

Mediante un análisis minucioso de los textos cervantinos, se ofrece la poética de la ficción cómica. Por ejemplo, al tratar el tema de “la verdad de la historia”, se muestra de qué manera el autor consigue que su ficción se reciba como un relato de hechos auténticos en virtud del testigo que supuestamente ha presenciado las acciones que llegan al lector por escrito; se estudia, pues, el principio *esse est percipi*. Por otro lado, se hace un análisis de los conceptos de propiedad, discreción, decoro, buen gusto, ingenio, temas fundamentales en la poética cervantina.

No sólo se estudia la poética, también la teoría de lo cómico; este aspecto se analiza en el prólogo a la Primera parte del *Quijote*. A partir de análisis del elemento teórico, se considera que la intención de la obra es provocar risa en el lector. Para ello, se muestra el lado positivo de este aspecto; por ejemplo, su carácter terapéutico, tal como se concibe en los tratados médicos de la época como en el *Examen de ingenios para las ciencias* (1559), de Huarte de San Juan.

Además de estudiar la teoría cómica en la prosa cervantina, también se observa su práctica en el teatro: las figuras cómicas de sus comedias y entremeses (Madrigal, en *La gran sultana*; Pedro, en *Pedro de Urdemalas*; el estudiante pobre, en *La cueva de Salamanca*) se diferencian de los burladores de su época, pues además de completar la acción principal, toman las riendas de los acontecimientos de la ficción, porque son una especie de directores teatrales dentro de la obra.

El gran mérito de *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo* radica en mostrar que el arte cómico, más allá de mero entretenimiento, es capaz de provocar reflexión. Las observaciones de la poética y la concepción teórica de lo cómico en Cervantes abren la posibilidad de estudiar la prosa cervantina y la de sus contemporáneos desde una perspectiva diferente a la que había predominado hasta ahora, pues se reconstruye el significado que tenía el humor en el Siglo de Oro –cuestión que el lector moderno ha perdido. El libro de Anthony Close vale, pues, por enseñar que la interpretación de una obra del pasado debe considerar el ambiente cultural de su época; sólo así los aspectos que hoy parecen superfluos recobran su importancia original.

EMILIANO GOPAR OSORIO

El Colegio de México

MERCEDES BLANCO, *Góngora o la invención de una lengua*. Universidad, León, 2012; 518 pp. con 37 ilustraciones, la mayoría en color (Anejo III de *Lectura y Signo*).

Así, con esa *o* no disyuntiva que hizo famosa Vicente Aleixandre, se establece la equivalencia: *Góngora, o, lo que es lo mismo*, etc. Normal-

mente, en los trabajos gongorinos, la crítica ha solido buscar fórmulas ingeniosas, brillantes, donde las metáforas campaban por sus respetos; recordemos aquella del excipiente, que era, para Dámaso Alonso, la lengua poética normal en tiempo de Góngora, y de la que su idiolecto partía para superarla. Aquí no: MB se propone demostrar, casi *more geometrico*, que la gran novedad de Góngora es precisamente la invención de una lengua dentro de otra muy cultivada ya, y explicar su funcionamiento según el consejo de Maurice Molho, leyendo a Góngora con ojos de Gracián; algo mucho más fácil de decir que de hacer, huelga aclararlo. Otros intentamos acercarnos a lo mismo, pero ahora salta a la vista que la empresa estaba reservada a quien había agarrado el toro por los cuernos –valga la imagen casi salida del mito de Europa– al desentrañar la *Agudeza y arte de ingenio* del jesuita, y obras similares de sus colegas europeos, en un libro veinte años anterior, base y complemento de este: *Les Rhétoriques de la pointe. Balthasar Gracián et le conceptisme en Europe* (Paris, 1992). Con ello no creemos que se haya alcanzado el *non plus ultra* de la investigación gongorina –por decirlo con el pleonasma consagrado–, pero sí que tal investigación previa queda en buena medida reducida también al papel de excipiente, si se la compara con los dos libros que MB ha consagrado el mismo año a la lengua de Góngora. Afortunadamente, Góngora es inagotable; de lo contrario, uno, tras asimilar obras tan serias y densas, sentiría tentaciones de dedicarse a otra cosa. Así como hay libros estimulantes, que invitan a recorrer el rumbo que marcan, hay otros que dejan la materia en tales condiciones que tras sus páginas se escucha aquella saludable advertencia: “Nadie las mueva...”, etc.

Consta este libro de once capítulos, precedidos de extensa introducción y agrupados en dos partes: los seis primeros versan sobre Góngora y el conceptismo, siempre según el criterio de la agudeza gracianesca, y culminan en el análisis de *Las firmezas de Isabela*, donde la ciudad de Toledo funge de jeroglífico. Los cinco restantes desvelan y analizan los paradigmas que dominan las *Soledades*. Hay además un apéndice, más una bibliografía que se acerca a los 700 títulos, de cuya asimilación y aprovechamiento da fe sobrada el texto mismo. Estamos, pues, ante una obra de larga gestación, como por otra parte acredita la nutrida trayectoria gongorina de la autora (que alcanza treinta entradas en la bibliografía de *Góngora. La estrella inextinguible*, Madrid, 2012). Tras precisar en qué sentido restringido va a usar el ya inevitable comodín de *barroco* (“resultado concreto de acciones y procesos concretos”), postula MB que “Góngora es en España el autor barroco por excelencia, y que el siglo barroco es en España y en el mundo hispánico el siglo de Góngora” (p. 16). Pasa luego a estudiarlo como campo social, en el que destacan dos “acontecimientos” muy relacionados: la polémica sobre el *Polifemo* y las *Soledades*, y la invención por Gracián de un arte de ingenio. Este es “el arte de hallar,

en cada caso, los medios de provocar admiración” (p. 18), y como tal resulta operativo en cualquier época; de ahí los ejemplos latinos y castellanos que pone Gracián, en los que destaca Góngora, maestro indiscutido de la agudeza. Uno de sus vehículos será el soneto, en cuanto descendiente del epigrama clásico, forma que según J. C. Escalígero consta de *narratio*, argumento o descripción, y *argutia* o agudeza. El frecuente recurso de Gracián al soneto se explica porque en él “texto y concepto tienden a coincidir” (p. 26), especialmente una vez que tal esquema evoluciona desde el texto apto para el canto hasta regresar, en sonetos morales, epidícticos o burlescos, a la forma fija del epigrama en sentido etimológico. Lo burlesco por su parte “se convierte en un laboratorio para inventar modalidades inéditas de belleza” (p. 31), y sus vehículos principales son tres: el soneto, la letrilla y el romance. Este último, en especial, cambia pronto de sentido hasta volverse su contrario; el arte de ingenio transforma “el arcaico instrumento del romance en violín cortesano” (p. 35). Góngora lo usará como banco de pruebas, quitándole una o dos sílabas unas veces, añadiéndole distintos estribillos otras, o haciéndolo crisol de estilos contrapuestos, y los poetas posteriores, como ha probado Alatorre, seguirán innovando en él durante siglos. De igual manera la *imitatio*, aplicada al concepto, da lugar a conceptos diferentes según varíen el contexto o la intención del autor, lo que MB ilustra con una frase de Plinio acomodada por Quevedo.

El tercer apartado de la introducción estudia la idea de lo sublime, partiendo del tratado así titulado y atribuido a Longino, a quien recurren Pedro de Valencia en su respuesta a las *Soledades* y Díaz de Rivas en su comentario sobre el mismo poema. Una idea cuya “naturaleza es más poética que retórica” (p. 48), ya que puede contrariar de lleno el mismo decoro, y un término, *sublime*, que Correas reserva para calificar al propio Góngora. Según MB, la silva de las *Soledades* se adapta mejor al arte de lo sublime que los metros breves, más apropiados para el arte de ingenio, aunque ambas artes “cruzan con cierta indiferencia las fronteras entre los géneros” (p. 53), de ahí el desconcertante hibridismo de las *Soledades*. Sin embargo, no deben confundirse, porque el ingenio puede subsistir en casos de hinchazón o frialdad, antípodas de lo sublime. La introducción concluye con una declaración de las intenciones que se cumplirán a lo largo del libro: situar la estética de Góngora “entre los polos del arte de la agudeza y el arte de lo sublime”, el primero ejemplificado con poemas encomiásticos o satíricos, y el segundo con los extraños “paradigmas” de las *Soledades*, que a su vez dialogan con obras hasta ahora no tenidas en cuenta.

A tantas ideas, que hemos dejado casi reducidas a esqueleto, sólo podemos añadir que el concepto de sublime tiene forzosamente mucho de subjetivo, y con dificultad un Jáuregui, por ejemplo, hubiera aceptado aplicarlo allí donde otros lo admiten. Por otra parte, tam-

bién fuera de la silva hay pasajes que merecen tal dictado: así cierto momento de los tercetos de 1609 señalado por Salcedo Coronel, la descripción del melificio en el *Polifemo*, a pesar del aparente encorseamiento de sus octavas reales, incluso varios de los sonetos finales de Góngora, o el dedicado a don Cristóbal de Moura, cuya perfección formal roza el prodigio, y donde, por decirlo con palabras de la propia MB, lo sublime no es sino “manifestación superficial de una agudeza soterrada y compleja” (p. 62).

El cap. 1 resume el debate sobre el conceptismo de Góngora, previa aclaración del sentido que pudo tener el equiparar al poeta con Homero en una época en que sus versos habitaban la memoria colectiva (p. 69). El concepto es una imagen razonada, que usa las formas del silogismo, aunque su materia sea imaginativa y de origen heterogéneo; su afinidad con el sofisma sirvió para descalificarlo a ojos de tratadistas dieciochescos. Ya en el s. XVII Jáuregui, Faria y Sousa y González de Salas se habían resistido a participar de la fascinación por el concepto, debido a que entienden torcidamente su noción. MB aclara que “no es un pensamiento profundo y arcano”, como pudo creer Menéndez Pelayo, sino algo cuya especificidad consiste en “estar palpablemente encarnado en las palabras... en sus acepciones realizadas o posibles, actuales y pretéritas” (p. 83), lo cual tampoco equivale a *rumor de palabras* ni a pompa verbal. Los contemporáneos de Góngora lo percibieron intuitivamente; Gracián reflexionó sobre ello tratando de reducirlo a método y arte. El cap. 2 estudia con detalle la curiosa selección de textos gongorinos presente en la *Agudeza y arte de ingenio*, de donde están excluidas las *Soledades*, casi todo el *Polifemo*, y gran parte de la poesía burlesca o satírica, mientras que tiene mucha presencia *Las firmezas de Isabela*, única comedia completada por Góngora. A Gracián lo juzgamos por su aparente sordera y falta de gusto, pero lo único seguro es que en Góngora buscó al “águila en los conceptos”; la cualidad musical de su poesía, que le hizo definirlo como “cisne en los concetos”, quedaba fuera de su interés (p. 89). Examina después la mezcla de estilos que se da tempranamente en Góngora, desde el romance juvenil “Triste pisa y afligido”, cuyos registros alternan como si el romance se parodiase a sí mismo (p. 93), hasta la *Fábula de Píramo y Tisbe*, donde se funden o confunden¹. La raíz del término *confusión* la usa Góngora-

¹ De toda la enumeración de coloridos en la obra de Góngora, únicamente nos parece dudosa la presencia del humor en el *Polifemo*, sobre todo tras haber leído el primero de los *Cinco ensayos polifémicos*, de JESÚS PONCE CÁRDENAS (Málaga, 2009), en que el autor aduce copia de argumentos para probarlo. Por ejemplo, el término *ara*, en vv. 53 y 55, parece sinónimo de margen, y por tanto juego de palabras (p. 88). Sin embargo, en la *Eneida*, I, 108-110, lo que se dice es que los ítalos llaman aras, no a ninguna orilla marina, sino a los bajíos (*saxa latentia*), es decir, rocas ocultas bajo el agua que siempre han sido un gran peligro para la navegación. En ellas no

ra con frecuencia en sentido positivo, como ha estudiado Nadine Ly. Unas veces significa ‘mezcla’, sin más, pero otras alude a la abundancia y variedad que se dan simultáneamente en la naturaleza, y que el arte puede imitar, frente a la escasez, regularidad o monotonía. MB ilustra lo dicho no sólo con ejemplos de Góngora, sino con otros tomados de la pintura, donde el *sfumato* pictórico hace una función similar a la diápoesis poética.

En el cap. 3 sostiene MB que el escritor ingenioso posee una libertad específica, y la única autoridad en que se apoya es la de su propio ingenio: “sacraliza el poder profano y exalta el poder de lo sacro” (p. 106). Para demostrarlo, estudia con pormenor poemas áulicos en que Góngora se sirve de la agudeza compuesta, “articulación de varias operaciones ingeniosas dispersas en un macrotexto” (p. 107), en especial el soneto a don Cristóbal de Moura, ya elegido por Gracián como muestra de tal agudeza, cuya elegancia máxima, en nuestra opinión, consiste en no dirigirse al personaje, sino a su árbol genealógico, aprovechando una falsa correspondencia nominal establecida por la ausencia del diptongo *ou* en la lengua del poeta: Moura = Mora. No es, por tanto, “el buen don Cristóbal, portugués de Lisboa” (p. 113), quien sale, en los campos más regados por el Tajo, al par de la sublime palma y del laurel levantado, sino el moral que representa, sólo para oídos castellanos, su linaje. Con rigor similar se traban los conceptos en el soneto al obispo Mardones, en el laudatorio a la *Rhetorica* del P. Castro, y en el fúnebre al Greco, que constituye una “agudeza compuesta fingida”, por fingir la presencia de un sepulcro inexistente. Un soneto este último que, en palabras de MB, presenta “la actividad pictórica como algo que entenece lo duro, humedece lo seco, penetra lo cerrado, y transforma lo inorgánico en orgánico” (p. 141). Dentro del ciclo toledano de 1616 se inscribe también la canción al sepulcro de Garcilaso, poema obviamente desinteresado que concluye con una “agudeza por suspensión conceptuosa”, y cuyo referente, según descubre MB, es problemático. Si en ella el obelisco aparece recusado, en cambio está bien presente en las *Nenias a la muerte de Felipe III*, y la autora se detendrá más abajo en estudiar tal término y sus funciones en la restante obra de Góngora. Ahora subraya la curiosa ambigüedad de un poema que pone de relieve los defectos del rey a partir de sus mismas virtudes. “Góngora, como artífice ingenioso, es un hombre a quien la palabra libera” (p. 157).

El cap. 4 se ocupa de la minoritaria sátira barroca de corte ariostesco, representada en Góngora por los tercetos “Mal haya el que en señores idolatra”, de 1609, cuyo modelo, señalado por Dámaso Alon-

es posible que nadie depositase ofrendas a Galatea. El propio Ponce, en nota, ya descarta la equivalencia *ara* / *margen* dada únicamente por Tertuliano. Claro es que las cosas pueden verse de otro modo, según la definición que adoptemos de humor.

so, es la tercera sátira de Juvenal, un discurso que remeda la libertad y el desorden del monólogo interior, y que por ello se sitúa “en las antípodas de la agudeza compuesta” (p. 166). Este poema espléndido se ha considerado con razón uno de los más personales e irreverentes del autor, quien “profesa olímpica indiferencia por los asuntos del día” (p. 168), si es lícito, como parece, identificarlo con el locutor. Una actitud similar a la que mostrará poco después en el soneto “El conde mi señor se fue a Napóles”, examinado más adelante. La modalidad más practicada por Góngora es la sátira de estados, que los inquisidores censuran incluso cuando es impersonal, mientras que los amigos la elogian, a la vez que señalan su origen en los versos fescenninos evocados por Horacio. Aunque para este poeta los *mala carmina* designan encantos mágicos, MB denomina así las sátiras con frecuencia enderezadas contra personas concretas, frecuentemente colegas, lo que parece probar que Góngora, aun sin conservar copia de sus poemas, no era tan ajeno al mundo literario de su tiempo, o no se siente tan por encima de él. Estas sátiras suelen echar mano de lo que Gracián llama una “circunstancia especial”, singular e inequívoca. Ejemplo, entre varios, puede ser el soneto “Por tu vida, Lopillo, que me borres”, contra el blasón de Bernardo del Carpio infantilmente exhibido por Lope de Vega en el frontispicio de dos de sus libros, y que se ajusta al destinatario con la misma precisión que se ajustaba el moral en caso del soneto encomiástico a don Cristóbal de Moura (p. 186). Como dice la autora, “ese juego disparatado con los significantes se vuelve agudeza cuando da con la circunstancia especial que lo fundamenta” (p. 187). Otro tanto se podría decir de la décima “En vuestras manos ya creo”, asimismo contra Lope, o la dirigida al P. Gregorio de Pedrosa, nombrado obispo de León, donde el topónimo, simple etimología popular de un emplazamiento militar romano, se convierte en “circunstancia especial” que permite identificarlo con el icono habitual en la representación de san Jerónimo, a cuya orden pertenecía Pedrosa. Góngora fue el poeta satírico más apreciado, en buena parte por sus invenciones formales en tal terreno: una de ellas es la enumeración caótica, como la del soneto “Grandes, más que elefantes y que abadas”, que curiosamente será uno de los más imitados; otra es la sucesión, también de apariencia caótica, de coplas en las letrillas, cuyo germen e hilo conductor será el estribillo, y cuya unidad, en términos de MB, “es paradigmática y no sintagmática” (p. 194): “El locutor satírico oficia en suma de corifeo, y sus burlas son percutidas, en el estribillo, por la grito (vaya o matraca) de una multitud virtual o imaginaria que lo rodea” (p. 195). No se puede decir mejor, ni hay mejor prueba del éxito de tal forma que su cercana imitación por Quevedo.

“La agudeza crítica o la libertad del ingenio” constituye el cap. 5. El ingenio es para el entendimiento lo que el valor para la volun-

tad, y permite llegar a extremos de libertad que se han tomado a veces por rebeldía o heterodoxia. El conceptismo es “una apología del sofisma, no como engaño disimulado sino como engaño confesado y asumido” (p. 205). El poeta en la ocasión puede contrariar la ideología dominante, su destreza verbal lo justifica: es el caso de la letrilla del Esgueva, montada con multitud de términos de doble sentido, que siempre permiten una lectura noble, como también el romance “Cuando la rosada aurora”, o varios sonetos asimismo dedicados a poner en solfa la efímera corte vallisoletana. Góngora, que pudo aprender de Horacio, Juvenal o Ariosto, no exhibe como ellos ironía, indignación o virtud, sino que por su mentalidad nada estoica se inclina más a Marcial (de ahí su renombre de Marcial cordobés), es decir, al epigrama, “juego libre de ingenio, exento de lugares comunes morales” (p. 224). En ese campo suele usar la décima o el soneto, pero también se prestan a ello las mudanzas de la letrilla² o los romances divididos en grupos de coplas separados por un estribillo, y que no pocas veces por lo mismo aparecen en los testimonios rotulados como sátiras. Otros, incluso extensos y continuos, siguen siendo epigramáticos; así el vejamen “Tenemos un doctorando”, o el romance “Temo tanto los serenos”, dirigido a un compañero de timba, en los cuales los símbolos de honor pasan a serlo de su contrario –lo que también sucede en el soneto que burla de un caballero que llamó soneto a un romance (“Música le pidió ayer a su albedrío”). Más significativo aún es el antes mencionado “El conde mi señor se fue a Napóles”, en que el poeta desea buen viaje a unos nobles, y se atreve a desafiar a la censura misma: “Con pocos libros libres (libres digo / de expurgaciones) paso y me paseo” (vv. 9-10). Precisa MB que la libertad del ingenio es muy superior a la del bufón, cuyo límite estriba en no poder hablar en serio, mientras que el poeta puede hacerlo tras una *fachada cómica*, concepto freudiano oportunamente evocado.

Otro buen ejemplo es el difícil romance “Trepan los gitanos”, también del ciclo vallisoletano, que consta de siete grupos de cuatro coplas separados por el estribillo “Otro nudo a la bolsa / mientras que trepan”³. El séptimo es el más audaz de contenido, puesto que se re-

² MB, citando a PONCE CÁRDENAS (p. 213), alega la letrilla “Pondérenos la experiencia”, cuyo locutor aconseja al pendolista de hermosa mujer que “conduzca infantería”, porque, según Jammes, quien la conduce es el coronel, término que apuntaría a ‘cornudo’. Si bien es este el sentido de la copla, no creemos, en cambio, que se haya de leer ahí tal cosa. El coronel es jefe de un regimiento, batallón o columna (de donde viene el nombre) de infantería o caballería, que también mandan otros grados de la milicia. Sería una torpeza, inadmisibles en Góngora, pedir a un pendolista que se convierta en coronel, para luego aconsejarle, de nuevo como pendolista, vender la escribanía y quedarse con el *tintero*, término que basta para dejar claro a qué se alude.

³ De ellos, el primero es el que ofrece más dificultades, ya desde el verbo de su arranque: *trepar*, que para Covarrubias (y para Góngora, cf. *Sol.* I, v. 1017) es ‘vol-

fiere en términos irreverentes a las captaciones de herencias por los religiosos, quienes para clavar haciendas “humildes menean / de la pasión santa / la santa herramienta”. MB, tras conectarlo con el *Funus* de Erasmo, pasa a descifrar la expresión enigmática “y, para ascendencia, / de años a esta parte, / la santa escalera”, cuyo segundo verso hasta ahora se creyó referido a una orden de reciente implantación, mientras que para MB podría aludir a cualquiera de las “escalas simbólicas de la perfección cristiana o del ascenso espiritual”, derivadas de la *Escala espiritual* de san Juan Clímaco (p. 247), no –pensamos– a la Santa Escalera venerada en Roma, que ni es “herramienta” ni puede ser “meneada”. El poema se construye, así, con una especie de alegoría caleidoscópica, donde los gitanos volteadores del estribillo se transfiguran sucesivamente en ladrones de guante blanco, galanes sin escrúpulos, cortesanas con menos, mercaderes tramposos y religiosos interesados.

El último capítulo de la primera parte se titula “Toledo como jeroglífico en *Las firmezas de Isabela*”, comedia predilecta de Gracián y muestra insuperable de “agudeza compuesta”. Una circunstancia local que nada tiene que ver con el costumbrismo, sino con la peculiar orografía de la ciudad, que la aproxima a una isla y la convierte en asiento de una utopía urbana y mercantil (frente a la utopía rural de las *Soledades*), así como también en reserva de materiales generadores de los múltiples conceptos que entretienen el enredo. No es posible ni deseable resumir el análisis a que esta pieza es sometida, sin duda las páginas más convincentes del libro. Un análisis enriquecido con el excursus acerca del jeroglífico (“elemento de un código, grafema”), término puesto en circulación por Pierio Valeriano en sus *Hieroglyphica* (1556), su diferencia respecto del emblema o de la empresa (mensaje de carácter moral), y las modalidades, a veces confusas, a que dio lugar en España desde finales del s. XVI. Toledo es, así, jeroglífico o esquema abstracto, capaz de ser representado por un turbante, corona imperial u obelisco –algo entonces asociado a un monumento funerario, como la ciudad lo es de sus mártires y de Garcilaso–, “de modo que lo que, plegado, es un jeroglífico, se convierte, una vez desplegado, en un copioso y adornado panegírico” (p. 288); a tan viva imagen sigue una conclusión que sería imperdonable no recoger: “Góngora está posiblemente enalteciendo un orden, el viejo

tear’. F. de B. Marcos Álvarez ha propuesto el sentido de ‘taladrar’, que no cuenta con ejemplos, pero sí *tropa*, en el sentido de ‘adorno’ hecho de una tela diferente, y que podría ampliarse al de ‘corte, raja’. En cambio, el sintagma *dar tropas*, de v. 10, parece hápax y no sabemos si equivale o no al *trepan* de v. 1. De poco serviría dar “otro nudo a la bolsa”, mientras alguien la raja para robar su contenido; lo que cortaban los cortabolsas era la faltriquera donde se guardaba. Tampoco los *brincos* de la cuarta copla, que tiran los gitanos metafóricos, o las *devanaderas* de v. 92, que buscan las cortesanas, se dejan comprender fácilmente.

orden clerical, artesano y mercantil al que la ciudad debe su prosperidad y su prestigio. A un ambiente similar, aunque menos brillante, debía el poeta, en Córdoba, sus rentas decrecientes y su amenazada independencia” (*ibid.*).

La segunda parte lleva como epígrafe “La invención de una lengua. Los paradigmas del toro y del obelisco en las *Soledades*”. Cap. 7: “El paradigma como elemento de la sintaxis poética”. En el idiolecto de Góngora, más que los cultismos estrictos, destaca el novedoso empleo de términos corrientes, junto con el llamado cultismo semántico o de acepción, ya practicado por Boscán y Garcilaso, que actualiza y revitaliza palabras desgastadas. Las *Soledades* fueron difíciles para los amigos y comentaristas del poeta, personas de acendrada cultura para quienes eran familiares muchas cosas que hoy nos resultan lejanas; la dificultad, u oscuridad, la prueban sus discusiones y paráfrasis. Es, sin embargo, el poema ideal para estudiar el lenguaje gongorino, gracias a su extensión, que rebasa los 2000 versos y “permite repetir con variantes las mismas locuciones, construcciones y empleos” (p. 302), algunas de las cuales se organizan en verdaderos paradigmas o campos léxico-semánticos. Un examen detenido de la cronografía inicial del poema desvela media docena de expresiones que reaparecerán, con distinta envoltura, en otros pasajes de ambas *Soledades*, de forma que “los versos se responden a largas distancias” (p. 312).

Cap. 8: “Novios y novillos”. Al margen de un breve pasaje donde consta la *recusatio* de los cuernos (I, 329-334), todo indica cierta proximidad pacífica entre ese campo semántico y el del noviazgo. La insistencia, a nuestro juicio, podría deberse a que Góngora no hace mayor caso, salvo en contextos epigramáticos, de una imagen popular al fin y al cabo tan poco justificada como la del canto del cuco, y mucho menos que la ya lexicalizada del matrimonio como yugo. MB, en cambio, cree que ello deriva de ritos nupciales arcaicos, lo que concuerda con los adornos vegetales e incluso con los mismos juegos atléticos celebrados tras la boda en la *Soledad* I, representados en la España rural más bien por las distintas formas de la tauromaquia, sacrificio que el poema anticipa al comentar la muerte del macho cabrío (I, 153-162) y que desarrolla más tarde, en forma figurada, al pintar la lucha entre el arroyo y el océano (II, 17-21). En este sentido se puede interpretar como reminiscencia de tales sacrificios la comparación de la novia con el ave fénix (*Sol.* I, 944-955), símil que Góngora parece haber tomado de Claudiano, tal vez a través de Tasso, a fin de significar cómo los novios se identifican con el animal sacrificado –sea uno u otro– para renacer a una nueva vida. Lo insólito es apelar a imaginaria tan ilustre y profana para cantar una boda rústica. “Posiblemente –concluye MB– Góngora sea también barroco en cuanto conjuga una cultura humanística profunda y el contacto nunca perdido con la vitalidad festiva de un arte popular” (p. 340).

Del humor en las *Soledades* se ocupa el cap. 19. La autora reconoce partir del trabajo de Jesús Ponce Cárdenas sobre el humor en el *Polifemo*, del que algo hemos dicho antes. En cuanto al supuesto contrapunto que permita leer *flores* = ‘trampas’ en vv. 279-280 de ese poema, nos parece difícil de aceptar, aunque en el pasaje haya un evidente engaño de Acis, que se finge dormido. Al menos, no se les ha ocurrido a ninguno de los comentaristas antiguos, quienes en sus esparcimientos usarían ocasionalmente la expresión picaresca, que a nuestro parecer contiene siempre el sema de intencionalidad y que aquí disonaría harto más que el coloquialismo de v. 89⁴. Otra cuestión es saber si la luz que duerme son los ojos de Acis o los de Galatea, cosa ahora irrelevante. Tampoco es este el momento adecuado para preguntarse por qué Góngora excluyó el humor del *Polifemo* o del *Panegírico*, poemas heroicos sin concesiones de otro tipo. Lo que importa es que rasgos de ese humor, aunque atenuados por la censura de Pedro de Valencia, subsisten en las *Soledades*. Según el tratado *Sobre el estilo*, de Demetrio, el elegante, o *venusta oratio*, supone gracia, y “el deleite literario se concibe en época de Góngora como principalmente estilístico” (p. 351). Tales ideas, aun procediendo de un autor que es un puro nombre, se habían difundido ampliamente en latín e italiano, y encuentran su plasmación ya en Ovidio y Ariosto. MB aduce, con razón, el caso del chiste sobre las gallinas, censurado por Pedro de Valencia, y sustituido con otro, menos perceptible, que compara el gallo a un sultán, por su harén y su turbante, según aclaró Jammes. Más dudosa es la irreverencia que se ha querido ver en el v. I, 160, donde se dice que el macho cabrío “redimió con su muerte tantas vides”. En otro lugar lo hemos tachado de exceso interpretativo (*Gongoremas*, Barcelona, 1998, pp. 64-65), y no vamos a insistir; la propia MB dice más adelante que tal chiste blasfematorio es “demasiado acre y violento para ser de verdad jocoso o risible” (p. 386). Sin necesidad de apelar a todas las asociaciones verbales que sugieran los versos de Góngora, es obvio el tono jocoso de muchos de ellos, precisamente, como señala la autora, por haberse propuesto unir “el orden de lo festivo agrario y tradicional de su tiempo y el orden de lo festivo clásico” (p. 369), algo que no supieron apreciar sus lectores

⁴ PONCE (*op. cit.*, p. 98) arguye con el romance “Aquel rayo de la guerra”: “Diole unas flores la dama, / que para él flores fueron / y para el celoso rey, / yerbas de mortal veneno” (vv. 29-32). Sin embargo, nada autoriza a interpretar como ‘mortal trampa’ las flores que el amante recibe de su amiga, quien no tiene la menor intención de engañarlo. La única ocasión en que Góngora parece usar *flores* = ‘fullerías’ es en los tercetos de 1609, v. 12, y aun esa fue desmentida por Nicolás Antonio. De las 123 veces que aparece el término *flores* en Góngora (una, en *Sol. I*, 771, aplicada al bozo de un joven), no conocemos ninguna en que tal acepción sea necesaria para el sentido. El único caso en que puede aceptarse sucede, en singular, en la décima “Un conde prometedor”, v. 4.

de mentalidad más conservadora. MB aduce el paralelo de Rubens, cuyos cuadros a veces se inspiran directamente en Ovidio, y no en las *Metamorfosis* sino en los *Fastos*, como también la *Soledad* I. Más suelto o inconexo nos parece, en cambio, el paradigma de lo dionisiaco, que deja trazas en ambas partes del poema, y algo forzado el eco de Nonno en II, 314-336, pero todo podría ser.

El cap. 10, “Arquitecturas y ruinas pastoriles”, comienza recordando el uso anómalo de adjetivos en las *Soledades*, a partir del *verde obelisco de la choza* (I, 181), y que se prolonga en *verde balcón* (I, 192), *verdes halagos* (I, 220), *verde muro* (I, 521), *meta umbrosa* (I, 580), *frondosas metas* (I, 1037), algo más frecuente y significativo que el epíteto pleonástico, por cuanto el adjetivo inesperado produce conceptos elaborados “con sensibilidad paisajística”, al destacar el color o la categoría de objetos pertenecientes a la arquitectura cortesana, de cuyo espacio procede el joven peregrino: “el poema trata de agotar las formas de comparar o conectar vegetación y arquitectura” (p. 399), desde el canto al “bienaventurado albergue / a cualquier hora” (I, 94-95) en adelante⁵. MB se detiene en este pasaje para desvelar una referencia a Sannazaro en la hipálage “templo de Pales, alquería de Flora” (I, 96), un templo que aparece en la prosa tercera de la *Arcadia*: “el templo se diferencia del bosque pero lo refleja y lo consagra; el bosque se detiene ante el templo pero le rinde culto” (p. 405)⁶. A la oposición entre corte y aldea, que Góngora hereda, se suma también la figura etimológica con que usa el término *geometría*, ‘medición de la tierra’ (II, 381). Una geometría contra la que *se rebela* la arquitectura (II, 669-670), imagen esta de la que Pellicer, a nuestro juicio, ofrece una explicación bastante rebuscada (similar a la que da razón del éntasis en las columnas dóricas), no recogida por Salcedo Coronel, Dámaso Alonso o la paráfrasis de Jammes. En cualquier caso, es cierto que la complejidad doctrinal de las *Soledades* tiene su perfecto correlato en la complejidad formal y la justifica (p. 413), incluso cuando usa sinécdoques de materia extrañamente contorsionadas: “la anomalía de la sintaxis expresa la anomalía del objeto descrito... como si se confundieran la causa material y la causa agente” (p. 415). Está muy

⁵ Un intento que llega hasta el romance “Ojos eran fugitivos”, de 1619: “Dichosas las ondas suyas / que, entre pirámides verdes / que quieren ser obeliscos / sin dejar de ser cipreses, / y entre palmas que celosas / confunden los capiteles / de un edificio, a pesar / de los árboles luciente, / cristales son vagarosos”, etc. (vv. 21-29).

⁶ En esa página nos parece que hay un lapsus de interpretación, por otra parte ya intuido por la autora en la nota 743. El segundo verso de la frase “No moderno artificio / borró designios, bosquejó modelos” (I, 97-98), no supone “planos primero bosquejados y luego borrados”, lo que constituiría en efecto un caso de hýsteron-proteron, sino expresiones muy cercanas, ya que no sinónimas. Cf. “desatácase el ingenio / y algunos papeles borro”, en el romance “Qué necio que era yo antaño”, vv. 55-56.

bien visto el paralelo entre la aldea de la *Soledad* primera y la isla de la segunda, “naturaleza y a la vez cultura”, así como el declive en la euforia del poema, a medida que avanza (p. 417), desde los alcázares que pueblan la memoria del peregrino hasta la descripción de las chozas piscatorias, hechas con pobres terrones amasados con algas, pasando por el moderado y fuerte palacio de un prócer andaluz. Góngora, aun cuando se muestra ocasionalmente horaciano –sigue diciendo MB–, más que la *aurea mediocritas* aprecia los extremos, de cuyo choque “hace surgir la centella del concepto” (p. 422); así forja la “agudeza de improporción” de que parte todo este análisis: *el verde obelisco de la choza*. En resumen, por su intento de “dar un vuelco a lo humilde para confundirlo con lo sublime, las *Soledades*... aspiran a ser una paradójica epopeya de la paz rural” (p. 424), una muy apropiada definición a la cual sin embargo la propia autora pondrá reparos en su siguiente libro (*Góngora heroico*, Madrid, 2012, pp. 83-84).

Por último, el cap. 11 (“Obeliscos en Arcadia”) y el apéndice prestan atención a algo que los comentaristas pasan por alto: la presencia del término *obelisco* en un poeta que no los había visto nunca, excepto en el simulacro de algún túmulo, a fin de explicar que Góngora lo tome por “símbolo de la arquitectura cortesana opuesta a la rural sencillez” (p. 428). Para ello la autora se remonta a un viejo estudio de K. H. Dannenfeldt sobre la recuperación de obeliscos efectuada en la Roma de Sixto V (1585-1590) por el arquitecto Domenico Fontana, ingenio que terminó sus días en Nápoles, protegido por el VI conde de Lemos (padre del mecenas de Góngora y Cervantes), a cuya esposa dedicó uno de sus libros. Lógicamente, MB piensa que el poeta tuvo noticia de tales hechos por su amigo el abad de Rute, que había vivido en Roma largos años. “Sin la referencia a la efervescencia urbanística romana, la frase *ilustren obeliscos las ciudades* [I, 934] simplemente carecía de sentido” (p. 436). A veces la palabra equivale a ‘meta’, y así aparece en uno de los pasajes donde Sannazaro insiste más en la homología entre arquitectura y vegetación, y del que deriva el curioso principio estético según el cual “un objeto artificial es bello cuando se finge de modo convincente objeto natural, y un objeto natural es bello cuando parece artificial” (p. 439). Góngora, que usa *obelisco* sólo siete veces, la primera en la *Isabela* (1610) y referida precisamente a Toledo, considera su sentido próximo al de pirámide, y, como se ha dicho, encuentra el término asociado a la arquitectura funeraria, aunque sea en forma figurada, de manera que meta, aguja y pirámide “pertenecen al paradigma del verde obelisco por razones múltiples” (p. 440). Uno de tales monumentos fue el erigido en la catedral de Córdoba a la reina doña Margarita en 1611, descrito por Juan de Guzmán en libro impreso al año siguiente, cuando la primera *Soledad* estaría en gestación. Al estudiar los problemas del soneto “No de fino diamante o rubí ardiente”, uno de los cinco poemas que

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.