

Góngora dedicó al asunto, hemos destacado la impresión de pirámide, con el túmulo en su centro, que se desprende de las palabras que lo pintan⁷. Pero MB supone también que Góngora pudo tener noticia directa o indirecta del túmulo sevillano de Felipe II (1598), en el que había hasta cinco obeliscos, uno por el monarca y los cuatro restantes por sus esposas. Tal es el sentido que la palabra tiene en la canción del peregrino en la segunda *Soledad* (II, 158-164), cuando desea perder la vida en el océano y tener por obelisco los montes del mundo, “desmesura sublime, y a la vez extravagante, en que se vislumbra el futuro romanticismo” (p. 448). Termina el capítulo proponiendo como nexo entre el peregrino y el obelisco la *Hypnerotomachia Poliphili*, libro atribuido a Francesco Colonna, impreso por primera vez en 1499 e ilustrado con xilografías, una de las cuales se reproduce en p. 454. Aunque la obra es anómala por su italiano lleno de neologismos, y aunque por su argumento carece de relación con las *Soledades*, MB desvela que “está presente en numerosos detalles del programa iconográfico del edificio renacentista de la universidad de Salamanca, donde estudió Góngora” (p. 451), en él figuran como objeto simbólico los obeliscos egipcios, y pertenece a la serie de textos que tratan del peregrinaje de amor. Hay que agradecer a MB su cautela a la hora de suponer en Góngora influencias tan posibles como improbables, por más que tal cosa no constituya el problema central planteado en este libro. Un libro ya indispensable que, como dijimos al principio, es toda una lección de método, acuidad y sensibilidad, de esfuerzos ímprobos y acumulados durante muchos años a fin de mostrar que el Homero español merece tal nombre por numerosas razones, la principal de las cuales es haber transfigurado definitivamente la lengua poética del Siglo de Oro.

ANTONIO CARREIRA

MERCEDES BLANCO, *Góngora heroico. Las “Soledades” y la tradición épica*. Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012; 443 pp.

Uno de los aspectos más discutidos entre los gongoristas de todos los tiempos (desde los escoliastas y detractores contemporáneos de Góngora) es el género de las *Soledades*. La adscripción genérica del *opus magnum* gongorino no es sólo una cuestión taxonómica para manuales literarios, sino, fundamentalmente, una propuesta de lectura. La conmoción causada por el poema da cuenta de la medida en que el

⁷ “Cuestiones filológicas relativas a algunos poemas gongorinos del periodo 1609-1615”, en Begoña López Bueno (ed.), *El poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2011, p. 50.

cordobés cumplió, o no, con las expectativas estéticas de su época. Las exigencias de sus adversarios, las respuestas de sus defensores, son todas indicios de que las *Soledades* se recibieron como una muestra de gran poesía. Por ello, en su recepción fue definitivo el papel desempeñado por lo que Mercedes Blanco llama la “demanda” del poema épico: la densidad de conceptos y la altura expresiva de las *Soledades* las caracterizaban como “épica”, a pesar de que no cumplían ninguna de las convenciones del género. ¿Cómo son, entonces, heroicas las *Soledades*? MB responde con su *Góngora heroico*: un libro valioso, resultado de muchos años de estudio y de reflexión sobre los temas más complejos de un autor complejo; un libro valiente, con una propuesta osada y una elaboración ambiciosa; un libro importante, en que los acuerdos y los desacuerdos son una invitación a pensar, a revisar lugares comunes y a releer a Góngora con los ojos de un humanista de saberes enciclopédicos. *Góngora heroico* es una obra materialmente hermosa; contiene varias ilustraciones, reproducidas con gran calidad, y en perfecto equilibrio visual con el texto. A esta armonía en la composición se sacrificaron las notas, que no van a pie de página, sino al final de cada capítulo. El libro consta de introducción, doce capítulos y una extensa bibliografía (poco más de 600 entradas). En la introducción se plantean, en síntesis, los temas principales: las veleidades épicas de Góngora en el contexto de la *Pax Hispanica*, los modelos determinantes, el problema genérico de las *Soledades* y la posibilidad de leerlas como una especie de poema épico. Cada capítulo es un pequeño universo, pues para cada uno el acopio de información es abrumador. No es fácil seguir la tesis principal entre tantas y tan variadas noticias; la autora –supongo que consciente de la dificultad de su materia– tiene el acierto de cerrar cada parte con una recapitulación que además sirve de exordio a la siguiente, lo que confiere unidad al conjunto.

En la introducción postula MB que, si bien Góngora no escribió un poema épico “en forma”, sus grandes poemas (las *Soledades*, el *Poli-femo* y el *Panegírico al duque de Lerma*) establecen un diálogo con la tradición del poema heroico, diálogo que los determina formal y conceptualmente. En particular, presenta las *Soledades* como “una solución ingeniosa” en la búsqueda del poema épico (p. 11). La idea me parece preñada de posibilidades y de consecuencias para la comprensión de la poética gongorina. Con el calificativo “ingeniosa” (empleado por una experta en Gracián) entiendo que la propuesta épica de Góngora es *sui generis* y que, como se demuestra a lo largo del libro, no sólo representa un desvío respecto de una convención épica muy sólida, muy anclada en y acotada por la tradición, sino que la socava desde sus fundamentos mismos, usando las herramientas retóricas y estilísticas propias del género: la materia no es heroica (o, por lo menos, no lo es en el sentido convencional) y la fábula se reduce a su mínima expresión. Con todo, la autora se siente en la necesidad, por

un lado, de probar que la aspiración épica (pero entendida a la manera tradicional) no fue ajena a Góngora; por otro, de privilegiar la vinculación con autores épicos (también canónicos), algunos de ellos con una preponderancia digna de atención (Homero sobre Virgilio, Tasso sobre Ariosto, Poliziano sobre Garcilaso)¹.

Ya en la introducción se establecen dos elementos clave, y estrechamente vinculados, en la argumentación de MB: la mayor presencia de Homero que de Virgilio en las *Soledades* (advertida por la crítica anglosajona, según se nos advierte) y las tesis de dos estudiosos (también anglosajones): Steven Walker, que propone leer el poema gongorino como una "amplificación épica de motivos pastorales"; y John Beverley, para quien la obra de Góngora, en particular las *Soledades*, está impregnada por una "nostalgia" por la epopeya, provocada por la decadencia de España. La autora rechaza el mecanicismo del razonamiento de Beverley, pero considera productiva la idea del anhelo épico. Ahí está el primer verso conocido de Góngora, "Suene la trompa bélica": el cordobés se estrena con una canción (por encargo, para la traducción de *Os Lusíadas*, 1580) en la que suena más el ostentoso estrújulo (concesión de joven poeta a una moda) que el aliento épico. Sólo ocho años después, en 1588, vuelve a sonar esa "trompa bélica", al parecer con más convicción, en la canción "De la armada que fue a Inglaterra", dedicada a la vencida Invencible (antes de saberla derrotada): "Canción, pues que ya aspira / a trompa militar mi tosca lira..." MB encuentra en estos versos una auténtica declaración de que, por lo menos en ese momento, el cordobés tuvo la tentación de la epopeya (poderoso disuasivo fue, seguramente, la vergonzosa derrota). No sé si la tentación es genuinamente gongorina o esté motivada por el hecho de que por esos días el obispo de Córdoba pidió hacer rogativas por el éxito de la Armada².

¹ Como se puede deducir de la cifra de entradas de la bibliografía, MB alega un número impresionante de autoridades. No hay novedad en el vasto catálogo de autores; ya habían hecho esa tarea los primeros comentaristas de Góngora; lo novedoso es, por una parte, el énfasis puesto en algunos; por otra que, en no pocas ocasiones, el lugar aducido no sirve para señalar una coincidencia, sino una "desviación" detonante de significativas recontextualizaciones.

² "A otro obispo de Córdoba —comenta JAMMES— debemos probablemente la importante poesía que Góngora dedicó en 1588 a la expedición de la Armada Invencible... Que esta canción sea obra de encargo, escrita sin convicción, el mismo estilo parece indicarlo tanto por su énfasis excesivo, como por la mediocridad del conjunto. Comprendemos mejor el móvil probable del poeta después de leer las siguientes líneas, copiadas del *Catálogo de los Obispos de Córdoba* de Gómez Bravo: «El Obispo vino a Cabildo a quatro de Mayo de mil quinientos ochenta y ocho, y ponderó la grave necesidad que había de hacer rogativas por el feliz suceso de la Armada, que había salido contra Inglaterra: determinóse que se hicieran varias procesiones generales, fiestas a Nuestra Señora...» (*La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, trad. M. Moya, Castalia, Madrid, 1987, pp. 212-213). En este mismo

Como parte de ese repertorio de "veleidades épicas", en el capítulo I, "Batallas y canciones en Marruecos", MB analiza otra canción, "A la toma de Larache", y las décimas al mismo asunto. En cuanto a la primera, la mayoría de los gongoristas ha visto en ella un mero ejercicio de adulación cortesana, en que la poca heroicidad de la "victoria" se manifiesta en la grandilocuencia elocutiva, no exenta de ironía. En cambio, MB considera la composición un sincero homenaje al éxito de la diplomacia, que devolvió el puerto a la monarquía, sin necesidad de que corriera sangre. La relaciona con el soneto "La fuerza que infestando las ajenas", en el que es muy difícil percibir escepticismo o ironía; al contrario, se deduce cierto alivio por la protección, que la posesión del puerto asegura, frente a las avanzadas del "bélgico pirata" y del "leño holandés". Este mismo alivio percibe la autora en la última estancia de la canción de Larache: el "abeto alado" podrá navegar tranquilamente, sin que su carga "de cuanta Potosí tributa hoy plata" se vea amenazada. Pienso que quizá el toque más gongorino esté en el paso de esa visión panorámica de las grandes navegaciones a la miniatura diaria de la vida en los puertos españoles: los pescadores podrán salir de nuevo en sus "barquillas" a echar sus redes, que les serán devueltas bien cargadas de pescado. Podría pensarse que del paralelismo de estas escenas surgen la ironía y la burla. Sin embargo, el poeta que agradece y disfruta (con la genuina fruición con que lo hace Góngora) un requesón, una empanada de jabalí, un buen tinto, un pedazo de pastel, puede muy bien cantar con júbilo sincero no tanto la discutible heroicidad de las grandes embarcaciones cargadas de plata, cuanto la épica diaria de los pescadores, sus barquitas y sus redes. Tal vez, sin dejar de ser adulación cortesana, el poema articule los dos registros: el escepticismo irónico frente a la "heroicidad" oficial y la celebración sin reticencias de la "pescadora industria".

Esta canción también se ha relacionado con el soneto "¿De dónde de bueno, Juan, con pedorreras?" y con las décimas "Larache, aquel africano". Dejo de lado el primero, dedicado a una intentona (fallida y casi ridícula) de recobrar el fuerte por parte del marqués de San Germán. Lo que no me resulta tan convincente es desechar la lectura satírica de las décimas con el argumento de que "el ingenio festivo y burlesco domina una de las modalidades más apreciadas del discurso encomiástico de la España del siglo XVII" (p. 47), aduciendo que en villancicos y letrillas sacras se hacían chistes con Dios y con los santos, sin menoscabo de la alabanza. Según MB, no se ha advertido el heroísmo en la toma de Larache³ por un "preju-

estudio (pp. 240-256), JAMMES habla de la "tentación de la epopeya" con respecto al *Panegírico al duque de Lerma*.

³ "Un hecho insignificante" (Antonio Carreira); "un conjunto de intentonas militares fracasadas y, como culminación, una operación mercantil" (Leonardo Romero Tobar), los dos citados por la autora (p. 48).

cio tenaz entre los españoles cultos contra los Austrias menores y sus gobiernos" (p. 48). No comparten este prejuicio historiadores que trabajan con documentos (entre otros, García Figueras y Rodríguez Joulia)⁴. De acuerdo con ellos, aunque la plaza de Larache no tenía importancia económica o política, la tenía estratégica, pues había el peligro de que el puerto pasara a manos holandesas. La pregunta es si Góngora (al contrario de críticos como Carreira y Romero Tobar) tuvo acceso a esos documentos y pudo, por tanto, apreciar la importancia de la negociación. La cercanía o lejanía respecto al hecho histórico puede jugar en los dos sentidos: permite ponderar su significación o su insignificancia. Tal vez la lectura gongorina haya sido ambivalente: el aliento épico quedó para el soneto "La fuerza que infestando las ajenas" y para uno de los ejes de la canción (el de los pescadores); y se burló de lo que necesariamente había que burlarse, articulando esa burla en el otro eje de la canción, en el soneto "¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?" y en las décimas. Para MB "Este doble interés queda perfectamente cifrado en la canción, con esa doble mirada sobre los pescadores andaluces, esenciales para la economía regional, y por otro lado sobre sus mercaderes y sus naves de alto bordo" (p. 49).

Después de la prolija explicación sobre la verdadera importancia de la toma de Larache, MB refuerza su lectura heroica de la canción con un argumento literario: su similitud con dos canciones de Herrera, "Cantemos al Señor" (por la victoria de Lepanto, 1571) y "Voz de dolor y canto de gemido" (a la derrota portuguesa frente a los árabes en Alcazarquivir, 1578), las dos "máximo ejemplo del epinicio". Herrera remata la segunda con la promesa-amenaza de que España vengará la derrota portuguesa: "y Luco amedrentado, al mar inmenso / pagará d'Africana sangre el censo". Góngora comienza, precisamente, con la mención del Luco (Alcazarquivir y Larache están en la misma zona, atravesados los dos por ese río), coincidencia que "no parece casual" (p. 52). En los dos poetas, el Luco está por metonimia de la región: en Herrera sin mayor alegoría; en Góngora caracterizado, a mi modo de ver, de forma irónica: sí fieramente alegorizado como "serpiente" (muy gongorina imagen fluvial), pero "breve" y medio bravucona, pues al tiempo que "...intima guerra / al mar...", no le "niega el tributo" (su diminuto recorrido acaba en el océano, donde pierde su fuerza y su individualidad). Así es que, en efecto, puede que no sea casualidad el inicio gongorino, pero la mención del Luco tiene sentidos muy diferentes en cada uno de los poetas.

En cuanto al estilo, las canciones de Herrera participan de una "cualidad distintiva de Píndaro", a saber, la "gravedad", que se manifiesta textualmente en el predominio de endecasílabos y en la inusual

⁴ *Larache. Datos para su historia en el siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1973.

extensión de las estancias. Otra vez, "de modo no casual", Góngora articula la *Musa gravis* en su canción a la toma de Larache con esos mismos dos recursos: un solo heptasílabo y estancias de 17 versos. Asimismo hay paralelos en la fragua de determinadas imágenes, "metáforas animales que conjugan majestuosa abstracción y efecto de imagen, de *evidentia*" (p. 56): en la canción a la batalla de Lepanto, Herrera usa alegóricamente el "león" (la monarquía española) y el "dragón" (el "demonio" musulmán). MB piensa que las alegorías van un poco más allá del mero valor heráldico, pues también remiten a la tradición bíblica: al "león de Judá" y a Luzbel. Habría, pues, cierta carga ideológica cifrada en los emblemas animales: España es —como la tribu de Judá— el pueblo elegido para vencer a los enemigos de Dios; y el musulmán, como el Luzbel bíblico, hace alarde de soberbia y fanfarronería. Por su parte, Góngora presenta la ocupación de Larache con la alegoría de la lucha entre dos animales: la serpiente (el insignificante Luco, soberbio y "desafiante") y el "noble león". Nota MB que Herrera se decanta por el modelo de la tradición bíblica y Góngora, por el de la épica pagana, en la cual la diosa Fortuna desempeña un papel no menor (el asunto de Larache: feliz jugada de la Fortuna): "...la Fortuna, incluso materializada en 20.000 ducados y 6.000 arcabuces [lo que España pagó por la plaza], es algo digno de todo respeto, si el héroe sabe secundarla. Por lo que la interpretación irónica y socarrona de estos versos es, a mi modo de ver, pura proyección de la mentalidad del crítico, menos nutrida de memorias clásicas que la del poeta" (p. 56).

A pesar de que en la p. 59 MB asevera que "la canción de Góngora incurre en un exhibicionismo de tintes lúdicos, y su efecto predominante tiende a ser más regocijado que solemne", sigue aduciendo hipotextos que contribuyen a la lectura heroica. A partir de Díaz de Ribas, que cita la *Naturalis historia*, resulta que la serpiente-Luco es también "el dragón que guarda las manzanas de las Hespérides", y el león vencedor "un tributo hercúleo, como la piel del león de Nemea". Luego, de la desiderativa "el Nilo sí con militar decoro, / la sed os temple ya en celada de oro" (vv. 84-85), donde "Nilo" parece una simple metonimia por África, esa rica África a la que ahora España podrá tener acceso gracias a la plaza de Larache, deduce la estudiosa una vinculación con el imaginario latino de las guerras civiles entre César y Pompeyo (narradas por Lucano) y entre Octaviano y Antonio (aludidas por Virgilio). El hallazgo de estas insospechadas intertextualidades fortalece, a su juicio, la lectura épica de la canción. Pero no es fácil seguir el razonamiento y la compleja concatenación y superposición de símbolos (a veces en una misma imagen) y de tradiciones textuales.

En última instancia, no sé qué tanto refuerce la tesis la comparación con Herrera. Frente a la gravedad de las canciones del sevillano,

una que celebra una auténtica victoria y otra que lamenta una dolorosa derrota, resalta aún más el conscientemente impostado aliento épico de la canción gongorina. Que es más digna de celebrarse una victoria obtenida de las negociaciones, donde no hay dolor ni muerte: puede ser (y no dudo que lo haya sido para el Góngora del "Hanme dicho, hermanas"), pero no creo que el aliento pueda ser el mismo; aunque compartan recursos, el sentido con que están usados en unas y en otra es bien distinto.

Como ya apunté, para MB incluso las décimas pueden insertarse en la estela de la *Musa gravis*: Góngora no se burló de la toma de Larache, simplemente la celebró en dos registros, en veras y burlas. El poeta estaría muy consciente de la importancia política, histórica y económica del hecho (por su relación con el marqués de Ayamonte y con el duque de Medina Sidonia) y de lo que significaba militarmente haber recuperado la artillería y la plaza ante el peligro de una alianza entre holandeses y musulmanes. Todos estos saberes (casi de un hombre de estado) estarían articulados en "la alegoría festiva" de la expugnación del fuerte como un bautismo, elaborada con una serie de ingeniosos equívocos (las diez *velas* que son las naves españolas y los cirios bautismales del musulmán; las *piezas de Holanda* que confectioan el ropón del bautizado, que son telas y cañones, etc.). El desmenuzamiento de la alegoría es bastante convincente, pero —en mi opinión— un maestro del concepto complejo no necesitaba la visión de un estadista para construirlo; le bastaba con las noticias que tenía cualquier español común y corriente de entonces.

También en la canción a la toma de Larache hay alusión a la importancia de la artillería recobrada, "a través de una compleja analogía mítica que toca el tema, épico por antonomasia, de la gigantomaquia..." (p. 64): los cañones son las *llaves* que abrirán las "mazmorras de África más graves", y esas *llaves* se forjaron no en el Etna, sino en las "oficinas donde el Belga rebelde anhela..." (pues los cañones eran de factura flamenca). Se ha dicho que esta canción marca un hito en la obra de Góngora, el comienzo del estilo "culto", con muchos de los recursos y fórmulas que luego serán la "signatura del estilo gongorino". Una de esas fórmulas (quizá la más reconocible después del hipérbaton que separa el demostrativo del sustantivo) es el giro *si... no*, muy representado en la canción. Concretamente en el pasaje que comentamos, sirve, a juicio de la autora, para la yuxtaposición de dos escenas: la real (los cañones de los belgas) y la mítica (la de los cíclopes). Así, pues, "la escena imaginaria (con su signo negativo *no*) da a la escena real su relieve y su significado" (p. 65). La fórmula permitió, en efecto, giros sublimes, pero también (y no en pocas ocasiones) burlescos. Precisamente por la enfática ambigüedad del *si... no*, es difícil saber si subyace o no la Gigantomaquia, y, si subyace, en qué medida contribuye al aliento épico o a la chacota: la Gigantoma-

quia es una épica cósmica, hubo vencedores y vencidos; en Larache hubo, en realidad, una operación de compra-venta⁵.

En el capítulo 2, "Guerras de plumas en las fronteras de lo heroico", MB revisa la polémica suscitada por las *Soledades*. El punto más discutido fue su oscuridad; no por la oscuridad en sí, sino por la falta de *decorum*, de adecuación entre el estilo "sublime" o "heroico" ("al que muchos reconocen el derecho a ser arduo e incluso oscuro") y el sencillo (casi banal) argumento del poema. Repasa la estudiosa los postulados estéticos de la polémica en el contexto de otras polémicas más o menos contemporáneas: las discusiones en torno a la obra de Torquato Tasso, en las décadas de 1580 y 1590, y al *Adone* de Marino (1620). Tasso importa como autor épico (*Jerusalén liberada*) y como teórico del poema heroico (*Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*). Basándose en los *Discorsi*, sostiene MB que el estilo sublime puede "comunicarse" a una materia cualquiera. En cuanto a Marino, lo que importa es el concepto con que Jean Chapelain defiende el *Adone*: el poema es una "epopeya de la paz", su maravilla no está en la materia bélica, sino en el esplendor del trabajo formal. En el ensanchamiento de las posibilidades de lo "sublime" figuran también Pontano (que en su diálogo *Actius* se separa de Aristóteles al postular que no es la fábula o la *mimesis* lo que caracteriza la poesía, sino la *elocutio*) y, muy especialmente, Poliziano con sus *Silvae*. MB reconoce que el molde métrico no tiene mucho que ver con la "silva" de las *Soledades*, pero sostiene que la homonimia funciona como "equívoco ingenioso, coincidencia significativa y convergencia necesaria" (p. 18). "Equívoco ingenioso", porque el término *silva*, 'bosque', sugiere "profusión y complicación". "Coincidencia significativa", deduzco, porque su "aestrosfismo" y el distanciamiento de las rimas pudieran producir el efecto de su falta y de que la sonoridad está en la distribución de los acentos y en los recursos fónicos (como sucede en la poesía latina). "Convergencia necesaria", también deduzco, porque al llamarse igual que las *Silvae* de Estacio y las neolatinas de Poliziano, Góngora se acoge a un "linaje" que no tiene tradición literaria o histórica claramente trazada, inserción que "es más un gesto amistoso, que una señal de vasallaje" (*loc. cit.*). ¿Está consciente Góngora del *corpus* del que formarán parte sus *Soledades*, y así lo quiere? ¿Cómo se manifiesta ese "gesto amistoso" en su obra?

⁵ Con respecto al asunto de las llaves, encontré un texto en el *Semanario Pintoresco Español* donde se dice que en cuanto "se tuvo en España noticia de haber tomado posesión de ella [la plaza de Larache] se publicó una relación del suceso en una hoja suelta..." En esa hoja suelta se relata que cuando el marqués tomó posesión de la plaza, mandó al sargento a "que en nombre de S.M. pidiese las llaves y coló luego al punto, y cuando llegó al castillo le dijo al alcaide Garni estas palabras: «Mande vuestra señoría entregarme las llaves de la fortaleza, que así lo manda S.A. del rey Muley Jeque». Y el alcaide alzó los ojos al cielo y dijo: «¡Ala!» Y entregó las llaves..." ¿Será que Góngora conoció esa "hoja suelta" y la mención de las "llaves" sea pura chacota?

“Según testimonios dignos de crédito”, Góngora planeó cuatro “soledades”, como son cuatro las silvas Poliziano (también recuerda MB que, hacia 1600, los poetas reunidos en la Academia de Granada planearon componer cuatro silvas a las cuatro estaciones y otras tantas a los cuatro elementos). La idea de series de cuatro silvas, con temas didácticos y con una expresión profusamente decorativa, procede “con toda probabilidad” de Poliziano, autor al que Góngora pudo haber leído durante su estancia en Salamanca (que coincidió con Sánchez de las Brozas, editor y comentarista de las *Silvae*). En realidad, más allá de la homonimia, para MB lo importante de las *Silvae* es, en primer lugar, que Poliziano las escribió para inaugurar sus cursos sobre Homero, Hesíodo y Virgilio, por lo que articulan la concepción épica del humanista, a la que –según propone– se acoge Góngora; y en segundo, que en la silva titulada *Rusticus* se articula una alabanza de los trabajos y placeres simples de la vida rústica en una expresión elevada y grandilocuente, contraste que concede al asunto una dignidad insólita. Así, el antecedente de Poliziano no apuntala, como el de Tasso, la caracterización épica de las *Soledades*; se presenta, más bien, como uno de los modelos en la propuesta épica de Góngora y, sobre todo, como el puente con Homero, el épico por antonomasia.

El capítulo 3, “Cruzados y cazadores”, abunda en la correspondencia –que ya había advertido Vilanova– entre la última octava de la dedicatoria de la *Jerusalén liberada* y los ocho endecasílabos finales de la gongorina. Destaca MB el sintagma “peregrino errante”, que considera eco consciente del *me peregrino errante*, y que en los dos poetas está usado con valor autorreferencial: “El modo en que Góngora impone de modo ostentoso la palabra *errante* desde el comienzo de su poema es clara señal de que lo que pretende es que concibamos su poema, de planteamiento tan distinto, como una réplica de la espléndida creación italiana” (p. 112). Junto a las varias semejanzas entre las dedicatorias, MB advierte una diferencia capital: el italiano apostrofa a Godofredo de Bouillon, héroe cruzado; Góngora, al duque de Béjar, cazador. A la luz de la estrecha vinculación que se postula entre los dos poemas, la desviación no es menor, ni inocente. Sin embargo, en lugar de analizar la significación de la diferencia, la autora intenta anularla con una explicación no muy convincente: la caza era una actividad propia de la nobleza (lo que no la hace épica); Góngora imagina al duque cazando osos (grandes presas) y, dado que el cordobés no cazaba osos, el motivo es literario y “moviliza el recuerdo de ciertos escritores de la Roma imperial que se cuentan entre sus favoritos: Estacio y, sobre todo, Claudiano” (p. 120)⁶.

⁶ No me parece tan transparente la deuda gongorina con los poetas latinos. De la *Aquileida*, MB remite al libro II, vv. 102-105: Aquiles, aprendiz de cazador, relata que Quirón le enseñó a seguirlo por “lugares apartados” (*per invia*) y a no temer “los

El capítulo 4, “Contra Aristóteles: una narración sin fábula”, es un muy buen análisis de las *Soledades* como desviación del género épico. MB deja de lado la demostración de la musa épica de Góngora para centrarse en cómo su gran poema resulta épico sin adecuarse preceptivamente al género. El trazado narrativo de las *Soledades* es “la negación metódica” de la epopeya y del “género medieval y renacentista del romance caballeresco en prosa o en verso” (p. 134), pues no sólo falta la fábula, sino que Góngora evita cualquier conato de historia⁷. La autora compara los inicios de la *Soledad I* y de *El peregrino en su patria* (1604) de Lope⁸: en los dos se presentan a un joven naufrago, totalmente desconocido, que es acogido por hombres de condición humilde. Podría ser casualidad, pero “un detalle” corrobora –a su juicio– la filiación: los hospitalarios rústicos (pescadores en Lope y cabreros en Góngora) encienden una fogata con la madera de una encina entera. En este “detalle” está también la gran diferencia: Lope sienta a su peregrino a departir con los pescadores, y lo muestra dispuesto a hablar de sí mismo, disposición que promete un relato de aventuras. Nada de eso pasa en Góngora: cada vez que una situación pudiera propiciar la narración de una historia, algo la interrumpe. En la *Soledad I* (vv. 212-232), el cabrero señala al peregrino unas torres casi derruidas, pobladas de vegetación; parece que se dispone a

silencios de la vasta selva” (*vastae... silentia silvae*). Reconoce que los versos no dejan “huellas literales” en Góngora, pero sí “directa o indirectamente, una concepción del noble como héroe y un mito del héroe como joven solitario y salvaje llamado a convertirse en jefe militar...” (p. 121). El valor simbólico-profético del aprendizaje de Aquiles es incuestionable, pero nada de esto veo tras la figura del mecenas gongorino. En cuanto a Claudiano, remite a los *Fesceninos* (vv. 10-15 y 18-24), en los que “el tema de la caza está subordinado a la celebración de un grande” (p. 125). Tampoco en ese caso hay huellas textuales concretas, pero lo que interesa es la asociación noble/poder sin vínculos morales ni ejemplares, porque muestra que así como el noble vale por sí mismo y no por sus acciones heroicas, así el poema vale por sí mismo y no por la grandeza de su materia. (Aunque no es la valía del poema lo que está en cuestión, sino su adscripción genérica.)

⁷ Curiosamente, para probar lo mismo (*i. e.*, el aliento épico de las *Soledades*), ANTONIO CRUZ CASADO sostiene casi exactamente lo contrario: “Los rasgos épicos de las *Soledades* son: la trama narrativa (lo propio de la épica es la narración y en este poema hay un argumento de amor y aventuras, con principio, medio y final previsible, aunque ausente, debido al estado fragmentario de la obra); el comienzo *in medias res* utilizado sistemáticamente por los poetas épicos, que imitan a Homero y a Virgilio, y que afecta también a la antigua novela griega de amor y viajes y a los libros españoles de aventuras peregrinas; la narración del anciano, que funciona a la manera de un relato intercalado, relativo a los viajes y conquistas de los españoles en el siglo XVI, etc.” (*Pasos de un peregrino. Estudios sobre don Luis de Góngora y su influencia*, Ánfora Nova, Rute, 2009, p. 26).

⁸ Ya el propio CRUZ CASADO, prudentemente, aventuró la posible relación entre ambos: “¿Habrá que considerar *El peregrino en su patria* como el estímulo necesario para que Góngora escribiese las *Soledades* e intentase superar con una obra parecida la creación de Lope?” (*op. cit.*, p. 33).

contar cómo pasó de soldado a cabrero, cuando lo interrumpe la estampida de cazadores tras un lobo. Al no haber historia, parecería que las ruinas quedan como un escenario estático, de trasfondo. La escena recordaría, pues, pinturas de la época, en las que un paisaje ruinoso aparece al fondo, y al frente escenas pastoriles; el tema —observa MB— simboliza “el surgir de la ficción pastoril del Renacimiento sobre las ruinas de la literatura caballeresca” (p. 138), por lo que aquí Góngora habría sustituido la fábula propia de la épica por “un movimiento reflexivo y alusivo a la historia de la literatura, a sus motivos y a sus tópicos” (*loc. cit.*). Sin embargo, creo que, al mismo tiempo, el solo señalamiento de las ruinas es indicio suficiente de una historia de glorias pasadas; de un relato que, aunque no se cuente, se adivina. ¿Qué tanto, entonces, “echa abajo” Góngora la piedra angular del aristotelismo poético de su tiempo (p. 141) si, como se nos dice, gracias a estos “relatos” supuestos, el cabrero y el peregrino alcanzan dignidad épica?

Una de las señales de la “no-fábula” en las *Soledades* es la falta de nombres propios (de personas o de lugares), con una única excepción, por eso mismo significativa: el pasaje en que el anciano isleño habla de sus hijas (*Sol. II*, vv. 445-595). Dos de ellas se singularizan no sólo por el nombre, sino por sus proezas piscatorias: Éfire y su hermana Filódoces. El otro grupo de nombrados forma un mini-drama pastoril de “encontradas correspondencias”: Leusipe y Cloris con sus amantes, Lícidas y Micón; éstos con sus propias enamoradas, Licote y Nísida, y éstas con los suyos, Palemo y Tritón. Sin embargo, la función de los nombres propios no es individualizar a las pescadoras, “mucho más” individualizadas por “las metáforas, «del cielo espumas y del mar estrellas», o bien, un poco más lejos, «no líquidas perlas» y «esplendor en seis luceros dividido», que las tratan como grupo indisoluble, como horizonte marino y paisaje estelar” (p. 154). Postula, pues, MB que en este pasaje los nombres propios son más bien una marca textual: los de Lícidas y Micón remiten a la égloga piscatoria *Phyllis* de Sannazaro (no a Teócrito, Virgilio o Garcilaso, como había propuesto Jammes). Y con Sannazaro nos remitimos “a modelos neolatinos que se sitúan hacia 1500”, a “un Renacimiento antiquizante y alejandrino”, con figuras como Poliziano, Pontano y Sannazaro.

Por otra parte, con los nombres de Palemo y Tritón, Góngora apunta a su propia obra: los pretendientes de Galatea en el *Polifemo*, y, a su vez, la historia de Polifemo remite a Teócrito y al mundo de la pastoral alejandrina. Es decir, la decisión (bien acotada a un pasaje concreto, distinguido métricamente) de emplear nombres propios tiene la función de movilizar un rico imaginario literario que pone de manifiesto “aunque haya quien se resista a verlo: que el naturalismo de las *Soledades* es artificioso y literario hasta el máximo, y que por ello no hay verdadera cesura entre el imaginario del mito clásico

co y el de las humildes y anónimas pesquerías a las que da tanto relieve el poema” (p. 163). Esta dimensión mítica es clave para la lectura épica del poema.

A pesar de este sugerente análisis, en el capítulo 5, “El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*”, MB vuelve a subrayar las huellas épicas (otra vez, a lo tradicional): “... las *Soledades*, tan profundamente originales, deben su densidad a la integración de una milenaria tradición poética latina, italiana, portuguesa y española” (p. 173). En su opinión, de todas esas tradiciones predomina la de la poesía épica. Los comentaristas de Góngora traen a colación constantemente diversos lugares de la *Eneida*, la *Farsalia*, de Estacio, Silio Itálico y Claudiano y de autores modernos como Camões, Ariosto y Tasso. Igualmente citan poemas didácticos como *De rerum natura* o *La sífilis* de Fracastoro, “obras que no se juzgaban ajenas a la épica” (*loc. cit.*). Con estas ideas en mente, analiza los vv. 1-21 de la *Sol. I*, de los que toma tres elementos: la “cronografía” que ocupa los seis primeros versos (que hace proceder de *Os Lusíadas*, II, 72); la perífrasis para designar al protagonista (inspirada, al parecer, en las invocaciones con que comienzan la *Odisea* y la *Eneida*); y la descripción del océano (la expresión “Libia de ondas” le parece un eco de la comparación que hace Tasso, al comienzo del canto XVII, entre el mar y el desierto).

En el mismo tenor sigue el capítulo 6, “Márgenes idílicos del relato heroico”. Propone MB que las *Soledades* amplifican un motivo frecuente en la tradición épica: los anfitriones humildes y sencillos que acogen a un personaje noble (o divino). Sucede así en la *Odisea*, las *Metamorfosis*, los *Fastos*, la *Farsalia* o la *Jerusalén conquistada*; pero la fuente de Góngora (no señalada hasta ahora por la crítica) está en el episodio de la fuga de Erminia en la *Jerusalén liberada* (se nos señalan varios elementos, como el paralelismo entre el despertar de la heroína y los vv. 176-179 de la *Sol. I*, aunque —creo— que la imagen de Góngora es sutilmente diferente: las aves no “despiertan” al peregrino, sino al sol, para que ya abandone su “pabellón de espuma”, tome su “carroza” y haga su diario recorrido; asimismo, se aduce el hecho de que tanto el peregrino como Erminia sean los enamorados tópicos de la lírica petrarquista: las dos coincidencias me parecen *loci* bastante comunes, sin gran valor probatorio “de la filiación que postulamos”, p. 198). Este capítulo es algo difícil de seguir, pues es especialmente complejo, denso y digresivo. Termina con una serie de preguntas (no retóricas, pues se irán respondiendo) que ayudan a que el lector no pierda el hilo: “¿Por qué necesita Góngora ostentar los atributos de la poesía épica si el proyecto de escribir una epopeya no le convenía por razones a la vez personales e históricas, políticas y estéticas? ¿Por qué adoptar los dispositivos retóricos de lo heroico si rechaza lo que para la doctrina dominante es la base en que se asienta la narración heroica, la fábula y su suspense?” (p. 224). Algo nos

adelanta MB: Góngora no renuncia del todo a la narración heroica; mantiene lo que la hace "fascinante e insustituible"; no se aclara todavía qué, pero eso lo hallará en Homero.

El poeta griego es el tema de los capítulos 7, "Lecturas homéricas en la Edad de Góngora", y 8, "Homero español y el arte de la pintura". MB considera decisiva para el "homerismo" español la influencia de Poliziano, traductor de cuatro libros de la *Iliada*. De hecho, el extenso e informativo panorama del "homerismo" renacentista presentado en el cap. 7, tiene el objetivo de determinar qué Homero leyó Góngora y cómo lo leyó. El capítulo, sin embargo, deja una idea curiosa: la huella más importante de Homero es Poliziano: "Pero si Homero tuvo importancia como modelo para Góngora, fue ante todo porque él [Góngora] se consideraba hijo adoptivo de Poliziano, a su vez descendiente de Claudiano, el gran poeta latino nutrido de cultura helénica, heredero tardío de la épica griega desde sus orígenes" (p. 242). Góngora, pues, conoció al Homero de Poliziano "filtrado por textos mucho más tardíos: los de Teócrito, de Calímaco y de la *Antología griega*... Este Homero era ensalzado e imitado por su ciencia prodigiosa y su divina inspiración, el esplendor de sus imágenes y la profundidad de sus conceptos" (p. 243).

¿Cuál es el Homero de Poliziano? MB lo encuentra, especialmente, en la silva titulada *Ambra* (de cómo Homero recibió de Tiresias el entusiasmo "oracular" necesario para emprender su *Iliada* y su *Odissea*). Homero se presenta como poeta en cuanto a soñador, afligido con visiones y *phantasiae*: "De lo cual se desprende que merecía llamarse poeta quien convierte el lenguaje en espacio para una visión" (p. 253). Y regresamos a Góngora: lo que había sido una posibilidad páginas atrás (que el cordobés conociera las *Silvae* por la edición del Brocense) ahora es un hecho: el poeta, "lector de las *Silvae* de Poliziano, pudo encontrar allí la alianza de visión y sublimidad... De ahí el aspecto no sólo visual sino visionario de sus poemas más ambiciosos; de ahí que en su estética la *enargeia* desempeñe un papel de primer orden" (*loc. cit.*). Consecuencias: aunque modelos de viveza abundaban en la literatura clásica latina (Virgilio, Horacio, Claudiano) y en la renacentista italiana (ya no cita a Tasso, sino a Ariosto), Góngora "también pensó en textos griegos", no sólo Homero, sino otros "más declaradamente icónicos y sensoriales, como las *Imágenes* (Εικόνες) de Filóstrato" (p. 254).

A partir de Homero y de su apropiación por parte de Poliziano, al final del cap. 7, estudia MB el concepto de *enargeia* (bautizada así por los griegos, es la cualidad que permite que los versos homéricos den la sensación de estar viendo lo que se describe), al que dedica el cap. 8. La huella homérica en Góngora no está en la evocación de pasajes concretos, sino en "ciertos dispositivos estructurales de la narración" y en "ciertas estrategias descriptivas" "mediante un proceso

de abstracción analítica" (p. 262). En estas técnicas homéricas (que "apenas tienen equivalente en la poesía de su tiempo") reside, en parte, la novedad de las *Soledades* (p. 264).

Comentaré aquí sólo una de esas "técnicas": "la importancia, en la estructura de la narración, de la visión panorámica desde un observatorio elevado". En Homero son muy frecuentes las imágenes que resultan del hecho de que el "narrador" esté colocado en un mirador elevado desde el cual tiene un panorama privilegiado, de simultaneidad y totalidad de la materia que se está narrando. Este recurso narrativo es el que emplea Góngora en el pasaje del viejo pescador y sus hijas (*Sol. II*): el viejo, que ya no puede participar activamente, sobre "un escollo al mar pendiente", es testigo privilegiado de las hazañas piscatorias de sus hijas. Así, en la *Iliada* (III, 146-153), los viejos, desde la muralla de Troya, observan y arengan a las huestes. Góngora dice que el viejo pescador está al pendiente desde que amanece, pues la Aurora, "huyendo... / las canas de Titón", se encuentra con las canas del pescador. MB señala que aquí Góngora "remoza", "con un concepto festivo", el clásico tópico de la Aurora; como tal no tiene por qué provenir necesariamente de Homero: es la trabazón con otro elemento homérico la prueba de la intertextualidad; ese otro elemento es el hecho de que el viejo esté encaramado en un escollo como observador "omnisciente". De acuerdo con la nota:

De modo general una relación intertextual puede considerarse como probable cuando tenemos a la vez una afinidad en el contenido conceptual o narrativo y un parecido en la expresión, y esta probabilidad aumenta en proporción a la singularidad del contenido, de la expresión o de ambos. Aumenta también en función de la notoriedad e importancia del hipotexto para el autor del hipertexto, y del efecto de sentido que puede desprenderse de la alusión voluntaria y manifiesta a la fuente (p. 295)⁹.

Entiendo que en el episodio gongorino hay un paralelo consciente del pasaje homérico porque coinciden una "afinidad narrativa" y un "parecido en la expresión"; la primera tendría que ver con que los viejos del "hipotexto" y el del "hipertexto" ya no pueden participar activamente en las acciones que narran y se limitan a observarlas desde algún punto en lo alto; el segundo, con la cronografía de la Aurora. Si sigo bien la exposición, es esta segunda (nada singular: un lugar comunísimo) la que es probada con la "afinidad" en el episodio de los viejos. Pero, ¿qué pasa si en el hipotexto cada uno de esos elementos está en pasajes distintos? Los viejos encaramados en la muralla de Troya aparecen en el libro III, la tónica Aurora en el XI. Además, aunque el concepto gongorino parece incluir los mismos

⁹ La referencia es a M. FANTUZZI y R. HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Laterza, Bari, 2002.

“engranajes” del homérico (ancianos sabios, imposibilitados físicamente, observantes desde una atalaya), me parece que, textualmente, Góngora no privilegia la idea de “altura” del observatorio, sino de cercanía: el viejo pescador aclara explícitamente que él no puede llegar a la “alta cumbre”, por eso sube a “[ese otro] escollo al mar pendiente”. ¿Sigue funcionando la definición de “relación intertextual”? El viejo pescador descubre desde su mirador “ese teatro de Fortuna”, “ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros” (vv. 312-313), un escenario de muerte y destrucción parecido al que contempla Príamo desde las murallas de Troya. Pero “la visión desde los muros” de la *Iliada* “precede la acción propiamente dicha” (los enfrentamientos bélicos) (p. 269): lo que “descubre” Príamo no es todavía muerte y destrucción; al contrario, el viejo pescador atestigua una “gozosa” lucha entre sus valientes hijas, textualmente transformadas en Tetis y Diana (por lo que MB las relaciona con Atenea y Hera, deidades enfrentadas durante la guerra de Troya) y los monstruos marinos, en un mar que, en otro tiempo (no el que él atestigua), ha sido devorador de hombres.

No sé si aun así siga funcionando el paralelismo, porque, en la lectura de MB, sí parece ser determinante lo que los observadores ven. De todas maneras, la afirmación inicial de que la visión desde la muralla era anterior a los hechos bélicos no tiene que ver con el episodio de la *Sol. II* que se ha venido comentando, sino que sirve para introducir un nuevo paralelismo; en esta ocasión, con el comienzo de la *Sol. I*: el peregrino, acompañado de uno de los cabreros, llega a un “escollo apacible” (mirador elevado), desde donde ve el “campo, el “festivo teatro” que algún día fue escenario de los faunos. MB advierte la coincidencia léxica con el episodio del pescador (*Sol. II*): “escollo” y “teatro”; ahora se trata de un lugar “apacible” desde el cual no se descubre acción bélica alguna, sino la “acción” “lenta e invisible” del campo: el curso del río que va “señalando” edificios, islas, rocas, al tiempo que va fertilizando los campos: “El argumento de las *Soledades*... tiene una dirección esbozada en estos versos del panorama fluvial que funcionan a modo de prolepsis y anuncian los pasos que va a seguir el peregrino, y, con él, el relato” (p. 270). Por esta razón son tan importantes las descripciones que MB supone de inspiración homérica¹⁰. En concreto, remite al libro XIII de la *Odisea*, cuando Uli-

¹⁰ Ya LUIS ROSALES había resaltado este aspecto de las *Soledades*: “La precisión descriptiva va a ser la clave de su estilo, porque las *Soledades* son el gran poema épico español en que lo narrativo se suspende para dar paso a lo descriptivo. Ésta es su aportación más importante. Con ella va a cambiar el paso de andadura del estilo poético. La poesía narrativa clásica tenía carácter rememorativo y ritmo rápido. Al nuevo poema épico Góngora le va a dar carácter presencial y ritmo lento. No narra nada, describe lo que ve” (*Estudios sobre el Barroco*, eds. F. Grande, A. Hernández y G. Grande, Trotta, Valladolid, 1997, p. 475).

ses se acerca a Ítaca y la narración se detiene para describir el puerto al que llega y la gruta aledaña de las ninfas. La descripción marca el tiempo que tarda la nave en tocar el puerto, y anuncia el curso que tomará la narración (el olivo bajo el que el héroe hablará con Atenea, o la gruta donde esconderá sus tesoros). De la misma manera, en las *Soledades* la descripción del curso del río contiene el relato de las acciones del peregrino. Góngora describe a partir de la mirada, no del peregrino, sino de su admiración; esa “Admiración ciega” que sigue el curso del río desde la “alta gruta” hasta donde se “desata”, indicando un fluir temporal. No sigo bien el razonamiento: MB ha hablado del paralelismo con el poema homérico, pero ahora dice que una descripción como ésta “no sería imaginable en Homero”. Más bien estaría inspirada en las prácticas de la pintura renacentista, por la “conciencia de que los accidentes de la distancia y de la luz limitan y condicionan todo lo que puede ser visto” (p. 271). En esta imagen, el río funciona como “rayo visual”, esa línea rectora de la imagen: “De alguna manera el movimiento descrito por el río no sólo se presenta metafóricamente como discurso... sino que no es otra cosa que el mismo discurrir de un texto ecrástico que va haciendo existir lo que describe” (p. 272). Si entiendo bien, entonces, la función estratégica de la descripción en la narración proviene de Homero, pero la manera de describir, de las técnicas pictóricas renacentistas.

En mi opinión, la parte más novedosa del libro son los cuatro últimos capítulos dedicados al análisis del “Discurso de las navegaciones”, tan sugerentemente autónomo del resto de la narración, y en el que ya R. Jammes ha visto “una pequeña epopeya”. Aquí MB conjunta casi todos los hilos argumentativos del libro: recursos, modelos, tópicos y reconfiguraciones de los mismos (por la “desviación genérica” en que incurre Góngora), la relación con la cartografía (que había apuntado en el capítulo 7), el imaginario mitológico y literario de Góngora, pero también cuestiones de índole política e ideológica.

En los primeros versos Góngora recrea el muy común tópico de la imprecación al mar, y lo transforma en el cimientito mítico de la navegación moderna, gracias, en parte, al trabajo con la sinécdoque “otro leño griego”: el “leño griego” remite a la nave de los argonautas, el “otro leño” (a partir de Virgilio), al que introdujo guerra al “muro frigio”, esto es, al caballo de Troya. Así, en una sola expresión Góngora reúne dos invenciones, las dos deplorables, el barco y el caballo de Troya, y dos grandes temas épicos, la guerra de Troya y la expedición de los argonautas.

“La originalidad del discurso gongorino consiste en reelaborar esta red de motivos, transfiriéndolos a la historia reciente, vista a pequeña escala y a grandes líneas, una historia que cobra por ello la forma de un apólogo o de un mito” (p. 305). Lo moderno irrumpe en el discurso con la alusión a la brújula. Mientras que en el “cimientito

mítico" Tifis y Palinuro se mencionan por su nombre, la brújula se presenta de manera perifrástica, es poética y precisamente explicada (cómo está formada, cómo funciona); es decir, todo aquello que pertenece al nivel mítico se presenta fijado y designado por la tradición; para lo "moderno" importa más describir que nombrar la novedad. El concepto no es sólo erudición retórica, sino genuino asombro ante los productos de la inteligencia, asombro vehiculado en un artificio verbal igualmente asombroso, digno y meritorio (prescindiendo de fuentes como el *Magnes* de Claudiano).

En el caso de la brújula, el "hipotexto" (si se vale el término) es el objeto mismo. También para nombrar los puntos cardinales hay una elaboración conceptual, apoyada —en opinión de MB— en el colorido de las imágenes cartográficas: el norte, la Estrella Polar: "el que más brilla diamante, / en la nocturna capa de la esfera"; el oriente: "rosado balcón de la Aurora"; el occidente: "la que sella, / cerúlea tumba fría, / las cenizas del día": "En suma, en esta descripción como en el resto del discurso, y al igual que sucede en los mapas suntuarios de entonces, las coordenadas espaciales y las consideraciones «científicas» se convierten en objeto de fruición estética gracias a los colores: visibles en los mapas y semánticos, retóricos y sonoros en la poesía" (p. 314).

Un elemento muy original en el análisis del discurso es la relación entre la cartografía y la configuración poética del discurso: "el poeta actuando como «geógrafo» construye el mundo tal como se conoce y se imagina después de los grandes descubrimientos, no en sus detalles sino a grandes rasgos" (p. 333). Así como las epopeyas, si bien figuradamente, trazan una especie de mapa, cosmógrafos y cartógrafos, a su vez, pueblan sus modelos científicos con imágenes, valiéndose de recursos literarios como la metáfora, la alegoría, la alusión, etc.: "Se entiende mejor que Góngora haya podido concebir una especie de mapamundi verbal, conciso y brillante, si se tiene en cuenta que los mapas visuales, los iconos cartográficos, son objetos que participan de una retórica y de una poética" (p. 334). Para cada espacio geográfico encuentra MB un paralelo cartográfico. Por ejemplo, el Atlántico se presenta visto desde Europa, por lo que se caracteriza como el lugar donde el sol desaparece, al final del horizonte. En el mapa de América elaborado por Diego Gutiérrez (1562), Neptuno se representa con su tridente, en su carro tirado por hipocampos, y "pisándole los talones" ("conculcando"), un carro de guerra que lleva a un rey (Felipe II). Estas imágenes simbolizan el dominio sobre los mares, rebasando los límites hasta entonces conocidos, de la monarquía hispana, patrocinadora de la empresa de Colón. Así, "en la imaginación poética de Góngora, su verdadera proeza [de Colón] consiste en permitir el íntimo contacto con el lugar visual y mental del lecho del Sol en el occidente marino, último horizonte visible en dirección oeste" (p. 352). Ese lecho occidental del sol, una vez "con-

culcado", se desvanece, pues el viaje de Colón comprueba su índole fantasiosa. (Así, la representación del istmo de Panamá o del Pacífico estarían apoyadas en el mapa de Ortelius).

Mucha tinta ha corrido en torno al trasfondo político-ideológico de los versos sobre los descubrimientos. MB los relaciona con la búsqueda española de expandir sus dominios ultramarinos para contrarrestar la expansión holandesa. Las expediciones que narra Góngora ya eran parte del imaginario social, ya habían alcanzado si no una dimensión mítica, sí de historia gloriosa. Se nos propone que, a base de una serie de estrategias retóricas y poéticas, el cordobés cifra en ese mismo relato épico hazañas contemporáneas; específicamente, la aventura de Pedro Fernández de Quirós, quien intentó alcanzar y colonizar tierras australes, navegando desde América. Hubo testimonios de esa aventura (a la que no pocos se opusieron), alguno escrito por Luis Belmonte Bermúdez, de quien "Góngora tuvo ciertamente noticia". Igualmente supone que el cordobés tuvo noticia del libro de Cristóbal Suárez de Figueroa *Hechos de don García Hurtado de Mendoza* (1613), que contiene un relato de la historia de las navegaciones (plagio de la historia de Fernández de Quirós). La idea es que, siguiendo a Suárez de Figueroa, Góngora presenta la exploración reciente del Pacífico (1595) como continuación de las hazañas de Colón y Magallanes. Lo que se desprendería de este razonamiento es que la reflexión política y moral tras el discurso de las navegaciones no tiene que ver con el descubrimiento y colonización de América, sino con las empresas, más contemporáneas del poeta, hacia el Pacífico Austral: "Su poema, en esto como en tantas cosas, posee singular intensidad porque conjuga un refinamiento deleitosamente erudito y una referencia indirecta, cifrada, pero efectiva, a una cuestión real, candente e históricamente decisiva" (p. 327). Esta afirmación podría conectarse con lo que se postula páginas más adelante en relación con la poca importancia dada a América en el discurso frente al énfasis en las expediciones por el Índico y el Pacífico, por los mares del Sur y las Molucas, desequilibrio que MB explica como recreación de un tema épico de gran vigencia en el mundo ibérico, "puesto que estos espacios meridionales y orientales son el grandioso escenario de las epopeyas portuguesas de la década de 1570, que se cuentan entre los primeros y mejores textos que, en las lenguas vernáculas de la Península, tratan de hacer revivir el modelo de Virgilio y de la épica clásica" (p. 372).

En esta superposición de hazañas, ¿qué función o qué significado tiene la prosopopeya de la Codicia como piloto? Con este recurso, Góngora escenifica "un enfrentamiento bélico de dimensiones gigantescas" (p. 315), al tiempo que hace ambigua la atribución de responsabilidades (los marinos poseídos por la codicia o la codicia misma) y une como una sola gran empresa todas las expediciones, con lo que se convierten "en episodios de una única fábula": un protagonista, la

Codicia, y un antagonista, el mar. Así, pues, tras la personificación de la Codicia no hay sólo una postura crítica o una reflexión moral, sino también una necesidad dramática¹¹.

En el último capítulo, "Con rumbo a los mares del sur", MB establece que así como en la poesía antigua los temas geográficos eran materia de epopeyas míticas, en los siglos XVI y XVII la épica culta pretendió "restaurar la capacidad de exploración del mundo de la épica antigua, en términos de una ciencia y una experiencia modernas" (p. 377). Destaca particularmente sendos episodios de Ariosto (*Orlando*, XV) y de Tasso (*Jerusalén liberada*, XV): "Los tres fragmentos tienen en común el entusiasmo por el carácter maravilloso de los viajes del descubrimiento y por el progreso cognitivo que suponen. Pero difieren completamente en cuanto a su interpretación política y moral" (p. 378): Ariosto espera de las expediciones, *more virgiliana*, una era de paz para Italia bajo la tutela de Carlos V; Tasso hace de Colón un Ulises cristiano que extiende un proyecto evangelizador y civilizador más allá de los límites establecidos por las epopeyas clásicas; y Góngora no escatima su entusiasmo ante la expansión no sólo imperial, sino cognoscitiva que los descubrimientos trajeron. El Nuevo Mundo era una promesa de un "nuevo" orden, un orden social perfecto, armónico, que el poeta traslada al hospitalario mundo rural de sus *Soledades*.

Cuando, al principio del libro, MB se refiere a la defensa que hizo Jean Chapelain del *Adone* marinista, deja ver la seducción que sobre ella ha ejercido el ingenioso concepto de "epopeya de la paz". Pero estamos en los albores del *Góngora heroico*; la autora todavía no ha entrado plenamente en materia, de ahí su cautela: "decir que las *Soledades* son una «epopeya de la paz» pecaría de fantasía y de arbitrariedad" (p. 83). Terminada la lectura queda la impresión de que quizá la idea no sea tan *pecaminosa* y sí bastante precisa: "No canta las hazañas de los héroes... canta la hazaña de la naturaleza. El entusiasmo ante el mundo natural le da su tono épico al poema, su fuerza incontenible"¹².

MARTHA LILIA TENORIO

El Colegio de México

University of Chicago

¹¹ No creo que se trate de influencia, pero en el énfasis en la codicia como motor de las expediciones sí que hay una curiosa coincidencia con Poliziano: "Nos autem ita ridiculi sumus ut vilissimae aeruginis gratia etiam trans Herculis columnas, etiam ad Indos navigemus, philosophiam vero ut adipiscamur ne per hyemem quidem vigiliis saltem pauculas toleramus" (*Lamnia*: CHRISTOPHER S. CELENZA, *Angelo Poliziano's "Lamnia": Text, translation and introductory studies*, Brill, Leiden, 2010, p. 42).

¹² LUIS ROSALES, *op. cit.*, p. 475.