

Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, CEEH, Madrid, 2012, 443 págs.

Fuensanta Garrido Domené

Universidad de Huelva

La pretensión general de este libro no es sino la de presentar las *Soledades* como respuesta a la demanda de poema heroico concebido como transmisor de virtudes de todo tipo, problema sin duda perentorio de la literatura en Italia y en España desde mediados del siglo XVI y comienzos del XVII. Así, partiendo de la concepción de «demanda» como «búsqueda infinita de algo que tiene supremo valor», Mercedes Blanco identifica y presenta al lector una serie de afinidades poco exploradas de las *Soledades* con el género épico, en general, y con la tradición de la poesía en su modalidad más prestigiosa y prestigiada, en particular, una modalidad que hunde sus cimientos en Homero, atraviesa la tradición latina y desemboca en la *Jerusalén conquistada* de Torquato Tasso. La originalidad, por tanto, de esta magnífica monografía, con apenas existencia de antecedentes y paralelos en la crítica anterior, se refleja en su autenticidad y singularidad como *sphragis* de su autora¹.

Con un total de doce capítulos, además de otros epígrafes que los abrazan, este excelente estudio concebido para investigadores, aunque no exento de atractivos para un público interesado en la poesía gongorina y en su crítica literaria, pone en conexión la obra del poeta andaluz con las de Pontano, Poliziano, Sannazaro, Ariosto y el ya mencionado Torquato Tasso, con el telón de fondo de la épica clásica y de las lecturas que de Homero se hicieron en época renacentista. Gracias a esta obra, confiamos en que este aspecto de los estudios gongorinos estimule el ingenio y las perspectivas de nuevas y futuras indagaciones.

Tras los pertinentes agradecimientos y advertencia por parte de la autora, la Introducción a esta monografía, lejos de mantener el modelo programático propio de estudios paralelos antiguos y clásicos, pone de

¹ Unos meses antes apareció el libro de Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, donde se sientan algunas bases preliminares sobre la poesía barroca, Góngora y sus *Soledades*, que ahora se desarrollan en esta obra.

manifiesto el *status quaestionis* histórico, literario y personal de esta faceta gongorina como molde de las *Soledades*, en cuya composición y teorización el poeta andaluz no pudo obviar el influjo de Tasso, entre otros. La imitación heurística que Góngora brinda al italiano, más libre y creativa, provocó en él un tratamiento de la poesía con una apariencia de descuido, disfrazando el respeto y el cuidado. Retoma, así, la idea general del modelo, sin mantener sus detalles, y lo supera al ser más breve y complejo, más osado y menos morbosos.

Con todo, las circunstancias históricas y sociopolíticas vividas en tiempos de Góngora, impregnadas por una melancólica añoranza fruto de la decadencia y desencanto de una gloriosa época pasada, salpicaron igualmente las *Soledades* de una nostalgia por la epopeya. En consecuencia, pese al pesimismo afectado por el *pathos* retórico y pese al influjo de autores como Tácito, Séneca o Lucano, un joven Góngora tuvo el capricho de componer una epopeya o, cuanto menos, un vasto escrito de tipo horaciano o pindárico en honor a la victoria sobre Inglaterra. En él, además de ser manifiesto el tópico de la *recusatio* y de reconocer a Virgilio, a Horacio y a Propertio como moldeadores del género, se vislumbran ciertos factores favorables que bien pudieran justificar la singular concepción de las *Soledades*.

Aunque las *Soledades* han sobrevivido como una pareja de textos que prosiguen una sola narración, fueron pensadas para ser cuatro. La innegable influencia de las *Silvae* de Angelo Poliziano en la concepción, por parte de Góngora, de estos versos no soluciona, según la autora, la identificación del problemático género creado por el poeta andaluz. De hecho, parece ser que Góngora transformó radicalmente en sus *Soledades* no solo el concepto de «silva» forjado por el poeta italiano, de corte clásico en métrica, contenido e intención, sino también el fraguado en la Academia de Granada. La respuesta de la autora a esta preclara falta de adscripción genérica se halla en una perspectiva histórica distinta, de donde se entreve, en la composición de las *Soledades*, una solución más que original.

A lo largo de los capítulos que comprenden esta obra se va desentrañando la verdadera intencionalidad de su autora, que no es sino la de ensayar hasta qué punto la hipótesis sirve para explicar el porqué y el cómo de las *Soledades*, una composición única en la que se cuestionan la fábula y el suspense narrativo-dramático, dos de los pilares fundamentales del poema heroico heredado y concebido por entonces como tal.

Sin embargo, con el fin de sobrepasar las fronteras de la *imitatio* y de alcanzar y expresar una visión política acorde con la experiencia histórica del autor y de sus contemporáneos, Góngora destinó la *Canción de la toma de Larache* y el *Panegírico al duque de Lerma* a reflejar un tema abiertamente heroico en el que estaban en juego la defensa y predominio español de los territorios meridionales de España, en el caso de aquél, y una *poikilia*, a modo clásico, de épica, proselitismo político y discurso retórico de ceremonia y aparato, en este último.

Como preludeo al estudio de las *Soledades*, la autora considera en el primer capítulo de este libro, «Batallas y canciones en Marruecos», la *Oda o canción a la toma de Larache*, un texto anterior tenido como embrión de su nuevo estilo. Esta obra de índole lírica y laudatoria celebra la victoria sobre esta ciudad fortificada en la costa atlántica de Marruecos y la consecuente detención de la expansión colonial holandesa, adoptando para ello la canción pindárica, un modelo de composición por él conocido y ya cultivado por Fernando de Herrera. Pese a la identificación de estos versos como canción heroica que comenta, para celebrarlo o deplorarlo, un acontecimiento relativamente reciente de vasta resonancia, su contenido se ajusta al sentido horaciano de temática panegírica, moral y política. De ahí, la repulsa del cortesano y decoroso Virgilio y la afinidad y predilección por Homero, en cuyas solemnes epopeyas los actos bélicos de los héroes son dignamente justificados en virtud de la defensa de la esposa, de sus posesiones, de la venganza de un agravio o de la adquisición de un botín. A diferencia de Fernando de Herrera, Góngora presenta en esta composición un heroísmo de cariz político, una victoria acorde con la tradición épica pagana y, en definitiva, un texto más monumental, masivo, estentóreo y perentorio. Sin embargo, comparte con aquél tanto la forma métrica como el simbolismo animal en el juego de metáforas, si bien en nuestro autor dicha alusión está más apegada al motivo clásico y mítico propio de la poesía latina de Virgilio, Lucano, Estacio y Claudiano, y no a una referencia bíblica, como hiciera Herrera. La voluntad gongorina manifiesta en estos versos, como luego lo será en las *Soledades*, es glorificar la prudencia y no la violencia, así como dorar con el prestigio de lo heroico las artes y las actividades de la paz. Por eso, la autora acepta la denominación de «epopeya de la paz» para las *Soledades*, a la manera de las *Etiópicas* de Heliodoro, siempre y cuando se elimine la exigencia de una intriga ilustre en el sentido clásico de la expresión. Sin embargo, este matiz se cuestionará y analizará más profusamente en el capítulo siguiente.

Efectivamente, en el segundo apartado de este estudio, «Guerra de plumas en la frontera de lo heroico», Mercedes Blanco aborda el aspecto de la censura de la oscuridad que circunda la composición de las *Soledades*, adoptando para ello un método comparatista. De esta suerte, para Francisco Fernández de Córdoba, uno de los panegiristas de Góngora, la base de la cuestión central de la polémica gongorina se hallaba, ante todo, en la dificultad de identificar un estilo ya existente en el que se presuponía una adecuación con el ambiente rústico de la obra y, ulteriormente, en el reparo de justificar dicho estilo si no era en virtud del furor e intrepidez capaz de llevar al poeta a lo grande y sublime. Como respuesta a los detractores de Góngora, que negaban la capacidad de grandeza a las *Soledades*, el abad de Rute se propuso demostrar, en un personalmente complicado esfuerzo, que estos versos exigían o, al menos, admitían la grandeza por su argumento, temas, diseño, estructura y, en fin, por su género. Sin embargo, dado que su oscuridad era censurable por tratar asuntos ordinarios no presumiblemente amoldados a lo sublime del estilo, y en vista de la identificación, por parte del abate, de estos versos gongorinos como bucólicos o líricos, aunque de materia humilde, se vio en la obligación de refutar este aspecto como pago a una promesa hecha al poeta, amparándose en la máxima *ut pictura, poesis*. Por su parte, para Pedro Díaz de Ribas, pese a la aparente falta de solidez en su aseveración impresa *ad marginem*, las *Soledades* trataban un asunto grave en género heroico, lo que no implicaba calificar esta obra como poema heroico. De hecho, vista la falta de acuerdo unánime en lo que a la cuestión terminológica se refiere, en España se aceptó por grave y heroico todo escrito en verso que ponderara la dignidad del poder y acrecentara la gravedad y majestad o carisma de personas públicas, históricas o fabulosas, que aspiraran a merecer la cualidad de héroe. De ahí, la aplicación de la expresión «epopeya de la paz» a las *Soledades* de manera análoga a como hiciera Jean Chapelain, defensor del *Adone* de Giambattista Marino, una de las obras maestras del Barroco europeo. Sin embargo, aunque la autora reconoce las *Soledades* como escrito épico y heroico por su carácter narrativo y grandeza y por la extrañeza de su concepción y ejecución, aspectos en pugna con el ambiente rústico manifiesto y con la ausencia de peligros y proezas, sugiere cierta defensa de la idea de exaltación de la paz como algo grandioso. Por ello, tales propiedades combinadas en este escrito son presentadas al lector con el habilísimo juego de la elocuencia heroica propia de los poetas de elevada talla, hombres divinos y magos del verbo. De esta suerte, amén de las no pocas alusiones virgilianas de la *Eneida* y de las *Geórgicas*, así como de diversos versos de Horacio, de Claudiano, de Lucrecio o de Epicuro, el

estilo y el lenguaje empleados por el poeta andaluz son únicos en la composición de sus *Soledades*, donde no solo rompe con la práctica de asociar la narración al suspense, sino que se adhiere a una serenidad digna de los dioses. De esta manera, Góngora intenta, desde otra lengua y otra cultura, la armonía entre la máxima libertad y el máximo orden que persigue y logra el estilo singular de Virgilio. A lo largo de los siguientes capítulos, la autora analiza diversas manifestaciones de la evidente audacia heroica de nuestro poeta.

De esta suerte, las páginas del tercer capítulo, «Cruzados y cazadores», analizan la dedicatoria al duque de Lerma al comienzo de las *Soledades*, pensada y redactada de manera similar a como hiciera Torquato Tasso en el inicio de su *Jerusalén liberada*. A diferencia del italiano, el andaluz muestra al lector una imagen del duque muy alejada del personaje destinado a acometer alguna empresa gloriosa. Su héroe es el peregrino errante, carente de logros y nombre; un doble del poeta que brinda sus versos al duque y con el que el propio poeta se califica a sí mismo. Por otra parte, tampoco el poeta atribuye a su mecenas ninguna tarea a realizar ni ninguna campaña a la que consagrarse, restando interés a sus virtudes y resaltando su posición cercana a la figura real de carácter sacro. La confirmación de esta ausencia de finalidad tradicionalmente «épica» se refleja en la sola imagen gongorina del duque como cazador, una actividad propia y digna de un grande, no como hacedor y principal de una causa imperial y religiosa. De ahí, que este retrato gongorino del duque, cuya fuente bien pudo haberla encontrado Góngora en los versos de tema panegírico y cinegético de la obra de Claudiano, fuera motivo de pugna literaria entre los defensores y los detractores del poeta. Sin embargo, la *imitatio* y consecuente homenaje que nuestro poeta brinda a Claudiano, su autor predilecto, no consiste en un calco ni en un centón, sino en la selección y mezcolanza de este texto con otros muchos. La abstracción, en definitiva, de la grandiosa meta colectiva que plantea la fábula épica de signo guerrero implica la supresión de todo impedimento y la exclusión de una posible alternativa a la epopeya o a cualquier otro género paralelo o afín.

Dicha consecuencia y su análisis y justificación es el argumento del capítulo cuarto, «Contra Aristóteles. Una narración sin fábula», donde la autora se propone mostrar que el quehacer de Góngora en las *Soledades* constituye la negación metódica de la epopeya y del género medieval y renacentista del romance caballeresco en prosa o en verso, e incluso de la novela, entendida ésta como relato que supone algún tipo de riesgo para los personajes. El método gongorino para lograr una repulsa tal consiste

en rechazar todo elemento propio de la fábula aristotélica, renunciando, así, al componente primordial del suspense y al suspense como cualidad que lo hace placentero, sin suprimir la índole narrativa del texto. Para ello nuestro poeta evita las historias intercaladas o digresiones, priva al personaje principal de todo proyecto e intención más allá de la necesidad o de la satisfacción inmediatas, silencia rasgos individuales de los demás personajes o evita conflictos que los disgreguen y, en fin, suprime los nombres propios para los referentes de la narración, salvo en un único pasaje de la *Soledad segunda*, un fragmento hasta la fecha poco atendido y ahora examinado al detalle. De esta suerte, el poema de Góngora, según Mercedes Blanco, responde mejor a un concepto de verosimilitud más trivial, en el que los sucesos narrados se acoplan a ciertas constantes físicas, biológicas y antropológicas que adquieren el rango de leyes. Tamaño análisis desemboca en la identificación, por parte de la autora, de una tensión contradictoria entre la economía antiépica y el propio origen épico, que comparte no pocos materiales literarios tomados de la tradición junto con los consecuentes problemas estéticos y éticos que plantea. El análisis y estudio de estos aspectos es el cometido de los apartados subsiguientes. Un esbozo de ello puede verse en la presentación de los dos pescadores músicos y enamorados, una indiscutible referencia a la égloga séptima virgiliana. La inclusión de estas figuras, de hecho, ha llevado a la crítica a ver en el poeta andaluz el renovador de la égloga piscatoria, según su más aplaudido modelo, el poeta napolitano Jacopo Sannazaro. Su canción amorosa responde tanto a los tópicos clásicos conformados ya desde Teócrito y mantenidos y pulidos por los modelos neolatinos, por Sannazaro y por Pontano, como a ciertos ecos del petrarquismo amoroso e incluso epicúreo. Con todo, sus lamentos líricos, ajenos a ese petrarquismo, se integran no en una novela, sino en una especie de simulacro de fábula amorosa denominado por la autora como «antinovela».

Es un hecho innegable, pues, la evidencia del espectro épico en la concepción y creación de estos versos gongorinos, una cuestión planteada y examinada en el quinto capítulo de esta obra, «El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*», y complementada con el estudio sobre los «Márgenes idílicos del relato heroico», materia del párrafo sexto. Mientras que en aquél la autora fija su atención en el análisis de la cronografía como referente y guía del momento de la acción, en el empleo de la perífrasis como identificadora del protagonista y en los recursos descriptivos empleados por el poeta para dibujar el océano por el que navegó su naufrago, en éste establece, una vez más, un cotejo entre los rasgos y peculiaridades de la Erminia de la *Jerusalén liberada* de

Tasso y los del peregrino errante de Góngora, así como el contexto, el ambiente y los personajes que envuelven a cada uno de ellos. Así, aunque las palabras iniciales del relato gongorino remiten al discurso épico por ostentar, de modo hiperbólico, su temática y forma genéricas propias, comenzando *in medias res* y con evidentes ecos y pinceladas odiseicas y virgilianas, así como por manifestar materiales retóricos y verbales con reminiscencias patentes de Camões, Virgilio y Tasso, sin embargo la fuente del argumento ideado por Góngora parte del episodio de la huida de Erminia en la obra de Tasso, la joven princesa mahometana cautivada por el adalid cristiano Tancredi tras la toma de Antioquía por los cruzados. Vistas las similitudes de una y otro, los vínculos de sendos episodios estriban en ecos literales y temáticos, aun con significativas variaciones, de carácter visual y estético, o de tipo elegíaco, sensual y sentimental e incluso de tipo socio-político. Uno de dichos ecos se halla no tanto en la narración del encuentro del peregrino con el mundo rústico y pastoril, como en la presentación del motivo de la hospitalidad humilde, existente ya en Homero en la figura de Eumeo y Nausícaa e incluso en Ariosto, y en el tópico elegíaco y petrarquista de la peregrinación del amor. En conexión con aquél, la autora establece una línea de análisis y estudio centrada en la visita de los héroes o de sus parientes divinos, furtiva o públicamente, a los hogares de los mortales, un esquema narrativo cuyos vestigios más pretéritos remontan a los versos de Calímaco, de Ovidio o de Lucano. Fue, no obstante, la *Farsalia* la obra épica que, además de resaltar la vanidad de la grandeza, ponderar la bondad de los humildes y pacíficos y censurar la soberbia y fiereza acostumbradas en los grandes, dejó inequívocas huellas en la *Jerusalén conquistada* de Tasso, modelada bajo el signo de este poeta latino afín al estoicismo, y también en las *Soledades*. De hecho, de ambas composiciones Góngora recoge, mantiene y amplifica el significado moral y filosófico: del latino toma el contenido ideológico de la exclamación como elogio de la vida rústica y celebración del seguro asilo que ofrecen las moradas humildes; del italiano, los detalles de esta hospitalidad, amparándose, a diferencia de Tasso, en la tradición filosófica y literaria pagana que celebra las virtudes de la vida rústica. En este sentido, pues, la autora deshila la narración heroica gongorina en los sucesivos apartados de este libro para demostrar que, siguiendo los consejos del humanista Pedro de Valencia, Góngora hizo del mítico Homero su modelo más antiguo, no de la épica imperial virgiliana, ni de la religiosa de Tasso ni de la de Ovidio.

Así pues, los capítulos séptimo y octavo, «Lecturas homéricas en la edad de Góngora» y «'Homero español' y el arte de la pintura»

respectivamente, defienden la idea de que la afinidad del poema gongorino con Homero, muy lejos de ser un desatino de sus seguidores, era algo propio y considerado en el proyecto del poeta andaluz. De hecho, sus aficionados vacilaban en nominarlo «Homero español», como clara alusión al fundador de la poesía épica, o «Píndaro andaluz», en tanto precursor de la poesía lírica en su modalidad grave y heroica. De esta manera, para entender el cómo y el porqué Mercedes Blanco comienza presentando sus propias conjeturas acerca de los conocimientos y opiniones sobre el aedo de Quíos a los que pudieron acceder Góngora y los primeros lectores de las *Soledades*. Para cumplir este programa, la autora principia el capítulo séptimo considerando el acercamiento a Homero y a su obra que Juan de Mena y Angelo Poliziano ostentaron en su exaltación manifiesta al poeta griego a través de la versión de la *Iliada* salida de sus respectivas plumas. Asimismo, se presenta al lector en estas páginas la ingente cifra y diseminación de ediciones bilingües de los poemas homéricos en pleno Renacimiento, así como la publicación de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez. Estas cuestiones tratadas a modo de pródromos en la investigación abordada en estas líneas sirven, junto con la consideración de las cuestiones retóricas y estéticas que en esta época y en los albores de la siguiente promocionaron el modelo homérico ya desde la última fase de la época de Tasso, para abordar un concienzudo y delicado análisis de la noción griega de la ἐνάργεια, esto es, lo que los antiguos tratados de retórica y poética desde Aristóteles hasta Quintiliano, sin olvidar a Cicerón, definen como «claridad, distinción o viveza» de la representación y de la que Homero se alzó como maestro. La filiación homérica de esta cualidad de la composición en las *Soledades*, así como los procedimientos de identificación de sus aspectos más destacados en el poema del cordobés, ocupan el contenido del capítulo octavo. Partiendo de las alabanzas que Vicente Carducho otorgó a Lope de Vega y a Luis de Góngora en sus *Diálogos de la pintura*, la autora presenta textos y argumentos que justifican el carácter refinado, experimental y especulativo de la ἐνάργεια en la *Soledades* como respuesta a la inspiración homérica por parte de nuestro poeta. Para ello, se examinan la importancia, en la estructura narrativa, de la visión panorámica desde un observatorio elevado; el sutil y paradójico vocabulario de lo brillante y de lo precioso; la fuerza que cobra la representación de un objeto al retrotraerse a su historia y narrándola; y, en fin, la descripción analítica, magnífica en detalles, de acciones físicas nimias o extraordinarias.

Los últimos capítulos de esta obra, vinculados a través y a partir del llamado «discurso de las navegaciones», tienen como velado fin anexo la presentación y justificación de otras disciplinas imperantes en la época

y en la obra gongorinas. Este texto, único en lo que a la presentación de una imagen sintética y retrospectiva de la llamada era de los descubrimientos se refiere, tras las universalmente conocidas empresas marítimas de Colón y Magallanes, enmascara una visión unitaria de gobierno. Partiendo, por tanto, de este pasaje inserto en las *Soledades* y catalogado por R. Jammes como «una pequeña epopeya», Mercedes Blanco comienza analizando su *dispositio* retórica en el capítulo noveno, «En busca del quinto continente». Así, en el *exordium* se recrea un tópico latino existente en Horacio, aunque ahora sensible a las variaciones de la coyuntura política, en el que se impreca contra la navegación y contra su inventor, si bien en la *propositio* se reconocen sus logros y su importancia relativas a la conservación del dominio español. Tras la *narratio*, donde se describen las hazañas de tres navíos que atravesaron el océano hacia Occidente salvando todo tipo de peligros y lamentando algunas pérdidas pese al disfrute final de su recompensa, la negativa a volver a viajar, así como los llantos por las bajas sufridas, ocupan la *peroratio* final. Este discurso gongorino, con innegables y parlantes ecos de poetas clásicos griegos, como Apolonio Rodio, y, sobre todo, latinos, como Catulo, Horacio o Séneca, culmina con la mención de Roma, de Catón y de Lucrecia, figuras virtuosas invocadas muy a menudo por oradores, moralistas y satíricos romanos. El paralelismo con Roma tanto en lo que a potencia política y militar se refiere, como a su cuidado, se refleja en la confrontación de Góngora con los autores latinos en quienes se inspira, especialmente con Séneca.

El «discurso de las navegaciones» sirve, asimismo, para fraguar, por parte de Góngora, un nuevo *Orbis terrarum* de sentido no trivial como objeto de deleite estético. De esta manera, en el capítulo décimo, «Geógrafos y poetas», nuestro poeta revela su faceta de geógrafo al construir, a grandes rasgos, el mundo tal y como se conoce después de los grandes descubrimientos y pericias capitaneadas por Colón y Magallanes. Con todo, los lectores coetáneos de Góngora, conscientes del origen épico de esta «geografía», contaban con herramientas aptas que hacían más accesibles las lecturas espaciales de las grandes epopeyas antiguas. Dichos instrumentos en forma de mapas histórico-literarios, además de constituir el injerto de la ulterior ciencia y producción cartográfica, revelan a sus hacedores como científicos y artistas, cuya maña y maestría produjeron un fuerte impacto en época renacentista y barroca bajo el prisma humanístico y literario. De ahí, la afirmación que vincula la elaboración de mapas con la poesía e incluso con la retórica. Más aún, aceptando a Homero como padre de esta disciplina continuada en la épica griega más tardía a través del cálamo de Apolonio Rodio, cuya obra incluye secuencias y motivos

que presuponen una ciencia cosmográfica o, al menos, un conato de ella, Mercedes Blanco atribuye a Góngora en este discurso una imaginación espacial acorde con los mapas murales globales y con los atlas impresos y publicados en los Países Bajos en la segunda mitad del siglo XVI según el modelo de las ediciones humanísticas e ilustradas de la *Geografía* de Claudio Ptolomeo aparecidas a finales de la anterior centuria. Dicha conjetura por parte de la autora se confirma en el capítulo undécimo, «Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones». En estas páginas, además, analiza el carácter fantástico y no empírico del relato, sin duda una de las características formales de la composición de dicho texto. De esta suerte, el poeta andaluz vincula su escrito con la cartografía por medio de una serie de conceptos, atendiendo a cuestiones esenciales varias, destacando en su configuración del mundo ciertos aspectos delatores de los descubrimientos y, en fin, orientándolos hacia el Extremo Oriente y las islas del Pacífico. La sutileza con la que, por otra parte, resuelve el problema de la firmeza y universalidad para las denominaciones geográficas es igualmente meridiana. Ésta consiste en un aparentemente inocente juego de enmascaramiento de los nombres propios, un proceder de gran rendimiento poético en tanto que simula, con un lenguaje apropiado, el propio dinamismo del hallazgo de nuevos mares y nuevas tierras, así como su apropiación por medio de una nomenclatura ávida de estabilidad y universalidad.

En definitiva, este discurso de carácter épico, pese a su brevedad, destaca del conjunto en el que se incluye por contener una fábula fruto de una selección, compresión y configuración imaginativa de materiales históricos y de otros elementos creativos o visionarios heredados de la tradición épica homérica.

El último capítulo de este libro, «Con rumbo a los mares del Sur», examina de manera crítica la amalgama que ofrece este discurso de algunos de los intentos más destacados de la poesía renacentista para incluir en una obra épica los descubrimientos y las conquistas que principian la Edad Moderna, sin olvidar, por supuesto, las epopeyas clásicas de argumento mítico y de tema histórico. Entre los relatos que nutrieron la composición del «discurso de las navegaciones», la autora destaca, a modo de prelude, dos poemas conocidos por Góngora que incluían descripciones del orbe terrestre según las grandes y recientes misiones marítimas, *Os Lusíadas* y la *Araucana*. De ésta el poeta andaluz cultiva, presumiblemente, la idea de que la Tierra puede ser escenario de una acción animada y briosa capaz de engendrar imágenes fascinantes; de aquélla, el aliento erótico de la empresa heroica protagonizada por los

navegantes, así como la figura de las islas como manifestaciones divinas y amenazadoramente embaucadoras. Sin embargo, fueron los episodios análogos de Tasso y Ariosto los que jugaron un papel determinante en la concepción del discurso gongorino. De esta suerte, Mercedes Blanco concluye el presente capítulo con la confrontación entre estos tres fragmentos. Según sus investigaciones, los tres comparten el entusiasmo por el carácter extraordinario de los viajes de descubrimiento y por la vanguardia que suponen, pero difieren en lo que a interpretación política y moral se refiere. En este sentido, mientras que el canto de Ariosto reside en la inherencia de una potencia universal, emulando el imperio virgiliano de Augusto, la esencia del relato de Tasso es el elogio a Colón, y Góngora, desde una perspectiva naturalista, rehúsa las utopías mesiánicas y proféticas y se acoge a las impregnadas por doctrinas filosóficas de tinte helenístico.

Pese a la ausencia de un último apartado que compendie las principales conclusiones de este denso estudio, el valiosísimo catálogo bibliográfico citado a lo largo de las páginas de este libro, así como el índice onomástico correspondiente y los créditos fotográficos, de altísima calidad, supone un magnífico epílogo al conjunto de esta obra, a cuya distribución contribuirá la excelente edición, presentada en un formato pulcro y elegante, no en vano la colección está destinada fundamentalmente a libros sobre arte, y embellecida con cuidadas ilustraciones pictóricas e impresiones varias.