

LA PERINOLA

ISSN: 1138-6363

REVISTA ANUAL DE INVESTIGACIÓN QUEVEDIANA / N° 20 / 2016

Blanco, Mercedes, *Góngora heroico. Las «Soledades» y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012, 444 pp. (ISBN: 978-84-15245-22-3)

A lo largo de estos veinte años de existencia de *La Perinola*, nos hemos encontrado en los artículos y en las reseñas la alargada sombra de don Luis de Góngora, quien influyó en la obra de don Francisco de Quevedo. No hay libro, artículo o reseña que revisando uno de estos escritores, no haga referencia al otro: y este axioma resulta verdadero en este caso, donde entre la pléyade de autores estudiados, aparece la figura de don Francisco.

El libro de Mercedes Blanco parte del hecho de que los contemporáneos de Góngora elevaran al rango épico no solo la *Fábula del Polifemo* y el *Panegírico*, sino, sobre todo, las *Soledades*, obras que fueron compuestas en el breve período que va de 1611 a 1617, y la crítica moderna, especialmente la anglosajona, también ha sido sensible a la vertiente épica del poema. El poema de las *Soledades* es analizado como una solución ingeniosa a la demanda del poema épico, entendiendo demanda como búsqueda infinita de algo que tiene supremo valor. La autora se plantea la problemática de que si las *Soledades* no es un poema épico, es otra cosa que vale como sucedáneo o sustituto, debido a que la épica de corte clásico, según la tesis de Mercedes Blanco, no tenía ya futuro y no podía arraigar sólidamente en la España moderna.

En la Introducción del libro, la autora estudia las circunstancias históricas y políticas que vivió el poeta y que marcaron la creación de esta obra, partiendo de la idea de que el sentimiento de la gloria y las victorias en España eran circunstancias de un pasado memorable, aunque admite que es un error atribuir a Góngora una aguda y angustiada conciencia de crisis. Se plantea, entonces, el problemático género de las *Soledades* (16 y ss.) y, admitiendo con Colie que los géneros en el Renacimiento eran algo proteico y lábil, se fija en las cuatro *Silvae* de Angelo Poliziano, que nuestro poeta tuvo en cuenta para la elaboración de su poema y la construcción de sus silvas como estructuras portadoras de una lengua poéticamente intensiva y atractiva. Así, pues, las *Soledades* ofrecen una disposición más original y la autora del libro se plantea como objetivo aclarar la causas y modos en los que se sustenta dicha originalidad.

No podía faltar en el análisis de las *Soledades* la presencia de dos de los poetas más importantes de la literatura como Ludovico Ariosto y Torquato Tasso, que tanta influencia tuvieron en don Luis. Así, se llega a la conclusión de que Góngora no trataba la poesía al modo del profesional de las letras como lo hizo Tasso y, a pesar de esta circunstancia y de que su modo de escribir fuese muy lento, nuestro poeta resultó ser un lector voraz y extraordinariamente receptivo, por lo que la lectura de estos dos autores italianos tuvo un peso excepcional. A partir de la comparación con estos dos escritores, se resuelve que las *Soledades*,

curiosamente, ponen en tela de juicio dos elementos fundamentales del poema heroico: la fábula y el suspense narrativo dramático. A pesar de estas dos características, Góngora manejará los motivos, los hábitos retóricos y los estilemas típicos del poema épico, por lo que se puede denominar sus *Soledades* como una «epopeya de paz», glosando más adelante el origen de esta definición.

Para aclarar este concepto, la unión de estos dos términos que pueden parecer antónimos (epopeya y paz), la profesora Blanco parte del análisis de la *Oda o canción a la toma de Larache*, preludio de lo que nos encontraremos en las *Soledades*. Es un lugar común crítico que este poema a la conquista de Larache inaugura el Góngora complejo hasta la oscuridad que conseguirá su pleno desarrollo en el *Polifemo*. Sin embargo, para la autora de este libro, el poema no solo es claro, sino que alcanza una precisión matemática. El punto de arranque es la comparación con otros poemas similares de Fernando de Herrera: *Cantemos al Señor* y *Voz de dolor y canto de gemido*, donde el comentarista de Garcilaso celebra la victoria de Lepanto (1571) y lamenta la derrota de Alcazarquivir (1578). El tema del poema gongorino *Canción a la toma de Larache*, puede parecer nimio comparado con los de Herrera: Larache no es una victoria resultado de una heroica batalla, sino una jugada política excelente para hacerse con un fuerte inexpugnable y bien provisto de artillería que podía garantizar con seguridad el comercio con América. Este poema se caracteriza por el tono grave característico de las odas pindáricas y, a la vez, entreteje imágenes y léxico poético apropiado para expresar la grandeza del acontecimiento. Góngora se nos muestra en este poema como un hombre capaz de apreciar con lucidez el mundo político y social en el que estaba inmerso, donde los conceptos políticos han cambiado, y utiliza, por lo tanto, estructuras poéticas nuevas y apropiadas para integrar y, al mismo tiempo, negar una tradición entera y proponer algo nuevo. No es casual, entonces, su contemporaneidad con el *Quijote* que hace lo mismo en un terreno distinto y con resultados muy diferentes.

El siguiente capítulo lleva como título «Guerras de plumas en las fronteras de lo heroico» (71 y ss.). La autora analiza aquí lo revolucionario de la fórmula gongorina que llamó tanto la atención de sus contemporáneos a la luz de la idea de lo épico o heroico en su tiempo. Lo que sobresaltó a sus contemporáneos en la polémica gongorina fue la inadecuación entre su extraordinario estilo y el ambiente rústico de la obra. A pesar de que en Italia se distinguía con precisión entre lo heroico y lo épico, en España estas consideraciones filológicas apenas tenían eco, por lo que se consideraba heroico toda composición en verso que celebrase nobles virtudes y tratase de grandes personajes y hechos memorables. El género heroico abarca la épica y también el panegírico en verso, la oda o canción de tema militar o político, las elegías fúnebres, los túmulos y epitafios. Resultaba lo heroico mucho más elástico que lo épico, ya que merecía llamarse grave y heroico todo escrito que

tendiese a sustentar la dignidad del poder, a acrecentar la gravedad y la majestad o el carisma de las personas públicas, incluyendo lo que hoy llamamos encomiástico, áulico o cortesano.

El argumento que permite insertar las *Soledades* dentro de lo heroico no lo encuentra Mercedes Blanco en los defensores españoles del poeta cordobés, sino en la estrategia de reivindicación de Jean Chapelain al *Adone* de Giambattista Marino, publicado en 1623 en las piezas liminares a la primera edición de París. Chapelain defendía este poema con el argumento peregrino de ser una «epopeya de la paz», ya que para el humanista francés un poema de ese tipo se caracterizaba por tener un asunto sin mezcla de guerra, ilustre por los protagonistas, el nudo con perturbación tan grande como lo permita el asunto, todo el esfuerzo ha de ponerse en las descripciones, donde el amor tiene que tener una gran importancia, y se admitía la aparición de burlas, si eran modestas. Para la profesora Blanco, esta definición encajaría perfectamente en las *Soledades*.

En el tercer capítulo, que lleva por título «Cruzados y cazadores» (107 y ss.), analiza la dedicatoria al duque de Béjar, escrito que ha sido objeto de polémica y curiosidad crítica hasta nuestros días, comparándolo con las dedicatorias de Tasso. Para la autora de este libro, Góngora quiere comenzar su poema describiendo la caza como una *terriblité* sublime, digna de la apertura de un gran poema, que recuerda a escritores grandiosos de la Roma imperial como Estacio o Claudiano. Se trata de la caza como actividad por excelencia de un grande, donde la naturaleza le sirve de pedestal y fondo a su dignidad. Para demostrar la importancia de este ejercicio como expresión del poder, recurre al libro del *Arte de ballestería y montería* de Alonso Martínez de Espinar y al cuadro de Diego Velázquez, *La tela real* o *Cacería de jabalíes en Hoyo de Manzanares*, donde se nos muestra la caza como un espectáculo que descubre la grandeza del poderoso. Apoyado en sus lecturas de Claudiano, Góngora revelaba en su mecenas el poder puro, que tiene como tal el aura de lo sagrado. En este sentido, el poeta cordobés es, de nuevo, un innovador de la imagen del poderoso que se muestra de modo diferente a como la presentaba cuarenta años antes Tasso.

El capítulo cuarto, titulado «Contra Aristóteles. Una narración sin fábula» (133 y ss.), analiza una de las innovaciones más sorprendentes del poeta cordobés: la ausencia de nudo dramático, del drama de la épica. Para conseguir este objetivo, don Luis utiliza una serie de técnicas que la profesora Blanco describe con precisión. En primer lugar, se evitan las historias intercaladas, que es una de las piezas angulares de la épica y de la moderna novela (pensemos en la *Ilíada*, la *Odisea* y el *Quijote*). En segundo lugar, se priva al personaje principal de todo proyecto. Tercero, se quitan todos los rasgos individuales a los personajes y, muy relacionado con este, en cuarto lugar, se suprimen los nombres propios. Mediante la supresión sistemática de la intriga, Góngora propone una ficción más naturalista y menos convencional, resultando un poema más contemplativo y filosófico.

En capítulo titulado «El fantasma de la épica en los primeros pasos de la *Soledad primera*» (173 y ss.), se considera el arranque de este poema en el que encontramos elementos que son típicos de las estructuras épicas: la cronografía, la perífrasis para designar al protagonista y la descripción del océano en el que ocurre el naufragio

En cuanto a la cronografía, Mercedes Blanco estudia con detalle ejemplos similares de una estructura tan común que era fácilmente parodiabile, como muestra la primera salida de don Quijote en la que imagina cómo redactará el mago escritor el relato de su aventura inicial. Góngora era muy consciente de que estaba también utilizando un recurso típicamente épico.

En relación a la descripción del protagonista, encontramos elementos épicos, como la larga perífrasis en lugar del nombre propio o la indicación de los grandes padecimientos del héroe, que hallamos también en la *Odisea*. Sin embargo, aquí aparece una novedad significativa: la perífrasis gongorina no define ninguna identidad. La regla de la perífrasis consiste en indicar un referente de modo indirecto, pero indudable, enunciando un predicado que sea seña inconfundible de la identidad del sujeto. Lo que es anómalo, y realiza don Luis, es poner como seña de identidad un predicado virtual, no un hecho sino una posibilidad, una suposición («el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida» vv. 7-8). De esta forma, desfigura los preceptos de la épica, defraudando al lector juguetonamente de los placeres del género: la intriga.

El tercer elemento que se revisa es la descripción del océano en el que naufraga el peregrino, centrándose la autora del libro en la palabra *Libia* («que a una Libia de ondas su camino / fio» vv. 20-21). Se trata de un término cargado poéticamente gracias a la memoria almacenada de la epopeya clásica, ya que el sintagma aparece en la *Eneida* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano y la *Púnica* de Silio Itálico. Pero *libia de ondas* además recuerda a Tasso, como cita Díaz de Ribas, porque para Tasso el mar y el desierto llegan a confundirse como inmensas soledades.

Una sección muy interesante la encontramos en el capítulo en el que se reflexiona sobre la relación de Homero con Góngora titulado «Lecturas homéricas en la edad de Góngora» (229 y ss.). Se parte de la idea de que los aficionados al poeta vacilaron si denominarle Homero o Píndaro. Identificarle con el padre de la épica no era una cuestión menor, porque suponía que la dificultad de su castellano traía a la mente la opacidad del griego para la mayoría de los españoles, además de presentarle como un poeta inaugural, un fundador de un arte, creador *ex nihilo*, marcando un comienzo absoluto para la poesía española. La autora de este estudio defiende la idea de que la afinidad del poeta con Homero no era un disparate de sus admiradores, sino que resultaba ser algo que se incluía en el proyecto de Góngora. Para poder defender esta idea, analiza previamente los conocimientos y las opiniones acerca del padre de la poesía griega accesibles al autor y a los primeros lectores de

las *Soledades*, partiendo de la fortuna de Homero en el Renacimiento y conjeturando las vías más probables por las que Góngora pudo conocer la obra de Homero. Para ello se centra en el concepto de *enargeia* o vivacidad de la representación, esa visualidad que asalta al lector cuando se enfrenta o traduce la obra del épico griego. A través de las *Silvas* de Poliziano, pudo nuestro poeta encontrar la alianza entre la visión y la sublimidad. Lo que explicaba Quintiliano sobre la *enargeia* en su teoría literaria era elemental y poco articulado y Góngora necesitaba más que recetas, inspirarse en modelos. Por eso tiene importancia Homero: porque era el creador de una obra en la que los críticos veían un manantial más vigoroso de una poesía no solo placentera y entretenidamente visual, sino visionaria y sublime.

Esta relación con Homero, es más detenidamente analizada en el siguiente capítulo: «“Homero español” y el arte de la pintura» (261 y ss.). Parece claro que Góngora no intentó apropiarse de los temas o de su historia, como tampoco copió pasajes breves, a diferencia de Lope de Vega. Lo que hizo fue imitar libremente ciertos dispositivos estructurales de la narración y ciertas estrategias descriptivas. El poeta cordobés no contempla a Homero como ejemplo de costumbres virtuosas y de acciones heroicas; su obra no es horaciana, no es latina y moral, sino más bien alejandrina y filosófica. Y aquí la autora del libro se detiene en cuatro mecanismos y técnicas de la *enargeia*, que describirá con profusión: la importancia de la visión panorámica, desde un puesto elevado (atalaya, promontorio) para la estructura de la narración; el vocabulario de lo brillante y de lo precioso (oro, jaspe, metales preciosos, diamantes...); la viveza que cobra la representación de un objeto remontándose a su historia, a su pasado y, por último, la descripción analítica, rica en pormenores y circunstancias de acciones físicas anodinas o sensoriales.

Los últimos capítulos del libro se centran en el análisis del pasaje conocido como «Discurso de las navegaciones» (I, vv. 366-502), que Robert Jammes consideraba una «pequeña epopeya» en sí misma. El capítulo noveno, «En busca del quinto continente» (299 y ss.) comienza con un esquema de la *dispositio* retórica de dicho discurso. La conquista del océano se realiza mediante cuatro relatos de las expediciones: el viaje de Cristóbal Colón; la travesía del istmo de Panamá y la primera navegación del Pacífico; el viaje de Vasco de Gama y las grandes expediciones como la de Magallanes. Los discursos contra la navegación constituyen un *topos* que se remonta a la Antigüedad y los escritores romanos ya plantearon los problemas prácticos, morales y políticos que se derivaban de la condición imperial de Roma. Conocido es también este lugar común entre los quevedistas por el uso que hace de él don Francisco. Gracias a la confrontación de Góngora con los autores latinos, en especial Séneca, vemos cómo el *topos* no es un monolito invariable; lugar común sí, pero elástico y sensible a las variaciones de la coyuntura política. La originalidad del discurso gongorino consiste en

reelaborar esta red de motivos, transfiriéndolos a la historia reciente. El poeta cordobés atribuirá a la codicia los males procedentes de la navegación, igual que había hecho Séneca. Lo curioso es que esta idea en el siglo XVII contrastaba con los principios de la religión cristiana que hace del dominio de la naturaleza por el hombre un mandamiento divino o, incluso, la petición de Cristo que ordenaba la propagación del evangelio a todos los pueblos. La idea del *nefas* argonáutico, o sea de una culpa religiosa o de una impiedad en el hecho de navegar era a estas alturas de la civilización moderna absurda. El sentido lo encontramos en el pragmatismo que el poeta da a sus versos: Góngora invitaba a ponderar el precio colosal de muerte y sufrimiento que exigen estas empresas, un precio que pagan los navegantes y los pueblos que reciben a los invasores. Una visión así resultaba acorde con una situación que impone una política pragmática y desencantada, que, según Blanco, era la que se estaba llevando a cabo. Era necesario calcular la relación entre las ventajas tangibles, el empeño financiero, los medios disponibles y las pérdidas humanas y materiales y ese cálculo es el que realizaban hombres que pertenecían al Consejo de Indias, frenando por estos motivos durante esta época la exploración de la inmensidad del Pacífico y la búsqueda del quinto continente.

Muy relacionado con la geografía y el fragmento del «Discurso de las navegaciones» está el capítulo titulado «Geógrafos y poetas» (333 y ss.). La autora parte de la idea de que la épica es capaz de crear un espacio por el que se mueven los personajes en términos de una geografía, siendo común en la época que los lectores dispusiesen de instrumentos que les facilitasen la lectura espacial de las grandes epopeyas, unos mapas históricos-literarios que Abraham Ortelius, por ejemplo, empezó a editar de modo sistemático. Blanco explora las relaciones de la cartografía y la poesía, empleando ambas recursos que tienen rasgos comunes y semejantes, defendiendo así la idea de la cartografía como hermana gemela de la poesía, construyendo de esta forma el poeta un imaginario cartográfico coherente y revelador. La siguiente sección, titulada «Conceptos cartográficos en el discurso de las navegaciones» (349 y ss.), tiene el objetivo de demostrar cómo mediante una serie de conceptos, Góngora conecta su texto con la cartografía y trata varios problemas esenciales. En concreto, nuestro poeta utiliza una estrategia de ocultación de nombres propios con gran rendimiento poético: «Mediante este juego de mostrar y esconder el nombre se está imitando el movimiento mismo del descubrimiento de nuevos mares y de nuevas tierras» (367).

En definitiva, la profesora Blanco defiende la teoría de que Góngora propone la utopía de un orden social perfecto en el que todos prosperan y disfrutan con templanza y alegría, sin opresión, sin violencias ni envidias. Góngora se traslada a una sociedad rural y marinera afincada en el territorio europeo, sociedad que puebla con su hospitalaria felicidad. Parece decir que en el trabajo también hay goce, abundancia y

regocijo. Para esto, ha utilizado de forma revolucionaria viejas estructuras literarias que renueva con sagacidad y que la autora del libro ha sabido descifrar.

Como conclusión a esta reseña, creo que debo mencionar que se trata de un libro muy recomendable para el estudio de la figura del poeta cordobés, que analiza de manera profusa fuentes literarias de las que también estaba muy imbuido don Francisco de Quevedo y que resulta de muy agradable lectura. Estoy seguro que va a ser muy útil en las investigaciones futuras de la poesía de esa época, no sólo en la poesía de don Luis, sino también de otros ingenios. Considero también necesario felicitar al editor por la presentación magnífica de este libro, la calidad de las ilustraciones y la belleza del conjunto.

J. Enrique DUARTE
Universidad de Navarra / GRISO