

La estela del *Polifemo*

Mercedes Blanco

Me propongo en esta ponencia estudiar la ‘estela del Polifemo’, o sea la huella que deja la *Fábula de Polifemo y Galatea* en algunos poemas escritos en los años que siguen a su difusión.

LA EMERGENCIA DE LA FÁBULA BARROCA

El libro de José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, publicado en 1952, representa el tipo de trabajo que hoy nadie escribiría, a la vez por la inmensa lectura que supone y por el carácter descriptivo de sus páginas, debido a un método poco satisfactorio que consiste en clasificar los poemas en virtud de su mayor o menor culteranismo, o de su mayor o menor cercanía a los dos polos que constituyen Lope de Vega el claro y Góngora el oscuro. El libro aporta sin embargo hipótesis nada desdeñables. He aquí por ejemplo lo que escribe Cossío a propósito de la fábula de Carrillo:

Lo primero que debe notarse al tratar del poema de Carrillo es lo aparentemente anacrónico del intento, pues el prurito de componer fábulas mitológicas puede decirse que había pasado y ya iban transcurridos quince o veinte años de casi absoluta esterilidad en estos temas.¹

Y a propósito del Polifemo de Góngora

Como Sicilia ante los encantos de Galatea, ha de arder la poesía española ante el atractivo singular de este poeta.²

Según sugieren estas frases, del efecto conjugado del poema de Carrillo, de 1611, y del poema de Góngora de 1613, resultó una renovación radical de la materia mitológica en la poesía española del siglo XVII. Si se escribieron a partir de entonces numerosas fábulas, fue sin duda a consecuencia del atractivo de la fábula gongorina. Ahora bien, como mostró Dámaso Alonso, es difícil atribuir al poema de Carrillo la capacidad de cambiar la orientación global de la poesía de su tiempo.³ Su evidente carácter de ejercicio juvenil lo hace impropio para desempeñar un papel revolucionario, aunque tal vez constituyó un estímulo externo para la redacción del Polifemo, como lo sugiere la común dedicatoria de ambos poemas al Conde de Niebla. Es pues indudablemente Góngora

quién provocó este *revival* ovidiano que impregna la poesía de las grandes décadas barrocas, los últimos años de Felipe III, y los del ministerio de Olivares. La cuestión sería ¿qué hace Góngora con el relato de tipo ovidiano, con el relato de ‘transformaciones’ que venía cultivándose, ya casi desde la primera generación de los poetas italianizantes, desde Boscán y Garcilaso? ¿Cómo se las arregla para transformar una mina agotada en un estímulo para la escritura poética?

MITOLOGÍA Y POESÍA

Es indudable que la materia mitológica en el Renacimiento europeo constituye un idioma específico de la poesía. Así lo indica Pedro Sánchez de Viana, autor de la última de las grandes versiones de las *Metamorfosis* de Ovidio (Valladolid, 1589), que produce la España del Renacimiento:

Y ansi como la lengua es facultad, sin la qual está casi cerrada la puerta para las otras ciencias a qualquiera, aunque muy agudo y diligente sea, nuestro poeta [Ovidio] es tal que sin él no se pueden entender ni gozar los otros poetas excelentes y con la noticia desta divina poesía, la tendrá de todos el curioso lector.⁴

El problema de la nueva lengua poética, que obsesiona a adversarios y defensores del gongorismo, lo resuelve con elegancia Vázquez Siruela en un *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora y carácter legítimo de la poética* (hacia 1645). Para Vázquez Siruela, la suma alabanza que puede hacerse a Góngora, es reconocer precisamente lo que le reprochan sus detractores, o sea que Góngora escribió no el castellano popular, sino una lengua forastera, porque ‘¿qué mayor grandeza en un poeta que ‘viva una lengua, concebir otra; formar su dialecto, dotalla de riquísimo patrimonio y dexalla con términos y Jurisdicción distinta?’⁵ Este problema de la lengua tal vez no deberíamos separarlo del que plantea el uso de la fábula antigua como lengua dentro de la lengua, como idiolecto poético. Para la poesía renacentista, heredera en esto como en tantas cosas de la poesía latina, los álamos son Helíades, el rocío lágrimas de la Aurora, y el alba la esposa de Titón. Góngora y sus seguidores escriben esta lengua, como en un dialecto del castellano, pero la misma curiosa inflexión que recibe el castellano en manos de Góngora, transformándose en algo ni del todo ajeno ni del todo propio, en una fascinante y familiar extrañeza, esa misma inflexión la recibe el dialecto mitológico, lengua erudita, lengua sagrada, que distingue al poeta del vulgo.

Desde los albores del Renacimiento, ese idioma que es la señal de la elección del poeta, de su diferencia con respecto al vulgo, debe dar acceso a un mundo ajeno a los no iniciados, a ‘cosas escondidas’, como escribe

Carrillo en el *Libro de la erudición poética*, a la ‘Idea de la escondida, altísima poesía’, como escribe Jáuregui, mundo que sustituye al de la experiencia común, y que a la vez lo revela.⁶ En la práctica sin embargo esa virtud reveladora no resulta demasiado convincente; en el mejor de los casos el uso de la mitología es el que instituyen los poetas elegíacos latinos: la fábula funciona como figura obligada dentro de los lugares comunes de la poesía amorosa o heroica. En la poesía lírica, la fábula remite a un lugar común del discurso amoroso, Venus llorando a Adonis es una figura del duelo, Acteón una figura del deseo mortífero, Dafne una figura del glacial desdén, etc..

Algo distinto sucede en los poemas que se presentan como fábulas, como pequeñas epopeyas, al modo del *epyllion* antiguo, donde el mito, de ser puro adyuvante de la dicción poética, elemento de un idioma, se convierte en la materia misma del mensaje. A través de estos poemas, en cierto modo metapoéticos, como lo es Ovidio según Sánchez de Viana, se opera una asimilación de las principales fuentes de la materia mitológica, de ahí su naturaleza de ejercicios, su carácter algo escolar. De las fábulas renacentistas estudiadas por Cossío, muy pocas o ninguna se leen hoy más allá de estrechos círculos eruditos. Muchos estudiantes y aficionados a la poesía guardan memoria de algún soneto de Hernando de Acuña, de alguna copla satírica de Diego de Mendoza, o de la deslumbrante *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana? ¿Quién ha leído, o recuerda con precisión, la *Fábula de Narciso* de Acuña, la *Fábula de Venus y Adonis* de Mendoza o la *Fábula de Faetonte* de Aldana? El trabajo del poeta en estas obras suele ser el de un traductor, inconfesado y escasamente exigente, de un texto que es a veces el de Ovidio, a veces el de alguna de sus traducciones o paráfrasis italianas. Aunque se da en las mejores de estas fábulas, como en el *Faetonte* de Aldana un esfuerzo de humanizar la fábula, de acercarla al presente, de dotarla de verosimilitud dramática y psicológica, el poema no suele pasar de un ejercicio retórico de amplificación.

Una lectura del *Polifemo* gongorino, seguida o precedida por la del correspondiente pasaje ovidiano, basta para convencerse de que en ningún modo se da en Góngora esa dependencia unilateral con respecto al modelo. Dámaso Alonso primero, y más tarde Vilanova en su libro monumental dejaron claro que la relación entre el texto y el modelo es indirecta, que el texto de Ovidio ha sido filtrado por una compleja elaboración, por la reescritura de numerosos textos antiguos y modernos, muchos relacionados con el tema polifémico, otros no relacionados con él.⁷

EL ECLIPSE DE LA FÁBULA RENACENTISTA

La relativa escasez de narraciones ovidianas en la poesía española hacia 1600, que observaba Cossío sin tratar de establecer sus causas, se explica

probablemente por el desgaste de las motivaciones que animaban a los autores de las fábulas renacentistas, práctica de un ejercicio estilístico y retórico, y deseo de familiarizarse con el material mitológico. La aparición de varias traducciones en verso del conjunto de las *Metamorfosis*, en los años 1580,⁸ probablemente hiciera juzgar vanas esas empresas, retirándoles lo que podían conservar todavía de arduo o de inédito. Los comentarios alegóricos que acompañan a las traducciones de Felipe Mey y Sánchez de Viana, la edición y la amplia difusión, en las postrimerías del siglo XVI, de un mitógrafo como Pérez de Moya, anunciaban una visión diferente del mito, más afín al alegorismo medieval, aunque no reductible en absoluto a él, una visión para la que el mundo de la fábula constituía un sistema simbólico flexible, capaz de producir significaciones nuevas, y no simplemente de ilustrar lugares comunes.⁹

LA FÁBULA EN UNA ESTRATEGIA DE PRESTIGIO

El gran impacto inmediato del *Polifemo*, al que pronto se asocia el de las *Soledades*, se verifica en el conocido mimetismo estilístico del que sufren casi todos los poetas de alguna importancia. El fenómeno resulta espectacular en un admirador de Góngora como Villamediana. Basta una lectura cursiva de la *Fábula de Faetón*, anterior a 1617, para recoger una abundante cosecha de versos que suenan como los de Góngora, o que simplemente son suyos: ‘estrellas dora tantas como espigas’ (v.400), ‘discurre undoso, volador no alado’ (v.401), ‘émulo nácar del mejor diamante’ (v.439), ‘rémoras son tenaces a su planta’ (v.525), ‘robó de su candor los alhelies’ (v.529), ‘coros pintados de lascivas aves’ (v.676) ‘los archivos diáfanos del viento’ (v.1208) ‘montes de agua y piélagos de montes’ (v.1654). También procede de Góngora el uso sistemático y lúdico de la perífrasis para aludir a un personaje mitológico. Así, sobre la pauta gongorina de ‘el mentido robador de Europa’ (Júpiter), ‘el garzón de Ida’ (Ganímedes), ‘la hija de la espuma’ (Venus), ‘el monarca de esas grutas hondas’ (Neptuno), tenemos ‘el desnudo argólico volante’ para Perseo, ‘el que nació gigante’ para Hércules, ‘el gran pastor que vio desnuda en Ida/ de tres deidades compartida gloria’ (Paris). Lo que en Villamediana aparece como voluntad ostentada de revestirse del mágico poder del modelo, se vuelve en los adversarios de Góngora, como Lope y Quevedo, una tentación encubierta, pero nadie escapa a la compulsión de integrar fragmentos del nuevo lenguaje.

Pero la gran impresión causada por los poemas gongorinos, la modificación casi instantánea de las líneas de fuerza en el campo literario, también se manifiesta de modo inequívoco en la prontitud con que los poetas se lanzan al género fábula. Entre 1620 y 1624, Lope de Vega publica fábulas de *Filomena*, de *Andrómeda*, de *Circe*, Juan de Jáuregui, un *Orfeo*, Pérez de Montalbán otro *Orfeo* que debe mucho, o todo, a

Lope de Vega. En esos años o poco antes, componen sus fábulas Villamediana, Bermúdez, Tirso de Molina, Faria y Sousa y otros varios. Más tarde, ya superado el momento más intenso de la polémica gongorina, el género perdura, pero ya ha perdido probablemente su actualidad, su papel decisivo en una estrategia de prestigio literario.¹⁰

Ese papel decisivo lo atestiguan múltiples datos. El *Polifemo* de Carrillo, cuya difusión acompaña a la del poema gongorino, va incluido en el mismo volumen que *El libro de la erudición poética*. Jáuregui publica su *Orfeo* en 1624, al mismo tiempo que su *Discurso poético*, que establece una poética en base a una impugnación muy meditada del gongorismo. *La Filomena* y *La Circe* de Lope, de 1621 y 1624 son libros misceláneos, abigarrados, que contienen, además de las fábulas que les dan título, numerosos textos en verso y en prosa, autorretratos, confidencias, piezas de adulación cortesana, cartas a amigos y aliados, novelas, ensayos sobre la 'nueva poesía'. Son pequeñas galaxias, de las que Lope de Vega quería hacer el espejo de su persona, la culminación de su obra. También las fábulas de Faria y Sousa, impresas en los mismos años, son ocasión de reflexiones teóricas y críticas sobre la poesía. Además, todos estos textos están dedicados al Conde-Duque de Olivares o a miembros de su familia y de su clan, en un momento en que la gloria del ministro ha alcanzado su cénit, y en que se puede esperar todo de un mecenazgo que todavía no ha desalentado ninguna esperanza. La fábula está pues vinculada con la crítica, con la teoría poética, en unos años de ardiente polémica sobre cuestiones de forma, años en que los argumentos eruditos en torno a la imitación poética, el mejor estilo, la dificultad legítima o ilegítima, son armas en una lucha de individuos y grupos por el prestigio literario. La fábula constituye de manera patente la posición estratégica en torno a la cual se combate, el terreno en que un poeta puede esperar prevalecer sobre sus rivales.

OVIDIO EN LA EDAD DE LA POLÉMICA GONGORINA

Esa posición privilegiada del género fábula suscita una intensa atención hacia Ovidio, fuente principal del material mitológico. Ciertamente, una de las novedades del poema gongorino es la práctica de una imitación múltiple, que construye una sorprendente síntesis a partir de materiales hallados en numerosos tratamientos anteriores del personaje. Del mismo modo, Jáuregui tiene presente, no sólo a Ovidio, sino al Virgilio de las *Geórgicas* y de la *Eneida*, y tal vez a versiones italianas del mito.¹¹ En su famosa carta a Góngora, el helenista Pedro de Valencia proponía a su corresponsal imitar a Homero, volver a los griegos, liberar al poeta moderno de su deuda asfixiante con la poesía latina.¹² Es posible que Lope de Vega haya sido sensible a ese tipo de llamamientos, y haya pretendido en *La Circe*, más allá de Ovidio y Virgilio, a quien debe la

materia de su poema, aproximarse a Homero, a los remotos e imponentes orígenes de la poesía. Esa imitación compuesta, que en el Barroco predomina ampliamente sobre la imitación de un modelo único, es uno de los factores que contribuyen al nuevo interés del género fábula. Gracias a esa libertad de despegarse de un texto único, es posible tratar la urdimbre narrativa del mito como cosa propia, como una materia que puede incorporar conceptos fraguados en el acto mismo de escritura.

En ese momento de efervescencia provocado por la novedad gongorina, Ovidio se convierte sin embargo por razones obvias en una referencia primordial. En los años 1620, en que escriben Lope y Jáuregui, el influjo de Góngora ha cruzado el del *Adone* de Marino, cuyas primeras versiones, mucho más breves que la definitiva, se difundieron en España antes de 1623, fecha de la edición princeps. Como enciclopedia narrativa, que recoge motivos de la novela de caballería y del *romanzo*, el *Adone* rivaliza con Ariosto. Como inventario de mitos y tópicos clásicos, rivaliza con Ovidio. Por el carácter total, exhaustivo, del saber humanista que convoca, este gran poema barroco, evoca el Ovidio alegórico medieval, con la fundamental diferencia de que la teología está ausente de la enciclopedia. Además, Marino y los autores de fábulas barrocas saben o sospechan que estos significados enciclopédicos son un producto del ingenio, y no una propiedad inherente a las narraciones que reelaboran.

De algún modo, los precedentes, muy distintos entre sí, que constituyen Marino y Góngora, permiten imitar no ya la letra de Ovidio, sino su designio de conjunto, por supuesto filtrado por una interpretación. Siguiendo sus huellas, los autores de fábulas pretenden apropiarse el fondo impersonal del mito, organizar, a través de él, su propio mundo. De ahí que nos encontremos con referencias muy significativas a Ovidio en la era de la polémica en torno a Góngora. La primera, y más conocida, se encuentra en la famosa 'carta en respuesta' atribuida al poeta, cuya importancia estriba en ser casi el único texto 'teórico', valga la palabra, de Góngora, tal vez el poeta español que más ardor crítico ha provocado, y el menos propenso a explicarse sobre la producción poética propia y ajena. En esta carta, editada y estudiada recientemente en un artículo de Antonio Carreira, figura el famoso párrafo:

Pregunto yo ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que vates se llama el profeta como el poeta) ? Sería error negarlo, pues dejando mil exemplares aparte, la primera utilidad en ellas es la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos; y si la obscuridad y estilo intrincado de Ovidio (que en lo de Ponto y en lo de Tristibus fue tan claro como se save y tan obscuro en las Transformaciones) da causa a que, vasillando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con qualquier acto de calor) alcance lo que en la letra superficial de sus versos no pudo

entender luego, hase de confessar que tiene utilidad avivar el ingenio, y esso nació de la obscuridad del poeta.¹³

La oscuridad que Góngora atribuye aquí al Ovidio en *Las Transformaciones*, dio pie a un curioso articulillo de Francisco Rico, 'El gongorismo de Ovidio'.¹⁴ Rico recuerda que Ovidio, lejos de tener fama de difícil y oscuro, pasaba por el paradigma de la llaneza y la facilidad, tanto en las *Metamorfosis* como en el resto de su obra. A Rico se le ocurre entonces la idea peregrina de que Góngora tenía del latín un conocimiento superficial, y deduce de esta conjetura la teoría de que su sintaxis latinizante sería el fruto de su fascinación por un latín descifrado con dificultad. El hipébaton gongorino se explica así como un resabio de mal estudiante al que le cuesta hallar el orden recto tras el orden trastocado de las cláusulas latinas, *felix culpa*, sin embargo, concede en su conclusión Francisco Rico. Es difícil tomar en serio esta hipótesis deliciosamente iconoclasta. La poesía de Góngora revela un conocimiento demasiado maduro de los clásicos y además la frase incriminada que opone un Ovidio fácil, el de las elegías, y un Ovidio difícil, el de las *Metamorfosis*, no se explicaría si se tratase aquí de una involuntaria confesión de ignorancia.

Mucho más plausible parece la interpretación de Ulrich Mölk, que observa el parentesco entre la frase de Góngora y las declaraciones de Sánchez de Viana acerca de la oscuridad de Ovidio¹⁵. Para el traductor de las *Metamorfosis*, las 'obscurísimas tinieblas' de su poeta consisten no en hermetismo de la letra, sino en la supuesta profundidad del sentido espiritual o alegórico. Mal entendiendo, adrede o no, a sus detractores, Góngora atribuye pues la oscuridad que le imputan, no a lo insólito de la sintaxis, del vocabulario o de las figuras, sino a un contenido encubierto y misterioso. Aunque seamos reacios a toda lectura alegórica de Góngora, o del mismo Ovidio, no cabe duda de que el *Polifemo*, por ser verdadera reescritura de un mito, y no mera paráfrasis de un texto, puede ofrecer amplia materia a la búsqueda de estratos latentes de significado. Dos libros recientes, *Gongora, percorsi della visione*, de Enrica Cancelliere, de 1988, y *Cyclopean Song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fabula*, de Kathleen Hunt Dolan (1990), son muestras del resultado al que pueden llevar tales indagaciones.¹⁶

Se trata pues, en el nuevo género de la fábula tal como lo inaugura Góngora en España, no de continuar los ejercicios renacentistas de amplificación a partir de Ovidio, sino de emular al mismo Ovidio y a los antiguos narradores de mitos, apropiándose con cierta desenvoltura de la materia mitológica para dotarla de nuevos significados, y no sólo para ilustrar lugares comunes, amorosos o heroicos. El *Adone* de Marino, aunque tan distante de Góngora, contribuye a alentar esas ambiciones. Creo que las primeras octavas de la *Circe* de Lope son sintomáticas de esa nueva postura frente a las fábulas:

Tú, que del sacro artífice del oro,
científica y hermosa, procediste,
Circe, que al blanco cisne, al rubio toro
en variedad de formas excediste,
de la excelencia del castalio coro
la humilde musa de mis versos viste;
harás que las corrientes del Leteo
presuman otra vez que canta Orfeo.

Tú, que pudiste dar con imperiosa
voz (que tembló sin resistencia alguna
el sol en su corona luminosa
y en su argentado cóncavo la luna)
naturaleza no, más prodigiosa
forma a la humana que corrió fortuna
en el tirreno mar, con nueva forma
en platónico cisne me transforma [...]

Yo cantaré tu engaño y tu hermosura,
con alma pitagórica ovidiana,
dulce veneno en oro, en nieve pura,
transformaciones de la vida humana
y como pasa la virtud segura,
la ciencia ilustre y la prudencia cana;
que no puede oprimir violencia de arte
del sabio Ulises la celeste parte.¹⁷

En estos versos, las referencias ovidianas no se limitan a la mención explícita 'ovidiana', sino que surgen por doquier en las tres estrofas, desde la hipérbole que expresa la potencia de Circe, hasta la referencia a Pitágoras, filósofo cuyo discurso concluye las *Metamorfosis*, y naturalmente la expresión 'transformaciones de la vida humana'. Una lectura más atenta del fragmento y de su contexto lleva a pensar que estas estrofas aspiran a constituir la clave del poema. El exordio es una respuesta a Góngora, y funciona como argumento *ad hominem*. Yo también, parece decir Lope, aspiro a continuar la empresa de Ovidio, no tu Ovidio vacío de sustancia, sino el filósofo pitagórico, doblemente respetable, respetable porque la ciencia pitagórica explica las apariencias cambiantes del universo, sometidas al arte de Circe, dominio de la alquimia y dominio de la sensualidad, y respetable porque por encima de ese mundo de reflejos cambiantes, la sabiduría de Pitágoras revela otro universo, el del sabio Ulises inmune a los cambios, el de las apoteosis de los héroes virtuosos, y por fin el de la inmaculada blancura del cisne platónico.

FÁBULAS EJEMPLARES:

Los rivales de Góngora se proponen un nuevo tratamiento de la fábula, tan monumental y al tiempo tan libre como el del *Polifemo*, pero donde se evidencien significados morales y filosóficos. Lope hace de su *Circe* una fábula ejemplar, un triunfo de la castidad y del amor espiritual, del que Ulises sería el inesperado modelo. El Ulises de Lope, firme en su fidelidad patriótica y conyugal, asiste imperturbable al despliegue de los encantos de Circe, que no son todavía los encantos de la culpa, como en el auto de Calderón, pero sí los encantos del afeite, de la apariencia, del arte como estímulo erótico, del teatro, y de la metamorfosis.

En cuanto a Jáuregui, parece querer mostrar en su *Orfeo* que la vehemencia sublime de la escritura, de la que, según él, abusa Góngora para informar conceptos vacuos o superficiales, debe justificarse por la seriedad del pensamiento. Como la de Ulises en Lope, la historia de Orfeo en Jáuregui es una historia de sublimación. El poema expone alusivamente, en sus numerosos conceptos, una doctrina poética que pretende romper el encanto de la enigmática frivolidad gongorina. Una ética de inspiración estoica, la memoria de los muertos, y de la muerte, la melancolía y la impassibilidad, la novedad que brota incesante, con la monótona regularidad natural, la disciplina formal más ardua, caracterizan al Orfeo de Jáuregui como personaje y artista.¹⁸

LA COMPLEJIDAD DE LA FÁBULA BARROCA

Los adversarios de Góngora le replican, pues, exhibiendo en sus versos lo que Góngora no ha sabido encontrar en Ovidio y que hubiera justificado la ambiciosa novedad de su escritura. Nada indica en efecto que Góngora haya pretendido encontrar en Ovidio una física pitagórica, una sublimación del erotismo o una apoteosis del arte. ¿Qué es lo que ha encontrado que baste a dotar de semejante atracción el relato mitológico?

Como hemos apuntado, una patente diferencia entre el tratamiento renacentista y el tratamiento barroco de la fábula consiste en la naturaleza de la amplificación que en el segundo caso, tiende a utilizar el episodio mitológico para aludir en él a otros muchos. Los materiales narrativos del mito son puestos en perspectiva a partir de un episodio singular. En el caso del *Adone*, las más diversas historias penden, como digresiones complejamente ramificadas de la trama, de los amores de Venus. Algo parecido sucede en *La Circe* de Lope, que contiene entre otras cosas el episodio ovidiano de Polifemo, o en el *Orfeo* de Pérez de Montalbán. Góngora procede, amplificando y tejiendo digresiones, no como sus rivales, sino condensando la materia mitológica. Como indicó Dámaso Alonso, Góngora da al paisaje siciliano, marco de la aventura del Polifemo, una presencia no sólo decorativa, sino funcional. En este paisaje

la huella del mito está inscrita por doquier. Por referencia nominal, o perífrasis, relatos no contados, sino simplemente aludidos, brotan a partir de cada objeto nombrado por el relato. La comentadísima estrofa inicial es típica de ese modo de proceder:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo,
bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo,
pálidas señas cenizoso un llano,
cuando no del sacrílego deseo
del duro oficio da. Allí un alta roca
mordaza es a una gruta de su boca.¹⁹

Las historias de Tifeo y Vulcano, de Polifemo en las fuentes del mito, son aquí, no narradas, sino brevísimamente evocadas. Esas reminiscencias de mitos subterráneos se proyectan sobre el héroe, Polifemo, que los rasgos metafóricos de la descripción vinculan a las potencias del Tártaro, desde la boca de su caverna, semejante a las que aparecen en la iconografía del infierno, hasta su cabello, 'imitador undoso de las obscuras aguas del Leteo'. El cíclope Polifemo es el hermano de los cíclopes que asisten a Vulcano; como a Tifeo, lo anima un deseo sacrílego hacia un objeto celeste, estelar, Galatea. Los mitos rozados por medio de figuras funcionan como contrapunto del relato principal y producen un efecto de profundidad. A veces, esas asociaciones laterales son menos evidentes como en la siguiente estrofa:

Marítimo alción, roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul de la persona mía;
miréme y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía;
neutra el agua dudaba a cual se preste
al cielo humano o al cíclope celeste.²⁰

Según el comentario de Pellicer, 'dice Polifemo aquí que un día estando la mar en calma, se miró en la Agua y vio un sol en su rostro y en el cielo un ojo: tan parecidos, que la Agua estava indecisa, sobre a qual avía de dar credito de Cielo, o Cyclope, si a Polifemo, porque le veía con el sol, le avía de tener por cielo, o al cielo, por verle con un ojo, le avía de creer por Cyclope'.²¹

Antonio Vilanova ha desplegado la amplia serie de reminiscencias textuales, desde Ovidio y Virgilio hasta Juan de Mena y Stigliani, de que la estrofa está impregnada.²² Stigliani, en su poema de 1600, es el probable

creador del concepto final que contrapone a Polifemo, con su único sol en la frente, y al cielo que mira por su ojo único.²³ La dialéctica especular, a la que somete el concepto la analogía virgiliana u ovidiana entre el ojo de Polifemo y el sol, es típica de todo el Barroco europeo.²⁴ Sólo en Góngora desemboca esa dialéctica en una especie original de monstruo, el cíclope celeste, un efímero y fascinante mito personal, que llega a hacer monstruoso el cosmos en su presencia más cotidiana, el sol en mitad del cielo.

Como han observado los comentaristas, Alción es un personaje ovidiano cuya transformación en ave marina narran las *Metamorfosis*.²⁵ La historia del naufragio del príncipe Alción en Ovidio ocasiona una grandiosa descripción de tempestad en el mar, *morceau de bravoure* imprescindible en toda epopeya. La asociación de los alciones a la imagen radiante de un mar color de zafiro, que no agita la más leve brisa, descansa pues sobre un tácito contraste, del mismo modo que, en esa misma estrofa, la transfiguración celeste, el soleado azul del que se reviste Polifemo, se perciben como una rebelión del héroe frente a la paleta tenebrosa empleada en su retrato. La serenidad de la playa luciente, el cegador espejeo de los dos soles confundidos en el zafiro de las aguas, esconden y muestran a la vez, como en el lenguaje contradictorio de los sueños, recuerdos de noche y de tormenta, la boca amordazada de la caverna, el sangriento agujero en que se transformará el ojo de Polifemo.

Por lo tanto la capacidad de hacer resonar, a propósito de cada motivo, notas armónicas por analogía o contraste, nacidas de la puesta en contacto de los relatos mitológicos, constituye una de las innovaciones de Góngora en el género fábula. Su germen está probablemente en Ovidio mismo, pero requiere, para ser desarrollado, una maestría, una confianza en el propio arte que nadie tal vez poseía como Góngora.

LAS FÁBULAS Y SU SENTIDO

De estos vínculos nuevos, más o menos implícitos, creados entre los mitos o entre aspectos de un mito, a través de figuras microtextuales, surgen efectos de sentido. Estos efectos, momentáneos y parciales, que pueden espigarse a lo largo del texto ¿se orientan hacia una unidad de pensamiento, hacia una idea central digna de ser apuntada por vías tan tortuosas? Los contemporáneos de Góngora se inclinaron generalmente a negar que altos conceptos, sentencias profundas, se desprendieran de la rica textura imaginaria y sonora del poema.

En estos últimos años, los críticos han sido a veces más perspicaces, o menos prudentes. K. Hunt Dolan lee el *Polifemo* no sólo con ayuda de Marsilio Ficino, sino también con la de Heidegger y Nietzsche. Según ella, Polifemo es un intelectual saturnino, y Galatea, el fascinante despliegue del mundo visible, presidido por Venus, o incluso la elusiva Aletheia, la apertura del mundo, que desborda perpetuamente a los objetos

con que el intelectual pretende colmarla. Enrica Cancelliere, por lo que he podido entender, ve en el *Polifemo* un tejido de alusiones a mitos cosmogónicos, y a la vez una concepción barroca, y por ello mismo, moderna, del espacio, donde la elipsis ha desplazado al círculo, y donde la anamorfosis ha desplazado la perspectiva del Renacimiento, frontalmente desplegada frente a un sujeto central.

Puede irritar la fragilidad de tales lecturas, tal vez más ingeniosas y entusiastas a veces que rigurosamente razonadas. Lo que parece cierto es que, al elegir un fragmento de Ovidio, ya triturado por una multitud de imitaciones, para desarrollar su poética personal, Góngora propone un modo de leer la fábula antigua, y un modo de rehacerla, de ahondar en el mito. Esta lectura resulta difícil asimilar, como lo indica el revuelo en torno a su poema, porque difiere de las lecturas canónicas. Góngora no rehace la alegoría medieval, no encuentra en la aventura de Polifemo un sentido espiritual, verdad cosmológica, moral, teológica, confirmada por la fábula. A través del mito, esboza, sin embargo, una ordenación del mundo. Polifemo, ser híbrido, se sitúa en el umbral entre el mar y la tierra, entre el infierno y el cielo. Galatea, deidad marina como Venus, se adorna del reflejo de todas las gracias celestes, y recibe como ofrenda todo lo que crece en la tierra, todo lo sensualmente apetecible que los campos, los montes, los bosques engendran. Estas oposiciones elementales, marino vs. terrestre, celeste vs. infernal, u otras del mismo orden, constituyen una red elemental de categorías que ordena el espacio imaginario, confiere a los motivos del relato un significado provisional, por medio de relaciones de identidad y oposición. Este modo de proceder nada tiene que ver con la exégesis medieval y evocaría más bien, si se consiente un paralelo algo aventurado, el método estructural de lectura del mito, y menos anacrónicamente, el método de Ovidio, que reordena a su modo la mitología griega, por la agrupación de las historias, por la contigüidad, el contraste y la analogía.

LA LECCIÓN DEL POLIFEMO

Lope, Jáuregui, Villamediana, y los demás, imitan algo de esta manera de proceder, con más o menos fortuna. La calidad plástica de las octavas, que pueden considerarse a la vez como cuadros, y como desarrollo conceptista de una figura, la atención al paisaje en que se integra la figura mitológica, al espacio que se organiza en torno a ella, en su geometría o en sus colores, son propiedades de la escritura del *Polifemo*, que intentan asimilar sus competidores. Así, en este paisaje marino, condensado en una octava, que traza Villamediana, cuando evoca el alba, como otra cualquiera, que precede a la catastrófica carrera de Faetón:

Mueve nadante pez algo asiento,
 sale Tritón del caracol marino;
 pródigo marinero esparce al viento,
 en cuadra forma, el bien contexto lino;
 azota el remo al líquido elemento,
 gobierna ya el timón y gime el pino,
 y el confuso rumor de la cadena
 es un teatro de la eterna pena.²⁶

Componen el despertar del mar y el zarpar de una nave, una impresión paisajística, por medio de sinécdoques, de detalles fragmentarios yuxtapuestos, detalles a veces enigmáticos que obligan a reconstruir eslabones ausentes, como los forzados aludidos en el verso 7, y a colmar los vacíos del cuadro. La octava es un boceto donde se suman notas visuales y auditivas ('gime el pino', 'el confuso rumor de la cadena') y donde no falta una nota patética y paradójica: el ciclo cotidiano que se reanuda en una mañana cualquiera no representa la apacible y grata rutina, sino más bien la monotonía de la 'eterna pena', del castigo infernal. En ese sentido, los estragos causados por el mal guiado carro de Faetón proceden de una hazaña no sólo grandiosa, sino de algún modo liberadora. Las técnicas de representación utilizadas y la posible alusión a un implícito significado de la fábula, proceden sin duda de Góngora tanto como los cultismos o como ciertos versos calcados del modelo.

Una estrofa de Lope, en la *Andrómeda*, puede servir de muestra parecida de técnicas descriptivas utilizadas por el gran rival de Góngora. Así, en la aparición del monstruo marino que amenaza a Andrómeda:

Así Roma miró círculo vivo
 suspenso en su mayor anfiteatro,
 ya por naumaquia o gladiador altivo
 ya por las fieras trágico teatro;
 la foca turbulenta, el vengativo
 cuello, por la cerviz, pálido y atro,
 a la pequeña presa, al risco enseña:
 Andrómeda tembló, tembló la peña.

El agua entre las ondas que cogía
 de suerte por los aires arrojaba
 que, haciendo sol, parece que llovía,
 y con truenos también cuando bramaba;
 y, como, cuando llueve, el calor cría
 algunos animales, tal bajaba
 entre la espesa lluvia algunas veces,
 plateando el aire, número de peces.

Naturaleza, siempre monstruosa,
en la cabeza le formó dos fuentes
cual suele en repugnancia artificiosa
subir el agua al aire las corrientes;
sonaba herida la campaña undosa
de las alas marítimas lucentes,
fingiendo las escamas, por distintos
círculos, esmeraldas y jacintos.²⁷

Estrofas hiperbólicas, que hacen del paisaje un teatro en cuyo escenario se exhibe un bello, un resplandeciente monstruo, que no es otra cosa tal vez que la 'naturaleza, siempre monstruosa', como el cíclope celeste no es otra cosa que el cielo. Como en ciertos fragmentos del Polifemo, el mito favorece la construcción por el lenguaje poético de un paisaje a la vez concreta e ideal, donde se proyecta el dinamismo de los seres vivos, y la fascinación de un espectáculo radiante pero violento y cruel.

En los relatos inspirados por el tratamiento gongorino de la materia mitológica, cada instante de la fábula, cada motivo narrativo, se desliega en un espacio paisajístico, como si el cosmos fuera un fondo para la figura, o como si de la figura misma se desprendiera un mundo enteramente permeable al lenguaje, un decorado teatral. Es probable que esta relación íntima entre figura y fondo sólo se halle en los relatos mitológicos, y en mucho menor grado en otras narraciones poéticas, como la epopeya donde la acción concentra la atención en grado muy superior. El canto IV del poema de Jáuregui consta de una escena única: se nos presenta a Orfeo cantando y a la vez el paisaje complejo que constituye su voz, y el cosmos silencioso, apaciguado, extático, ya no externo a la voz, sino interno a ella:

Tal es el canto que difunde Orfeo:
dulces mares profiere su garganta
donde nadan, bañadas en recreo
la fiera, el ave, el risco, el monte y planta.
Rebosan los halagos al deseo.
La inmensidad de brutos, mientras canta,
trasladando a su voz los corazones,
le consagran pasmadas atenciones.

No interrumpe rumor, silvo o bramido,
la voz, en el concurso innumerable.
Parece sólo que le presta oído,
mudo, el silencio, en yermo inhabitable.
No con ala violenta es sacudido
el aire inquieto, a la sazón estable:

que las aves atentas sosegadas,
libran el vuelo en puntas niveladas.²⁸

El mar de serena felicidad, el mundo silencioso y atento, generado por la voz de Orfeo y que confluye hacia él, es tal vez la réplica de Jáuregui al mar alterado, al mundo inquieto y estridente que provoca en el *Polifemo* de Góngora el ‘fiero canto’ del jayán músico:

Cera y cáñamo unió (que no debiera)
cien cañas, cuyo bárbaro rüido,
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues, duramente es repetido.
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es de Polifemo.²⁹

Lope o Jáuregui, al inspirarse de la manera gongorina, responden de algún modo al escándalo que levanta, superponiendo a sus técnicas descriptivas, a su modo de construir la narración, y de amoldarla al marco de la estrofa, un propósito didáctico, un discurso edificante. Los poemas de Jáuregui o Lope son celebraciones de la castidad; en cambio el efecto emocional del *Polifemo*, es, ante todo, erótico. Como lo ha mostrado Suzanne Guillou-Varga en su estudio de los mitos en Góngora, éste erotiza de modo patente la fábula, al modo de Ovidio o de Marino, también al modo de Tiziano o Rubens, y situándose en lo que, para los españoles, represente el límite de la tolerancia.

El *Orfeo* de Jáuregui replica a este erotismo situando a su héroe, como *Polifemo* poeta y músico, en una voluntaria y definitiva renuncia al goce sexual, y haciéndolo, no verdugo en nombre del deseo y los celos, como lo era el ciclope gongorino, sino víctima de un Eros femenino, el de las Bacantes, destructivo y bestial. En cuanto a la *Filomena* y a la *Circe* de Lope, reflejan el estilo del *Polifemo* de Góngora, pero además tratan de establecer relaciones entre los mismos conceptos, naturaleza y arte, ingenio y erotismo.

CONCLUSIÓN

En la moda de la fábula que sigue al *Polifemo*, hay que ver un cruce de muchos factores, algunos sin relación directa con Góngora, y que proceden de la poesía italiana o de la evolución general de la cultura. Es muy probable que, como lo intuyó Cossío, el ejemplo gongorino haya tenido sin embargo, un rol decisivo. En primer lugar adaptaba al género fábula unas técnicas de imitación múltiple que permitían liberarse de la

servidumbre a un único texto, y reescribir, reestructurar el mito en función de un pensamiento propio y actual. En segundo lugar, el ritmo lento y a la vez sostenido de la narración gongorina, la abundancia de rasgos descriptivos, las constantes figuras que recubren cada motivo narrativo o descriptivo, conferían al poema un carácter plástico, pictórico, quizá nunca igualado. Esa capacidad de suscitar imágenes, y organizarlas en cuadros, excitaba poderosamente la ambición de los poetas de acuerdo con un ideal expresado en la fórmula *Ut pictura, poesis*. Por último, se pretendió emular al *Polifemo*, porque, gracias al arte de Góngora como al de Marino, la fábula mostraba su carácter propicio al despliegue de un erotismo imposible en otros géneros. Esta apertura hacia lo erótico permitía plantear de modo personal la cuestión de la relación entre el arte y el deseo.

Todo lo dicho aquí es un mero apunte esquemático, y precisar y confirmar estas hipótesis necesitaría de un estudio más completo y profundo de los textos. También sería necesario un estudio mucho más completo para saber si Lope y Jáuregui, los mejores artistas entre los adversarios de Góngora, al responder de modo tradicionalmente ascético a las cuestiones provocadas por el *Polifemo*, no contribuyeron a cerrar el camino que éste había entreabierto. De ser así, habrán contribuido a mantener el género en unos cauces limitados, que le vedaban conservar por mucho tiempo su importancia estratégica en la vida de la república literaria.

NOTAS

- 1 José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa, 1952), p.303.
- 2 *Ibid.*.
- 3 Dámaso Alonso, 'La supuesta imitación por Góngora de la Fábula de Acis y Galatea' (1926) en *Estudios y ensayos gongorinos*, 1a edn. (Madrid: Gredos, 1982, 1955), pp.324-70.
- 4 Pedro Sánchez de Viana, *Las Transformaciones de Ovidio traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el licenciado Viana. Con el comento y Explicacion de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia Natural y Moral y Astrologia e Historia* (Valladolid: Diego Fernández de Cordova, 1589), 'Prólogo "a los lectores"'.
5 Martín Vázquez Siruela, 'Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora', en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora: biografía y estudio crítico*, Apéndice 5 (Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1925), p.391. Reeditado por Saiko Yoshida en *Autour des 'Solitudes'. En torno a las 'Soledades'*, editado por Francis Cerdan y Marc Vitse, *Anejos de Criticón* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995), pp.89-106.
- 6 Juan de Jáuregui, 'Silva a un amigo docto y malcontento de sus obras', en *Obras, I, Rimas*, editado por I. Ferrer de Alba (Madrid: Espasa-Calpe,

- 1973), pp.94-6.
- 7 Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del 'Polifemo' de Góngora*, 2 vols (Barcelona: PPU, 1990; 1a edn., 1957).
- 8 *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima. Traduzido por Felipe Mey* (Tarragona: Felipe Mey, 1586); *Las transformaciones de Ovidio. Traducidas del verso Latino, en tercetos y octavas rimas. Por el Licenciado Viana. En lengua vulgar castellana. con el comento y explicación de las Fábulas: reduziendolas a Philosophia natural y moral y Astrologia e Historia [...]* (Valladolid: Diego Fernández de Cordova, 1589); *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasón. Traduzidos en verso suelto y octava rima con sus allegorías al fin de cada libro. Por el Doctor Antonio Pérez Sigler natural de Salamanca. Nuevamente agora enmendados y añadido por el mismo autor un Diccionario Poético copiosissimo [...]* (Burgos: Iuan Baptista Varesio, 1609). La primera impresión de esta traducción es de 1580.
- 9 Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta* (Zaragoza: M.F. Sánchez, 1599). Ediciones modernas de E. Gómez de Baquero, 2 vols (Madrid: Los clásicos olvidados, 1928), de Carlos Clavería (Madrid: Cátedra, 1995), y de Consolación Baranda (Madrid: Turner, 1996).
- 10 Me abstengo totalmente, por falta de espacio, de hablar del género fábula en su vertiente burlesca, para la que el gran modelo es sin duda la *Fábula de Píramo y Tisbe*.
- 11 Véase el prólogo de Inmaculada Ferrer de Alba a su edición del *Orfeo* (Madrid: Espasa Calpe, 1973).
- 12 Manuel María Pérez López, *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino: estudio y edición anotada de la 'Carta en Censura de sus poesías'* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988).
- 13 Antonio Carreira, 'La controversia en torno a las Soledades: un parecer desconocido y edición crítica de las primeras cartas', en *Hommage a Robert Jammes I, Anejos de Críticón* (Toulouse: PUM, 1994), pp.151-71.
- 14 Francisco Rico, 'El gongorismo de Ovidio', en *Primera Cuarentena y tratado general de la literatura*, Biblioteca general festín de Esopo, 1 (Barcelona: El festín de Esopo, 1982).
- 15 Ulrich Mölk, 'Góngora und der dunkle Ovid', en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 203 (1966-67), 415-27.
- 16 Enrica Cancelliere, *Góngora, percorsi della visione* (Palermo: Flaccovio, 1988). Kathleen Hunt Dolan, *Cyclopean song: Melancholy and Aestheticism in Góngora's Fábula de Polifemo y Galatea* (Chapel Hill, North Carolina University Press, 1990).
- 17 *La Circe*, oct. 1-2, en Lope de Vega, *Obras poéticas I* (Barcelona: Planeta, 1969), p.937.
- 18 Todo ello perfectamente conforme a la estética de Jáuregui tal como ha sido analizada en un artículo de Gaetano Chiappini, 'El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui', en *La silva*, edición dirigida por B. López Bueno, Grupo P.A.S.O (Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991), pp.181-212.

- 19 Dámaso Alonso, *Góngora y el 'Polifemo'*, 3 vols (Madrid: Gredos, 1974), III, 14.
- 20 *Ibid.*, p.30.
- 21 José Pellicer de Salas y Tovar, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora* (1630) (Hildesheim-New York: Olms, 1971), p.320.
- 22 Vilanova, *Las fuentes [...] del 'Polifemo'*, II, 583-608.
- 23 'E pur ha un occhio in faccia, io dico, il Sole / Con cui mira dai mori ai liti Eoi / Ei sotto'l mare, io nel mio scoglio il celo / Ei Polifemo grande, io picciol cielo' (Tommaso Stigliani, *Il Polifemo* (Milano, 1600), oct. 46.)
- 24 Sobre ese punto, y aunque sin ejemplos españoles o italianos, me parece definitivo el artículo de Gérard Genette, 'L'univers réversible', en *Figures I* (Paris: Seuil 'Points', 1966), pp.11-28.
- 25 *Metamorfosis*, XI, 474-572.
- 26 *Polifemo*, vv.1057-64 (ed. cit., p.241-2).
- 27 *La Andrómeda*, vv.585-608, en Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. cit., pp.742-3.
- 28 *Orfeo*, canto IV, vv. 85-200, ed. cit. pp.49-50.
- 29 Versos 89-96, *Góngora y el 'Polifemo'*, ed. cit., p.17.