

## Reseñas

Nos encontramos, entonces, con una amplia visión de la novela y del teatro barroco en la que se insiste, entre otros muchos aspectos, en la convergencia de los géneros literarios, sea de diferentes tipos de novelas, o de estas con el teatro y el entremés, se señalan aspectos que no se habían tratado antes, o se analizan novelas descuidadas por la crítica, anunciándose trabajos futuros.

La pieza que abre el volumen, *A Man of All Seasons*, de Rafael Bonilla Cerezo, es una atípica presentación, un atípico elogio de un profesor ya desaparecido, donde se percibe su pasión por la literatura, la investigación, y por la amistad.

Isabel COLÓN CALDERÓN

CACHO CASAL, Rodrigo: *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, 272 pp.

Ya desde la portada Rodrigo Cacho Casal, profesor del Clare College de la Universidad de Cambridge y reconocido experto en la poesía burlesca en general y en la de Quevedo en particular, deja muy claros el contenido de su estudio y su enfoque. El título anuncia la primera parte de la obra, más teórica, que sirve como introducción al conceptismo europeo y a la renovación del lenguaje que implica, y a la trayectoria poética de Francisco de Quevedo, desde el punto de vista de la Historia de las Ideas. El subtítulo remite a la segunda parte, más práctica y comparatista, que analiza en profundidad la estructura, estilo, ideología y sentido de cuatro silvas quevedianas y señala sus conexiones con la tradición europea (Belleau, Marino y Du Bellay). El libro queda así incorporado a la cadena de estudios de las silvas formada por Asensio (1983), Jauralde Pou (1991), el grupo P.A.S.O. (1991), Rocha de Sigler (1994), y Candelas Colodrón (1995, 1997). Como indica el profesor Cacho en la introducción, el objetivo era, por una parte, mostrar la complejidad del conceptismo e intentar reconstruir el contexto intelectual de Quevedo; y, por otra, realizar un “close reading” de cuatro de las silvas de este poeta (las dedicadas al pincel, la artillería, las estrellas y las ruinas) porque son esenciales para comprender su obra, y porque en ellas se advierten su complejo sistema de imitación, su estética conceptista, sus conocimientos humanísticos y su cosmovisión. El autor declara no seguir ninguna escuela: su metodología consiste en leer atentamente los textos y considerar el ámbito ideológico y filosófico en que fueron escritos. Este libro, que considera su despedida de los estudios quevedianos, recoge la labor investigadora de muchos años, puesto que su contenido proviene de artículos y capítulos de libros publicados a lo largo de casi una década (entre 2004 y 2012), que ha revisado, traducido o reescrito, logrando que tengan orden y unidad. Podría desatenderse esta obra como una recopilación de trabajos previos. Sin

embargo, el conjunto tiene sentido y no se le notan las costuras, pues los capítulos más teóricos sirven como marco de los análisis de los poemas, y estos últimos se refuerzan entre sí y permiten una comprensión mayor de las silvas que si se leyeran de forma independiente.

La primera parte, “Quevedo y la modernidad poética”, está compuesta por dos capítulos, que presentan respectivamente el conceptismo como movimiento de modernidad, y la poesía del autor barroco y el lugar que ocupan en ella sus silvas. El capítulo 1, “Conceptismo y modernidad poética”, se abre con una cita de apertura de Gracián, “lo más dificultoso del correr está en el parar”, que resume la idea que Rodrigo Cacho quiere destacar: la modernidad está basada en la rapidez, y el conceptismo parte precisamente de la velocidad del intelecto y de la concisión y condensación. Además de trazarse el panorama teórico de la agudeza (tratadistas italianos, Gracián, Sarbiewski...), se sitúa la aparición del conceptismo en el contexto del nuevo paradigma intelectual epistemológico que surge tras la ruptura del ideal analógico humanista. Para Gracián, el concepto funciona como una esfera, microcosmos del ingenio, pero ya no hay una confianza ilimitada en poder descifrarlo, porque los cambios acaecidos desde mediados del Quinientos hasta el inicio del Seiscientos, con la difusión del escepticismo, el cuestionamiento del saber escolástico, la revolución científica, los descubrimientos en relación con el universo, la arbitrariedad del signo lingüístico... han hecho tambalearse las creencias anteriores. Por ello Montaigne, como más tarde Pascal, ven al hombre completamente perdido, arrastrado por fuerzas que no comprende. Para el profesor Cacho, sin embargo, el Barroco no ha de entenderse solo como una época de pesimismo y desengaño, sino que hay que valorar la autoconciencia que supone el descubrimiento de la temporalidad de las palabras y de las cosas, y la consideración del poeta como ser cercano a la divinidad, y de la literatura como motor de un placer estético e intelectual. El poeta conceptista comprime todas estas inquietudes intelectuales y las expresa con su arte combinatorio, seleccionando palabras, metáforas y símiles de un modo único. El capítulo se cierra con una introducción al siguiente, ya que el autor explica que las silvas de Quevedo son un reflejo perfecto de la variedad y acumulación conceptista, y del cambio de mentalidad operado.

Es en el capítulo 2, “La trayectoria de un poeta: las silvas”, en el que se da cuenta de la visión que Quevedo tenía de sí mismo como poeta, de su evolución en este ámbito, de la difusión impresa (*Flores de Espinosa*, *Romances varios*...) y manuscrita de sus poemas, y especialmente, de la consideración de la que gozaba entre sus coetáneos. Para mostrar el éxito de Quevedo como poeta y su imagen entre los demás escritores se rastrean los elogios, comentarios, menciones en epistolarios, imitaciones de sus obras y atribuciones erróneas. Esta cala resulta de gran interés, pues confirma que sus poesías no fueron desconocidas, como otros críticos afirman, hasta la publicación póstuma del *Parnaso español* (1648), proyecto editorial que Cacho Casal analiza en profundidad. Si bien la poesía amorosa quevediana pudo ser menos conocida por una menor difusión o valoración,

sus versos más innovadores, los festivos-burlescos y los morales, sí lo fueron, incluidas las aproximadamente treinta silvas, que fueron revisadas, reescritas, agrupadas y difundidas entre intelectuales selectos. El profesor Cacho coincide con la tesis de Rey (2006) de que las silvas, que no llegaron a la imprenta hasta 1670, fueron concebidas como una macroestructura según el modelo de las treinta y dos *Silvae* de Estacio. Así lo indican los tres manuscritos principales, que las transmiten en conjuntos numerados: el de *Flores de poetas ilustres* de Calderón recoge siete silvas; el de la Biblioteca Pública de Évora (CXIV/1-3), doce, y el de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (XIV.E.46), veintisiete, más de la mitad autógrafas. El autor analiza la ordenación de las silvas y compara los tres testimonios. Destaca que comparten sobre todo los poemas de mayor influjo clásico, y los dos últimos manuscritos transmiten también otras obras eruditas de Quevedo como el *Anacreonte castellano* y *Phocílides*. Por ello es necesario escuchar el diálogo que las silvas establecen con estos textos humanísticos. En cuanto al proceso de escritura, se distinguen tres etapas: la vallisoletana (1603-11), en la que el poeta compuso las silvas más clasicistas, elogiadas por Lope de Vega; la napolitana (1616-19), en que amplió el conjunto y lo plasmó en el manuscrito que contiene autógrafos; y la última en que revisó y reescribió parte de los poemas, como muestran las variantes de la edición impresa respecto a los manuscritos. El capítulo termina con una sintética historia del género de la silva. Después de recordar la ambigüedad del término, que sirve al mismo tiempo para denominar una innovadora forma métrica (la libre combinación de heptasílabos y endecasílabos escogida por Góngora para sus *Soledades*) y dos géneros literarios (el poema inspirado por Estacio y recuperado por humanistas como Poliziano; y la miscelánea), se precisa que, según el corpus fijado por Rey, de las veintiocho silvas genéricas de Quevedo, diecinueve están compuestas en silvas métricas, pues las otras se articulan en sextetos, octavas, tercetos, quintillas o como canción. En cuanto los rasgos genéricos de la silva, el profesor Cacho destaca que tanto el modelo clásico, Estacio, como quien la recupera en el siglo XV, Poliziano, la definen por su estética de la improvisación frente a los poemas de forma más estable y predefinida. La silva sirve como ejercicio literario, como un *collage* intertextual donde volcar sus conocimientos, o como un “taller de reflexión” que desempeña en el Barroco el papel de la epístola-sátira en el Renacimiento, en palabras de la profesora López Bueno. Quevedo, que se declara su iniciador en España, lo practica porque es un cauce flexible y abierto que por un lado dialoga con la tradición humanista y por otro puede transmitir la rapidez y variedad conceptista. De este modo, sus intentos de renovación poética transcurren en paralelo a los de Góngora, primero a través de la poesía burlesca, y luego a través de la silva. Aunque en el caso de Quevedo, según Rodrigo Cacho, las silvas no constituyen el culmen de su obra, como sí lo es en la de Góngora la “macrosilva” de las *Soledades*, sí tienen un importante valor pedagógico y de experimentación, similar al de las silvas de Poliziano.

La segunda parte del libro, titulada “Una poética de la modernidad: Las silvas y la tradición europea”, la forman cuatro capítulos, cada uno con un “close reading” de una silva, es decir, un extenso y minucioso análisis poético –de entre veinticinco y treinta y ocho páginas- que alumbró los versos quevedescos a la luz del ambiente intelectual y de los modelos clásicos y coetáneos que marcaron su composición. “El pincel y el alfabeto de las imágenes” tiene como protagonista la “Silva al pincel”, texto que el profesor Cacho ha editado en la revista *Criticón*. Tras apuntar las conexiones de Quevedo con la pintura (su posible faceta de pintor aficionado, el elogio que le dedica Carducho como protector de la pintura, su interés por Tiziano y la escuela veneciana, sus contactos con Pacheco, van der Hammen y Velázquez, sus sonetos efrásticos...) se centra en el análisis del poema, y profundiza en las conexiones descubiertas por Asensio (1983) con “Le pinceau” de Belleau, ampliación a su vez de una anacreóntica que el francés había traducido. En su *Anacreón castellano* Quevedo tuvo en cuenta la edición de las odas traducidas por Belleau, en cuyo apéndice se recogía “Le pinceau”, por ello estamos ante un complejo caso de imitación compuesta. Para Rodrigo Cacho, la imitación del poema de Belleau se produce a través de la síntesis y del énfasis en la capacidad de conmover del retrato: por ello, el poeta barroco se centra en el rostro de la dama fijado en un minúsculo retrato o naípe, y alaba a los pintores retratistas. El protagonismo que el tema amoroso tenía en el poema francés lo hereda la reflexión sobre la pintura. Quevedo destaca la capacidad de la pintura para acercar lo lejano y para rescatar a los muertos del olvido. Frente a los tratadistas que desprecian a quienes pintan retratos, el poeta barroco defiende su creatividad. En la galería quevediana se ensalza a Protógenes, Apeles, Rafael, Miguel Ángel y, especialmente a Tiziano, por el que muestra un gran aprecio –como Dolce o El Greco, y en contra de Vasari, que lo minusvalora-, y del que cita, por ejemplo, el retrato de la Sultana Rossa, muy difundido en la época. En cuanto al canon de pintores españoles, Quevedo destaca a Fernández de Navarrete “el Mudo”, aprendiz de Tiziano, a quien concede un lugar clave entre el maestro italiano y Velázquez. Este último es elogiado como ilusionista y por sus pinceladas o borrones, lo que para el profesor Cacho permite compararlo con los poetas conceptistas. También merecen una mención el calígrafo Morante, el dibujante y grabador Villafañe y el dibujante Pacheco. Este apoyo de Quevedo lo vincula Rodrigo Cacho con la lucha de los pintores con el Consejo de Hacienda por el pago de la alcabala. El autor compara las variantes profundas de las cinco versiones de la silva, que afectan a los pintores mencionados, y enfatizan progresivamente la contribución española a la modernidad pictórica: en la segunda versión, Ricci es sustituido por Pantoja de la Cruz; en la tercera, se incorporan los tres artistas antes mencionados; y en la última, se prescinde de ellos para enfatizar el papel de Velázquez. El capítulo se cierra con el análisis de la parte final de la silva, en que se defiende la capacidad del arte para acercarse a la divinidad. Se encuadra este argumento en el contexto de Trento y se relaciona con los expresados por Paleotti, Carducho y Pacheco. La diferencia está

en que Quevedo indica que el pincel “se atreve y osa”, es decir, no es sólo un intermediario sino que refleja la voluntad del hombre de conocerse a sí mismo. El poema culmina con el elogio de la capacidad de la pintura para comprimir el mundo en un lienzo.

“La artillería o el progreso descaminado” aborda la silva “Execración contra el inventor de la artillería”, en la que Quevedo, amante de las espadas y de la esgrima, lamenta la aparición de las armas de fuego, que permiten la victoria sin un enfrentamiento cara a cara. Este poema debió de ser compuesto en la segunda década del siglo XVII y se conservan seis versiones manuscritas y una impresa, que recoge la versión definitiva según Rey y Cacho. Se inserta en la tradición renacentista de las invectivas contra las armas de fuego (Ariosto, Cervantes...) y al mismo tiempo en los elogios del ingenio humano y de los inventores (Polidoro Vergilio...) y en el debate entre antiguos y modernos. La artillería es al mismo tiempo la cumbre de la creatividad y de la maldad humanas; por ello Quevedo ve en ella el reflejo invertido del pincel, pues ambos encierran mucho poder en un espacio muy reducido, pero mientras una destruye, otro perfecciona. Es un invento que permite que los cobardes venganzan y que las injusticias y el caos se extiendan. El profesor Cacho reconstruye las fuentes de la imitación compuesta del poeta barroco. La idea de contrastar el pasado ideal con el presente degradado y de exaltar el poder del arte a frente al desperdicio del ingenio humano proviene de la oda I,3 de Horacio y de los cantos IX y XI del *Orlando furioso*. La concepción del invento como un pecado fruto de la soberbia humana por intentar dominar el fuego (como Prometeo) conecta también con la oda I, 3 de Horacio y especialmente con la canción “Il ferro” de Marino (1602), que a su vez reutiliza imágenes horacianas. Quevedo no ataca en esta silva el intento humano de dominar el agua, sino solo el fuego. En cuanto al tono de la silva, puede conectarse con la imitación latina de Focílides “*Poema admonitorium*” que el poeta barroco poseyó. El título de “execración” dota al poema de un trasfondo moral y censorio, se considera al inventor un hereje que intenta imitar a Dios, un tirano que ha acabado con el valor de la caballería y ha permitido que la astucia y la cobardía otorguen victorias, “ya matan más los ojos que las manos”. Rodrigo Cacho señala los paralelismos verbales entre Quevedo y Horacio, Polidorio Vergilio, Ariosto y Marino, así como las diferencias, sobre todo con Ariosto, que destaca los efectos acústicos de la artillería y su carácter diabólico. El poeta barroco insiste en las imágenes visuales de la guerra para provocar un impacto en el lector. En cuando a la ideología que subyace en la silva, Quevedo muestra una visión pesimista de la naturaleza humana por su soberbia y cobardía, y al mismo tiempo reconoce la responsabilidad de los hombres: la artillería no es un invento diabólico sino que nace del ingenio humano mal empleado. Este aspecto ambivalente de la invención (pues tiene efectos desastrosos, pero es señal de la inteligencia a la que puede llegar el hombre) aparece también en otras invectivas de Quevedo en *Fortuna con seso* y *Providencia de Dios*.

“La poesía entre las estrellas” se centra en una tercera silva, el “Himno a las estrellas”, que recoge tres de los temas predilectos del poeta barroco: la poesía, la astrología y el amor. Como las anteriores, es un entramado de imitaciones de textos clásicos y modernos: Estacio, Marino, y en menor medida, los *Himnos órficos*, Marulo, Ronsard, Fray Luis de León... El carácter de esta silva queda de manifiesto ya en la estrofa escogida, el sexteto, propio de poemas amorosos descriptivos titulados así. Es una de las más tardías, escrita en Italia, por ello solo aparece en dos testimonios y apenas tiene variantes. El profesor Cacho compara el poema con su modelo más claro, el “*Inno alle stelle*” de Marino (1608), que elogia los astros como metáforas de los ojos de la amada. Quevedo cita explícitamente a Marino desde el comienzo, mostrando así el modelo, e incluye alguna de las imágenes más sorprendentes del italiano, al mismo tiempo que dialoga con el *Polifemo* gongorino. En la segunda parte de la silva es más importante la huella del “*Himno stellis*” de Marullo y de “Les estoilles” de Ronsard, poemas más filosóficos que amorosos, que inciden en la influencia astrológica y contienen un discurso existencial de índole neoplatónica sobre la añoranza del ser humano por volver a su patria perdida en las estrellas. El poeta barroco recoge la concepción del poeta de Petrarca como ser hipersensible y solitario cuyo cuerpo es terrenal pero cuyo deseo proviene de las estrellas. La silva se cierra con la petición del poeta a los elementos naturales de que le ayuden a satisfacer sus deseos. Quevedo, como Francisco de la Torre, recuerda a las estrellas que una vez fueron seres humanos y por tanto han de comprenderle y ayudarle a cambio de ofrecerles un ritual de incienso. Se funde así el discurso sagrado pagano con el discurso mágico amoroso que ya había recogido la silva “Farmaceutria” y la traducción de Anacreonte. El capítulo termina con la comparación entre la silva de Quevedo y la silva “Nutricia” de Poliziano, pues ambas surgen de la misma reflexión intelectual, elaboración sentimental y estudio de las fuentes literarias.

“Roma y las ruinas de la memoria” se enfrenta a la última silva escogida, “Roma antigua y moderna”, que se inserta en la recuperación humanista del legado de la Antigüedad. De este poema, compuesto en Italia como el anterior, se conservan dos testimonios manuscritos y dos versiones con ligeras variantes en el impreso de 1670. Es al mismo tiempo un diálogo con la tradición clásica y con el humanismo europeo que quiso emularla, y su fuente principal son *Antiquitez de Rome y Poemata* de Du Bellay (1558). Antes de analizar la silva, Rodrigo Cacho la sitúa en el contexto de las artes de la memoria y tratados de mnemotecnia clásicos y de los siglos XV y XVI. A continuación, se contrastan los poemas de Du Bellay y de Quevedo dedicados a las ruinas romanas. El soneto “A Roma sepultada en sus ruinas” imita directamente el tercero de las *Antiquitez* de Du Bellay, aunque al mismo tiempo ambos parten del epigrama neolatino de Vitalis. El poeta barroco sustituye al visitante por el peregrino para contrastar la Roma pagana del pasado y la católica del presente, y convierte los montes Aventino y Palatino y el río Tíber en conceptos. Para el profesor Cacho, la silva amplifica el soneto y cuenta la evolución

histórica de la ciudad. Sus primeros catorce versos son así mismo un soneto inspirado en el nº 18 de las *Antiquitez* de Du Bellay. Quevedo mira los ideales renacentistas desde una nueva época, su mentalidad es distinta a la de Du Bellay, no busca reconstruir y reordenar el pasado, sino que enfatiza el origen humilde de Roma, su grandeza imperial, su decadencia, y el resurgimiento de su poder como capital de la Iglesia católica. Mientras el poeta renacentista oponía la decadencia de las ruinas con el grandioso pasado clásico, el barroco enfoca la grandeza actual que remite a la imperial, aunque al mismo tiempo critica el culto al sexo y la soberbia de los antiguos romanos, y el hecho de que la ciudad se fundara sobre la violencia. Rodrigo Cacho explica los ecos de Virgilio, Lucano y Du Bellay, ya señalados por Moreno Castillo, e incide en el contraste de perspectivas al que dan lugar: la visión idealizada de Virgilio se mezcla con la decadente de Lucano y de Du Bellay. El carácter ambivalente de las ruinas es fruto del cruce de tradiciones y al mismo tiempo es muy propio del Barroco. El desenlace del poema también es ambiguo porque aunque se exalta la superioridad de la Roma católica sobre la pagana, en realidad se le dedican a la ciudad moderna muy pocos versos y se silencia la evolución de su historia vinculada al catolicismo.

Tras el exhaustivo análisis de las cuatro silvas, el libro incluye una breve recapitulación, una extensa bibliografía y un índice onomástico que facilita la consulta. Las conclusiones que remiten al título: la colección de silvas es como una esfera, sus poemas discurren en paralelo pero sus curvas tienen un punto de referencia común, el ingenio. El profesor Cacho concibe las silvas como poesías en movimiento, entre conceptos y modelos variados, que parten del modelo de Estacio pero se tejen en el telar del humanismo, son como una “nave de la modernidad que transporta modelos antiguos sobre las corrientes del ingenio”. Son al mismo tiempo un género clásico y una muestra de novedad, fusionan antiguos y modernos, progreso y decadencia. Las cuatro silvas analizadas comparten la exaltación del poder del arte para mejorar el mundo o crear uno artificial, y nacen del mismo interés que origina los proyectos filosóficos de Quevedo. Reflejan una fase de transición vital e intelectual del poeta barroco, por ello son, para el autor, una “brújula para seguir las etapas artísticas de Quevedo”. En ellas pueden hallarse dos elementos fundamentales de la poesía quevedesca: la imitación compuesta de autores clásicos, humanistas y barrocos (Anacreonte, Horacio, Estacio, Belleau, Ariosto, Du Bellay, Marino...); y su preocupación por la revisión y reescritura (especialmente evidente en la silva “Al pincel”, que se actualiza con el elogio a Velázquez).

Como se señaló al inicio, el libro tiene un origen heterogéneo, pero apenas se le notan las costuras. Pese a la profunda revisión de los artículos y capítulos preexistentes para dotarlos de coherencia, pueden encontrarse algunas ligeras huellas: en el sistema de citas (a veces se señala “pág”; otras “p.”, o directamente el número); en alguna repetición (p. 68 y p. 80 recogen la cita de Lope de Vega en que elogia a Quevedo por sus silvas, aunque en una ocasión se amplía); o explicaciones

que en el conjunto resultan excesivas (por ejemplo a raíz de la silva contra la artillería dedica dos páginas a la figura de Prometeo). Pero son minucias que no afectan a la calidad del libro. Quizá para mejorar la comprensión del *close reading*, resultaría útil que el estudio de cada poema explicitara el orden que se sigue en el análisis, abordara las fuentes según su cronología, y fuera encabezado por un resumen de las distintas partes de la silva, ya que al ser poesías extensas, el lector a veces puede encontrar difícil seguir el hilo de la explicación. Del mismo modo, hubiera facilitado la lectura recoger las cuatro silvas analizadas en un apéndice final. Puesto que los análisis de las silvas no se dedican solo a la explicación de los conceptos, sino que protagonizan el estudio las fuentes y el modo de imitarlas, así como el sentido de los poemas en su contexto ideológico, podrían haberse incluido otros dos capítulos introductorios al respecto. Si el profesor Cacho no cierra con este libro su dedicación a Quevedo, sería muy interesante que conectara y comparara las silvas con la epístola poética moral, tanto la relación genérica como las vinculaciones concretas en la obra de Quevedo, por ejemplo la silva a Roma con la “Epístola satírica y censoria”, entre las que apunta paralelismos (p. 205, nota 39).

Entre todos los aspectos positivos que pueden subrayarse en esta obra, destaca la lograda vocación didáctica del profesor Cacho. En la primera parte, por ejemplo, respalda las teorías expuestas con análisis de poemas de Quevedo que ilustran lo que explica (la agudeza en pp. 32-34, la temporalidad que carga la “nada” de significado en p. 46, o la fragmentación y reinención de palabras en pp. 53-54). De este modo, los textos logran aclarar al lector ideas complejas. En la segunda parte se agradece especialmente que recoja fragmentos de los poemas que analiza en paralelo (por ejemplo Belleau y Quevedo en capítulo 1, o Du Bellay, Vitalis y Quevedo en capítulo 4). Esto permite que el lector pueda visualizar las semejanzas y diferencias y comprobar las conexiones y el sistema de imitación de Quevedo. En cuanto al enfoque del análisis, hay que valorar especialmente la perspectiva comparatista, que permite comprender mejor el papel de Quevedo dentro de la constelación de poetas renacentistas y barrocos. No sólo se ahonda en el cotejo de las silvas de Quevedo con sus fuentes –la mayoría ya señaladas por otros estudiosos– sino que se explican perfectamente las semejanzas y diferencias tanto en el nivel verbal como en el de las ideas. Esto logra que incluso el lector menos avezado en la compleja obra de Quevedo pueda comprender cómo construía sus textos y cómo llevaba a cabo la imitación compuesta. También es necesario destacar la atención permanente que muestra el profesor Cacho al contexto ideológico, histórico, espiritual... sin el cual resultara imposible comprender el sentido de las silvas. Por ejemplo, se sitúa la “Silva al pincel” en su contexto teórico (ideas sobre la pintura), histórico (debate sobre los pintores), y religioso (valoración de la pintura por su capacidad didáctica y adoctrinadora). Este enfoque no puede realizarse sin un profundo estudio de la época, sin la lectura de obras filosóficas, históricas, artísticas... desde tratados sobre la agudeza a teorías de la pintura o reflexiones escépticas. Por ello hay que agradecer al profesor Cacho que en su caso



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