

Colección **CONFLUENCIAS**

TÍTULOS PUBLICADOS:

David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*

Joan Lluís Palos y Diana Carrió-Invernizzi (dirs.), *La historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*

Miguel Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*

Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*

Juan Matas Caballero, José María Micó Juan y Jesús Ponce Cárdenas (dirs.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*

Eric Storm, *El descubrimiento del Greco. Nacionalismo y arte moderno (1890-1914)*

Giuseppe Galasso, *Carlos V y la España imperial. Estudios y ensayos*

Alfonso de Vicente y Pilar Tomás (dirs.), *Tomás Luis de Victoria y la cultura musical en la España de Felipe III*

Vicente Lleó Cañal, *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*

En las *Soledades* de Góngora, un joven de alta nobleza, náufrago y errante, deambula durante cuatro días por un mundo rural hospitalario que vive en una paz gozosa e inalterable. A primera vista estamos en un régimen radicalmente alejado del registro épico, y sin embargo Mercedes Blanco, en un estudio que apenas tiene antecedentes ni paralelos en la crítica anterior, demuestra que en este poema puede verse la respuesta del poeta andaluz a lo que Torquato Tasso había llamado «poema heroico».

En este fascinante diálogo se pone en relación la obra de Góngora con las de Pontano, Poliziano, Sannazaro, Ariosto y Torquato Tasso, considerando también el fondo común de la épica clásica y las lecturas de Homero en el Renacimiento. En la lengua poética de este último Góngora halló técnicas favorables a una escritura que constituye el mundo como paisaje en un sentido cercano al del género pictórico. A la tradición épica remite asimismo el «discurso de las navegaciones», un fragmento de la *Soledad primera* que incluye un paradójico mapamundi sin topónimos y ofrece una síntesis de los ejercicios meditativos que suscitó la revolución geográfica de la era moderna.

La operación creativa de la que resulta el poema puede describirse como un desplazamiento de la proeza heroica desde la acción contada hasta las acciones de escribir y de leer, mediante la invención de una lengua repleta de aventuras y de riesgos. Con un ejercicio que moviliza todos los recursos de su imaginación y de su inteligencia, el lector de las *Soledades* es invitado a adivinar la guerra, su gloria y sus calamidades como por transparencia, bajo una imagen radiante de la paz.

Mercedes Blanco es catedrática de Literatura Española en la Sorbona. Es autora de un centenar de estudios y ensayos sobre la literatura del Siglo de Oro, y en especial sobre Gracián, Quevedo y Góngora, donde se interesa por cuestiones estéticas y formales, combinando la tarea de desentrañar los detalles del texto con una consideración de amplios conjuntos teóricos e históricos. Destacan *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe* (París, 1992) y el reciente *Góngora o la invención de una lengua* (León, 2012).

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

EL GRECO 2014



9 788493 677671

con la colaboración de:



CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

GÓNGORA HEROICO • MERCEDES BLANCO



La colección **Confluencias** del Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH) está dedicada a las relaciones internacionales del arte, las letras y el pensamiento español del Siglo de Oro. Esta serie acoge un conjunto de monografías, tesis doctorales y actas de congresos centradas en aspectos de mutua influencia, paralelos e intercambios entre España y otros países; ideas, formas, agentes y episodios de la presencia hispánica en Europa, así como de lo europeo en España.

PRÓXIMOS TÍTULOS:

José Luis Colomer y Amalia Descalzo (dirs.), *Vestir a la española. Prestigio y vigencia del atuendo español en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*

Beatriz Blasco Esquivias, *Tracistas, inventivos y arquitectos. El progreso de la arquitectura en la corte de Madrid (1526-1700)*





1. Diego Velázquez, *Luis de Góngora*. 1622. Óleo sobre lienzo, 50,2 x 40,6 cm.
Boston, Museum of Fine Arts.

II

Guerras de plumas en las fronteras de lo heroico

*Pero en la poesía encontró siempre, no tan sólo hermosura,
sino ánimo,
la fuerza del vivir más libre y más soberbio*

Luis Cernuda

Uno de los temas centrales de la guerra de plumas suscitada por las *Soledades*¹ es la censura de la oscuridad; y esta oscuridad de Góngora sorprende y molesta porque para el modesto argumento del poema no se estima apropiado el estilo «sublime» y «heroico», al que muchos reconocen el derecho a ser arduo e incluso oscuro.

En lugar de considerar esta polémica de manera aislada, como suele hacerse, trataré de hacer más inteligible lo que está en juego adoptando un método comparatista. Procuraré demostrar que ciertos argumentos importantes que surgen en la discusión sobre Góngora ya habían asomado en las décadas de 1580 y 1590 en los textos polémicos en torno a la obra de Torquato Tasso. Volverán a ventilarse más tarde, en la segunda década del XVII, a propósito de otro poema no menos célebre, ambicioso y anómalo que el de Góngora, el *Adone* de Giambattista Marino (1620). A propósito del inmenso *Adone* forja el polígrafo francés Jean Chapelain un concepto no destinado a prosperar, el de «epopeya de la paz», que, considerado en relación con las *Soledades*, permite entender mejor su horizonte doctrinal y estético.

En España nadie apelará a este concepto de epopeya de la paz ni a nada que se le parezca. En cambio uno de los defensores del poeta, Pedro Díaz de Ribas, alega para justificar la dificultad del estilo de Góngora una idea que había defendido hacia 1500 Giovanni Pontano: la sublimidad del estilo es algo que pertenece a la poesía como tal y que no depende de los temas tratados. De hecho, para entender el debate sobre el estilo sublime y su relación con el argumento del poema es útil seguirlo desde la época de Pontano, coetáneo de Angelo Poliziano, a finales del XV, hasta la batalla en torno a Góngora (desde 1613), considerando el caso de Torquato Tasso como el hito más significativo. Veremos que lo que se está aireando en esta polémica es el concepto huma-

so Alonso— las *Soledades* pertenecen a la lírica. Pero este juicio obedece a un concepto romántico del lirismo como lenguaje que, debatiéndose con lo inefable, llega a expresar los más delicados pensamientos e íntimos anhelos. Todo lo cual tiene poco que ver con los motivos de Francisco Fernández de Córdoba, hombre muy de su siglo, lector voraz y temperamento flemático y juguetón, con humor y agudeza singulares.

La verdad es que si nos empeñáramos en darle la razón y en defender que las *Soledades* son un poema lírico, y que es lírico aquel poema que los comprende y abraza a todos, nos estaríamos tomando estas tesis más en serio de lo que lo hacía su propio autor. La empresa del abad de Rute, aquí como en el resto del *Examen del Antídoto*, no es especulativa sino retórica. De lo que se trata es de abogar por Góngora, de conquistarle partidarios e intimidar a sus detractores, repeliendo el odioso ataque que ha sufrido el más bello de sus poemas⁵ y echando mano de cualquier argumento verosímil. Ahora bien, entre los cargos que formulaba el autor del *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, el más grave y difícil de rebatir era la inadecuación de su extraordinario estilo al ambiente rústico de la obra. Desde los presupuestos compartidos entonces, sólo cabía justificar la oscuridad del estilo en virtud del «furor» y el «ardimiento» que arrebatava al poeta hacia lo grande y sublime⁶. Pero arder y enfurecerse fuera de propósito era cosa de niños o de insensatos, y un estilo elevado derrochado sobre materias plebeyas y cotidianas, un disparate ridículo⁷. Como resume Melchora Romanos, la «transgresión» que se reprochó a Góngora no consistía «en los mecanismos poéticos que conducen a la elevación del estilo (neologismos, hipérbatos, metáforas) sino en su aplicación a asuntos y conceptos humildes»⁸ y, lo que es lo mismo en una sociedad donde los valores aristocráticos obliteran las máximas evangélicas, «bajos» o «viles». Para los adversarios de Góngora, la clave del caso era pues negar que el poema, dado su género, fuera «capaz de grandeza». Por ello mismo intentaba el abad absolverle de este cargo demostrando que las *Soledades*, por su argumento, sus temas, su diseño y estructura, su género por lo tanto, exigían la grandeza o al menos la admitían.

Es de suponer que llevar a cabo esta defensa debió de resultarle incómodo, puesto que estaba en su fuero interno convencido de que los acusadores llevaban la razón. En el *Parecer acerca de las Soledades* que había redactado dos años antes a instancias del autor, había sostenido la misma opinión que formularían más tarde los impugnadores del poema: que su oscuridad era censurable, porque a las cosas llanas y corrientes de que trataba la narración no se acomodaban el «hablar grande y el estilo sublime»:

Diráme Vm. a esto dos cosas: la primera, que la oscuridad causada de locuciones extraordinarias, palabras peregrinas y muchedumbre de figuras, hace y engendra el hablar grande y estilo sublime [...]. Respondo a lo primero que es así, que el hablar figurado, demasiadamente y con palabras peregrinas (como no de enigma, ni barbarismo), engendra el estilo sublime; testigos Aristóteles, Escalígero, Torcuato y otros, que en varios lugares varias veces lo afirman; pero eso se entiende según ellos en poema

grave, trágico, heroico, o otro semejante; que siendo de su naturaleza ilustres piden estilo, y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera Vm. si aplicara su ingenio, y genio, a lo épico, de que diera mejor que otro ninguno. Pero un poema (cuando no lírico de materia humilde) bucólico en lo que se descubre hasta ahora, no ha de correr parejas con lo heroico [...]. Divinamente enseña esto Fracastorio en el diálogo *Naugerio, sive de Poetica: sicut enim vestis aurea, quamquam per se pulcherrima sit appositata tamen rustico, non modo decorum et ornatum non affert sed risum concitabit magis: ita est si rebus comicis maiestatem Heroicam addas omnia facies indecora*⁹.

Cuando el abad de Rute escribía a Góngora con la franqueza del consejo amistoso, no se le ocurría pues otra adscripción genérica para el poema sometido a su «parecer» que la de bucólico (o tal vez lírico, pero de materia humilde)¹⁰. Ello implicaba su índole más afín a lo cómico que a lo trágico o heroico. Pero esto, que le resultaba evidente en un primer momento, es precisamente lo que tiene que refutar cuando le toca cumplir con la promesa hecha al poeta en la despedida del mismo *Parecer* de convertirse en su «campeón» si algún atrevido lo impugnase¹¹.

Su táctica consiste en acogerse al sagrado de la categoría nebulosa de lo lírico, en la que todos los gatos son pardos, y hay cabida para todo y por consiguiente también para la «grandeza»; y, en el caso de que la maniobra fallase, ampararse en el socorrido lema *Ut pictura, poesis*, y definir el poema como «pintura que habla» y las *Soledades* como «lienzo de Flandes en que se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos»¹².

Con mayor audacia, el más brillante defensor primerizo de las *Soledades*, Pedro Díaz de Ribas, al enfrentarse con el mismo problema adopta una solución distinta y se resuelve a afirmar, contra las apariencias, que el asunto del poema es grave y su género heroico:

Estos modos tan célebres [se refiere a locuciones virgilianas que acaba de citar, siguiendo a Escalígero y a Juan Luis de la Cerda] son como sombras de la alteza y gala con que algunas veces nuestro Poeta habla aun de las cosas más ordinarias. Y no es argumento eficaz decir que estas *Soledades* tratan de campos, chozas y pastores, y que así es poesía bucólica y se ha de allanar al estilo ínfimo, como los demás versos bucólicos; porque su principal asunto no es tratar cosas pastoriles, sino la peregrinación de un príncipe, persona grande, su ausencia y afectos dolientes en el destierro, todo lo cual es materia grave y debe tratarse afectuosamente, con el estilo grave y magnífico. Lo cual confirma Torquato Tasso, lib. *Del poema heroico*, pues dice que de materia amorosa aun se puede componer épico poema¹³.

Sin embargo, en uno de los manuscritos que nos han conservado estos discursos¹⁴, se lee en el margen: «No quiero yo decir por esto que las *Soledades* son obra épica». De modo que Díaz de Ribas no parece muy seguro de la solidez de una línea de defensa que consiste en incluir las *Soledades*, por su diseño básico —es decir, por su género—

(digna palma, si bien heroica mano),
pues eres uno ya del soberano
campo glorioso de gloriosas almas,
que ciñen resplandor, que enristran palmas,
do se triunfa y nunca se combate,
mi lengua se desate
en dulces modos, y los aires rompa
a celestial soldado ilustre trompa.

(35-47)

Tenemos en esta canción la afirmación enfática de una apoteosis que fusiona paganismo antiguo y misticismo moderno, la misma mezcla que puede verse en un cuadro de Herrera el Mozo que mostramos, aunque muy posterior (fig. 3), por la claridad con que expresa, a propósito del mismo santo, este tipo de heroísmo sacro.

En el ámbito profano se juzgan atributo heroico, cuando son ejercidas con perfección, la pareja virgiliana de *Fortitudo* y *Prudentia* —que reúne Eneas, según los comentaristas de Virgilio—, y, ampliando algo la nómina, las virtudes cardinales de fortaleza, justicia, templanza y prudencia. Pero también son parte del héroe la buena fama, el renombre, la autoridad, el poder, los honores y, en suma, todo lo que algo más tarde declinará Gracián en los veinte «primores» del héroe. Así, por ejemplo, el «natural imperio», o sea el carácter a la vez resuelto, imperioso y popular; o la «simpatía sublime», el don de hacer amigos entre jóvenes destinados a distinguirse y a volverse famosos. Muchos, abiertamente o no, se inclinaban a pensar que lo distintivo del héroe es tener de su lado la fortuna, como debe tenerla el buen político, aunque acabe naufragando después de haberse dejado llevar por ella, en una línea de pensamiento de la que Nicolás Maquiavelo es exponente máximo, pero en modo alguno aislado. Baltasar Gracián, en su lista de los primores del héroe, incluye su dominio de la fortuna, a quien debe tener «tanteada», de quien debe fiarse con valor y recelarse con cautela. Este respeto por la fortuna, pagano en su raíz, se racionaliza o justifica con una cristianización: «La fortuna, tan nombrada como poco conocida, no es otra, hablando a lo cuerdo y aun a lo católico, que aquella gran madre de contingencias y gran hija de la Suprema Providencia, asistente siempre a sus causas, ya queriendo, ya permitiendo»²⁸.

Este concepto del heroísmo dominante en el Renacimiento se fortalece, profundiza y afina en el XVII; define la figura retratada por el jesuita Baltasar Gracián pero también se deja entrever en las reflexiones de Blaise Pascal sobre la «condición de los grandes», pese a sus simpatías por el jansenismo²⁹. El héroe es para estos autores la proyección ideal, no mentirosa sino verosímil y legítima, del individuo destacado por su nacimiento, rango, riqueza, ingenio, poder y fama, concepción que incluye Góngora en las *Soledades*. Para indicar que el peregrino considera a la novia aldeana lo bastante



3. Francisco de Herrera el Mozo, *El triunfo de san Hermenegildo*. 1654.
Óleo sobre lienzo, 326 x 228 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



4. Peter Paul Rubens, *Minerva protege a la Paz de Marte* (detalle). 1629-1630.
Óleo sobre lienzo, 203,5 x 298 cm. Londres, National Gallery.

ter narrativo y la «grandeza» y extrañeza de su concepción y ejecución, las *Soledades* pertenecen al ámbito de lo heroico y de lo épico, tal como se veía entonces. Por el ambiente rústico, la falta de peligros y de proezas, de grandes asuntos políticos y religiosos, su presencia dentro de este campo aparecía como una usurpación, un gesto transgresivo y exorbitante. Ahora bien, podría defenderse hasta cierto punto la idea de que la paz también merece ser exaltada –tanto o más que la guerra– como algo grandioso, una imagen del orden a la vez natural, divino y humano, idea que sugieren ciertos cuadros memorables de Rubens como *Minerva protege a la Paz de Marte* (fig. 4).

Veremos en efecto que, si hay un pensamiento central latente en el poema, bien podría ser el de que la paz entraña un goce intenso y da ocasión para el ejercicio del valor. A la paz no le falta nada por consiguiente para que en ella se puedan elevar a rango heroico las cosas del mundo y las acciones humanas. Sin embargo, esa elevación es algo artístico y artificioso. Lo sublime, como en el tratado helenístico de Longino, nace de un arte que, además de experiencia, de habilidad y de reflexión, requiere en el artífice una imaginación apasionada y un carácter magnánimo, atributos propios del poeta que escribe al dictado de las potencias celestes.

XI

Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones

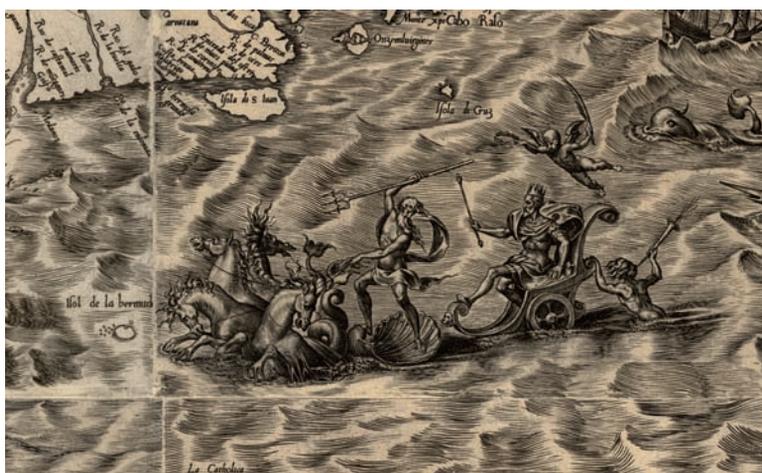
*Nec taceat nova bella, omnem illata per orbem
signa novum et positas leges et nomina nostra.*

Fracastoro, *Syphilis*, III, 21-22

Alexandre Doroszlaï, que estudió la «geografía» del *Orlando furioso* cotejando lugares difíciles del texto con los mapas que tenía a su disposición Ariosto, concluye que en este poema «los mapas (un abanico que va del mapamundi al plano de ciudad) sirven de campo de acción privilegiado al don de ubicuidad de que goza la fantasía poética». Los mapas son una fuente enciclopédica, base «tanto de la gran diversidad de los trayectos imaginados como de su notable precisión, y de la definición de espacios coherentes cuya conformidad podemos verificar»¹.

Góngora fue sin duda alguna uno de los más atentos lectores españoles de Ariosto², junto con Cervantes, y es posible que percibiera el trasfondo cartográfico de la imaginación espacial en el *Orlando furioso*. La frase de Doroszlaï podría aplicarse a la *Solidad primera*, y en especial al discurso de las navegaciones, aunque se trate de un texto muchísimo más breve y de un relato infinitamente más simple.

Una notable característica formal de la narración incluida en este discurso, que importa tanto como la sustitución de los diversos agentes humanos por un agente único, la Codicia, consiste en la índole fantástica y no empírica del relato. Lo que se cuenta en modo alguno es la experiencia posible de los navegantes, a ras de suelo o de mar, sino la figura que su viaje tendría para alguien que lo contemplase a gran distancia y sin estar inmerso en su horizonte espacio-temporal forzosamente breve. La acción se sitúa en un espacio dilatado que escapa a la percepción directa de hombres que no disponen de aviones y menos de satélites y parecidos artefactos, un espacio que sólo puede ser construido mentalmente. De ahí que su visión sea en cierto modo asunto para el *vates*, el poeta visionario que puede imaginar el punto de vista de los pájaros o de los dioses.



40. Detalle de fig. 32.

ello se sitúa su representación frente a una zona costera de América del Norte cuya exploración y dominio eran entonces objeto de litigio entre España y Francia.

Una imagen muy similar, que creemos calco de este detalle alegórico del mapa de Gutiérrez-Cock (relación no vista hasta hora, que sepamos), aparece en el fresco correspondiente a Liguria en la Galería de los Mapas del Vaticano, adornada con los frescos que representan las regiones de Italia⁴ (1582). En este caso el carro de Neptuno es seguido por un vehículo idéntico al del mapa de Cock, y Neptuno blande su tridente exactamente de la misma manera. Pero en vez de servir de coche a un rey con su corona y su cetro, el fantástico vehículo dorado lleva en triunfo a un héroe republicano, Cristóbal Colón revestido de una toga senatorial. Se ciernen sobre él un Cupido volante que sólo se explica, en esta alegoría en honor al navegante genovés, como una huella de su fuente iconográfica: el detalle del grabado que aludía al recién casado príncipe Felipe y al que el pintor no quiso renunciar, tal vez por el equilibrio y la gracia que aportaba a la composición. Claro que falta la figura de Himeneo y en cambio aparece delante del soberbio tiro de los caballos de Neptuno un tritón con una trompa-caracol, que parece inspirado en una de las figuras del *Triunfo de Galatea* de Rafael, cumpliendo las funciones de heraldo y vocador que desempeña la Fama en otros contextos. El tritón sostiene un asta con una banderola donde se lee: *Cristophorus Columbus ligur, Novi Orbis Repertor* (fig. 41).

Es pues el mismo Colón quien en este motivo decorativo vaticano «viola» el tridente de Neptuno, en coincidencia curiosa con nuestro texto.

Pero la hazaña de Colón no se limita al tridente violado de Neptuno, o sea en asegurar para sí y para sus patronos, los reyes de España, un dominio de los mares superior



41. Ignazio Danti, *Liguria* (detalle). 1581. Fresco, 4 x 3,2 m. Galería de los Mapas Geográficos, Museos Vaticanos.

al conseguido hasta entonces por potencia política alguna. En la imaginación poética de Góngora, su verdadera proeza consiste en permitir el íntimo contacto con el lugar visual y mental del lecho del Sol en el occidente marino, último horizonte visible en dirección oeste. En la literatura clásica, es tópica la relación de este lugar imaginario con España. Así Claudiano, lectura favorita de Góngora, que ofició de poeta en la corte del emperador Honorio, hijo del español Teodosio, atribuye a Hispania el privilegio de ser la tierra occidental por excelencia, en cuyas aguas el sol y las estrellas se retiran para descansar:

Quid dignum memorare tuis, Hispania, terris
vox humana valet? primo levat aequore Solem
India: tu fessos exacta luce jugales
proluis, inque tuo respirant sidera fluctu⁵.

(*Laus Serenae*, 50-53)

(¿Qué voz humana será digna de cantar tus alabanzas, Hispania? La India es donde primero surge el sol del océano; pero tú bañas el tiro fatigado al declinar de la luz, y en tus olas alivian su cansancio las estrellas.)

Sin embargo este lecho occidental del sol y de las estrellas es lugar que una vez recorrido se disipa como la fantasmagoría que siempre fue. Lo que Góngora sugiere representándolo por unas *turquesadas cortinas* en un *lecho azul de aguas marinas*, unas cortinas de agua que no son ni cubren otra cosa que el agua misma, como un velo pintado cuya condición ilusoria descubre quien intenta correrlo. Como este velo o estas cortinas, se disuelve aquí el lenguaje del mito en el artificio de la metáfora.



42. *Maris Pacifici*. Grabado coloreado, 340 x 495 mm, en *Theatrum orbis terrarum* (Amberes, Christophorus Plantinus, 1590), de Abraham Ortelius. Colección particular.