

la perspectiva multidisciplinar no sea sólo una etiqueta en boga sino una verdadera vocación. Ni el interés por la literatura comparada ni el que muestra por la Historia de las ideas implican la desatención al enfoque más filológico, ya que se abordan en profundidad cuestiones de transmisión manuscrita e impresa, variantes, y hasta se realizan aportaciones textuales en la línea de la edición de la silva “Al pincel” (como, en p. 147, nota 33, la enmienda de versos por motivos métricos). Finalmente hay que reconocer la voluntad de estilo del profesor Cacho, que hace la lectura más atractiva; si bien algún excursus puede resultar demasiado filosófico (por ejemplo, en la p. 125 sobre Dios y el hombre como pequeño Dios), por lo general se valora una prosa brillante que depara imágenes tan efectivas como “el ingenio de Quevedo es rápido y brillante como una esfera en la noche” (p. 60); o la preciosa apertura y cierre circular del capítulo 3 de la segunda parte con la alusión a los objetos de Quevedo que reflejan sus pasiones: tintero, compases y retratos de mujer. En definitiva, si el propio Quevedo reconocía en una de sus cartas “yo volveré por mi melancolía con las Silvas, donde el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí”, confiamos en que los lectores, a partir de la lectura de este libro, vuelvan una y otra vez a las silvas, y aprecien en ellas la erudición y la experimentación que condensan.

Clara MARÍAS MARTÍNEZ
(Universität Münster/Universidad Complutense de Madrid)

BLANCO, Mercedes: *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012, 443 pp.

Cinco años –o sus estíos y parte de sus periodos lectivos- ha dedicado Mercedes Blanco, catedrática de la Sorbona y renombrada estudiosa de la literatura barroca, a esta obra cuya idea le rondaba la cabeza desde hace una década, y cuyo germen está en una ponencia en los encuentros “Góngora hoy” sobre los elementos épicos en las *Soledades*. Estos datos no son accesorios, sino que indican la profundidad de las ideas y argumentos que sostienen su tesis, madurados con el tiempo y las relecturas.

La tesis de la profesora Blanco, que aclara desde la introducción (pp. 11-37), es que las *Soledades* son una solución ingeniosa a la *quête* del poema épico, con la que Góngora ofrece una alternativa a la ambiciosa propuesta de Torquato Tasso pues constata que en su tiempo la épica clásica ya no tiene sentido. Frente a los críticos anglosajones que más han atendido la vertiente épica de las *Soledades*, Mercedes Blanco sostiene que Góngora no actúa por una “nostalgia de la epopeya” debida al declive histórico que vive y a una supuesta conciencia de crisis, que esta

interpretación es fruto de un error de óptica. Si el poeta cordobés piensa que no es época para epopeyas, y ataca a Lope de Vega por sus ensayos con el género, es porque en plena *Pax Hispanica* no hay un ideal político que permita cantar victorias bélicas. Góngora, pues, se encuentra atrapado entre la poca conveniencia histórica de escribir un poema épico, su escasa afinidad con el género dada la extensión e ideología del mismo; y el hecho de que la epopeya está en la cúspide del sistema literario, y para medirse con los mejores poetas (especialmente con Tasso, el poeta por antonomasia, y opuesto a él por su carácter profesional, erudito y crítico) sea preciso ensayarlo, aunque se trate de una batalla perdida de antemano. Resuelve esta disyuntiva con sus *Soledades*, que por un lado cuestionan dos fundamentos del poema heroico –la fábula y el suspense narrativo–, pero por otro incorporan elementos retóricos y motivos de este género –la plasticidad, la *enargeia* homérica, el discurso de las navegaciones...-. El reto creativo de Góngora consiste, pues, en desplazar lo heroico desde el ámbito de la acción hacia el de la lectura y escritura.

Góngora heroico está organizado en doce capítulos –cada uno de unas treinta páginas- de poéticos títulos, que pueden agruparse en cuatro bloques según la orientación de los argumentos que justifican la relación de las *Soledades* con la tradición épica. Los dos primeros rastrean las relaciones de Góngora con la épica, desde su canción heroica a la toma de Larache hasta la sombra de este género y de las discusiones en torno a Tasso en la polémica de las *Soledades*. Los siguientes cuatro confrontan directamente las *Soledades* con el modelo épico –especialmente el de Tasso-, desde la dedicatoria del poema, su ausencia de fábula, su inicio y el motivo de la acogida del protagonista por gente humilde. Dos capítulos se centran en los vínculos entre Góngora y el fundador de la épica, Homero. Los cuatro finales están dedicados al “discurso de las navegaciones”, a su tradición heroica, sus conexiones con la representación cartográfica, y su sentido histórico y político. Cada capítulo está enmarcado por una “cita de apertura”, casi siempre poética, que anuncia su contenido, y por un aparato final de notas tan abundantes como extensas, en las que se amplía información sobre el contexto histórico, se indica y comenta la bibliografía secundaria, se recogen citas que de ser incluidas en el texto interrumpirían el hilo argumentativo, o se explicitan matices. Cierra la obra una extensa bibliografía citada y un exhaustivo índice onomástico.

Se abre el libro con el capítulo “Batallas y canciones en Marruecos” (p. 39-70), que muestra la conexión de Góngora con la épica. Mercedes Blanco analiza la “Oda o canción a la toma de Larache”, escrita un año y medio antes que las *Soledades*, y se opone a la interpretación generalizada de que es un poema de adulación sobre un suceso baladí, que esconde una burla irónica por el hecho de que la toma se alcanzara por medio de un acuerdo. Para la autora, Góngora exalta este hecho porque proporcionó seguridad y prosperidad, y sigue los recursos empleados por Herrera en su poema sobre la derrota de Alcazarquivir, aunque glorifica la prudencia y no la violencia, lo que de algún modo augura la mentalidad que hay detrás de las *Soledades*. En el capítulo II, “Guerras de plumas en las fronteras de lo

heroico” (pp. 71-105), la catedrática compara la polémica suscitada por las *Soledades* (estilo sublime y heroico para un argumento modesto) con la que despertaron los poemas épicos de Tasso (1580-90) y el *Adone* de Marino (en la década de 1620). Marino, como Góngora, no narraba en su poema hechos heroicos ni bélicos, por ello fue denostado, y uno de sus máximos defensores, Chapelain, acuñó la etiqueta de “epopeya de la paz”, que aunque no pueda aplicarse a las *Soledades*, resulta inspiradora porque en ellas se plasma un mundo de paz y armonía. En cuanto al debate sobre el estilo, Díaz de Ribas, en la línea de Pontano y Poliziano, defiende a Góngora porque la poesía no es excelente por la grandeza de sus asuntos sino por su lenguaje.

El capítulo III, “Cruzados y cazadores”, aborda directamente la confrontación de las *Soledades* con la tradición épica, demostrando cómo Góngora construye el umbral de su poema en diálogo con el de la *Jerusalén liberada*. El dedicatario de Tasso, un noble al que el poeta exhorta a grandes hazañas religiosas, es sustituido por un duque cuya única actividad es la caza y del que no se traza ningún elogio moral. El autorretrato de Tasso como “peregrino errante” se reutiliza en la presentación del protagonista de las *Soledades*, con lo que Góngora deja claro su modelo, al igual que en el cierre de la dedicatoria, que contiene la misma concepción de la escritura como un peregrinaje hacia el mecenas. El poeta cordobés conoce la tradición épica de la exhortación al destinatario a grandes empresas, pero elimina toda finalidad externa, y encumbra al duque de Béjar solo por su propia nobleza. La unión de caza y panegírico la toma de *Fescennina* de Claudiano. El capítulo IV, “Contra Aristóteles. Una narración sin fábula” (pp. 133-172) es quizá el más complejo y teórico, pues en él Mercedes Blanco defiende que Góngora niega metódicamente la fábula o intriga aristotélica propia de la épica, y sortea cualquier ocasión de introducir dramatismo, tensión o elementos perturbadores de la paz, sosiego y armonía que reinan en el poema. La idea fundamental es que, para conseguir un poema más naturalista, contemplativo y filosófico, el poeta evita las historias intercaladas, los proyectos del protagonista, la individualización de los personajes y la concreción de personas y lugares. Frente a *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, cuyo inicio es muy similar, el naufrago de las *Soledades* no despierta la intriga del lector sobre su pasado ni vive grandes aventuras, no cuenta su historia ni va a ningún lugar, la narración es una “mera sucesión de presentes”. Se trata de una elección estética (antiaristotelismo) y filosófica (privilegiar el presente). El protagonista solo es heroico por ser naufrago, desterrado y un enamorado constante, pero no tiene grandes proyectos, deseos o ilusiones, solo toma “minúsculas decisiones” inmediatas y pese a su situación, gracias a su mentalidad platónica y epicúrea logra disfrutar de la belleza que lo rodea. Por la ausencia de fábula y suspense, la profesora Blanco compara las *Soledades* con las artes plásticas, porque importa el momento representado, no el desenlace; y a sus lectores con los dioses de Epicuro y Lucrecio, que observan todo con inmutable serenidad. Góngora combina la cohesión y minuciosidad de las descripciones

temporales, topográficas y paisajísticas (que aumentan la verosimilitud) con la ausencia de antropónimos y topónimos y con la construcción de personajes icónicos. La autora observa la falta de individualización incluso en los únicos personajes con nombre propio, los que encadenan amores no correspondidos en la *Soledad segunda*, cuyo mundo marítimo, amoroso y fantasioso remite a Sannazaro y Camões (Mercedes Blanco lo compara también con mosaicos romanos, cuadros barrocos y con la “Fábula del Genil” de Espinosa). Este ejemplo demuestra cómo Góngora elimina el posible suspense (resuelve los conflictos amorosos piscatorios con una doble boda), y cómo le interesa contrastar dos filosofías amorosas (la petrarquista-neoplatónica y la epicúrea). El siguiente capítulo, “El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*” es una incursión en la intertextualidad más frecuente que hay en el poema gongorino: las huellas evidentes de las epopeyas clásicas (*Eneida*, *Farsalia*), clásicas tardías (Estacio, Claudiano) y renacentistas (Ariosto, Camões, Tasso). La profesora Blanco elige como muestra el inicio del poema y detecta en él tres elementos característicos del género heroico: la cronografía (primavera expresada a través de la entrada del Sol en Tauro, como en los *Lusíadas*), la introducción del protagonista naufrago mediante una perífrasis (como en la *Odisea*, y concretamente la comparación con Ganimedes, como en la *Eneida*); y la alusión a los sufrimientos como “Libia de ondas” (como en la *Eneida* y la *Jerusalén*). Este ejemplo del diálogo explícito de las *Soledades* con las obras canónicas del género épico indica claramente la intención de Góngora de medirse con este rasero. “Márgenes idílicos del relato heroico” (pp. 189-227) profundiza en la relación entre las *Soledades* y la épica con el análisis de un motivo propio de este género, la acogida de un personaje noble por parte de personas humildes (presente en la *Odisea*, *Farsalia*, *Jerusalén* de Tasso...), que Góngora amplifica. Mercedes Blanco critica la teoría de que el comienzo engañosamente épico de la hospitalidad del cabrero y los dos viejos con el peregrino dé paso a lo pastoril. Para ella, aunque haya personajes humildes con ocupaciones placenteras, las *Soledades* no entroncan con las églogas, novelas pastoriles, dramas bucólicos... cuyo tema principal es el amor desdichado elegíaco o petrarquista, sino que continuamente remiten al mundo heroico. Para probarlo, indica una nueva fuente del inicio del poema: la acogida del noble peregrino coincide con la que aparece en la *Jerusalén liberada* de Tasso de la princesa Erminia por parte de unos pastores. La construcción de ambos personajes es muy similar: el momento en que despiertan entre gente humilde, su carácter errante, su actitud petrarquista, sus encuentros con viejos desengañados que les instruyen acerca de la codicia y la ambición... Además de apuntar esta convincente relación, la profesora Blanco traza las dos líneas de representación del motivo de la hospitalidad rústica: la hedonista que presenta a nobles o dioses que descansan en el campo y se entregan al amor (Venus y Adonis, Angélica y Medoro...); y la moral helenística, con visión positiva de los nobles (*Odisea*, Filemón y Baucis en las *Metamorfosis*) o con exaltación de la grandeza de los pobres (*Farsalia*, *Jerusalén liberada*). Una vez esbozada la tradición del motivo, el análisis se centra en los

cambios operados por Góngora respecto al episodio de Erminia en la *Jerusalén conquistada*, y, especialmente, en las huellas que dejan Lucano y Tasso en las *Soledades*. De Lucano toma Góngora el elogio de las ventajas materiales y morales de la vida rústica (con ecos horacianos en la representación del goce intenso y primitivo que proporcionan el paisaje y los banquetes, y en el énfasis en los alimentos sencillos pero deleitosos –leche, cecina...-) y detalles concretos como la descripción de la choza, el fuego y el lecho rústicos. Tasso influye en la descripción de la acogida en el campo. La importancia clave de estos episodios que comparan a los nobles en situación indefensa con los humildes que los acogen y alimentan radica en que, para la autora, el tema de las *Soledades* es precisamente la relatividad de lo grande y lo pequeño (p. 192).

Mercedes Blanco es consciente de las dudas que su tesis puede suscitar por la contradicción gongorina entre el rechazo a la fábula y el suspense épicos, y la continua aparición de elementos retóricos propios del género y de huellas textuales de los poemas heroicos más importantes. Por ello añade en los siguientes dos capítulos un nuevo andamio argumental que refuerza aún más su tesis: la relación de Góngora con el fundador de la épica, Homero. “Lecturas homéricas en la edad de Góngora” (pp. 229-260) evidencia las conexiones entre ambos poetas, desde la calificación del cordobés como “Homero español” a la figura de Polifemo, y se detiene en la transmisión de la *Iliada* y la *Odisea* en los siglos XV (Poliziano, Mena), XVI e inicios del XVII (Gonzálo Pérez, Brocense, Cristóbal de Mesa) para saber cuál fue el conocimiento que pudo tener de ellas Góngora y cómo se explican las huellas estéticas y estilísticas de estas obras en las *Soledades*. La profesora Blanco cree que además de conocer las traducciones de la *Odisea* por Gonzalo Pérez (1556) y probablemente las versiones perdidas del Brocense y Cristóbal de Mesa, Góngora llegó hasta Homero a través de Claudiano y del docto Poliziano, autor de cabecera porque el cordobés “hace del lenguaje poético la cifra de una enciclopedia literaria” (p. 242), que concebía al griego como poeta sublime y visionario. Para comprender la imagen de Homero que le llega a Góngora, se traza la historia de su recepción: las defensas de Speroni y Castelvetro, la minusvaloración de Pontano y de Escalígero del griego frente a Virgilio, la preponderancia del modelo de la *Eneida* en Camões, Corte-Real y Tasso, y la reivindicación del vate a finales del XVI en Italia y un poco más tarde en España, con las imitaciones de Balbuena (*El Bernardo*) y Lope (*La Circe*), las defensas de Quevedo y Gracián y las traducciones de Vicente Mariner y Lebrija Cano. Si Tasso fue más permeable a la influencia de Homero en la reescritura de la *Jerusalén*, e introdujo motivos y personajes que recordaban a la *Iliada*, Góngora toma del griego algo mucho más sutil, la concepción de la poesía como actividad visual, la búsqueda de la *enargeia* con la que se produce en el lector una vívida imagen de lo narrado. Una vez explicado el contexto en que Góngora conoce la obra homérica, el capítulo VIII, “‘Homero español’ y el arte de la pintura” (pp. 261-298) profundiza en las conexiones entre ambos poetas. Mercedes Blanco defiende que las *Soledades*

experimentan con la *enargeia* a través de la imitación de ciertas estrategias descriptivas o estilísticas de Homero. Solo así se explica que Vicente Carducho elogiara a Góngora precisamente por el dominio de este recurso: “parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma” (p. 262). El capítulo detalla cuatro técnicas homéricas relacionadas con la *enargeia* que encontramos en las *Soledades*: la visión panorámica desde un observatorio elevado (el viejo pescador que observa a sus hijas cazando y los naufragios desde un escollo, la descripción del paisaje con río que anuncia el camino del peregrino); la frecuencia del vocabulario de lo brillante, de la luz y del color para estimular la memoria visual del lector (el río como “sierpe de cristal”); la arqueología de los objetos, cuya génesis se muestra de modo evocador y dinámico (tabla de la nave, queso, leche, cecina...); y la “scrittura particulareggiata” o narración analítica que produce una ilusión de exhaustividad, especialmente si se aplica a hechos cotidianos (peregrino secando su ropa como si se tratara de algo dramático, caza de foca presentada de forma épica...). La profesora Blanco no da puntada sin hilo: detecta en la descripción gongorina desde las alturas las diferencias con la de Homero atribuibles a la influencia de la pintura renacentista (juegos con distancia y luz, perspectiva, manejo ilusionista del color) y de las vistas de ciudades y mapas de costas que presentan el mismo punto de vista (especialmente los de Texeira). Y al mismo tiempo que es precisa con las diferencias, apunta nuevos paralelismos, como la imagen del peregrino poniendo a secar su ropa, que le parece eco evidente de la escena de Nausícaa en la *Odisea* lavando la ropa. Las relaciones intertextuales las justifica siempre que haya un parecido en la expresión y una afinidad en el contenido conceptual y narrativo, con mayor probabilidad de acierto cuanto más singular sea dicho contenido o expresión, y cuanto más importante sea el hipotexto para el autor del hipertexto (p. 295, nota 17).

El último bloque del libro, centrado en el “discurso de las navegaciones” (I, vv.366-502), que presenta sintéticamente la era de los descubrimientos ibéricos (Colón, Núñez de Balboa, Vasco de Gama, Magallanes), se abre con “En busca del quinto continente” (pp. 299-331), capítulo en el que la profesora Blanco explica las conexiones literarias y filosóficas del pasaje. El viejo ofrece al peregrino una visión de los descubrimientos muy matizada, pues si bien reconoce la superioridad de la navegación moderna frente a la antigua, y las hazañas de los exploradores, critica que el móvil sea siempre la codicia, el alto coste de vidas humanas. Góngora no reproduce el tópico del ataque a la navegación, cuyos ecos horacianos (oda I, 3) resuenan en Fray Luis, Quevedo, Esquilache... sino que reelabora la visión que aparece en un pasaje de la *Medea* de Séneca en que se profetizan los descubrimientos –conexión apuntada por Lía Schwartz-, la idea de que lo extraordinario se ha vuelto trivial porque se han roto los límites. El cordobés teje su pasaje con la idea de Séneca como hilo principal pero entrelaza ecos de Homero, Tibulo, Catulo, la *Eneida*, y los *Lusíadas*. El peligro de las exploraciones es augurado por la descripción de la piedra imán con una metáfora erótica, y está

expresado con argumentos estoicos como el ataque a la codicia humana, la ruptura del equilibrio del mundo, o la insaciabilidad del deseo (simbolizado en el clavo procedente de las Malucas). Pero al mismo tiempo que se sirve de materiales literarios y éticos, Góngora se apoya en el contexto histórico, político y científico en que escribe: un momento de muchas pérdidas humanas en la exploración del Pacífico, de luchas por defender las posesiones portuguesas amenazadas por los holandeses, de intentos de explorar el quinto continente (la *Terra australis incognita*). Por ello explica Mercedes Blanco que Góngora no se centra en la empresa americana sino en la expansión naval, comercial y colonial que pretendía Felipe III en la zona del Pacífico, y así “conjuga un refinamiento deleitosamente erudito y una referencia [...] cifrada [...] a una cuestión real, candente e históricamente decisiva” (p. 327). A continuación, en “Geógrafos y poetas” (pp. 333-348), se apunta una nueva conexión con la épica: la construcción por parte de Góngora de un *mapamundi* verbal, como si se tratara de un geógrafo. Esta conexión de cartografía y poesía ya se encuentra en Homero y su prueba más evidente es la publicación por Ortelius de mapas que reflejaban los viajes de las *Argonáuticas*, la *Eneida* y que constituyeron el inicio de la geografía histórica –aunque legendaria-. Robert Jammes ya había apuntado la semejanza entre el “discurso de las navegaciones” y un mapa, pero Mercedes Blanco aplica esta idea, siguiendo la estela de los trabajos similares realizados en cuanto al *Orlando furioso*, las *Lusitadas* o el *Polifemo*. Del mismo modo que antes de abordar las conexiones entre Góngora y Homero dejaba claro el contexto de la recepción del último en la época del primero, antes de cotejar las *Soledades* con los mapas de los atlas humanísticos de Ortelius, Jode, Mercator... la profesora introduce al lector en el mundo de la cartografía humanística de la segunda mitad del Quinientos, que considera “hermana gemela de la poesía” (p. 344) por su refinamiento y sus fines propagandísticos y culturales. Así, es en el capítulo XI, “Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones” (pp. 349-376) en el que se confronta el pasaje de Góngora con los mapas. Doroszlaï realizó esta misma operación con el *Orlando furioso*, pero contaba con mucha más información, ya que sabía los mapas que pudo emplear Ariosto, y que le sirvieron como fuente enciclopédica. En este caso parece que Mercedes Blanco no apunta relaciones directas con un mapa concreto, sino solo paralelismos en la representación de ciertos elementos. La imagen del tridente de Neptuno violado por las carabelas de Colón y huyendo en dirección al sol coincide con la representación en varios mapas del dios perseguido por embarcaciones, y especialmente con uno de los Museos Vaticanos. La metáfora del océano como “sierpe de cristal” que tiene en su cabeza la estrella polar y en su cola las estrellas antárticas es muy similar a los dibujos sobre los nuevos descubrimientos de Van der Straet, en los que una figura sostiene una serpiente que se muerde la cola (y al mismo tiempo entronca con los jeroglíficos de Horapolo). La metáfora del istmo que divide el mar del Norte y el del Sur, que impide la unión de los mares, está presente en la *Farsalia*, pero solo se entiende si se ha visto un mapa de América. La

alusión a las perlas y metales remite a la representación en los mapas de la isla de las Perlas y la Castilla de Oro que rodean al istmo de Panamá. Otras metáforas que solo se comprenden si se atiende a la geografía son la visión de la India como “reinos de la Aurora” (tomada de Camões); la patria del pájaro Fénix, que para Mercedes Blanco es las islas de las especias y no la India, por eso su viaje (que Góngora parece extraer del idilio *Phoenix* de Claudiano) es como un arco iris (de la India a las islas Malucas); o las “islas del mar del Alba”, que es en nombre que aparece en los mapas para denominar al espacio entre Japón y las islas orientales de Indonesia. Góngora comprime en su discurso la superación del conocimiento de los antiguos a través de la ruptura de tres barreras: el estrecho de Gibraltar, el istmo de Panamá y el Cabo de Buena Esperanza. Construye de este modo una fábula épica a escala cosmográfica, porque en el “discurso de las navegaciones” hay rasgos épicos y un trasfondo histórico. Y al mismo tiempo, pone de manifiesto, con la ocultación de los nombres propios, que el acto por el que se nombran los lugares descubiertos es tan provisorio como la apropiación de los mismos por parte de las distintas potencias.

El libro se cierra con otro viaje, “Con rumbo a los mares del Sur” (pp. 377-408), en el que Mercedes Blanco invita al lector a recorrer los descubrimientos plasmados en discursos o profecías insertados en las obras maestras de la épica que pudieron servir a Góngora como modelo, si bien su interpretación política y moral es bien distinta. Del último canto de *Os Lusíadas*, primera descripción poética del mundo tras los descubrimientos, pudo tomar la índole erótica del impulso de los navegantes, que lleva al cordobés a comparar al navegante con Acteón, las islas con ninfas y a reiterar los verbos “besar” y “penetrar”. La imitación que Ercilla realiza en *La Araucana* del pasaje de los descubrimientos de Camões coincide con las *Soledades* en la descripción móvil del mundo. Pero para la profesora, Góngora construye un discurso histórico y heroico que contrasta con el marco fabuloso e idílico del poema, y que sirve como antítesis moral (la insaciable codicia de los exploradores frente a la modesta templanza de los rústicos). Los antecedentes de la historia de los descubrimientos están en el *Orlando furioso* y en la *Jerusalén* de Tasso, que contienen excursos proféticos con el mismo tema pero muy distinta ideología. Ariosto incluye la predicción de un nuevo mundo, y siguiendo a Virgilio y Séneca, presenta a los descubridores como nuevos Argonautas y Tifis. Góngora coincide con él en la idea de que el mundo se une y se eliminan las diferencias, en que las novedades rompieron con doctrinas asentadas, y en la evitación de los nombres propios. Pero mientras que Ariosto destaca América y exalta a Carlos V –elogio que continúan otros poetas épicos hispánicos, como Balbuena–, Góngora pone el énfasis en el Pacífico y su discurso no es triunfalista ni adulator. Es la profecía de los descubrimientos en el Canto XV de la *Jerusalén liberada* la que la profesora Blanco considera más importante en la construcción gongorina, pues hay coincidencias verbales. La diferencia es que Tasso valora a los navegantes y exalta a Colón como un nuevo Ulises de temeridad e insumisión heroicas –lo que

reinterpreta la idea de Dante de que Ulises continúa sus viajes para satisfacer su curiosidad-. Para Góngora, sin embargo, la codicia es el motor de la exploración y el atrevimiento de los hombres provoca numerosas desgracias: su condena reaccionaria al riesgo recuerda a la de Dante. En lugar de valorar los descubrimientos y conquistas como núcleo del poder de la Monarquía Hispánica, o como hazaña evangélica, los denuesta –como los latinos la extensión del Imperio- por proceder de la codicia, del afán de riqueza, y por llevar a la dependencia de bienes perecederos y a la corrupción de las costumbres, ataque que fue censurado por Salcedo Coronel. Pero esta mentalidad crítica era compartida por muchos, y aparece por ejemplo en *Os Lusíadas*, en las que el Velho do Restelo critica la avidez, mediocridad y egoísmo de los descubridores. Mercedes Blanco concluye con su interpretación del sentido de las *Soledades*: frente a la guerra cantada por la épica y simbolizada a principios del XVII por la navegación (lucha con Inglaterra y Holanda por el dominio marítimo), Góngora dibuja un mundo guiado por el ideal de la paz, un lugar utópico en el que reinan la templanza y la alegría, no la violencia, la codicia o la envidia; una sociedad rural y marinera en la que los hombres disfrutaban de los campos, riberas y soledades, y se deleitan con los placeres de la alimentación, el amor, la caza, el deporte, la música, y la poesía. Esta concepción del mundo tiene como trasfondo filosófico el epicureísmo, que Góngora parece haber aprehendido de Horacio y Lucrecio, pero que ya podía intuirse en Homero y que le llega gracias a la mediación de Poliziano.

Góngora heroico concluye, por tanto, de modo tan claro como se abre, dejando muy explícita la tesis que defiende la profesora Blanco y los argumentos en los que se apoya. Es una obra construida de manera tan sólida, que deja poco resquicio a las críticas, y por el contrario, abre numerosas vías que convendría desarrollar en un futuro. Quizá la más apasionante sea el trasfondo filosófico helenístico del poema (estoicismo y epicureísmo), que solo se apunta o se da por supuesto (estoicismo en los episodios de la hospitalidad rústica y en discurso de las navegaciones, y epicureísmo en la sensualidad de las descripciones y en la utopía que sobrevuela el poema) pero no se desarrollan ni se rastrean –como sí se hace con Homero o con la cartografía- las vías por las que Góngora pudo adquirir tales ideas. También queda el lector deseoso de profundizar en la relación de las *Soledades* con los *Fastos* de Ovidio (p. 227, nota 71), que Mercedes Blanco considera una de las fuentes decisivas; con la épica de Corte-Real (apuntada en p. 172, n. 55 y p. 226, n. 44); y con la gran epopeya portuguesa (en el cap. XII se conecta la crítica a los descubrimientos de Góngora con la de Camões pero no se analizan de forma comparada). La ausencia de alusiones a la tradición épica española (solo se apunta en un pasaje a la *Araucana*), de cuya riqueza y éxito entre los lectores es buena muestra la colección del conde-duque de Olivares coetánea de las *Soledades*, plantea la duda de si no se han rastreado las posibles conexiones del poema con tales obras por ser una “tarea ciclópea” o si se ha descartado tal relación por considerar que Góngora solo se mide con Homero, Virgilio, Lucano, Claudiano,

Camões, Ariosto y Tasso. Sí resulta más comprensible que no ofrezca más que algunos ejemplos de las huellas intertextuales de estas obras canónicas en las *Soledades* (cap.V), pues es solo una pieza más de su argumentación, una prueba más del diálogo del poema con la épica, y la enumeración exhaustiva, además de tediosa, haría perder de vista el objetivo del libro.

La lectura de *Góngora heroico*, por tanto, concluye con el deseo de una continuación –que la autora parece prometer desde la primera página–, pero sobre todo con mucha gratitud, porque es una obra que constituye un curso intensivo de épica y de *Soledades*, porque sus argumentos son claros, convincentes y bien expuestos, y porque está escrita de modo que, pese a la densidad, se lee con fluidez, gracias a la progresión de capítulos (de modo muy novelesco, al final de cada uno se despierta al lector la curiosidad por el siguiente), y a la disposición de los argumentos, ya que los más cautivadores y plásticos, la búsqueda de la *enargeia* homérica y el análisis del discurso de las navegaciones (VIII-XII) están situados al final. Además, hay que agradecer a la profesora Blanco que remita para las citas de bibliografía secundaria al aparato de notas, y deje en el cuerpo de texto las citas poéticas, que recoge ampliamente, de modo que el lector puede comprobar fácilmente las conexiones que ella establece entre los textos, mejor aún con las traducciones literales que ella misma ofrece. En cuanto a las notas, no por abundantes son menos interesantes, ya que en modo alguno son accesorias: amplían información (por ejemplo, sobre la visión de la caza en los clásicos y en la época), matizan ideas para que no se malinterpreten (como la n. 42 al cap. III para que no se crea que sugiere la homosexualidad de Góngora), explican pasajes polémicos (p. 296, n. 26 “Si mucho poco mapa les despliega”), o señalan datos muy inspiradores (como en p. 329, n. 28, que Hernando Colón anotó en su ejemplar de las *Tragedias* de Séneca que el coro de Medea profetizaba los descubrimientos de su padre). Sin duda, uno de los aspectos más valiosos de la obra es la casi constante comparación entre la literatura y el arte (sean cuadros, grabados, dibujos o mapas), que además de aligerar la lectura, la enriquece, pues refuerza ciertos argumentos, aclara pasajes gongorinos, demuestra la difusión de algunos motivos o personajes de la tradición épica.... Sirvan como ejemplos la representación pictórica del motivo de las ruinas cubiertas por la vegetación (pp. 138-139) que se conecta con la descripción de las *Soledades*; las diferentes imágenes del personaje de Erminia de Tasso o la interpretación visual del episodio de Filemón y Baucis de Ovidio (cap. VI); la descripción gongorina del río desde arriba como si se tratase de la vista renacentista de Bilbao (cap. VIII); la inclusión de mapas de las exploraciones para facilitar la comprensión del discurso de las navegaciones (cap IX); o la semejanza entre la sensualidad de los descubrimientos motivados por la codicia y los cuadros de Allori y Zucchi de pescadores de perlas y corales (cap. XII). Por último, hay que destacar que el libro de Mercedes Blanco probablemente no sería el mismo si no hubiese sido editado por el Centro de Estudios Europa Hispánica, a quien hay que reconocer no solo la excelente calidad del diseño, del papel y de las numerosas ilustraciones,

sino el gran cuidado con que han realizado su labor (en una obra tan extensa es muy extraño encontrar solo una errata reseñable -p. 171, n. 50-).

Clara MARÍAS MARTÍNEZ
(Universitat Munster/Universidad Complutense de Madrid)

MAYORAL, Marina y María del Mar MAÑAS (coords.): *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, Madrid, Sial/Trivium, 2010.

El presente volumen reúne cinco trabajos de investigaci3n que abordan con lucidez diferentes aspectos de la guerra civil y postguerra españolas en la literatura femenina, un amplio capítulo desatendido en la historia de nuestras letras que requiere de urgente revisi3n académica. El intento de recuperar esta voz femenina, que parece haberse perdido en el maremagnum de nuestra tradici3n literaria, es acometida por vez primera en *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, obra realizada por diversos profesores y profesoras de la Universidad Complutense de Madrid, que desde comienzos del 2004 forman parte del grupo de investigaci3n complutense sobre Literatura Española escrita por Mujeres.

Emprender una investigaci3n rigurosa y profunda sobre esta fascinante etapa literaria es una tarea revestida de interés social, pues la guerra española del 36 se corresponde con el primer conflicto bélico en el que la mujer desempeña un papel destacado desde el interior. A través de variadas labores periodísticas y literarias, gran número de intelectuales y eruditas lograron adentrarse en un terreno considerado tradicionalmente como “masculino”. Aunque la visi3n de la guerra y de la postguerra de este grupo de escritoras se encuentre fuertemente influenciada por recuerdos, evocaciones y asuntos cotidianos, rasgos que no se encuentran en obras de autor masculino, es la primera vez que la mirada “femenina” penetra en un tema considerado como ajeno. Por lo general, son escritos cargados de fuerza emocional en los que un gran número de escritoras refleja su añoranza de España, sus anhelos por regresar a la patria dejada atrás, y el oscuro recuerdo de una guerra fratricida marcada por la pérdida, la destrucci3n y la desolaci3n.

Por otro lado, se trata de un campo literario difícil de acotar y examinar, tanto a causa de la extensi3n del tema -las menciones a la guerra del 36 y a sus fatales consecuencias son asunto constante y recurrente en la narrativa femenina española del siglo XX-, como a la nutrida n3mina de escritoras que publicaron durante el conflicto bélico y las décadas inmediatas de postguerra. Ante esta compleja amplitud, *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas* proporciona al público lector una visi3n general, atendiendo al estudio, tanto de intelectuales que vivieron la guerra en primera fila durante su edad adulta, como es el caso de María