

JOAQUÍN ROSES (ED.). *EL UNIVERSO GÓNGORA:
ORÍGENES, TEXTOS Y REPRESENTACIONES*

Margherita Mulas
margherita.mulas@unife.it
Universidad de Ferrara

Recibido: 25 diciembre 2015

Aceptado: 21 julio 2016

Joaquín Roses (ed.). *El Universo Góngora: Orígenes, textos y representaciones*. Córdoba: Diputación de Córdoba, 2014. 556 pp. ISBN 978-84-8154-387-2.

El Universo Góngora presenta un mapa de caminos dentro de la “selva selvaggia” del poeta cordobés, en compañía de unos peregrinos estudiosos que, a través de enfoques y perspectivas muy heterogéneas entre sí, rinden el justo homenaje a Góngora, como producto de las acciones culturales (Congreso, Exposición) promovidas por la Universidad de Córdoba y la Biblioteca Nacional de España entre 2011 y finales de mayo 2012, para celebrar el 450 año de su nacimiento (11 de julio de 1561).

El poeta Pere Grimferre (pp. 19-30) abre la sección “Teoría y Contextos”, ofreciendo también la clave de bóveda para interpretar la publicación en su totalidad. El *fil rouge* dentro de la selva gongorina coincide con el título de su ponencia “Góngora o lo absoluto”. La poesía de Góngora es “ab-soluta”, es decir, desvinculada de su tiempo y, a la luz de esta trascendencia, se dirige al hombre de cualquier época como un “espejo llameante” (29), restituyendo a quien la lea una imagen de la realidad diferente, que cambia “la percepción habitual de la realidad fenoménica” (29).

Podríamos recordar el apotegma popular “los dineros del sacristán, cantando se vienen, cantando se van” para presentar la contribución de Amelia Paz (31-80), que, por su parte, brinda una retrospectiva algo opuesta a aquella precedente, es decir, presenta unas actas notariales inéditas del año 1619, que representan un resquicio de vida concreta de Góngora. Dando una vuelta de tuerca a la arraigada visión del cordobés como derrochador sin recato de sus finanzas, se hace hincapié en el hecho de que el poeta tenía muchas rentas y beneficios, pero también muchas deudas y gastos.

La tercera contribución, de Cèlia Nadal (81-100), consiste en un estudio comparativo entre Ausiàs March, Luis de Góngora y Eugenio Montal, en torno al procedimiento de la oscuridad poética. Este trabajo contrasta con los demás del libro, en cuanto que no presenta un estudio filológico ni historicista, sino una disquisición teórica, que consiste en la comparación de instancias distintas y distantes. Nadal entiende la oscuridad poética de dichos autores como fruto de la confluencia de dos factores: la época de transición en que los tres escritores se hallan y el cuestionamiento en los tres casos de los cánones vigentes. En particular, cada autor destaca por un código propio que desarrolla en reacción a las coordenadas culturales de su tiempo: Góngora rompe con la preceptiva clásica, Montale huye del desorden caótico vanguardista, mientras que Ausiàs ofrece una visión diferente a la temática habitual del amor cortés.

Con su artículo “Apostillas gongorinas”, José Palomares (101-116) cierra esta primera sección, abordando el tema del taller literario gongorino, entendido como un eslabón de relaciones textuales que se establecen entre Góngora y las autoridades. A partir de unos fragmentos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y de la *Soledad primera* se hace patente esta labor de sincretismo con las fuentes y también la proyección que a su vez conoce la obra del cordobés en los poetas posteriores.

Antonio Pérez Lasheras inaugura la sección dedicada a los “Romances y Sonetos” a través de una investigación (117-134) –“Acercamiento temático a los romances gongorinos”– que en general invita a superar los estudios sobre los romances gongorinos, ofreciendo una taxonomía indicativa que, sin embargo, puede ser un buen punto de partida para reflexionar más detenidamente sobre una clasificación puntual de toda la obra gongorina menor, dejada a la sombra de los poemas mayores. De hecho, Góngora resulta fundamental para entender cumplidamente el nacimiento y desarrollo de lo que comúnmente se define como “Romancero nuevo” o “poesía nueva”. De la tentativa de aplicación de dicha clasificación, emergen dos datos que corroboran esta visión de Góngora en ruptura con los esquemas poéticos precedentes: en primer lugar, la variedad métrica de los romances sugiere un afán de experimentación poética; por otra parte, el amplio uso de la parodia y de lo burlesco, entendidos como una respuesta a los estilemas petrarquistas y del romancero viejo, exige en el lector un conocimiento previo de los referentes gongorinos leídos, a los que Góngora dirige “guiños muy particularizados” (131).

De manera similar, podemos hacer un guiño al Soneto 54 de Góngora gracias al capítulo del profesor Gabriel Laguna Mariscal (135-154), que

desvela las fuentes latinas que están encriptadas en los versos de «Tras la bermeja Aurora el sol dorado», en que se desarrolla el *topos* de la comparación entre la amada y la Aurora. A partir de la matriz catuliana (de Quinto Lutacio Cátulo, no de Gayo Catulo), este motivo se ha desarrollado en Petrarca, Rinieri y Fernando de Herrera. Desde una perspectiva metapoética, la reelaboración gongorina de los esfuerzos líricos precedentes ha dado a luz una composición que, según Laguna Mariscal, confirmaría la caracterización de Pere Gimferrer de Góngora como poeta absoluto.

En la sucinta sección dedicada a la *Fábula de Polifemo y Galatea* contamos con dos contribuciones significativas. La primera es la de Enrica Cancelliere (155-176), que, desde una perspectiva comparativa entre poesía y arte pictórico, analiza la relevancia de la tez ebúrnea de la ninfa Galatea dentro del entrópico sistema gongorino. El uso del color blanco es un paliativo para representar la luminosidad intrínseca de las ninfas cuyo epíteto formular, ἠ φαινώ, significa “que resplandece de luz”. La aparición de Galatea y la descripción de su cándido semblante como “tantos jazmines, cuanta yerba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente” constituye un esfuerzo artístico arriesgado, ya que nunca se llegará a reproducir ese ideal de belleza. El rostro de Galatea (“fugitivo cristal, pomos de nieve”) resulta entonces un *topos* literario que tiene una implicación metafórica particular en el taller literario de Góngora, ya que le permite poner en tela de juicio la cuestión de la inefabilidad de la representación artística.

Daniel Weissbein (177-214), en cambio, trata de la recóndita esfera sexual que se barrunta entre las líneas del Polifemo. De hecho, frente a los numerosos pasajes ambiguos, se entremezcla también un “zigzagueante desplazamiento de los puntos de vista” (187), es decir, una operación de subversión de los papeles de los personajes, donde los confines entre géneros sexuales resultan borrosos.

En la siguiente sección, dedicada a las “Soledades”, Joaquín Roses (215-234) se plantea la cuestión de cómo la representación verbal se adapta a la realidad fenoménica, es decir, intenta aclarar los procedimientos conceptuales que pone en juego Góngora a la hora de valerse de la *descriptio*. Tras un rápido análisis de unas nociones básicas de la teoría de la descripción, Roses intenta sistematizar intuiciones de esta metodología para interpretar algunos fragmentos de las *Soledades*. Concluye afirmando que en los versos gongorinos “la pintura se verbaliza, la descripción se transmuta en cronografía, se hace concepto” (232), poniendo en cuestión “el estatus de obra artística misma” (233).

Crystal Chemris (235-248), por su parte, estudia la controversia del género en las *Soledades*, confiriendo a su contribución un abordaje político. Por ende, avanza la hipótesis de que Góngora utiliza las silvas para denunciar una crisis agraria que azotaba la región andaluza. De hecho, a través del filtro literario pastoril que tenía como evidente referencia las *Bucólicas* de Virgilio, se creaba una resonancia entre el cordobés y el mantuano y sus respectivas obras, ya que tratan en parte de la misma problemática. La postura de Chemris no es categórica: sin embargo, entre los varios criterios pertinentes a la hora de determinar el género donde incluir las *Soledades*, las contingencias políticas no se pueden excluir del todo.

Jesús Ponce (249-280) continúa el discurso introducido por Chemris, pero de una forma más centrada en el propio asunto de géneros y modelos. Se lamenta el autor al principio de una notable carencia de investigación por lo que concierne a los modelos griegos que contribuyeron a formar el universo referencial del taller poético gongorino. De esta forma, Ponce rehabilita la figura del poeta helenístico Opiano, e igualmente la poesía didáctica en su totalidad, demostrando con detallados ejemplos que Góngora manejaba sin duda alguna esta tipología de referencias.

Aprovechando las palabras de García Lorca, que define el proceso creativo gongorino como una “cacería nocturna en un bosque lejanísimo” (281), en su contribución “Las *Soledades*: una silva de figuras” Giulia Poggi (281-300) se propone indagar el objetivo de la caza lorquiana, es decir, la procedencia de las inéditas imágenes que emergen a lo largo de todas las *Soledades*. En su opinión, esta originalidad se debe a la coincidencia de dos factores: por un lado, el refinado cultismo que se remonta a los clásicos y, por otra parte, la mirada de aquellos contemporáneos que habían antologizado esas mismas autoridades clásicas.

Por su parte, Mercedes Blanco (301- 328) inserta dentro de una más amplia disquisición sobre el estilo heroico en el Siglo de oro un *excursus* relativo a la tradición cinegética dentro de la oficina poética gongorina, como medio para trasladar el tema lírico del amor desde el tradicional lenguaje heroico al terreno del arte venatoria.

Lavinia Barone (329-342) cierra la sección relativa a las *Soledades* con el análisis de los procedimientos de construcción metafórica en la *Silvas*. Desde su perspectiva, las *Soledades* en su totalidad se antojan como macro-metáfora que regula el desarrollo de todas las demás metáforas desperdigadas en el texto, conforme a los postulados aristotélicos de la lógica deductiva y el principio barroco de verosimilitud.

El capítulo de Laura Dolfi (343-364) resulta un caso particular dentro del “Universo Góngora”, ya que es la única contribución que abarca el paréntesis teatral gongorino desde un enfoque ecdótico. La profesora tuvo que manejar 19 testimonios que contenían en medida variable fragmentos de tres piezas, esto es, *La firmezas de Isabela*, *El doctor Carlino* y *la Comedia Venatoria*. Dada la transmisión compleja, la extensión heterogénea y el carácter inconcluso de estas tres obras, la elaboración de la edición crítica según una metodología neo-lachmanniana se ha convertido en un verdadero desafío.

Melchora Romanos (365-386), introduciendo la sección dedicada a la “Polémica”, nos propone un “intento de transitar por la selva de los comentaristas de la obra de Góngora” (365), con una particular atención hacia la vicisitudes del polemista Díaz de Ribas, partidario de las innovaciones gongorinas. En sus *Anotaciones y defensa del Polifemo y de la Soledad primera* se nota una voluntad que va más allá de la mera tentativa de tumbar las punzantes posturas jaureguianas. De hecho, esta obra apologetica resulta más bien un índice de la recepción de la novedad del cordobés en el movimiento exegetico que se desarrolló a raíz de la publicación del *Polifemo* y de las *Soledades*.

Con su artículo “El contexto cordobés en la polémica sobre las *Soledades*” (387-416) Antonio Cruz Casado propone una investigación que tiene el fin de analizar en qué medida la estancia de Góngora en Córdoba entre 1609 y 1617 influyó sobre su producción poética. Indudablemente, la vivencia personal del desengaño de la corte dejó una huella significativa en su producción y se convirtió en uno de los ingredientes fundamentales de las obras mayores, aunque no solo, como demuestra el terceto “Mal haya el que en señores idolatra / y en Madrid desperdicia sus dineros, / si ha de hacer al salir una mohatra!” (390), entre otros.

María José Osuna Cabezas (417-454), en cambio, aborda la quimera del estado de la cuestión y de la catalogación del *corpus* de la polémica. Se da noticia de la labor del grupo Pólemos, coordinado por la profesora Mercedes Blanco de la Université Paris-Sorbonne, Paris IV, que antes del 2018 se propone publicar digitalmente todos los testimonios de esta polémica. Se puede ya consultar los primeros frutos de estos trabajos de edición en la página web *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora*.

José Palomares ofrece un segundo trabajo (455-472), esta vez centrado en la recepción de Góngora por parte de Quevedo. Siendo Quevedo un gran admirador de Fray Luis de León, resulta esperable que la poesía gongorina chocara con su sistema referencial, arraigado en los principios de *decorum*, *claritas* y equilibrio entre *res* y *verba*. A pesar de todo, según Palomares no

se detecta en Quevedo una actitud agresiva hacia la novedad gongorina, sino que se trata más bien de una “parénesis militante de la lección estética del augustino contra los excesos literarios y morales de la nueva poesía” (470).

La última sección de este libro, “Recepción creativa en España y en América”, se abre con la contribución de Antonio Carreira (473-494) “Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, que desde una perspectiva complementaria a la de Palomares demuestra con numerosos ejemplos cómo Quevedo ha sabido a lo largo de los años aprovechar el modelo gongorino, sin duda subordinándolo a su interés poético.

Martha Lilia Tenorio (495-530) incide en la recepción que encontró la poesía gongorina en Latinoamérica entre los siglos XVII y XVIII, abogando por una rehabilitación de los poetas activos en la Nueva España, quienes, apabullados por la estela gongorina, han sido considerados autores secundarios. Efectivamente, los versos de Góngora se convirtieron en una especie de biblia poética y de manual métrico que han encauzado la expresividad de muchas generaciones de poetas, no por ello despreciables.

Teodosio Fernández (531-548) ofrece una aplicación del panorama presentado por Martha Lilia Tenorio, ciñéndolo al entorno peruano y a la actividad literaria de Pedro de Oña. A raíz de la difusión de la poesía gongorina en Latinoamérica, se observa una clara tendencia hacia el culteranismo, ya que la adopción y emulación de dicho estilo poético garantizaban en el Virreinato de Perú una posibilidad mayor de atraer la atención de los mecenas.

En conclusión, la propuesta del poeta cordobés Pablo García Baena, “Dos monstruos andaluces: Góngora y Picasso” (549-556), pone el broche de oro al “Universo Góngora”, proponiendo un paralelismo entre estos andaluces. Desde capacidad de ambos de diluir los confines entre poesía y pintura.

Con esta panoplia de artículos se da buena cuenta del estado actual de los estudios gongorinos que pueda satisfacer el interés tanto de los académicos, cuanto del público en general interesado.

Obras citadas

Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora. URL:
<http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/edition-digitale-et-etude-de-la-polemique-autour-de-gongora>