Píndaro andaluz», el análisis de los contactos del *opus magnum* gongorino con la épica exigía una reflexión en torno a las similitudes y afinidades del poema barroco con los textos fundacionales de la literatura occidental²⁸. Con sumo acierto, la monografía plantea las concomitancias entre la poesía homérica y el texto secentista desde el plano de la sugestión visual propia de la *enargeia* o *euidencia*, esto es, la capacidad que tienen los versos de suscitar una imagen clara y vívida gracias a una descripción pormenorizada²⁹. De singular trascendencia en este punto me parecen los cuatro procedimientos que distingue la autora al abordar la cuestión técnica de la hipotiposis: 1) la visión panorámica desde un enclave situado a cierta altura, a modo de atalaya (el *verde balcón del agradable risco*); 2) el léxico de lo refulgente y precioso (la *plata* sonora y móvil del río); 3) la viveza que un objeto representado adquiere cuando en su pintura el poeta se remonta a su elaboración o a los materiales que lo conforman (la cecina, el queso derretido); 4) la descripción pormenorizada y minuciosa de acciones cotidianas o humildes (la pesca con arpón de la foca, el secado de las ropas al sol).

Muy ajustado y preciso parece en este contexto el pasaje aducido del cuarto libro de los *Diálogos de la pintura*, donde Vicente Carducho cantara las excelencias del poeta cordobés casi en términos propios de un maestro de las artes visuales: «don Luis de Góngora, en cuyas obras está admirada la mayor ciencia, porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma». La «tensa enálage» con que Carducho funde y confunde «la actividad del pintor con la del poeta» permite entrever el juicio de los coetáneos, capaces de conceder a las dos obras magnas gongorinas una altísima capacidad de evocación visual, ya que en ambos poemas «la *enargeia* tiene un carácter refinado, experimental y especulativo»³⁰. Los certeros juicios de Blanco invitan, de hecho, a indagar algo más en este contacto barroco entre las artes hermanas. Por mi parte quisiera aducir un testimonio apenas conocido de uno de los más famosos comentaristas. Entre las

²⁸ A propósito de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, en fechas recientes Rafael Bonilla se ha hecho eco de la filiación homérica de ciertos detalles de la escritura gongorina (Bonilla, 2011). Pueden ponerse en paralelo tales aportaciones con una importante revisión de Blanco 2012 c, así como con las novedades sobre las huellas de la épica latina en el *Polifemo*, tal como las presenta el estudio de Ponce Cárdenas, 2012 c.

²⁹ Una interesante aproximación a la materia de lo visual en Góngora se encuentra en Béhar, 2009.

³⁰ Blanco, 2012 b, p. 262.

anotaciones a las *Soledades*, García de Salcedo Coronel, caballero del cardenal infante, proponía a sus coetáneos un terno de personajes nobles, a los que considera ilustres por el cultivo de las artes plásticas:

Y dejando innumerables ejemplos de los antiguos, no rehusaré hacer memoria de algunos caballeros españoles que con eminencia han conseguido la perfección en este nobilísimo arte. Uno fue don Juan de Jáuregui, caballero del hábito de Calatrava y caballero de la reina nuestra señora, no menos docto en esta profesión que en la de la poesía, como testifican sus obras. Y don Rodrigo de Ávila Ponce de León, caballero de la orden de Santiago, capitán de caballos corazas, ni en la pluma ni en el pincel inferior al pasado. Y don Tomás de Aguiar, noble caballero andaluz, émulo de los dos, y todos tres honra y esplendor de Andalucía, tanto por su sangre como por su ingenio³¹.

Este párrafo da breve noticia de la estimativa de la aristocracia secentista, capacitada ya para consagrarse no sólo al *otium cum litteris* sino también al *otium cum imaginibus*. Orillando, pues, la evocación de figuras bien conocidas como Juan de Jáuregui o el menos notorio Rodrigo de Ávila, nos interesa ahora centrar nuestra atención en el perfil del tercer aristócrata andaluz aludido. Pese a que resulta difícil reconstruir sus pasos, durante las décadas de 1640 y 1650 se conservan algunas noticias dispersas sobre el noble caballero Tomás de Aguiar, vinculado al servicio de la casa ducal de Arcos. Se conoce en especial su portentoso dominio de la técnica miniaturista de los *retraticos* y a ese respecto su pintura se ha relacionado con el magisterio de Velázquez y otras figuras de la corte. Desafortunadamente, de este ingenio meridional se conservan hoy pocas obras pictóricas y aún menos documentos, como las tres cartas de su puño y letra custodiadas en el Archivo de los duques de Osuna³². Por otro lado, algunos testimonios poéticos proporcionan alguna noticia sobre la admiración que su talento suscitaba entre los nobles literatos del aula regia. Así puede invocarse el curioso testimonio del soneto que Antonio de Solís —miembro de la Secretaría de Estado y Cronista de Indias— consagrara «A don Tomás de Aguiar, insigne pintor y gran cortesano, con ocasión de haber hecho un retrato del autor en lámina y muy parecido»³³. En ese entorno propicio

³¹ *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel...*, p. 251.

³² Alguna información sobre el caballero Tomás de Aguiar y los círculos nobiliarios que frecuenta se localiza entre los *Avisos* del comentarista gongorino José de Pellicer. En un aviso de 1643 el cronista aragonés cuenta lo siguiente: «El señor Almirante de Aragón estando jugando las armas con un caballero camarada suyo llamado don Tomás de Aguiar, quisieron platicar una treta de daga. Y no habiendo dagas negras la jugaron con las blancas. Fue don Tomás estrechando al señor Almirante hasta la pared, donde, llegando a ejecutar la suerte, metió la daga y le cortó la muñeca, hiriéndole desgraciadamente, de que el señor Almirante está tan malo que se tomará por partido el quedar manco, por haber cortado nervios y arterias» (p. 468). En su *Epílogo y nomenclatura de algunos artifices. Apuntes varios*, Lázaro Díaz del Valle da al noble pintor por vivo en 1657: «Don Tomás de Aguiar, descendiente de la Casa de la Hoz por hembra, vive en servicio del señor duque de Arcos este año 1657. Es excelente en hacer retratos por el natural». Varias cartas de Aguiar se datan en los años siguientes. Llevan fecha de 25 de diciembre de 1646, 27 de agosto de 1647 y 26 de noviembre de 1647. Toda la información aparece consignada en el Portal de Archivos Españoles.

³³ «Artificioso estilo, que regido / discurre de ese espíritu elegante, / ¿cómo imitas el alma en mi semblante / y das tanta verdad a lo fingido? / ¿Es acaso ese bronce colorido / cristal que vuelve Idea semejante? / Pero no, que más cierto y más constante / das razón y evidencias al sentido. / Tan vivo me traslada o representa / este parto gentil de tu cuidado / que yo apenas de mí le diferencio. / Y si la voz le falta es porque

al diálogo entre la pintura y las *litterae humaniores* conviene situar ahora un curioso epigrama compuesto por el propio Tomás de Aguiar en elogio de la obra de Góngora y de los comentarios a la misma redactados por Salcedo Coronel. El soneto laudatorio figura entre los preliminares de las *Obras comentadas por don García de Salcedo Coronel* (1644, s. f.):

Es cuerpo la pintura imaginado
que dice más verdad cuando más miente,
con sus líneas aleja lo presente
y acerca con sus líneas lo apartado.

Crecen sus luces siempre a lo borrado
de las sombras, mezcladas diestramente,
y será inútil el afán que intente
aumentarlas sin sombras obstinado.

Fue Góngora pintor, que ya en lo obscuro
del estilo dejó sus luces bellas
de la ignorancia al riesgo en lo futuro,
pero vuestro pincel pudo al crecellas
tan sin sombras dejarle y tan seguro
que aun los mismos lunares hizo estrellas.

Estos endecasílabos permiten reconocer cómo afloran los *concetti* propios del arte de la pintura —entre los cuales figura el contraste obligado entre la luz y las sombras— en el ámbito de la polémica recepción de la obra gongorina. El soneto pondera con una sutil finta retórica lo necesario de dicha conmixción (*Crecen sus luces siempre a lo borrado / de las sombras, mezcladas diestramente*), en tanto que otros ingenios habrían de contemplar con ojos críticos los efectos propios de la famosa *obscuritas* gongorina. En tono censorio esta vez, un empleo similar de las imágenes se encuentra en la crítica que el abad de Rute dirigiera al propio escritor. Don Francisco Fernández de Córdoba identifica asimismo la oscuridad poética con aquellas sombras que restan claridad al bello paisaje flamenco pergeñado en los versos: «Juzgo, mi señor, que lo que a la hermosura de estas *Soledades* y vago lienzo de Flandes ofusca y hace sombra (efecto suyo propio) es la obscuridad, cuanto más afectada y puesta en práctica, tanto más viciosa, pero seguida de vuestra merced»³⁴.

La última sección del libro *Góngora heroico* se conforma al modo de un políptico en cuatro “tablas” («En busca del quinto continente», «Geógrafos y poetas», «Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones», «Con rumbo a los mares del Sur»). Tomando como hilo conductor el conocido Discurso de las navegaciones (al modo de un epilio secentista en torno al descubrimiento y conquista de las Indias), se van desentrañando las claves de la *imaginación cartográfica* del poeta al tiempo que se lleva a cabo una importante revisión de los textos clásicos sobre la travesía marina (Horacio, Tibulo, Virgilio, Séneca), donde se conjuga el «refinamiento erudito», la cifrada «referencia indirecta» con los pliegues y vericuetos de una «cuestión real, candente e

intenta, / al verme en su primor arrebatado, / copiar mi admiración con su silencio», *Varias poesías sagradas y profanas...*, p. 35.

³⁴ Sobre el abad de Rute y los *lienzos de Flandes*, resulta de obligada consulta el trabajo de Huard, 2012.

históricamente decisiva»³⁵. Junto a la novedosa interpretación del poema, en estos capítulos destaca la profusa serie de mapas (Abraham Ortelius, Willem Blaeu, Jodocus Hondius, Hieronymus Cock...) que permite a los lectores adentrarse en el orbe de la cartografía del Siglo de Oro y sus irisadas relaciones con los textos literarios.

Con todo cuanto se ha ido refiriendo, parece lícito afirmar que los dos ensayos de Mercedes Blanco se presentan como brillantes ejemplos de la mejor tradición de la literatura comparada. Entre las muchas virtudes que encierran las eruditas páginas de ambas monografías —justo es decirlo— conviene destacar que, gracias a los desvelos de la estudiosa, la poesía de Góngora por fin se sitúa de forma fundada y crítica a la altura de los versos de Homero y Claudiano, de Ovidio y Nonno de Panópolis, de Virgilio y Tasso, de Teócrito y Marino. A ese propósito no estará de más invocar ahora sus propias palabras, cuando intenta rebatir una peculiar noción: «Esperamos que el presente trabajo contribuirá a refutar la idea que está surgiendo en algunos afamados gongoristas de que Góngora era un ingenio lego, como se dijo de Cervantes, un hombre puramente intuitivo y que manejaba bien el castellano, pero apenas conocía otra lengua. Esta idea, que procede de una ocurrencia iconoclasta y chistosa de Francisco Rico, es insostenible. Góngora logró convencer a muchos hombres de su tiempo, que sabían latín y conocían a los clásicos incomparablemente mejor que los hispanistas actuales, de que era un hombre de exquisita cultura. Me parece que esta opinión casi unánime, que confirma el examen atento de su obra, tiene bastante más peso que los prejuicios neorrománticos de algunos»³⁶.

En suma, las casi mil páginas que juntos ofrecen los volúmenes *Góngora o la invención de una lengua* y *Góngora heroico: las «Soledades» y la tradición épica* pueden verse como la aportación hermenéutica más relevante sobre la poesía barroca hispana y la estética de la agudeza de los últimos veinte años. Por todo lo anteriormente enunciado, cabe además afirmar que los dos libros no cierran un luminoso ciclo de investigación gongorina, sino que en verdad inauguran una etapa nueva y apasionante en la que se atenderá con renovados bríos a detalles que hasta hoy no habían merecido atención suficiente: el cotejo con los variados intertextos pictóricos, el tratamiento del poema heroico en el Barroco español, la búsqueda de modelos poéticos todavía mal conocidos (clásicos, neolatinos y vernáculos), la configuración de paradigmas léxico-semánticos y la articulación de la agudeza compuesta en los poemas extensos. De hecho, con exquisita modestia sostiene esta misma opinión la propia Mercedes Blanco: «no creo ni por un momento haber agotado el tema y espero al contrario haber abierto perspectivas para nuevas indagaciones»³⁷. En fin, bajo la guía de estos radiantes ensayos, todo lector atento podrá *penetrar el abismo y escalar el cielo* de la más compleja escritura gongorina.

³⁵ Blanco, 2012 b, p. 327. Sobre la inspiración cartográfica y el registro épico del Quinientos, puede verse ahora la interesante aportación en torno a Ercilla de Dichy-Malherme, 2012.

³⁶ Blanco, 2012 b, p. 36, nota 61.

³⁷ Blanco, 2012 b, p. 7.

Referencias bibliográficas

- ALCINA, Juan Francisco, «Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Cádiz, Universidad de Cádiz/Instituto de Estudios Turolenses, 1993, tomo I, pp. 3-27.
- BÉHAR, Roland, «Visualidad y Barroco: Góngora», en *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2009, pp. 17-30.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012 a.
 —, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2012 b.
 —, «Del Polifemo griego al barroco: un mito y sus imágenes», *Ínsula*, 781-782, 2012 c, pp. 3-6.
 —, «La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42/1, 2012 d, pp. 49-70. Número monográfico *Trois tournants de la création littéraire du Siècle d'or / Tres momentos de cambio en la creación literaria del Siglo de Oro*.
 —, «Significar a dos luces: doble sentido y alusión en la sátira de Góngora», en *La sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, dir. A. Gargano, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012 e, pp. 151-172.
 —, «Bajo el signo de la agudeza: el arte epigramático de las Décimas de Góngora», en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, eds. J. Matas, J. M. Micó y J. Ponce Cárdenas, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013, pp. 43-77.
- BONILLA, Rafael, «Góngora, ¿Homero español?», en *Cuenca Capta. Los libros griegos del siglo XVI en el Seminario Conciliar de San Julián*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2011, pp. 207-248.
- CARREIRA, Antonio, «Góngora después de Dámaso Alonso», *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, pp. 17-45.
 —, «El conceptismo de Góngora y el de Quevedo», *Il Confronto Letterario*, 52, 2009, pp. 353-377.
- DICHY-MALHERME, Sara, «El primer canto de *La Araucana*: una cartografía épica de Chile», *Criticón*, 115, 2012, pp. 85-104.
- FASQUEL, Samuel, *Quevedo et la Poétique du Burlesque au XVII^e siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Canciones*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
 —, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
 —, *Obras completas*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 vols.
 —, *Segundo tomo de las Obras de don Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel, caballero de la Orden de Santiago. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
 —, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David, «Nonno y las *Dionisiacas* en España», *Faentia*, 28/1-2, 2006, pp. 147-174.
- HUARD, Emmanuelle, «En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes», *Criticón*, 114, 2012, pp. 139-178.
- MÉNDEZ, Sigmund, «*Sensus mythologicus atque astrologicus*: la alegoría del Toro celeste de Góngora», *Studia Aurea*, 6, 2012, pp. 31-98.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «*Veneri effimere*: metamorfosi di un'immagine da Tansillo a Góngora», *Critica Letteraria*, 155, 2012 a, pp. 265-276.
 —, «El *Panegírico al duque de Lerma*. Trascendencia de un modelo gongorino (1617-1705)», *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42/1, 2012 b, pp. 71-93.

- , «*Polifemo* y el estilo heroico. Huellas de la épica latina en el relato gongorino», *Ínsula*, 781-782, 2012 c, pp. 7-10.
- , «De nombres y deidades: claves piscatorias en la *Soledad Segunda*», *Calíope*, 19/1, 2013 (en curso de publicación).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Dionisio erótico en Nonno: precedentes indo-griegos y ecos latinos y españoles», en *Des Géants à Dionysos. Mélanges de mythologie et de poésie grecque offerts à Francis Vian*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 407-413.
- SOLÍS Y RIVADENEYRA, Antonio de, *Varias poesías sagradas y profanas que dejó escritas (aunque no juntas, ni retocadas) don Antonio de Solís y Rivadeneyra, Oficial de la Secretaría de Estado y Secretario de Su Majestad y Cronista Mayor de Indias*, Madrid, Francisco del Hierro, 1716.
- VERA TUFANO, Carmela, «La *Lepidina* di Giovanni Pontano e il suo rapporto con il sistema dei generi letterari fra tradizioni antiche e innovazioni umanistiche», *Studi Rinascimentali*, 9, 2011, pp. 37-51.
- VITSE, Marc, «Góngora, poète rebelle?», en *La contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d'or*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1981, pp. 71-82.