

et étendu du travail littéraire ndiayën, de ses spécificités et de son évolution, ainsi que de la figure littéraire de Marie NDiaye, tout en ouvrant constamment à de nouvelles perspectives et à de nouvelles pistes de réflexion.

Carine Fréville, Paris

Mercedes Blanco: *Góngora o la invención de una lengua*. León: Universidad de León 2012, 518 S. (Lectura y Signo, III) und

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

Primer exegeta moderno de la poesía de Góngora, Dámaso Alonso fue también el primero en analizar la extraordinaria novedad de su lengua. Habrá que esperar más de medio siglo (y varias generaciones de destacados gongoristas) para que la semilla dejada por Alonso en el humus de la obra gongorina vuelva a dar nuevos y sabrosos frutos. Me refiero a los dos recientes volúmenes de Mercedes Blanco, la hispanista francesa ya conocida por su estudio sobre *Les Rhétoriques de la Pointe* (Paris, Champion, 1992) y por otras importantes aportaciones a la poética del barroco. Ambos volúmenes marcan un hito fundamental en la recepción crítica de la obra gongorina, el primero por lo novedoso de su planteamiento teórico, el segundo por ofrecer una clave interpretativa de un poema tan complejo, y todavía no completamente descifrado, como las *Soledades*.

Dividido en dos partes, el primer volumen aborda la *vexata quaestio* de la «nueva poesía» gongorina a partir de las controversias que implicaron a los primeros comentaristas del cordobés para terminar con el silencio que impuso a toda retórica conceptista el gusto neoclásico. Sin embargo, es precisamente la estética de la agudeza, con todas sus clasificaciones registradas por el

homónimo tratado de Gracián, uno de los dos polos alrededor del cual gira el volumen, siendo el otro la categoría de lo sublime tal como se había difundido en España a través de las traducciones de Demetrio Falereo y el Pseudo Longino. Dos direcciones retóricas cuya dialéctica permite analizar el vasto repertorio encomiástico gongorino, se trate del soneto dirigido a Cristóbal de Mora (repleto de símbolos emblemáticos y aráldicos) o bien de las exequias fúnebres construidas según la técnica de la «agudeza compuesta», sea esta fingida o verdadera. Es este el caso del célebre soneto al sepulcro de El Greco (que, además de forjarse sobre inscripciones excelentes, remite a otro análogo de Marino), pero también de la canción alirada en que la exaltación del monumento a Garcilaso suscita la dolorida «alusión» (otra agudeza contemplada por Gracián) a los versos del gran poeta de Toledo.

La otra cara de esta actitud encomiástica, que ve al poeta de Córdoba construyendo ficciones cortesanas sobre un entramado de agudezas y conceptos, es la novedad de su lenguaje satírico. A partir de los tercetos a la corte, inspirados, como se sabe, en una sátira de Juvenal, y que se consideran la primera etapa de un viaje interior que desembocará en las *Soledades*, la autora atraviesa las varias temporadas satíricas gongorinas para destacar, también en este campo, ingeniosos resortes de la técnica conceptista. Así, por ejemplo, Mercedes Blanco explica mediante el concepto de «circunstancia» los sonetos en que, con calculada malicia, Góngora retuerce contra Lope de Vega su afán de nobleza, o bien lee como una «crisis» («maliciosa» o «irrisoria» según los casos) las composiciones en que el poeta demuestra un talante irónico con respecto a determinados personajes (como «el caballero que llamó soneto a un romance», o el fraile predicador atacado, con motivo de su nombramiento a obispo, en la décima «El más insigne varón»). Pero es sobre todo en las composiciones de entonación jocosa y burlesca donde la novedad de la sátira gongo-

rina se afirma con fuerza. Muy interesante, en este sentido, resulta el análisis del romancillo «Trepan los gitanos». Remitiendo al concepto freudiano de «fachada cómica», la estudiosa lee, detrás de sus dilogías y alusiones doctrinales, la denuncia contra las prácticas de captación religiosa por parte de expertos en taladrar no, como los gitanos, bolsas, sino almas.

La misma lente conceptista a la que Mercedes Blanco somete tanto la poesía encomiástica como la satírica y burlesca de Góngora le sirve para examinar *Las firmezas de Isabela*. Citada varias veces en el tratado de Gracián, la comedia abunda, en su opinión, en una serie de «agudezas simples» y «compuestas», que dibujan una red de motivos y concordancias mitológicas alrededor de valores como la hospitalidad y la fidelidad (este último ya expresado en el título). Y el hecho de que la comedia se desarrolle en el escenario urbano de Toledo constituye una «circunstancia especial», o sea, una síntesis de los significados que la recorren y que la convierten, en palabras de Gracián, en «jeroglífico». De hecho Toledo es, no solo la ciudad de Garcilaso, poeta al que se alude numerosas veces, sino también el espacio de una utopía urbana y mercantil, el símbolo «de un orden nuevo, concebido como restauración de algo perdido, en contraste con el orden existente» (289).

Después de recorrer varios aspectos del macrotexto gongorino a la luz de la retórica conceptista, Mercedes Blanco se dedica a analizar la lengua de las *Soledades* para detectar en ella, más allá de lo que ya se ha dicho en varios estudios (desde los clásicos de Alonso hasta los más recientes de Nadiné Ly), una serie de recurrencias léxicas que desembocan en verdaderas invenciones. Núcleo de estas invenciones lingüísticas, que no se contraponen a la estética del concepto, sino que constituyen su manifestación extrema, es una serie de paradigmas verbales, o sea «una agrupación de términos no momentánea y ocasional, es decir sintagmática, sino regular y constante» (307).

Construido a través de cinco elementos (sol/rayos/oro/estación/flores), el primer paradigma se delinea ya a partir del famoso incipit astrológico del poema, para volver a afirmarse en el desfile de regalos nupciales de su primera parte y en la imagen del cerro estrellado de cabras de la segunda. De este núcleo se desprenden una serie de constelaciones secundarias (la lucha entre el macho cabrío y el joven novillo, los toros adornados con guirnaldas, el valor polisémico del cuerno) que apuntan todas al simbolismo nupcial y sexual de la Soledad primera. Caracterizadas por una mezcla de elementos clásicos y populares y por una ritualidad de orden pagano, las bodas rústicas que en ella se describen están entretrejidadas de inflexiones «graciosas» y de insinuaciones que remiten, según Mercedes Blanco, al mito de Diónisos. Estableciendo conexiones entre las metáforas de las dos *Soledades* (como, por ejemplo, la del arroyo-sierpe, presente tanto en I, vv. 594–601 como en II, vv. 314–336), la estudiosa llega así a justificar sus más complicados pasajes y a destacar la influencia que en ellos pudieron ejercer las *Dionisiacas* de Nono.

No menos sugerente es la reconstrucción del paradigma del obelisco que ocupa la última parte del volumen. Si la imagen del toro y sus constelaciones semánticas invitaban a valorar los matices más salaces y humorísticos del idiolecto gongorino, la del obelisco sugiere una lectura en clave neoplatónica del poema, indicio, según Mercedes Blanco, de la resurgencia estética y doctrinal del momento áureo del tardo humanismo florentino. Partiendo, una vez más, de la relación simétrica entre dos pasajes del poema (o sea entre el bienaventurado albergue de la primera Soledad y la choza «de redes impedida» de la segunda), la estudiosa delinea las varias fases de la dialéctica entre arquitectura natural y artificial que lo recorre, hasta definir el verde obelisco de la choza como «la cifra mística de la sustitución del mundo natural al de la corte». Conclusión a la que llega después de haber trazado una histo-

ría urbanística del monumento, y haber destacado su simbología funeraria y misteriosa. Obeliscos, metas y pirámides ocupan de hecho el paisaje exótico de las *Soledades*. Baste pensar en los montes evocados por el peregrino en el melancólico «llanto métrico» de la segunda Soledad, o en la «pobre fábrica» de la choza que lo acoge en la primera y que constituye, según la estudiosa, el simétrico reverso del monumento piramidal presente en la *Hypnerotomachia Poliphili*. Con esta hipótesis Mercedes Blanco concluye su largo viaje a través del idiolecto gongorino para abrir el que ocupa su segundo volumen, exclusivamente centrado, como subraya el título, en las *Soledades*.

Colocando el poema dentro de las controversias que se desencadenaron alrededor de la *Jerusalén* de Torcuato Tasso y que llegaron hasta el *Adone* mariniano, definido por Chapelain una «epopeya de paz», la estudiosa individúa los modelos épicos con que el «Homero español» debió de enfrentarse y cuyos fundamentos teóricos acabó por desatender casi sistemáticamente. De ahí la construcción de un poema sin fábula, sin *suspense* y con héroes anónimos, o bien caracterizados (como en la segunda Soledad) por nombres convencionales y de abo-lengo literario. La misma escena de caza con la que se abre la célebre dedicatoria al duque de Béjar parece ser una respuesta en clave antiheroica a las primeras octavas del poema de Torcuato Tasso, con el cual, y contra el cual, Góngora sigue dialogando a lo largo de todo el suyo.

Sin embargo, a pesar de las varias huellas tassianas presentes en las *Soledades* (a partir de la acogida del peregrino por los cabreros, que tanto recuerda el episodio de Erminia y los pastores, hasta llegar al evidente sabor petrarquista de sus quejas amorosas), Mercedes Blanco individúa a lo largo de sus versos la presencia de tópicos narrativos que remiten a pasajes de la *Iliada* y de la *Odisea*, poemas que Góngora pudo conocer a través de las traducciones renacentistas, y cuya fama llegó a suplantarse, en las disputas del siglo XVII, la

de la épica virgiliana. Presencia que se aprecia tanto en el frecuente uso de una «scrittura particulareggiata» (visible en las minuciosas descripciones de la pesca y de los productos melíferos de la segunda Soledad), como en el recurso a la *enargeia*, o en la tendencia a reconstruir arqueológicamente los objetos (que se describen, por ejemplo, en las escenas conviviales de las dos *Soledades*). Asimismo, la estudiosa hace remontar a una matriz homérica los escorzos panorámicos que el peregrino contempla desde una posición elevada (I, vv. 194–211 y II, vv. 388–511), según la tendencia a una exactitud topográfica que caracteriza también el largo discurso sobre las navegaciones insertado en la primera parte del poema (vv. 366–562).

Apoyándose en la idea de que la cartografía es la «hermana gemela» de la poesía, Mercedes Blanco explica varios pasajes de la «pequeña epopeya» pronunciada por el político serrano a través de una riquísima e inédita documentación visiva. Así, la imagen que se refiere a la aventura de Colón a través del Océano Atlántico («Abetos suyos tres aquel tridente / violaron a Neptuno, / conculcado hasta allí de otro ninguno», I, vv. 413–415) encuentra su correspondencia con el detalle alegórico (un extravagante vehículo que pisa los talones al carro de Neptuno) del mapa mural trazado por el cartógrafo Diego Gutiérrez y decorado por el impresor flamenco Hieronimus Cock. Y la de una mujer agarrando con la mano izquierda una sierpe que se muerde la cola grabada en el frontispicio de los *Nova reperta* (o sea la serie de dibujos efectuados en 1584 por Jan van der Straet, otro célebre pintor flamenco) le sirve para identificar la «sierpe de cristal» evocada por el político serrano a la hora de definir el istmo de Panamá («el istmo que al océano divide, / y, sierpe de cristal, juntar le impide / la cabeza, del Norte coronada / con la que ilustra el Sur cola escamada / de antárticas estrellas», I, vv. 425–429). Una lectura en clave iconográfica que prosigue la ya propuesta por Spitzer añadiendo nuevos elementos para la interpretación de este

controvertido pasaje. Por otra parte el material geográfico o, mejor dicho, los «conceptos cartográficos», a través de los cuales Mercedes Blanco analiza las varias etapas de la política expansionista hispánica, no ayuda solo a descifrar el recorrido deliberadamente anónimo del político serrano, sino también a rastrear, además de las huellas homéricas, las de otros clásicos a los que se ciñe su narración. La ya citada descripción del istmo de Panamá evocaría, por ejemplo, la del istmo de Corinto contenida en la *Farsalia* (ambos tienen la función de impedir que se fundan dos mares), mientras que la alusión al «pájaro de Arabia» (único topónimo no ocultado) remitiría, no a la verdad real o simbólica del fénix, sino a una tradición apócrifa recogida por Claudiano en su homónimo idilio.

Titulado de manera significativa «Con rumbos a los mares del Sur», el último capítulo del volumen se centra en una lectura dialéctica entre el *epyllion* gongorino y las precedentes descripciones de las expediciones oceánicas contenidas en los poemas de Camões, Ercilla, Ariosto y Tasso. Y si de Camões Góngora recogió el motivo de la *libido sciendi e imperandi* con sus relativas metáforas de índole erótica, de Ariosto y Tasso pudo extraer el recurso a una narración secundaria que se inserta en la principal. De hecho, tanto las profecías sobre Colón contenidas en el *Orlando Furioso* y en la *Jerusalén* como el discurso del político serrano en las *Soledades* recortan una pausa dentro de la acción (o, en el caso de Góngora, de la falta de acción): pausa que, si en el contexto de los poemas italianos sirve para exaltar el atrevimiento de los futuros descubridores, en el de las *Soledades* suena como una condena del impulso que mueve a un único y anónimo «torpe marino»: la Codicia. Censurada, quizá debido al cargo que desempeñaba en la corte, por García Salcedo Coronel, esta lectura pesimista de la Conquista, no refleja, según Mercedes Blanco, ninguna actitud reaccionaria y antiimperialista de Góngora, sino

que más bien confirma el ideal utópico de un mundo sin violencia, paralelo al que propugnaba la política de la recién conquistada «pax hispanica». Poema de paz como el de Marino (y en este sentido hay que entender el rechazo a la codicia que inspira el discurso sobre las navegaciones, así como la sistemática degradación de imágenes y conceptos militares que recorre todo el poema), las *Soledades* ofrecerían, en resumidas cuentas, la versión no agresiva de un epicureísmo a la manera de Horacio y de Lucrecio, autores cuyos nombres Mercedes Blanco suma a los de Homero, Catulo, Virgilio, Lucano, Claudiano. Un complejo entramado intertextual del que no quedan excluidos humanistas como Pontano y Poliziano (cuyo *Rusticus*, según la autora, pudo haber influido en el pasaje de I, vv. 291–296 tan criticado por Jáuregui) y del cual afloran con claridad los más visitados tópicos de la tradición épica (como la perífrasis cronográfica del incipit, o el motivo de la acogida rústica que, presente desde la *Odisea* hasta la *Jerusalén*, sufriría una progresiva degradación). Sería interesante ver si, y hasta qué punto, los modelos de esta amplia constelación épica, evocada con gran competencia y exactitud, enlazan con otros menos ilustres, pero seguramente al alcance de Góngora. Me refiero a los poemas de la coeva tradición épico-didascálica, y en particular a la *Nautica* de Bernardino Baldi y al *Stato rustico* de Gian Vincenzo Imperiali, que Góngora pudo conocer, y cuya influencia sobre las *Soledades* ya ha sido parcialmente demostrada. Poemas compuestos por aquellos «italianos modernos» tan estigmatizados por Pedro de Valencia en su célebre carta a Góngora y que, sin embargo, pudieron entrar de derecho en las *Soledades*. Sobre todo si se piensa que, como acaba de demostrar la lectura ofrecida por este fascinante volumen, en ellas confluyeron textos tan variados y, en obediencia al principio de la *contaminatio*, de tan variadas tradiciones literarias.

Giulia Poggi, Pisa