

Mercedes Blanco

Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica

Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2012, 444 p.

ISBN: 978-84-15245-22-3

José Manuel Rico García

Universidad de Huelva

josemanuel.rico@dfesp.uhu.es

Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

canseco@uhu.es

La aparición casi simultánea de los ensayos de la profesora Mercedes Blanco *Góngora o la invención de una lengua* (Universidad de León, 2012) y este *Góngora heroico* vienen a coronar una trayectoria investigadora en el gongorismo de más de veinte años, cuyo primer gran hito fue la monografía *Les Rhétoriques de la Pointe* (París, 1992). Ambos ensayos constituyen una *summa gongorina* que da respuesta a muchos de los puntos más controvertidos de la obra del «Píndaro andaluz». Blanco se ha impuesto en el *Góngora heroico* el reto de reconstruir los cimientos de una invención singular como fueron las *Soledades*. Sin trampa ni cartón, señala desde el título a la tradición épica e invita a los lectores a un detallado recorrido intelectual por las páginas de un libro tan hermoso en su presentación como sabio en su fondo, en el que la literatura se mezcla con el arte, la geografía y la historia.

El ensayo se organiza en doce capítulos cohesionados por una línea argumental nítidamente trazada, que se formula de forma sintética en el propio título: examinar las cualidades, las fuentes y reminiscencias de la poesía épica y de lo heroico en las *Soledades*, desde la premisa de que Góngora violenta conscientemente los principios de la epopeya, como advirtió uno de sus más sagaces comentaristas, Martín Vázquez Siruela, quien apuntó una clave reveladora, señalando que el poeta «rompió los cancelos que él mismo se había puesto y salió con aquellos partos heroicos».

Los versos de la *Primera Soledad* desconcertaron a sus primeros lectores, y aún hoy, cuatrocientos años después, seguimos proponiendo respuestas a sus intencio-

nes. La mayor parte de los primeros comentaristas pensó, como en el caso de Jáuregui, que el intento de Góngora en las *Soledades* «fue escribir versos de altísimo lenguaje, grandílocos i heroicos», un dictamen condicionado por la consideración del estilo, por el tono general de la obra y por el empleo de todos los recursos de la elocución audaz. La inédita *Sylva a las Soledades... con anotaciones* compuesta por Manuel Ponce se hacía eco de la opinión más extendida entre los críticos, a saber, que esta silva había «errado los estilos» porque «contenía una acción lírica... y a escrito versos cuyo nerbio es heroico». Ese nervio o aliento épico lo comunicaba el estilo. En la desorientación provocada por el género del poema tuvo mucho que ver la decisiva influencia de Tasso en la teoría literaria europea del siglo xvii, y Mercedes Blanco deja testimonio de ello evaluando el peso de las proposiciones teóricas del poeta de Sorrento en la controversia gongorina, y examinando las *Soledades* a la luz de Tasso, sin dejar de marcar la distancia entre uno y otro. Tasso definió lo heroico, lo dramático y lo lírico desde planteamientos retóricos o de estilo y asimiló la clasificación ciceroniana de la *res* a los tres niveles del *decorum* estilístico. Su caracterización de los géneros dependía tanto de la segmentación de la *res* y del decoro que siguió puntualmente en el discurso tercero de sus *Discorsi* como de la traducción con comentario que había realizado Vettori en 1562 del influyente tratado *Sobre el estilo* de Demetrio. El estilo fue, pues, elemento definidor para la estimación del género; pero eran muchos los componentes de las *Soledades* que lesionaban los preceptos del poema heroico; principalmente, como ha subrayado Blanco, los que conciernen a la fábula. Las *Soledades* carecían, a los ojos de los lectores de entonces, de los requisitos más elementales de la fábula, el alma de la poesía, componente esencial del poema heroico. Por ello no extraña que, transcurrido más de medio siglo de la redacción de las *Soledades*, un profundo conocedor de la obra como Nicolás Antonio no hubiera percibido su hechura épica y lamentara en su *Biblioteca Nueva* que Góngora «no se hubiese ceñido a componer algún poema épico», pues si así hubiera sido «no tendríamos que envidiar ni a Grecia su Homero, ni a Roma su Virgilio, ni su Torcuato a Italia.»

En el primer capítulo, «Batallas y canciones en Marruecos», se fundan algunos de los argumentos recurrentes del ensayo a partir del estudio de la canción u oda *A la toma de Larache*. Por un lado, esta pieza responde a la vocación heroica que está presente en las *Soledades* y culmina en el *Panegírico al duque de Lerma*; de otro lado, Góngora demuestra en esta composición una recta interpretación del hecho histórico que la inspiró, cualidad que también ponderará Blanco en los capítulos dedicados al discurso de las navegaciones del político serrano, marcado, a su juicio, por un riguroso sentido histórico. Con todo, sobresale en el capítulo una de las tesis más originales de la obra: en esta canción celebrativa está latente una idea que se materializará en las *Soledades*, «glorificar la prudencia y no la violencia, dorar con el prestigio de lo heroico las artes y las actividades de la paz» (p. 66). Estas páginas trascienden el mero análisis de la composición para constituir un tratado sobre la poética del epinicio o canción heroica a través de los ejemplos de Herrera, de Barahona de Soto y del propio Góngora.

Cabría, no obstante, haber discurrido con mayor atención en cómo muchas de las características atribuidas a esta pieza estaban ya presentes en la *Canción de la armada que fue a Inglaterra*, primer ensayo de Góngora en la canción heroica. Incluso mantendrá de forma casi idéntica el esquema métrico formado por cinco estancias de 17 versos, y un envío que repite los últimos versos de la sirima con el mismo sentido profético que el de «Levanta, España, tu famosa diestra». En ella Góngora había demostrado un agudo sentido crítico sobre la realidad histórica de los acontecimientos, que se declaraba en el disimulado escepticismo con el que se contemplaba la invasión de Inglaterra; en la advertencia ante el peligro turco; en la exhortación al rey a proteger sus costas ante esta amenaza; y en la necesidad de reanudar la cruzada contra los infieles, rearmados después de Lepanto. Es decir, opta, como en la dedicada a Larache, por la prudencia como estrategia política. Como en el *Apocalipsis*, fuente principal junto a Petrarca de la dedicada a la Invencible, en las dos canciones el planteamiento argumental se esquematiza en la pugna entre dos fuerzas antagónicas, expresiones del bien y del mal, la verdadera fe, representada por la monarquía española y los enemigos de la fe. Y como en el *Apocalipsis*, la canción se concibe como una profecía, modelo que queda de manifiesto de forma inequívoca en los respectivos envíos.

La cuestión del género es el asunto exclusivo de los capítulos II-VI. Desde mediados del Quinientos, el poema heroico se convirtió en un problema de enorme calado para la teoría y la práctica literarias, que, desde planteamientos neoaristotélicos, alcanzó a cuestiones como la verosimilitud, la invención de la fábula o su disposición. Si el modelo de Tasso se ofreció como paradigma perfecto, Góngora, como subraya la profesora Blanco, renunció de antemano a él y optó por un camino complementario, pero bien distinto. Para empezar, desechó lo épico en favor de lo heroico, entendiendo esta categoría como más dúctil y abierta. En segundo lugar, optó por el cauce métrico de la silva, que ofrecía márgenes más amplios y no predefinidos, conforme a los modelos de Estacio o Angelo Poliziano. Por último, y en contra de cualquier principio aristotélico, se deshizo de la fábula como eje de la narración y del suspense como mecanismo de conexión con el lector. El resultado fue un poema que, aunque obviaba elementos claves del género, mantenía su retórica y sus recursos estilísticos al servicio de otra materia. Mercedes Blanco ha definido esta invención poética como «epopeya de la paz», acudiendo al marbete que Jean Chapelain forjó para definir otro poema singular, el *Adone* de Giambattista Marino. La defensa que se propuso en 1623 el entonces joven Chapelain mantiene ciertas analogías con los discursos en defensa de las *Soledades*. Chapelain urdió un audaz subterfugio para acallar las voces de quienes objetaron que el *Adone* no se atenía a los principios de lo heroico, principalmente porque sus acciones acontecieron en tiempos de paz. A quienes así pensaban respondió Chapelain arguyendo que el epilio de Marino introducía una especie de epopeya poco común, la «epopeya de la paz», poema cuya naturaleza admitía, incluso, entreverar burlas. Aun reconociendo Blanco que Chapelain se sirvió de una falacia argumentativa para filiar genéricamente el

Adone, admite que las *Soledades* pueden ser contempladas desde esta perspectiva ética y estética que ya había adoptado en la *Oda a la toma de Larache*.

La construcción de las *Soledades* vulneraba, en efecto, las leyes que la poética había establecido para el poema heroico: la fábula carecía de unidad, integridad y grandeza; el poema no celebraba la acción particular del protagonista en una acción heroica, por el contrario, este se comportaba como espectador semoviente de lo que sucedía a su alrededor. Góngora omitía el apartado de las costumbres, otra de las partes cualitativas del poema, pues no se proporciona ninguna información sobre el origen social del protagonista ni sobre los confusos fines que guían su deambular. Los censores no dieron crédito ante la actitud pasiva y silente del protagonista, mero observador de la escueta acción que acontecía en la *Primera Soledad*. De aquel *mirón*, como lo motejó Jáuregui, cuando concluía la *Primera Soledad*, no se sabía nada. Solo después de leer el métrico llanto del peregrino en la *Soledad segunda* (vv. 116-171) se puede inferir el pasado militar y los anhelos cortesanos sugeridos mediante alusiones en la primera (vv. 167-172), y solo entonces, por ejemplo, se acierta a comprender la intención anticurialesca del «¡Oh bienaventurado albergue!» entonado por el joven náufrago. El poema, pues, carece de lo que hoy llamaríamos las condiciones de narratividad: los personajes no están individualizados, no sufren una transformación y, en consecuencia, no hay una causalidad clara que motive sus acciones y dote de coherencia a una acción o proceso casi inexistente. En suma, estos ingredientes conforman, en ingeniosa expresión de Blanco, la «antinovela gongorina». Esta renuncia a las condiciones de narratividad, a la causalidad que procura la transformación de los personajes y el desarrollo de la acción cabe interpretarla como el deseo de representar un mundo sin conflictos.

El texto de la *Soledad primera* lesionaba también otra parte cualitativa, integridad de la fábula, pues a los ojos de muchos lectores no tenía principio, medio ni fin; ni las débiles conexiones entre las partes estaban justificadas. Góngora había optado por el procedimiento de ruptura del *ordo naturalis* de más arraigo en la tradición épica, el comienzo *in medias res*, comienzo que prefiguraba el desarrollo de un poema épico. Sin embargo, para los primeros comentaristas, que ignoraban el plan global de la obra, esas expectativas quedaban frustradas, pues comprobaban que en la primera de las *Soledades* no concurrían los dos constituyentes imprescindibles de cualquier acción bien trazada: la peripecia del protagonista y el reconocimiento. En nuestra opinión, el veredicto final de una censura como el *Antídoto* confirma, en efecto, que fue juzgado desde la perspectiva de lo heroico y revela las razones de su condena de forma sumaria: «Debiera V.m., según esto, ponderar las muchas dificultades de lo heroico, la constancia que se requiere en continuar un estilo igual y magnífico, templando la gravedad y alteza con la dulzura y suavidad inteligible, y apoyando la elocución a ilustres sentencias y nobles, y al firme tronco de la buena fábula o cuento, que es el alma de la poesía». En esto coincidieron hasta sus más conspicuos y denodados defensores, como el Abad de Rute, que adscribió el poema en su *Examen del*

Antídoto a lo lírico porque «no puede ser épico, ni la fábula o acción es de héroe o persona ilustre ni acomodado el verso». Con todo, el mismo comentarista consideró la filiación bizantina del poema por su comienzo *in medias res* y por dilatar, como Heliodoro, la información sobre «la doncella y el mancebo, que al fin supimos ser Teágenes y Cariclea»; y acallaba las objeciones de los críticos sobre el ignoto peregrino de las *Soledades* con la siguiente socarronería: «Tras el bautizo le vendrá la habla». También Díaz de Rivas vio la justificación de lo épico en el bizantinismo de la forma, en la materia amorosa y en el simbolismo de la peregrinación, rasgos que emparentaban el poema con un género en boga por entonces, el relato bizantino. Tasso, en efecto, había prescrito en sus *Discorsi* que la materia amorosa podía ser sujeto del poema épico y ponía por ejemplos que cumplían este requisito las obras de Heliodoro, Aquiles Tacio, Museo o Valerio Flaco. La concesión del Tasso permitió a Díaz de Rivas legitimar la naturaleza heroica del poema y vincularlo a la narración de Heliodoro.

Además de intentar dar una respuesta a la cuestión del género desde los parámetros de la teoría y la práctica literarias del Renacimiento, los seis primeros capítulos señalan numerosas fuentes y analogías inéditas, nuevos intertextos de signo épico que operan como antecedentes y legitiman el discurso heroico de las *Soledades*. En ese apartado sobresale la importancia concedida a los postulados de Pontano y a la imitación de las silvas de Poliziano, por las que debió de interesarse el joven Góngora en Salamanca, donde el Brocense se había ocupado de editarlas y anotarlas. También en las obras latinas de Poliziano halló a Homero, al Homero leído e interiorizado por el Humanismo toscano. Magistrales son las páginas dedicadas a examinar las concomitancias entre el inicio de las *Soledades* y el *Peregrino en su patria*, o el arranque de *Os Lusiadas*. Igualmente sugestivo es el análisis de la presentación perifrástica del héroe, emparentada con los comienzos de la *Odisea* y de la *Eneida*. A estas concomitancias se dedica de forma específica el capítulo VI, «Márgenes idílicos del relato heroico». En él relaciona Blanco la arcádica escena de la hospitalidad de los cabreros con un episodio repetido a menudo en la tradición épica, el amparo dispensado por un anfitrión humilde a un personaje noble. La fuente principal del argumento utilizado por Góngora lo señala Blanco por primera vez: la fuga de Erminia en la *Jerusalén Liberada* (VII), pasaje que pone en relación con un episodio de la *Farsalia*. El peregrino de las *Soledades*, a diferencia de Erminia, no procede de la guerra, por ello no inquieta a los cabreros; pero los dos son encarnaciones del desengaño. En su opinión, Góngora, como en los ejemplos de Lucano y Tasso, pone de relieve el carácter ejemplar de la humilde hospitalidad. La autora, como es obvio, no elude definir el *Beatus ille* entonado por el peregrino como una oda horaciana; pero lo integra en su tesis interpretativa sobre el género de las *Soledades* como un remanso o paréntesis lírico de la narración; es decir, como obraban los episodios aducidos en la *Farsalia* o en la *Jerusalén*. Creemos, no obstante, que es posible invertir las premisas de tal planteamiento argumentativo y contemplar (así lo hicieron algunos comentaristas) lo épico como el marco narrativo que encuadra

el polimorfismo lírico de las *Soledades*. Sin querer contradecir un ápice el planteamiento de la autora, mirada así, la obra responde a la estrategia de un poema lírico. Esta perspectiva inversa no entraría en contradicción con algunas de las conclusiones más reveladoras que proporciona el ensayo, por ejemplo, con las extraídas del análisis de las fuentes del métrico llanto del peregrino y del canto amebeo de la *Segunda Soledad*, donde, en opinión de la autora, se yuxtaponen dos estilos y dos concepciones del amor: respectivamente, el petrarquista y el del Renacimiento latino de raíz alejandrina representado por Poliziano, Sannazaro y Pontano.

Ciertamente, nos descubren estas páginas que Góngora no se atuvo a ningún modelo fijo, sino que integró una tradición poética en la que cabían por igual textos griegos, latinos y neolatinos, italianos, portugueses y españoles, desde Virgilio a la *Farsalia* de Lucano, que se hace presente en una dimensión moral, los *Panegíricos* de Claudiano, acaso su autor preferido, las *Silvas* de Poliziano, el *Orlando furioso* de Ariosto, la *Jerusalén* de Tasso o la épica peninsular, con *Os Lusíadas* de Camões y la *Araucana*, textos ambos que leyó con particular atención. De esas lecturas, llegaron a las *Soledades* no solo concepciones generales del poema, sino versos, personajes, motivos o episodios, ya sean los discursos sobre la navegación, el asunto de la celebración marina o el referido interludio idílico que conecta al peregrino de Góngora con la Erminia de Tasso, la fabulación geográfica o el interés por la representación viva del paisaje, aun en sus más nimios detalles. Una especial importancia le otorga Mercedes Blanco a la influencia de Homero, al que señala como ejemplo de *enargeia* o *evidentia* en las descripciones del paisaje y en la elección de un destino privado para el héroe, frente a la meta colectiva que, desde Virgilio, planteó la fábula épica. Es admirable el conjunto de noticias que proporciona sobre la recepción de Homero en el Humanismo europeo e hispánico, punto de partida para el análisis de los vestigios homéricos hallados en las *Soledades*. Mercedes Blanco ha sido capaz de reconocer alusiones homéricas que no fueron apreciadas por los comentaristas antiguos. Entre las reminiscencias señaladas, la más significativa, por su relación con la tesis sostenida a lo largo del trabajo, es, en nuestra opinión, la que interpreta la irrupción del peregrino, por el azar y el infortunio de un naufragio, en un lugar utópico, escenario de una armonía social que su amigo Pedro de Valencia había cifrado en el microcosmos habitado por los feacios que acogieron a Odiseo antes de su regreso a Ítaca. Pedro de Valencia, sin embargo, animó al poeta a seguir el ejemplo de los autores griegos, «aquellos grandazos», porque no reconoció su influencia en el texto de las *Soledades* que le había remitido Góngora para que lo juzgara.

De especial interés resulta la dimensión política que este *Góngora heroico* reserva al poema a partir del excurso sobre las navegaciones contemporáneas de españoles y portugueses en la *Soledad primera*. De acuerdo con las lecturas de Robert Jammes o John Berberly, Góngora estaría invitando a moderar la codicia conquistadora del imperio y sus súbditos con una ambición prudente y atenta, sobre todo, a la paz y la prosperidad del reino. Esta segunda parte, comprendi-

da entre los capítulos IX-XII, se integra en la línea argumental del ensayo para reforzar la tesis central, pues en un elegante ejercicio de erudición y sutileza crítica Blanco demuestra que el combate con el mar narrado sumariamente es un relato épico en miniatura, y que las representaciones cosmográficas son un ingrediente de la composición de numerosos poemas heroicos, algunas de las cuales pudieron ser el germen del discurso de las navegaciones, como la profecía de los descubrimientos del canto XV de la *Jerusalén* o la descripción del orbe enunciada por Astolfo en el *Orlando furioso*, donde reconoce la huella de la profecía de Séneca en la *Medea*, que Lía Schwartz había señalado como fuente del pasaje gongorino. Tampoco renuncia a examinar la impronta de *Os Lusíadas* y la *Araucana* en pasajes y versos del discurso del político serrano. Muchas de las páginas de esta parte vienen a explicar sentidos inéditos, como el apartado dedicado a reconocer, sin perder de vista los modelos de Lactancio y Claudiano, la ubicación del Fénix, el pájaro de Arabia, en las islas de las especias halladas por los portugueses, entre Ceilán y las Molucas.

A partir de la metodología aplicada por Alexandre Doroszlaï en el estudio de la geografía del *Orlando* a través de la colección de mapas que poseían los duques de Ferrara en tiempos de Ariosto, Blanco se ocupa de examinar qué fuentes cartográficas inspiraron el mapamundi verbal del texto de las *Soledades*, y halla esas fuentes en los mapas histórico-literarios de Ortelius, en los atlas impresos en los Países Bajos en la segunda mitad del xvi y en los mapas murales de vastas regiones. A esta exposición magistral que nos ofrece Blanco sobre los procedimientos de la creación en el Renacimiento y sobre la convergencia de las artes cabría añadir que cosmógrafos contemporáneos de Góngora sobresalieron por sus intereses humanísticos y literarios, como es el caso de Antonio Moreno Vilches, quien mantuvo una intensa relación con Caro, Tamayo de Vargas, Espinosa o Robles, y no fue ajeno a la controversia gongorina.

Recupera Mercedes Blanco en estos capítulos la historicidad del poema y el trasfondo político de esta epopeya de la era de los descubrimientos, pues subraya que la composición de las *Soledades* coincide con las últimas tentativas españolas de conquistar nuevos territorios en el Pacífico y de abrir nuevas rutas comerciales con el fin de atenuar el impacto de la expansión holandesa, tentativas que ilustra, entre otros ejemplos, con la semblanza de Pedro Fernández de Quirós, cuyos entrañables afanes por conquistar la *terra australis incognita* fueron desoídos. Pero esta dimensión política corre pareja con la interpretación moral del poema. Góngora reelabora con materiales y tópicos clásicos la execración de la navegación moderna y de sus causas. El discurso, impregnado de fatalismo, destima que tales empresas de expansión estuvieran justificadas por responder a la representación de una monarquía ejemplar o a la propagación de la fe; lo cual no impidió, como hemos expuesto en otro lugar, que una retórica para dominicos que permanece manuscrita en la Biblioteca Colombina, la *Lengua española cultivada*, obra de fray Antonio Ruiz de Cabrera, viera en esos versos de Góngora la misión profética y evangelizadora de los españoles dictada por Malaquías.

La pesimista reprobación, sin concesiones, del político serrano se hace desde un promontorio, con la mirada puesta en el mar, escenario de siniestras desdichas; mirada contemplativa y simbólica, entendemos, desde la atalaya, que adquiere una intención moral enraizada en el humanismo cristiano y en el reformismo postridentino. Esa atalaya se sitúa, por contraste con lo descrito y con el mundo del que proviene el peregrino, en una naturaleza y sociedad armónicas, sin conflictos, sin violencia, preservadas de las contingencias de la historia. De ahí la conexión con la literatura latina y su condena moral del imperio como fuente de codicia y origen de la decadencia y la corrupción de la costumbres. La alternativa de don Luis sería una sociedad más pequeña y menos ambiciosa, tal como había defendido su amigo y censor Pedro de Valencia en el discurso *Acerca de las enfermedades y salud del reino*, donde, tras denostar el Imperio y las conquistas de ultramar, afirmaba, desde una suerte de estoicismo público, que «el reino puede ser gobernado y sustentado en paz, con templanza y gastando moderadamente». Góngora adopta una posición comprometida frente a su tiempo y frente a la historia mediante una voz autocrítica que infunde serenidad lírica al discurso. Si se nos permite el oxímoron, el «héroe lírico» es en esos versos la proyección del propio Góngora, como lo es el peregrino en la contemplación de un universo idealmente concertado que el lector admira a través de sus ojos.

Sobre las *Soledades* se han ido sedimentando comentarios monumentales, exámenes críticos y juicios sesudos que en ocasiones han terminado por sepultar los versos bajo el peso de una erudición estéril. No encontrará el lector sabiduría inerte en este *Góngora heroico*, sino saber que ilumina con nueva perspectiva el sentido de versos y pasajes de las *Soledades* y su intención global. La creación poética está sometida a una constante confrontación con las obras que la precedieron. En poesía el aura de los grandes autores es especialmente perceptible porque las palabras son menos precederas que los significados que soportan. Mercedes Blanco nos ha regalado una lección sobre ello con el ejemplo de la más singular creación gongorina.

